



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
INSTITUTO DE ARTE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Beatriz Azevedo Medeiros

Performatizando autenticidade na cultura digital: Amanda Palmer e os
processos de legitimação de musicistas “independentes”

Niterói

2018

BEATRIZ AZEVEDO MEDEIROS

Performatizando autenticidade na cultura digital: Amanda Palmer e os processos de
legitimação de musicistas “independentes”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Comunicação da Universidade
Federal Fluminense como requisito parcial para
obtenção do Título de Mestre em Comunicação.
Linha de Pesquisa: Estética e Tecnologia da
Comunicação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Beatriz Brandão Polivanov

Niterói

2018

BEATRIZ AZEVEDO MEDEIROS

Performatizando autenticidade na cultura digital: Amanda Palmer e os processos de legitimação de musicistas “independentes”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Linha de Pesquisa: Estética e Tecnologia da Comunicação.

Data da defesa: 19 de abril de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Beatriz Brandão Polivanov – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dr^a. Simone Pereira de Sá – Examinadora
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dr^a. Mayka Castellano – Examinadora
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dr^a. Adriana Amaral – Examinadora
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço minha queridíssima orientadora Beatriz Polivanov que tanto me auxiliou na caminhada não apenas do mestrado, mas até a chegada do mesmo. Por toda a paciência, dedicação, inspiração, por todas as conversas e trocas, muito obrigada por fazer parte de mais esse capítulo da minha história. Não estaria aqui sem você.

À banca examinadora e de qualificação, Mayka Castellano e Adriana Amaral. Seus *insights*, diretrizes e encaminhamentos certamente aperfeiçoaram esse trabalho, fazendo com que ele tomasse a forma que tomou. À querida Simone Pereira de Sá por, mesmo não podendo fazer parte da qualificação, ainda aceitar fazer parte da banca. Muito obrigada pelo seu carinho, interesse e pelas trocas e crescimentos que aconteceram em nossa aula conjunta.

Ao CNPq e à FAPERJ, instituições de apoio ao pesquisador que sem as quais eu não teria sido capaz de me dedicar exclusivamente à pesquisa. Em um momento onde a profissão do pesquisador é questionada, ter um endosso de uma instituição federal e uma estadual é um suspiro de alívio.

A Felipe Duarte Rezende, meu amor. Obrigada por todo o apoio e todos os momentos de compreensão, ainda que em muitos momentos eu dificultasse bastante as coisas. Chegamos. Obrigada por vir até aqui comigo.

Aos meus pais, por toda a compreensão e carinho nos momentos de maior necessidade. Nossas conversas políticas geraram muito do que vem escrito aqui dentro. Vocês possibilitaram sonhos acontecerem, serei eternamente grata por isso.

Ao Vaca, Galinha & Cia. (ainda precisamos decidir quem é quem): Jubalubs, Nanuska e Nina. Estou sempre por vocês, meninas, assim como sei que vocês estão por mim, muito obrigada por toda irmandade. Daqui até o Japão! Ao Cabeças bem definidas: Caio, Lilo e Michely, por ECO consegui terminar essa dissertação! Às magníficas Pérola e Fernanda, sumi, mas voltei agora pra ficar. Põe essa cerveja pra gelar que nós ainda temos muita coisa pra comemorar, meninas! Obrigada pelos momentos de descontração.

A todas minhas colegas e a todos os meus colegas do PPGCom por todo o compartilhamento. A todas e todos os integrantes do MiDCom e do Labcult, principalmente as amigas que se fortaleceram nessas trocas acadêmicas: minha amora Nat, Lola, [a outra] Paula, Dani, Alê, Jonas e Debs. Paulie, que caiu de paraquedas, mas é muito querida. Taty, Rodrigo, Rebs e Juliano, presentinhos que a graduação me deu.

Conter e Gi, porque me receberam como se nos conhecêssemos há milênios, sou eternamente grata. Lola, de novo, e família – que se tornou família.

Aos funcionários e funcionárias da UFF, principalmente Luciana! Sem vocês, nada disso funcionaria, obrigada por tudo.

À minha família tão amada e que eu guardo sempre comigo. Especialmente Aninha, Eduardo, Ana Clara e Johnny, por toda a diversão no paraíso. Paulinha, Pinda e Tom Tom, por terem me recepcionado tão lindamente no estrangeiro (duas vezes!). Minhas avós, Margarida e Olgair, por todo amor que elas puderam me dar. Meus avôs, Alfredo e Manel (sei que está aqui), pelos momentos de risada. À tia Margô, segunda mãe e inspiração de luta!

Ao Twitter: espaço de pesquisa e de desabafos 24h.

“Music is a battleground”
Matthew Callahan, The Trouble with Music

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo compreender como se dão os embates em prol da legitimação da autenticidade artística em um contexto da música tida como independente, e como esses se fazem presentes em performances *online*, focando principalmente em mensagens publicadas em sites de redes sociais como o Twitter. Tendo a musicista estadunidense Amanda Palmer como fenômeno em análise, mapeamos dois momentos na carreira da artista em que sua autenticidade como musicista e produtora artística é colocada em xeque: o envolvimento com o financiamento coletivo (*crowdfunding*) e a maternidade. Utilizando a *Grounded Theory* como método, debatemos sobre categorias emergentes como “música independente”, “feminismos” e “criação da sensação de intimidade”, tendo em vista que percebemos essas palavras-chave como engrenagens que auxiliam no processo de legitimação da autenticidade pelo qual Palmer passa, mas que podem trazer subsídios para entender as performances de outras artistas de cenas próximas. Fazemos também uma discussão teórica de apoio sobre conceitos centrais como os de autenticidade e performance, a partir de autores tais quais Charles Taylor, Lionel Trilling, Richard Schechner e Paula Sibília de modo a problematizá-los e delimitar seus usos nesta dissertação. Por fim, concluímos que Amanda Palmer constrói sua própria autenticidade a partir da exposição de uma suposta intimidade, sua inserção na cena de música independente e seu engajamento enquanto ativista feminista, formando, assim, uma construção de si que performatiza ideais de autenticidade.

Palavras-chave: autenticidade; performances *online*; música independente; feminismos; Amanda Palmer.

Abstract:

This work aims to understand how occurs the clashes for the legitimation of artistic authenticity in a context of music considered independent, and how these processes are presented in online performances, focusing mainly in messages published in social network sites as Twitter. Looking at the American musician Amanda Palmer as a analysis phenomenon, we traced two moments of her career in which her authenticity as a musician and producer is questioned: the involvement with crowdfunding and the maternity. Using the Grounded Theory as a method, we found as categories “independent music”, “feminisms” and “intimacy exhibition”. We see these key words as gears that help the process of authenticity legitimation by which Palmer passes, but they can also aids to comprehend the performances by other artists from close musical scenes. We also do a theoretical discussion supporting central concepts like authenticity and performance, from authors such as Charles Taylor, Lionel Trilling, Richard Schechner and Paula Sibilia, in order to problematize these concepts and delimit their uses in this dissertation. Lastly, we conclude that Amanda Palmer constructs her own authenticity from the exhibition of an alleged intimacy, her insertion in independent music scene and her feminist activism, molding a self-construction that performs ideals of authenticity.

Keywords: authenticity; online performances; independent music; feminisms; Amanda Palmer.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Esquema de postagem geral (Facebook).....	29
Tabela 2 – Esquema de postagem geral (Instagram).....	30
Tabela 3 – Esquema de postagem geral (Twitter).....	30
Tabela 4 – Esquema de postagem geral (Blog).....	30
Tabela 5 – Esquema de postagem geral (Tumblr).....	31
Tabela 6 – Esquema de postagem geral (Patreon).....	31
Tabela 7 – Esquema de postagem geral (Youtube).....	31
Tabela 8 – Categorização emergente nos discursos de Amanda Palmer.....	37

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Esquema de canais de comunicação usados por Amanda Palmer.....	32
Figura 2 – Sobre arte e o suporte do artista.....	34
Figura 3 – #LOFNOTC pedindo fotos.....	45
Figura 4 – Foto de namorada de fã #LOFNOTC.....	46
Figura 5 – Foto de axila #LOFNOTC.....	47
Figura 6 – Concessão de abraço virtual.....	52
Figura 7 – Abraço virtual oferecido.....	52
Figura 8 – Reprodução de padrões de gênero.....	54
Figura 9 – Apoio à legalização aborto na Irlanda.....	57
Figura 10 – RT de matéria do The Guardian sobre o clitóris.....	58
Figura 11 – Aproximação com o público.....	65
Figura 12 – Não pratique tocar o ukulele.....	83
Figura 13 – Como Amanda se classifica?.....	84
Figura 14 – RT's de Amanda Palmer.....	89
Figura 15 – <i>Tweet</i> sobre o ato em prol do <i>Girls Rock Camp</i>	95
Figura 16 – Conselho feminista.....	107
Figura 17 – O início do BiGLASS.....	109
Figura 18 – Todos os problemas são problemas femininos.....	113
Figura 19 – Amanda Palmer sobre o caso PWR BTM.....	115
Figura 20 – Compilação sobre Doença de Lyme e Riot Grrrl.....	127
Figura 21 – Recepção de novos seguidores.....	133
Figura 22 – A insegurança com o próprio corpo.....	144
Figura 23 – Amostra de afetividade.....	154
Figura 24 – Sobre confiança e estranhos da Internet.....	154
Figura 25 – Convocação a músicos [problemáticos].....	161
Figura 26 – Incentivo para comprar <i>Theatre is Evil</i> em lojas indie.....	167
Figura 27 – Incentivo para auxiliar um festival independente.....	167
Figura 28 – Foto de instrumentos de trabalho.....	171
Figura 29 – <i>Selfie</i> instigando intimidade.....	173

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Considerações metodológicas.....	26
Capítulo 1. Autenticidades performadas.....	38
1.1 Sobre performances.....	40
1.2 Construindo performatividades (de gênero).....	50
1.3 Performances que criam autenticidade.....	59
Capítulo 2. A dependência indie.....	68
2.1 “ <i>It’s not about the Money</i> ”? Música independente e engajamento financeiro.....	73
2.2 Discutindo gênero (musical): Música indie e música independente.....	78
2.3 Música independente e a dependência do olhar público.....	86
Capítulo 3. “<i>If you’re a pop artist and you’re a woman...</i>”: Música e a construção feminina na música.....	93
3.1 “ <i>My sister taught me I should speak my mind</i> ”: Feminismos em perspectiva.....	98
3.2 “ <i>Ladies don’t play guitar</i> ”: Música por mulheres.....	116
Capítulo 4. “<i>The truth will follow you</i>”: Os discursos da autenticidade.....	132
4.1 “ <i>I wanna tell you what my truth is/ but is burry down inside</i> ”: Autenticidade e intimidade.....	136
4.2 Autenticidade e celebritização de si.....	145
4.3 Autenticidade, arte e música.....	156
Considerações finais.....	175
Referências Bibliográficas.....	179

Introdução

Ria pensando em todas as noites que uivei nos palcos, berrando aquelas mesmas velhas músicas da adolescência com toda a força dos meus pulmões, da maneira mais agressiva, franca e *crível* que eu podia (...): POR FAVOR, ACREDITEM EM MIM. (PALMER, 2015, p. 38, destaque no original)

O trecho acima foi retirado da autobiografia da artista estadunidense Amanda Palmer e reflete, em parte, o trabalho que a artista supostamente realiza ao performar tanto de forma discursiva – através de sites de redes sociais, seu blog, livro e outras mídias – quanto de forma artística, seja nos palcos ou em videocliques.

Amanda Palmer nasceu em Nova York, no dia 30 de abril de 1976, mas cresceu na cidade de Lexington, em Massachusetts. Como a musicista relata em sua autobiografia, ela teve uma juventude um tanto quanto problemática, principalmente depois de ter sido diagnosticada com depressão, enquanto foi estudar por um tempo na Alemanha. Ela é formada em Teatro pela Universidade de Wesleyan e performou por anos como artista de rua, um dos seus primeiros trabalhos na área artística. O trabalho mais referenciado por Palmer é a Noiva de Dois Metros e Meio (*The Eight Foot Bride*); ela vestia-se como uma noiva, com rosto e braços pintados de branco, ficava em cima de uma caixa e distribuía flores para quem lhe desse dinheiro. A partir disso, a cantora afirmou entender a complexidade do compartilhamento com o público – dá-vos e serás dado – o que aplicou posteriormente em seu projeto de *crowdfunding*¹ para lançamento de um álbum musical, como veremos abaixo. Atualmente, Amanda, com 41 anos, está casada com o escritor britânico Neil Gaiman e ambos moram, junto com seu filho de 2 anos, no norte do estado de Nova York.

Quando tinha 24 anos, Palmer conheceu o multi-instrumentalista Brian Viglione², em uma festa de Halloween, no ano 2000, na casa para artistas *Cloud Club*³. A dupla, então, na virada do século, formou o que viria a ser conhecido como The Dresden Dolls, uma banda de punk cabaret⁴ que, em suas apresentações e videocliques, pintavam seus

¹ Processo de financiamento coletivo, onde um grupo de pessoas auxilia um artista, causa ou grupo ao qual se filiam para a realização de eventos, a criação de produtos ou a divulgação dos mesmos.

² Viglione, hoje, performa na banda Scarlet Sails enquanto ainda mantém o trabalho em conjunto com o The Dresden Dolls.

³ Uma ONG bastante conhecida que é uma casa para artistas independentes. Localizada em Boston, Massachusetts, o espaço é pensado para criações artísticas e convívio de pessoas “das artes”, assim elas podem realizar trocas de perspectivas e experiências. Vide: <<http://cloudclub.org/>>. Último acesso em: 19/01/2018.

⁴ Essa designação assemelha-se com o gênero dark cabaret, tendo o selo *underground* Projekt Records criado uma coletânea intitulada “Projekt Presents: A Dark Cabaret”, na qual, entre outros artistas,

rostos como atores do cabaré Weimar⁵ e intercalavam sua sonoridade entre a melodia rascante do punk e o nostálgica boêmia musical do cabaré. O duo, desde o início, fez uso constante da internet como forma de obter e manter contato com a sua base de fãs – que começou com um pequeno público em Boston, cidade de residência de ambos, nos Estados Unidos, e teve uma expansão para outros países em meados dos anos 2000. Após o término de cada show, Palmer recolhia os e-mails de todas as pessoas que haviam gostado da performance da banda; essas pessoas eram adicionadas em um *mailing*⁶ onde tinham acesso a músicas, vídeos e notícias sobre o The Dresden Dolls. Dessa forma, eles começaram a ganhar notoriedade nas cenas musicais em outras cidades e estados do país, indo além da cena de música alternativa de Boston.

Acompanhando a progressão *online* do The Dresden Dolls, por volta de 2002, Amanda criou um site para a banda, um fórum – The Shadow Box –, além de um blog pessoal⁷, onde começou a compartilhar particularidades de sua própria intimidade (PALMER, 2015). No início dos anos 2000, com uma quantidade maior de pessoas acessando a *wide world web*, a prática de blogging e as trocas comunicacionais por meio de fóruns e sites começam a ganhar mais visibilidade⁸. Amanda Palmer, nesse momento, percebeu que havia uma possibilidade de expandir sua música e fazer com que outras pessoas ouvissem o que ela e Brian produziam, além de garantir um canal aberto, por assim dizer, para que os fãs pudessem entrar em contato com a banda.

A dupla ganhou tanta notoriedade na internet que chamou atenção da gravadora Roadrunner Records – especializada em agenciar bandas de estilos “extremos”, como heavy metal e gótico –, com quem assinaram contrato em 2003. A assinatura com a gravadora provavelmente fez com que a banda chegasse em outros países do mundo,

incluiram-se o The Dresden Dolls. Vide: <https://www.conhecimentogeral.inf.br/dark_cabaret/>. Outros artistas que também podem ser incluídos no gênero são a banda Tiger Lillies e a musicista Emily Autumn. O site Ranker fez uma lista com os melhores artistas do gênero dark cabaret que pode ser acessada em: <<https://www.ranker.com/list/dark-cabaret-bands-and-musicians/reference>>. Último acesso em: 19/01/2018.

⁵ Cabaré alemão que teve seu início em 1920 e é conhecido pelas suas críticas políticas e apoio à liberdade sexual e do uso de drogas. Em meio à Segunda Guerra e à dominação nazista, o cabaré Weimar era um espaço onde as pessoas faziam piada até mesmo com Adolf Hitler. Vide: <<http://alphahistory.com/weimarrepublic/weimar-cabaret/>>. Último acesso em: 19/01/2018.

⁶ Serviço de listas de e-mails com objetivo de produzir um marketing direto de produtos ou marcas.

⁷ Os três canais ainda estão ativos, respectivamente: <<http://dresdendolls.com/>>, <<http://www.theshadowbox.net/forum/index.php>>, <<http://amandapalmer.net>>. Último acesso: 14/09/2017.

⁸ Discutiremos isso mais à frente, mas é importante deixar claro que, nessa época, já se iniciam pesquisas acadêmicas voltadas para o entendimento de práticas e interações *online*, como a fala, semântica e conversas geradas nesses espaços (HERRING, 2010).

inclusive não falantes da língua inglesa, como o Brasil, mesmo que, por causa de seu gênero musical⁹, ela se limitasse bastante a um nicho específico de fãs.

Em 2007, o The Dresden Dolls realizou uma pausa com o objetivo de levar adiante projetos paralelos. Nesse mesmo ano, Amanda Palmer emplacou uma carreira solo ainda fazendo parte da sua antiga gravadora, Roadrunner Records. Por ela, lançou seu primeiro disco solo *Who Killed Amanda Palmer* (2008), que vendeu pouco mais de 20 mil cópias no ano de lançamento, o que foi considerado como um mal desempenho da artista pela gravadora. Seguindo esse momento de conflito, em 2009, e mais um segundo, no qual a gravadora pediu que videoclipe da canção *Leeds United*¹⁰ fosse editado, Palmer pediu para sair da Roadrunner Records com uma carta aberta, divulgada em seu blog, onde explicou para seus fãs toda a sua suposta infelicidade pessoal com as limitações profissionais que sofria ao ter que acatar com os desejos de agentes musicais em prol de vender a maior quantidade de álbuns possível¹¹. Em 2010, ela foi liberada do contrato¹² e encontrou a oportunidade de declarar-se como uma artista independente de gravadoras e agências de produção e promoção musical. Essa transição se fez possível, pois, ao divulgar o processo de desligamento e a decisão de se tornar “independente”, Palmer provavelmente percebeu que haveria a permanência e apoio do público consumidor de sua obra, afinal já possuía uma *fanbase* sólida, formada desde o início dos anos 2000.

Seguindo a tendência de algumas bandas tidas como independentes, como Radiohead, Amanda decidiu lançar um projeto na plataforma de *crowdfunding* Kickstarter, para a divulgação do seu álbum – em conjunto com a banda The Grand Theft Orchestra – *Theatre is Evil* (2012)¹³. Cerca de 20 mil pessoas doaram, no total, mais de um milhão de dólares para o projeto. O sucesso desse evento, muito provavelmente, se deu pela constante construção de proximidade que Palmer realiza com seus fãs. Em sua

⁹ Para se desvencilhar do rótulo “gótico”, ao qual Amanda Palmer estava associada, ela inventou o termo “*Brechtian Punk Cabaret*” como uma nomenclatura para descrever o gênero musical ao qual ela e Brian poderiam pertencer. Presente em: <https://www.pollstar.com/hotstar_article.aspx?ID=61756>. Último acesso 30/03/2017.

¹⁰ A “imposição” feita pela gravadora insistia que fossem cortadas do videoclipe os *takes* que mostravam a barriga de Amanda Palmer. A artista postou sua indignação com o ocorrido no seu blog, o que ganhou atenção dos fãs que realizaram um movimento nomeado “Rebellyon”, em que várias e vários fãs tiraram fotos de suas próprias barrigas. Palmer aproveitou-se desse momento para se desligar da Roadrunner, vendo que teria o apoio dos fãs. Referências: Rebellyon <<http://blog.amandapalmer.net/the-rebellyon-the-deal-with-roadrunner-records/>>. Último acesso: 30/03/2017.

¹¹ Pedido de desligamento a Roadrunner <<http://blog.amandapalmer.net/a-song-for-roadrunner-records/>>. Último acesso: 30/03/2017.

¹² Carta de despedida para a Roadrunner <<http://blog.amandapalmer.net/free-at-last-free-at-last-dear-roadrunner-records/>>. Último acesso: 30/03/2017.

¹³ Disponível em: <<https://www.kickstarter.com/projects/amandapalmer/amanda-palmer-the-new-record-art-book-and-tour>>. Último acesso: 25/07/2017.

autobiografia, *A Arte de Pedir* (2015), Palmer alega que o processo foi todo dividido com seu público através do Twitter, desde o nome do álbum, até o nome da banda que acompanha a cantora – e que é formada por um grupo de amigos músicos da mesma.

O projeto, no entanto, não se deu placidamente. Desde o início, a cantora recebeu críticas do público e da própria mídia de massa pela suposta falta de delicadeza em pedir dinheiro aos seus fãs para lançar um álbum já gravado. As vozes contra a cantora se amplificaram quando, na conclusão do projeto, Palmer tinha obtido cerca de um milhão e duzentos dólares¹⁴ e, ainda assim, ela convidou músicos para tocarem de graça em shows de sua turnê com a The Grand Theft Orchestra¹⁵. As críticas giravam em torno do fato de Palmer já ter pertencido a uma gravadora (o que faria de seu pedido de ajuda financeira para o público, aparentemente, menos “legítimo”), o fato dela ser casada com um escritor de sucesso (o britânico Neil Gaiman) e de continuar a convidar artistas para fazerem pequenas participações gratuitas em seus shows (algo que ela sempre fez, mas que, após ganhar tanto dinheiro, pareceu ser uma ação re-valorada; ao invés de auxílio e compartilhamento, passou a ser entendida como ganância).

Os críticos começaram a questionar intensamente o fim que Amanda Palmer tinha dado ao dinheiro recebido. Isso fez com que a musicista sentisse a obrigação de compartilhar uma explicação detalhada discriminando onde toda a arrecadação do *crowdfunding* havia sido investida. O esclarecimento das contas foi postado no blog pessoal e na página do Kickstarter da artista. Ela explica que o site não é uma forma de ganhar dinheiro fixo, já que o projeto se dá por um número limitado de tempo e é necessário retornar o que foi prometido ao público, mas aparenta ser uma boa forma de mostrar que é possível, sim, angariar dinheiro para realizar uma produção ou divulgação de produção musical. Ela lista, portanto, as coisas com as quais ela gastou dinheiro recebido pelo projeto, como as recompensas designadas para cada valor, a percentagem que foi revertida para o Kickstarter, as passagens compradas para a realização de shows em outros estados e países e, até mesmo, quanto cada membro de sua equipe (banda e técnicos) recebeu.

¹⁴ O produtor e crítico musical, Steve Albini, escreveu para a Stereogum: “Amanda Palmer Is An Idiot”, <<https://www.stereogum.com/1151562/steve-albini-amanda-palmer-is-an-idiot/wheres-the-beef/>>. Último acesso: 24/10/2017.

¹⁵ Críticas provinham, até mesmo, de blogs pessoais, como o Gawker, <<http://gawker.com/5944050/amanda-palmers-million-dollar-music-project-and-kickstarters-accountability-problem>>. Último acesso: 24/10/2017.

A artista não explica, no entanto, como ela conseguiu engajar tantas pessoas para conseguir mais de um milhão de dólares, nem se sua base de fãs ficou satisfeita com o trabalho que ela havia realizado. Ou seja, até aquele momento, Palmer explica como foi gasto o dinheiro adquirido, mas dá a entender que qualquer músico, musicista ou banda é capaz de alcançar o sucesso no *crowdfunding* – um discurso muito aproximado do meritocrático. Esse tipo de ação também foi muito criticado por outros músicos, principalmente seguindo o fato de que Amanda continuava a chamar artistas para tocar com ela de graça em seus shows. Muitos afirmavam que ela não conseguiria ter alcançado o sucesso que alcançou no Kickstarter não fosse o fato de ela não ser uma musicista independente “de verdade”, ainda que ela houvesse cortado laços com a Roadrunner Records¹⁶. O seu engajamento com o público como um fator de relevância para o sucesso do projeto é um assunto abordado pela artista apenas em 2013, quando a mesma foi convidada para realizar uma palestra no TEDTalks¹⁷.

O TED de Amanda Palmer tinha o objetivo de explicar para as pessoas que, para conseguir determinados avanços profissionais, é necessário saber pedir e, mais do que tudo, estar aberto(a) para aceitar um “não”. Por causa da repercussão da palestra, a cantora foi convidada para escrever um livro que relata sua vida, trajetória artística e sua conexão com os fãs, partindo do questionamento: o que fez com que o *crowdfunding* de Amanda Palmer fosse um dos mais bem-sucedidos no campo musical? Foi mais ou menos nessa época que as discussões sobre a autenticidade de Palmer, enquanto musicista, começaram a aparecer com mais frequência, fazendo com que a artista desse cor a problematizações relacionadas à originalidade e “veracidade” – valores que invariavelmente são relacionados à própria autenticidade – recorrentes no ambiente da música¹⁸. Assim, nesse contexto, a artista tomou para si a necessidade de debater e defender sua própria autenticidade, com o objetivo de afirmar que o que ela fazia era algo real, crível, verdadeiro (MOORE, 2002) e, portanto, merecia a visibilidade e encorajamento que recebia de seu público.

¹⁶ Vide: <<https://www.robinyukiko.com/blog/blog/why-amanda-palmer-is-wrong>>. Último acesso em 08/03/2018.

¹⁷ TEDTalks é um projeto que promove conferências onde diversos empreendedores, artistas e cientistas são convidados para oferecerem palestras ao vivo e que, mais tarde, são disponibilizadas *online* no canal do projeto no Youtube. O TEDTalks de Palmer pode ser visto através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=xMj_P_6H69g>. Último acesso em 30/03/2017.

¹⁸ Vide: <<http://www.austinchronicle.com/daily/music/2012-09-14/the-naked-authenticity-of-amanda-palmer/>>. Último acesso em 30/03/2017.

Partindo dessa premissa, começamos a nos questionar quais valores Amanda Palmer aciona ao realizar suas interações *online* com seu público. Tendo chegado na autenticidade a partir do processo metodológico realizado nessa dissertação – como será explicado mais à frente – chegamos à questão principal de pesquisa: como acontecem as negociações discursivas de artistas em prol da legitimação da autenticidade, tendo como foco musicistas independentes e, mais especificamente, a artista Amanda Palmer? Pretendemos, dessa forma, entender como se constroem discursos relacionados a uma ideia de autenticidade a partir da musicista e quais valores e ações percebemos ao tentar entender as construções feitas por ela. A partir de observações, propomos que essas discussões estão vinculadas a três grandes eixos no que se refere à artista: 1) um vinculado à música independente; 2) outro vinculado ao ser mulher e a questões do feminismo e 3) um terceiro relacionado a uma construção de si enquanto alguém crível, real, “verdadeira”, que parece estar atrelada aos modos como expõe parte da sua intimidade.

No decorrer da pesquisa, durante a imersão em campo, observando o desenvolvimento da carreira de Palmer e os conflitos e embates que a permeavam, notamos que muitas críticas à artista e ao *crowdfunding* ainda são realizadas, ainda com o passar do tempo¹⁹, e Palmer tenta se defender delas de diversas formas. Esses debates foram reavivados, principalmente depois de Amanda ter anunciado sua gravidez, logo após de ter se ligado a plataforma Patreon²⁰ – site de financiamento coletivo, mas que, ao invés de focar em apenas um projeto por vez, como o Kickstarter, permite que o patrono (apoiador) financie o artista que quiser por tempo indeterminado. Uma fã escreveu uma carta aberta para a musicista perguntando se ela iria usar o bebê como uma forma de adquirir mais financiamento por parte dos fãs, acusando-a de estar esquematizando a própria gravidez a modo de conseguir uma quantidade maior de visibilidade e, conseqüentemente, de engajamento por parte do público. A fã escreve:

Você possui uma fã base crescente e de tamanho considerável. Sempre haverá pessoas comprando o seu merchandising, seus álbuns, ingressos para os seus shows. Você não PRECISA se juntar ao Patreon, mas fez isso de qualquer forma. Então você anunciou sua gravidez, depois de anos dizendo que não desejava ser mãe. Isso me deixa preocupada sobre o que acontecerá em seguida (tradução livre).²¹

¹⁹ Por exemplo: <<https://www.wired.com/2013/03/amanda-palmer-2/>>. Último acesso: 24/10/2017.

²⁰ Disponível em: <<https://www.patreon.com/amandapalmer>>. Último acesso em 12/02/2018.

²¹ “You have a reasonably sized, and growing fanbase. There will always be people to buy your merch, your albums, tickets to your shows. You didn’t NEED to join Patreon, but you did anyway. Then you announced

A preocupação se dá, pois Amanda Palmer estaria quebrando com um ideal de “coerência expressiva”²² (GOFFMAN, 1956, p. 87) em sua narrativa de vida (dizer que não gostaria de ser mãe e depois ter um filho), para, de certa forma, justificar a necessidade de se filiar a uma outra plataforma de *crowdfunding*, o Patreon. Para a fã, o fato de Palmer possuir uma base de fãs segura e que a apoia faz com que o pedido contínuo de ajuda financeira seja desnecessário. Isso, em conjuntura com o fato de ela ter anunciado a gravidez e, por conta disso, ter mudado consideravelmente sua performance – criando músicas mais simples, com o ukulele²³, sem movimentar um número extenso de colaboradores, como ela estava acostumada a fazer – causou uma preocupação dentre os fãs.

Amanda respondeu a carta afirmando que, para ela, o ingresso no Patreon era importante, pois a concederia uma liberdade maior em criar sua arte, sem fazer com que ela ficasse em uma situação de instabilidade financeira²⁴. Além disso, ela explica que o fato de ter decidido ser mãe não surgiu de um desejo repentino, ou sem uma extensa reflexão pessoal. Ela explica para a fã que, inicialmente, ser uma artista e mãe ia de encontro às suas crenças pessoais, pois a maternidade confere a ideia de dona de casa subordinada e bem comportada. Enquanto isso, mulheres artistas eram transgressoras e rebeldes, longe da ideologia materna construída – quem sabe – até socialmente. A artista conclui:

Nós somos artistas, não fábricas de arte. O dinheiro que nós precisamos para viver é muitas vezes não diferenciado do dinheiro que precisamos para fazer arte. Nós precisamos de todos os tipos de coisa para criar arte. TALVEZ EU PRECISE DESSE BEBÊ PARA FAZER ARTE. Quem sabe? (tradução livre).²⁵

Entendemos o *crowdfunding* e a maternidade como os dois pontos chave da carreira de Amanda que vão colocar em xeque ideais de autenticidade em relação às suas

your pregnancy, after years of saying you didn't want to be a mom. It makes me worry about what's going to happen next.”

²² O termo será discutido com maior profundidade mais à frente, no primeiro capítulo.

²³ Ukulele é um instrumento musical não maior que o cavaquinho brasileiro. Proveniente do Havaí, ele é feito de madeira com um conjunto de quatro cordas feitas de material sintético, mas comumente de nylon.

²⁴ Como citado anteriormente, diferentemente do Kickstarter, o Patreon não funciona com a divulgação de apenas um projeto por vez, ao invés disso, o artista cadastrado a plataforma, recebe o dinheiro do seu público por produção realizada. Nas palavras da plataforma, “Fãs te pagam o valor que eles desejam pela inscrição em troca de experiências e conteúdo dos bastidores” (tradução livre). Presente em: <<https://www.patreon.com/>>. Último acesso em: 12/02/2018.

²⁵ “*We’re artists, not art factories. The money we need to live is often indistinguishable from the money we need to make art. We need all sorts of stuff to make art with. MAYBE I EVEN NEED THIS BABY TO MAKE ART. Who knows?*”

performances, seja como artista, seja em seu cotidiano, em sua vida pessoal (duas dimensões sempre muito próximas no caso de Palmer). A partir desses dois eventos, ficam claras as mudanças e “rupturas de performance” (SOUZA E POLIVANOV, 2017), mesmo que não intencionais, e que concederam à artista maior visibilidade para além do seu nicho de fãs. Durante esses dois eventos, foi necessário que ela se legitimasse como artista e legitimasse suas performances como “autênticas” mais do que em outros momentos. Além disso, ambos os “episódios” seguem gerando repercussão na vida da musicista. Ela continuamente faz referências aos mesmos, ainda que já tenham se passado mais de cinco anos do seu projeto no Kickstarter e seu filho já esteja com dois anos. Isso é justificado, pois seu status de mãe não se modificou e, como segue vinculada ao Patreon, o *crowdfunding* ainda é uma realidade e sua vida profissional – e também, por que não, pessoal.

Desse modo, ao longo da dissertação, realizei revisão da literatura referente aos termos “música independente”, “performance”, “identidade” e “autenticidade”, fundamentais para o entendimento do objeto de pesquisa. O objetivo principal é compreender como um artista – nesse caso, uma artista musical, já que o fato de Amanda ser mulher influencia suas escolhas artísticas e na construção de si – atua no cenário de música independente, realizando performances e passando por processos identitários que podem legitimá-la, ou não, como “autêntica”, a partir do entrelaçamento claro entre vida pessoal e profissional. Entendemos que “autenticidade” é algo negociado (MOORE, 2002), isto é, é um valor co-construído junto à figura do “outro” e não apenas pelo sujeito. No entanto, não pretendemos aqui julgar se Amanda Palmer é considerada ou não como “autêntica” pelo público. Nosso foco não recai tanto no eixo da recepção, mas sim no da produção. Ainda que apresentemos e discutamos algumas interações entre a artista e seu público, o eixo recai no processo de convencimento e construção de autenticidade que a musicista realiza através de suas performances discursivas ao, supostamente, expor sua intimidade para o público através dessas.

É importante deixar claro, também, que mesmo que Amanda Palmer associe sua vida profissional com sua vida pessoal, ao reforçar a ideia de que uma artista não tem como dissociar uma coisa da outra, entenderemos suas performances como provenientes de um engajamento e esforço profissional. Ela, enquanto artista, busca a legitimação da autenticidade pelos olhos públicos, portanto, suas performances terão sempre o fator de preocupação com quem a acompanha e observa. É importante deixar claro que, neste trabalho, Palmer é entendida antes de tudo como figura artística e não entraremos nos

embates referentes à sua vida pessoal não publicada; a intimidade a qual nos referimos é aquela que a cantora escolhe divulgar.

Paula Sibilia (2016) irá apontar que a intimidade e, mais especificamente a exposição da mesma, é algo que cresce ao longo da modernidade por causa, em boa parte, do desenvolvimento de aparatos tecnológico-comunicacionais, culminando com seu ápice na cultura digital. A subjetividade construída *online* seria, para a autora, algo necessariamente voltado para o olhar do outro, para a alteridade, e construído performaticamente. Ainda que possamos discutir aspectos desse processo a ideia de “extimidade” (SIBILIA, 2016, p. 115, destaque no original) parecerá importante – se não fundamental – para determinados artistas, pois será através dessa exposição do íntimo que a obtenção da visibilidade será alcançada. Aventamos como hipótese central, assim, que Amanda Palmer utiliza a técnica de exposição de sua vida “privada” como uma estratégia para obter legitimação como uma musicista independente “autêntica”. Mesmo que, a princípio, a autenticidade estivesse ligada a uma ideia de interioridade que, por algum motivo, era expressada de forma mais “completa” na intimidade – no sentido de estar distante dos olhos públicos –, entendemos que este valor é negociado pelos observadores em relação ao artista, os olhos públicos irão perceber algo como “autêntico” ou não (COLEMAN, 2014) e, por mais que isso possa tanto ocorrer na esfera da música mais *mainstream*, em circuitos tidos como independentes o valor parece ter uma importância diferenciada, ao levar em consideração, por exemplo, os instrumentos que o artista utiliza, suas composições e, até mesmo, ligações pessoais – se responde a alguma gravadora, ou não, com quem escolhe fazer parcerias (DOLAN, 2010), dentre outros elementos.

Na dissertação buscamos situar as mudanças de percepção sobre autenticidade na contemporaneidade, principalmente a partir da virada do século XX para o século XXI, e correlacionando isso a uma artista musical “independente”. Entendendo que nos encontramos em um outro momento temporal, que questiona ou mesmo subverte a ideia de uma identidade essencialista, fixa e introspectiva, então, como uma noção como a de autenticidade poderia ainda fazer parte de discursos que vemos diariamente em diversos meios, mas talvez com ainda mais força, no meio da música independente?

Por mais que o segundo capítulo aborde as noções dessa esfera e problematize a própria noção do que é ser “indie”, é importante deixar claro que, para nós, o “independente” em relação à Amanda Palmer diz respeito aos seguintes aspectos: a) ao fato de a musicista não estar relacionada a uma gravadora e, por causa disso, apoiar outros empreendimentos não conectados a *majors*, buscando inclusive formas outras de se

sustentar financeiramente que não passam por tais “instituições”²⁶ e b) estar conectada a uma estética sonora tida como “indie”. Palmer parece, em muitos momentos, seguir as regras de gênero no que se refere a composições e performances (FRITH, 1996; JANOTTI JR., 2011) da música independente. Não obstante, por mais que ela se veja independente de uma gravadora ou *major*, ela também não pode ser entendida como uma figura completamente independente, uma vez que necessita da validação de seu público para continuar seus projetos. A artista afirma existir uma conexão aberta entre ela e quem acompanha a sua carreira, sendo, até certo ponto, esperado que ela explique e detalhe suas próprias ações para seus fãs (e financiadores).

Como apontamos anteriormente, é possível correlacioná-la à música indie a partir das regras de gênero musical, principalmente quando observamos a negociação de valores, como é o caso da autenticidade. Mas mesmo essa relação entre o indie e a busca por um ideal de autenticidade deve ser problematizada. Emily Dolan correlaciona tais elementos do seguinte modo:

[o indie pop] depende e, simultaneamente, desconstrói os conceitos de autenticidade e verdade, enquanto o seu som possui a medida perceptiva e ‘crua’ do punk e o [som] atrativamente doce e cativante do pop mainstream (DOLAN, 2010, p. 458, tradução livre²⁷).

O que a autora quis dizer com esse trecho é que, por mais que a sonoridade *lo-fi*²⁸ de uma produção independente remeta a uma ideia de autenticidade, pois há uma ligação importante entre o fato de algo ser “verdadeiro” por estar atrelado com a baixa qualidade de produções²⁹, ainda conseguimos observar certa influência da cultura pop *mainstream* no gênero, como a necessidade de criação de músicas que irão ser facilmente reproduzidas e lembradas. Isso nos aponta para a dualidade entre autenticidade e cultura pop *mainstream*, que a princípio não estariam atreladas, ideia que vem sendo criticada (COLEMAN, 2014; MOORE, 2002; MOZDZENSKI, 2016; ULHÔA, 2002).

²⁶ A musicista possui uma ligação direta com o público que a suporta financeiramente desde seu desligamento com a Roadrunner Records.

²⁷ “depends upon, and simultaneously deconstructs the concepts of authenticity and truth, while its sound world borrows in equal measure the perceived ‘rawness’ of punk and the compelling sweetness and catchiness of mainstream pop.”

²⁸ Prática que emula a sonoridade próxima a utilização de fitas cassete, como se a canção tivesse sido gravada em casa com aparelhos de baixa reprodutibilidade, mesmo que os álbuns gravados dessa forma tenham grande circulação (CONTER, 2016).

²⁹ Algo ligado à certa ideia do romantismo alemão e à cultura folk, como conseguimos ler em trabalhos como o livro *In Search of Authenticity*, de Regina Bendix (1997).

Por causa de todas as particularidades presentes nas performances de Palmer, acreditamos que ela seja um bom objeto de pesquisa para tentar responder as questões que surgiram ao longo dessa pesquisa. Ela se apresenta como uma artista que afirma compartilhar sua intimidade de forma completa para seus fãs *online*, que disputa certa percepção de autenticidade e que precisa, como quase qualquer outro ator social contemporaneamente, administrar a própria imagem, através das performances, para obter e manter a própria relevância dentro da indústria fonográfica – ou, em termos mais gerais, cultural. Como discutiremos mais à frente, poucas artistas realizam o mesmo trabalho de Amanda; há a preocupação em se mostrar como uma musicista capaz de compor e executar as próprias composições, mas não somente, como também uma produtora e *self manager*³⁰ de competência.

Além disso, esta pesquisa em específico traz consigo uma particularidade muito pessoal que parte de mim mesma. Amanda Palmer vem ganhando meu interesse desde a época da graduação quando, em 2014, fiz parte de um projeto de iniciação científica que realizava uma análise comparativa entre as performances dela e de uma cantora/DJ *underground* recifense, Catarina Dee Jah. No ano seguinte, finalizei minha graduação com um trabalho de conclusão de curso intitulado “Feminismo e Música Independente: disputas no fandom *online* de Amanda Palmer a partir da música/videoclipe Oasis”, em que realizei uma análise dos discursos de fãs, antifãs e *haters* de Palmer, com base nos comentários dos mesmos presentes no Youtube e no blog da cantora. Esse trabalho foi particularmente próximo de mim, pois me considero uma fã da mesma; acompanho o seu trabalho desde 2011, quando conheci o The Dresden Dolls, e, consequentemente, o trabalho solo de Amanda. Por isso, por diversas vezes ao longo desta pesquisa, a separação entre afetação e olhar crítico-analítico se deu de forma um tanto quanto dificultada. Como fã, compreender e observar interesses discursivos, bem como tentar desvencilhar minha própria admiração por vezes se mostrou um desafio, já que ser pesquisadora muitas vezes requer um olhar mais perscrutador e menos reverenciado. O fato de ser uma fã-pesquisadora, no entanto, também se mostrou como uma vantagem, pois isso concedeu-me uma amplitude maior de conhecimento do fenômeno em análise, bem como na coleta de dados.

³⁰ Até hoje, menos de 5% dos produtores e engenheiros de som da indústria fonográfica são mulheres. Vide: <<http://www.nashvillescene.com/news/article/13034234/women-account-for-less-than-5-percent-of-producers-and-engineers-but-maybe-not-for-long>> e <http://www.huffpostbrasil.com/entry/women-producers-statistics_us_57113cebe4b0060ccda345be>. Último acesso: 25/10/2017.

Esta dissertação está estruturada em quatro capítulos, importantes para discutir os termos emergentes nessa pesquisa a partir da metodologia utilizada (ponto a ser discutido logo em seguida). No primeiro capítulo, realizamos a discussão referente ao que entendemos como performance e performatividades, além de debater como Amanda Palmer irá realizar essas ações no âmbito *online* como forma de negociar sua legitimidade autêntica. O capítulo está dividido em três tópicos; o primeiro debate as diferentes percepções de performance e a forma como essa qualidade se faz presente em diversos momentos (no dia a dia, nas artes, no ambiente *online*, entre outros), permitindo que pensemos em performances. O segundo tópico debatemos a performatividade, tendo como perspectiva o gênero, tendo em vista que Palmer propaga e pensa seus discursos, também, partindo do fato de ser mulher, possibilitando a utilização do termo desenvolvido por Judith Butler (1999). O terceiro e último tópico problematizamos a relação entre performance e autenticidade, tendo em vista que ambos os termos possam parecer em princípio antagônicos, tendo em vista a origem e construção cultural de cada um.

No segundo capítulo, tentamos dar conta das discussões já existentes sobre música independente, tendo em vista que Amanda Palmer pode ser classificada dessa forma. O capítulo foi dividido, então, em três tópicos. Os dois primeiros são um embasamento do que já vem sendo discutido há algum tempo no campo de estudos de música e comunicação: as relações entre a suposta “música independente” e o processo de circulação econômica e a diferença entre independente e o gênero indie, no qual acreditamos que podemos inserir Amanda Palmer e como, muitas vezes, ela será reconhecida midiaticamente³¹. O terceiro tópico, por sua vez, apresenta a discussão referente à importante relação entre o artista “independente” e a sua própria dependência do público que o financia fazendo com que, ainda que o artista não tenha que responder a uma *major*, exista a necessidade de responder e devolver suas próprias produções para outras pessoas. As discussões deste capítulo serão importantes, pois entendemos que: 1) música “independente” – ou a produção musical independente – é um campo de disputas simbólicas e materiais que envolve ideais e estratégias de posicionamento no mercado e 2) tal denominação vem se mostrando uma opção interessante para artistas que não se

³¹ O site de notícias e críticas musicais, especializado no gênero indie rock, o Miojoindie, já lançou algumas matérias sobre a cantora: <http://miojoindie.com.br/tag/amanda-palmer/>. Ela também recebe a tag “indie rock” em pelo menos dois de seus trabalhos listados no Last.fm: <https://www.last.fm/pt/search?q=amanda+palmer>. Último acesso em: 15/05/2017.

sentem compelidos a se comprometerem com *majors*, ou produtoras de música *mainstream*, para a elaboração e promoção de suas criações.

No terceiro capítulo, discutimos a questão do feminino principalmente no universo do chamado “indie rock” e quais elementos são acionados por Amanda Palmer em busca de legitimação e autenticidade. Percebemos que mesmo que ainda haja, em certo grau, uma demanda do “ser autêntico” por parte da mídia de massa e do público, em relação a músicos e bandas de uma forma geral, às musicistas isso pode ser visto de forma muito mais complexa, uma demanda muito mais fortemente realizada, principalmente se essas estão inseridas nas cenas relacionadas ao rock, um gênero musical que ainda se utiliza de valores de “masculinidade”, particularmente se citarmos o heavy metal e o punk, por exemplo (FACCHINI, 2011; JANOTTI JR., 2013).

No quarto e último capítulo, trabalhamos as questões relacionadas à percepção da autenticidade, como entendida contemporaneamente, e que parecem fazer parte do discurso de diferentes artistas musicais. Discutimos em que momento a autenticidade começou a ser entendida – e exigida – e como acontecem os jogos da tentativa de legitimação através de performances *online*, tendo em vista que esses dois elementos também estarão correlacionados com os processos de construção identitária. Para tal, acionamos as perspectivas de autores como Lionel Trilling (1972) e Charles Taylor (2003). Nossa intenção é, utilizando esses autores para discutir a base da percepção moderna sobre autenticidade, que possamos aplicar essas teorias à percepção de construção identitária de Amanda Palmer, já que a cantora é uma figura contemporânea, mas que parece acionar ideais de autenticidade ligadas à sua construção no século XX.

Observamos que muitas das práticas mapeadas por Trilling e Taylor em relação a construções identitárias em prol de uma legitimação de autenticidade, realizadas ainda no início da modernidade, ainda se encontram em voga contemporaneamente e, principalmente, no discurso popular. Taylor (2003) irá iniciar seu livro, *Ethics of Authenticity*, afirmando que o sujeito no romantismo rompe com a convenção social para entrar em contato consigo mesmo. Por isso, a autenticidade será formada através de “linguagens de ressonância pessoal” (TAYLOR, 2003, p. 90, tradução livre³²), que nos parece ser utilizada por Palmer explícita e quiçá estrategicamente.

Trilling (1972) aponta que o sujeito artístico na modernidade busca a fidelidade para si mesmo, para seu espírito. E, enquanto entendemos que o ser humano

³² “*language of personal resonance*”

contemporâneo não possui uma essência ou espírito “fixo” (HALL, 2006), não podemos ignorar a relevância da afirmação desses autores, que escrevem, de certa forma, sobre expectativas sociais e os sujeitos influenciados por essas mesmas, em meados do século XX³³. Desse modo, a ideia de autenticidade ainda parece estar em voga, mesmo que a ideia de uma interioridade tenha se perdido, principalmente se tratando de ações recorrentemente discutidas, como as referentes às performances (SIBILIA, 2015). Essa complexidade será discutida neste trabalho.

No próximo tópico, explicaremos a metodologia escolhida para essa pesquisa, ou seja a *Grounded Theory*³⁴ (GT). Como esse método requer tempo e tem como objetivo final a criação de uma metodologia para análise de fenômenos específicos e atuais que, não necessariamente, se findaram e ainda estão em constante mudança, não podemos afirmar que foi possível a aplicação dele em sua integridade, pois o tempo de pesquisa de uma dissertação se mostrou um tanto quanto limitador. Ainda assim, acreditamos que essa foi a melhor metodologia passível de utilização tendo em vista o “fenômeno” Amanda Palmer. Realizamos a coleta de dados a partir do perfil da musicista no site de rede social Twitter, fazendo um recorte temporal e temático – da época de promoção do *crowdfunding* no Kickstarter, até a época em que se filiou ao Patreon, e posteriormente quando surgiu a questão da maternidade. A GT requer pelo menos uma metodologia complementar, seja para análise, seja para o recolhimento de dados. Optamos, assim, por realizar o recolhimento de dados com o auxílio da análise de Conversação Mediada por Computador (CMC), na qual nos aprofundaremos mais à frente.

Sendo assim, esta dissertação pretende discutir, a partir de um embasamento teórico-empírico, formas de engajamentos *online* realizadas por Amanda Palmer enquanto musicista mulher independente e como esses engajamentos e performances discursivas estão relacionados a um ideal de autenticidade que remonta ao século XX, mas mantém ainda seu vigor na contemporaneidade. Este estudo pretende mostrar, então, como as formas que os artistas se mostram *online* configuram como eles desejam ser vistos pelo público e como essas mesmas formas também configuram mudanças em sociabilidades entre agentes da indústria cultural e audiência.

³³ A primeira edição de *Ethics of Authenticity* foi publicada em 1991.

³⁴ A utilização do termo em inglês, *Grounded Theory*, se dá pois a chamada Teoria Fundamentada é, justamente, o nome de uma das fases de aplicação da GT. Os métodos complementares “farão parte da pesquisa, a coleta de dados, e darão suporte a todo o processo de relação com o campo empírico” (BITTENCOURT, 2017, p. 150).

Considerações metodológicas

A *Grounded Theory* (GT) é uma metodologia que reflete a “complexidade da vida social” (DE REZENDE PINTO e DA SILVEIRA SANTOS, 2012). Isso quer dizer que o objeto de pesquisa, isto é, o fenômeno a ser analisado, irá oferecer as perguntas iniciais para o pesquisador, o que significa que este deve ir a campo com o mínimo de conhecimento prévio teórico do que possa vir a encontrar nesse espaço. Como dito anteriormente, não realizamos uma aplicação total do método, mas nos embasamos nos princípios da GT para observar Amanda Palmer como fenômeno. Escolhemos uma abordagem que apenas se aproxima desta metodologia, pois já havia uma dedução extensa do que poderíamos encontrar no campo devido ao histórico anterior de pesquisas, além do meu próprio lugar de fã. No entanto, a aplicação dos princípios da GT pareceu plausível, já que a forma com a qual chegamos nas categorias principais foi muito similar ao que é proposto pelo método, como demonstraremos mais à frente.

A GT é uma metodologia que foi criada pelos pesquisadores Barney Glaser e Anselm Strauss durante uma pesquisa sobre morte em hospitais. Os autores publicaram o livro *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for qualitative research* (1967) para discorrer sobre o método e como ele foi aplicado (BITTENCOURT, 2017; CHARMAZ, 2006). O método permite ao pesquisador “conceber uma teoria fundamentada em dados a partir e representativos da realidade dos sujeitos estudados” e ter a construção teórica com a parte final da análise (DE REZENDE PINTO e DA SILVEIRA SANTOS, 2012, p. 418). Ou seja, ela objetiva a criação de novas teorias que podem ser aplicadas em outros fenômenos similares ao estudo que foi realizado pelo pesquisador. A GT deve alcançar, portanto, como resultado, a criação de “teorias enraizadas no campo empírico” (BITTENCOURT, 2017, p. 146) que serão capazes de entender ou explicar os fenômenos sociais e culturais.

A metodologia apresenta diversas fases que devem ser seguidas pelo pesquisador para que sua execução seja efetiva, como aponta Maíra Bittencourt:

Por meio de processos que compõem a GT, o pesquisador vai a campo, coleta os dados, codifica, estabelece categorias, interpreta, relata o processo, até que o problema seja saturado (tudo isso de forma circular, não necessariamente obedecendo a essa ordem e podendo retornar ao passo anterior quantas vezes forem necessárias) e, a partir desse trabalho, emerge uma nova teoria, ou seja, o que se esperava com a aplicação da GT é que nasça uma nova teoria fundada na análise do *corpus* (BITTENCOURT, 2017, p. 146, destaque no original).

Realizei todas as fases necessárias, mas é importante deixar claro que não necessariamente proporei uma criação de uma nova metodologia para a análise do fenômeno Amanda Palmer. Acreditamos que, para que esse resultado seja alcançado, é necessário um tempo mais extenso de dedicação e aplicação da GT, um tempo maior do que o proporcionado atualmente para a pesquisa do mestrado³⁵. Ainda assim, nos esforçamos ao máximo para cumprir as fases definidas pela GT, fazendo com que seja entendido que a metodologia foi efetivamente aplicada.

A fase da coleta de dados se deu no início do processo do mestrado. Desde o ano de 2016, viemos observando diversas performances realizadas por Amanda Palmer que continham algum tipo de registro em ambientes digitais. Tomamos “performances”, assim, neste momento inicial, como tudo que envolvia o modo como ela se apresentava para uma audiência *online*, seja através de vídeos (que entendemos como performances artísticas), seja através de publicações feitas em ambientes como o Twitter (entendidas como performances discursivas). Houve ainda a minha presença em um show do The Dresden Dolls em 24 de agosto de 2016, que aconteceu em Kingston, Nova York. A experiência, por mais que não tenha entrado na análise em si, gerou a criação de um artigo que foi apresentado na XVIII Jornada PPGSA³⁶. Por fim, a leitura da autobiografia da musicista, *A Arte de Pedir* (2015), também se mostrou como um material importante para esse primeiro momento.

Por causa da extensão da quantidade de dados e por Amanda Palmer se mostrar como um “fenômeno” ainda muito ativo, que inclusive realiza mudanças em suas performances dependendo do momento em que se encontra, decidimos segmentar melhor o recolhimento de dados antes de começar a analisar e categorizá-los. Em um segundo momento da pesquisa, escolhemos dois marcos ao longo da carreira da artista, que pareceram causar muitas controvérsias e conceder uma visibilidade maior para Palmer: o envolvimento da musicista com o financiamento coletivo, incluindo sua adesão ao Patreon³⁷, que parece ter estimulado discussões parecidas com a época do Kickstarter, e a maternidade. Esses eventos pareceram-nos os mais relevantes, pois eles indicam mudanças evidentes da própria cantora, muitas delas sendo notadas pela própria fã base

³⁵ Há um interesse, por nossa parte, de dar continuidade a esse tipo de análise e aplicação metodológica em trabalhos de pesquisa no futuro.

³⁶ Apresentado na XVIII Jornada Discente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o título de “Identidades artísticas reconfiguradas: as noções de *girlhood* e *womanhood* em performances musicais”, em 2017.

³⁷ O perfil da musicista pode ser acessado pelo link: <<https://www.patreon.com/amandapalmer>>. Além das produções artísticas, no perfil do Patreon, a musicista publica blogs que são replicados em seu site pessoal.

da mesma. Além disso, a segmentação de eventos facilitou o recorte de dados recolhidos, além de dar sentido às categorias emergentes.

Como a GT requer a utilização de uma metodologia complementar que a auxilie na análise e/ou construção categórica (CHARMAZ, 2006), optamos por utilizar a Comunicação Mediada por Computador (CMC) (HERRING, 2001, 2005, 2010, 2012), já que seu foco recai justamente em discursos propagados em ambientes *online*, recorte que fizemos nesta pesquisa a partir da utilização intensa de Amanda dos mesmos. A CMC também nos pareceu uma metodologia interessante, pois possibilita a análise de rastros digitais (BRUNO, 2012), como aconteceu com o recolhimento de postagens no blog de Amanda Palmer, por exemplo, que relatavam eventos passados. Por outro lado, além do conteúdo escrito em sites de redes sociais, acreditamos que imagens são importantes para a complementação dos discursos de Amanda que recolhemos como dados. Esse tipo de interjeição, possibilitada de forma mais facilitada pelas ferramentas *online* presentes em espaços como Facebook e Twitter, são entendidas por Matheus Berto e Elizabeth Gonçalves (2011, p. 107) como uma “semiose (...) que enriquece o diálogo entre os usuários e aumenta as possibilidades semânticas da conversação”. Por isso, é possível enxergar o compartilhamento de imagens como uma forma de discurso, desde que ela esteja atrelada com o que é escrito pela cantora.

Tendo em vista que a ideia principal da análise de CMC é: “adaptar métodos existentes, primeiramente da linguística (mas a princípio de qualquer disciplina relevante que analisa discurso), para as propriedades das mídias de comunicação digital” (HERRING, 2012, p. 04), utilizamos a chamada *Systemic Function Linguistic* (SFL). Essa metodologia é passível de utilização com a CMC, porque ambas estrelam na categoria de metodologias próprias para serem utilizadas em estruturas de redes sociais *online* (ZAPPAVIGNA, 2014a), além de ser uma metodologia que tende a analisar a linguagem funcional nas CMCs.

A SFL serve como meio investigativo para entender como se dão as construções identitárias através de textos em sites de redes sociais e Michele Zappavigna (2011, 2014a, 2014b) foca seus esforços de pesquisa no Twitter, o que despertou nosso interesse, já que o site de rede social se mostrou como sendo nossa plataforma base para observação e coleta de dados. Segundo a pesquisadora: “Como um objeto de estudo, [a prática de] microblog oferece uma rara oportunidade para o linguista de traçar configurações particulares de laços sociais compartilhados que envolvem a construção de grupos de pessoas associadas” (ZAPPAVIGNA, 2014a, p. 211, tradução nossa). É exatamente isso

que fizemos durante a pesquisa de campo quando, ao analisarmos a CMC de Amanda Palmer, localizamos palavras que incluíam aquele tipo de discurso em uma das categorias emergentes.

A metodologia requereu uma conjunção de esquemas organizacionais que auxiliaram não apenas no recolhimento de dados, mas também na construção das categorias de análise que serão debatidas ao longo deste trabalho. A primeira esquematização a ser apresentada são tabelas que detalham as atividades de Amanda em seus perfis em todas as plataformas digitais que utiliza, ou seja, sem o recorte de ambos os eventos que escolhemos como marcadores de sua vida e carreira e sem o “filtro” das plataformas com mais interação. Desse modo, espera-se que se possa entender melhor sobre os tipos de conteúdos publicados em cada uma delas e como se relacionam com outras plataformas, seguindo a ideia de polimídia de Daniel Miller e Heather Horst (2015), de que as conversações em rede se dão através de interconexões entre diferentes ferramentas.

Facebook Apresenta interação com o público pelos comentários.	
Conteúdo	Direcionamento para outros canais
❖ Divulgação de shows; ❖ Divulgação de produções próprias; ❖ Divulgação de trabalhos futuros; ❖ Compartilhamento de links sobre assuntos, artistas, trabalhos e outros conteúdos que interessam à artista; ❖ Postagem de fotos de bastidores de shows e produções; ❖ Live stream pelo Facebook Live; ❖ Posts com um tom “pessoal” (falando sobre si, desabafando sobre momentos de tristeza, anunciando momentos de alegria); ❖ Posts em tom político (ativismo feminista, em prol e contra algumas políticas públicas); ❖ Direcionamento e convite ao público para acessar o Patreon da cantora.	Patreon Instagram Youtube

Tabela 1 – Esquema de postagem geral (Facebook).

Instagram Não apresenta interação com público ³⁸ .	
Conteúdo	Direcionamento para outros canais
❖ Vídeo de bastidores de shows e processo de criação; ❖ Fotos de bastidores de shows e processo de criação; ❖ Imagens acompanhando textos de conteúdo “pessoal” (falando sobre si, desabafando sobre momentos de tristeza, anunciando momentos de alegria);	Patreon

³⁸ Não observamos nem curtidas nem respostas a comentários da musicista direcionadas ao público nessa plataforma.

❖ Fotos do dia a dia (lugares, família, curiosidades observadas, animais, objetos entre outros);	Facebook
❖ Posts em tom político (ativismo feminista, em prol e contra algumas políticas públicas);	Twitter
❖ <i>Screen shots</i> de postagens de outras plataformas <i>online</i> (notícias, divulgação de produções próprias ou de amigos, frases que a chamam atenção no Twitter, principalmente);	
❖ Direcionamento e convite ao público para acessar o Patreon da cantora.	

Tabela 2 – Esquema de postagem geral (Instagram).

Twitter Apresenta um volume considerável de interação com o público.	
Conteúdo	Direcionamento para outros canais
❖ <i>Retuïtes</i> de <i>mentions</i> de seguidores (agradecendo ou respondendo); ❖ Estímulo de engajamento do público; ❖ Posts em tom político (ativismo feminista, em prol ou contra algumas políticas); ❖ Imagens de bastidores de shows ou processo de criação; ❖ Divulgação de shows; ❖ Divulgação de produções próprias; ❖ Divulgação de trabalhos futuros; ❖ Compartilhamento de links sobre assuntos, artistas, trabalhos e outros conteúdos que interessam à artista; ❖ Interação com seguidores e pessoas conhecidas; ❖ Posts sobre o dia-a-dia (desde imagens, até relatos escritos); ❖ <i>Live stream</i> pelo Tweetcam; ❖ Direcionamento e convite ao público para acessar o Patreon da cantora.	Patreon Youtube Tumblr Facebook

Tabela 3 – Esquema de postagem geral (Twitter).

Blog Já apresentou mais interação com o público. Essa ação parece ter migrado para o Patreon.	
Conteúdo	Direcionamento para outros canais
❖ Divulgação de shows; ❖ Divulgação de produções próprias; ❖ Divulgação de trabalhos futuros; ❖ Agradecimentos aos fãs e colaboradores; ❖ Posts em tom político (ativismo feminista, em prol ou contra algumas políticas); ❖ Posts detalhados sobre bastidores de shows ou processo de criação; ❖ Pedidos de ajuda para os fãs; ❖ Cartas abertas; ❖ Posts sobre o dia-a-dia (desde imagens, até relatos escritos); ❖ Posts diretamente ligados à divulgação do Patreon da cantora (apenas na época em que migrou para a plataforma).	Patreon Youtube Facebook (grupo para patronos)

Tabela 4 – Esquema de postagem geral (Blog).

Tumblr Sem interação atualmente.
--

Conteúdo	Direcionamento para outros canais
❖ Reblogs sobre debates políticos; ❖ Divulgação de produções próprias; ❖ Divulgação de trabalhos futuros; ❖ Compartilhamento de imagens postadas no Instagram; ❖ Divulgação do Patreon da cantora; ❖ Blogs e reblogs sobre pessoas que admira; ❖ Posts sobre o dia-a-dia (desde imagens, até relatos escritos);	Patreon

Tabela 5 – Esquema de postagem geral (Tumblr).

Patreon Muita interação, mas só é possível ver se for um patrono. Número de interação é maior em posts exclusivos para patronos.	
Conteúdo	Direcionamento para outros canais
❖ Divulgação de shows; ❖ Divulgação de produções próprias; ❖ Divulgação de trabalhos futuros; ❖ Agradecimentos aos fãs e colaboradores; ❖ Posts em tom político (ativismo feminista, em prol ou contra algumas políticas); ❖ Posts detalhados sobre bastidores de shows ou processo de criação; ❖ Pedidos de ajuda para os patronos de forma mais personalizada e direcionada, já que esses são fãs pagantes; ❖ Posts sobre o dia-a-dia (desde imagens, até relatos escritos); ❖ Foco na produção que está sendo realizada e, portanto, sendo “vendida” para os patronos (conteúdo pessoal é atrelado ao profissional, uma tentativa de Palmer em mostrar que não separa as duas coisas).	Facebook (grupo para patronos)

Tabela 6 – Esquema de postagem geral (Patreon).

Youtube Sem interação com o público	
Conteúdo	Direcionamento para outros canais
❖ Divulgação de produção própria (vídeo clipes; músicas); ❖ Live stream; ❖ Vídeo de bastidores de produções; ❖ Shows gravados.	Patreon

Tabela 7 – Esquema de postagem geral (Youtube).

Notamos que todos os canais de comunicação *online* de Palmer direcionam os seus fãs para sua página no Patreon. Essa promoção do próprio trabalho é exaustivamente repetida em seu Twitter, por exemplo, gerando uma média de um em cada cinco posts autorais sequenciados que se referem ao Patreon, seja divulgando um trabalho realizado, seja realizando um direcionamento de seguidores para a página, seja informando os próprios patronos sobre novidades exclusivas para eles (como músicas, vídeos, ou um tipo de arte diferenciada produzida pela artista). Isso faz com que o esquema de

direcionamento, citação e engajamento em sites de redes sociais de Amanda possa ser ilustrado da seguinte forma:

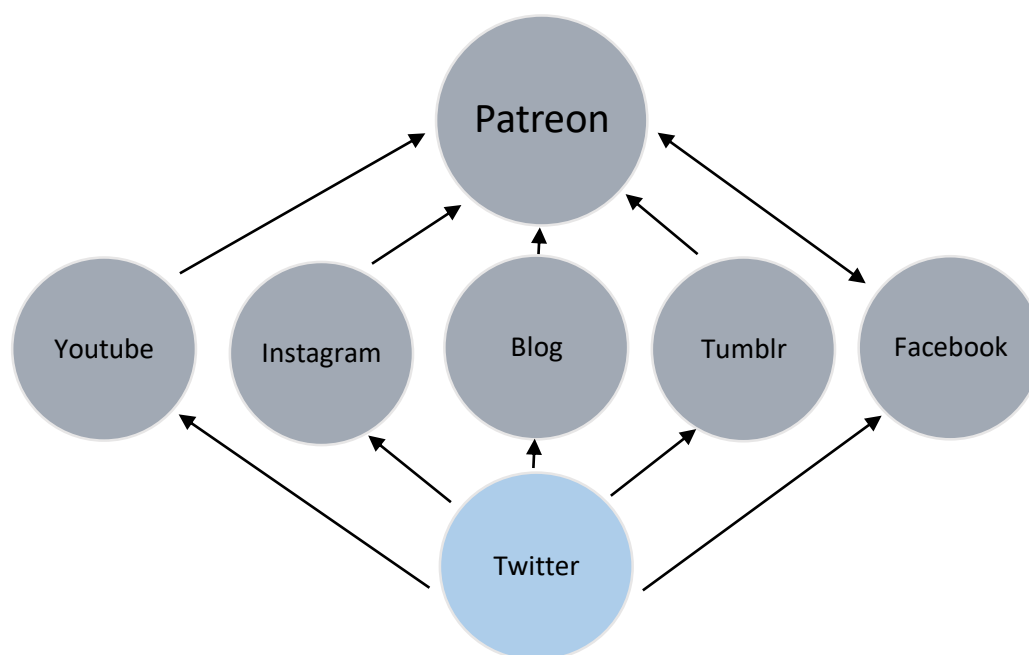


Figura 1 – Esquema de canais de comunicação usados por Amanda Palmer

Como podemos observar na figura 1, o Patreon será referenciado em todos os canais de comunicação disponibilizados por Amanda Palmer atualmente. No entanto, o Patreon em si cita apenas o grupo do Facebook que foi criado para acolher apenas fãs patronos de Amanda Palmer³⁹. O número de postagens mais frequentes realizadas por Palmer é no site de rede social Twitter, conforme apontamos, e parece ser o site de rede social presente por maior tempo durante o histórico de uso da artista – já que o blog, que acompanha desde o início da carreira da artista, não pode ser considerado um site de rede social⁴⁰. Nenhum outro site de rede social da cantora faz referência à plataforma, no entanto, ainda é por lá que ela avisa quando há alguma atualização em qualquer outro espaço, além de estabelecer um contato mais constante e direto com seu público. Assim sendo, como podemos ver na figura 1, existe uma convergência entre os canais de comunicação de Amanda: a plataforma de microblogging é onde a divulgação de

³⁹ O “Official AFP Patreon-land!” é um grupo fechado no Facebook: <<https://www.facebook.com/groups/afpland/>>. Último acesso: 26/10/2017.

⁴⁰ Para Nicole Ellison e danah boyd (2013), para que uma plataforma seja considerada um site de rede social, é necessário que ela forneça três tipos de ações por parte dos usuários. São essas: “1) ter *perfis únicos e identificáveis* que consistem em conteúdos fornecidos pelo dono do perfil, conteúdos fornecidos por outros usuários, e/ou dados do próprio sistema; 2) pode *publicamente articular conexões* que podem ser vistas e atravessadas por outros usuários; 3) pode consumir, produzir e/ou interagir com o *fluxo de conteúdo gerado por usuários* provido pelas suas conexões no site” (ELLISON e BOYD, 2013, p. 158).

postagens em outros espaços *online* acontece, ou seja, ela utiliza o espaço não apenas para criação de conteúdo original, mas também para a divulgação de conteúdos que posta em outras plataformas, como o blog e o Facebook.

O número de frequência de postagem de Amanda é maior, em primeiro lugar, no Twitter⁴¹ (que, como já dissemos, concede à cantora uma comunicação mais imediata e direta com seu público), em segundo lugar no Patreon⁴² (o qual consideramos a plataforma maior, pois é o atual foco de atenção principal de Palmer, já que é por lá que ela recebe pelo trabalho que produz), em terceiro lugar no blog (que, ultimamente, funciona mais como uma réplica das postagens do Patreon) e, em quarto, no Facebook⁴³ (com uma atenção maior para o grupo fechado). Seleccionamos o Twitter como plataforma “base” para a coleta de dados, bem como de demarcação dos eventos que engajam o fenômeno em análise. A escolha do site de rede social se deu, pois a musicista utiliza o mesmo constantemente (mais do que outras plataformas) e muitos eventos são divulgados nesse canal, por causa da amplitude que ela obtém a partir do mesmo, além do estímulo de uma forma mais imediata de comunicação que o Twitter aparentemente permite e da própria convergência criada pela artista entre as plataformas *online* em que se vê inserida.

Como dito anteriormente, a CMC foi escolhida como metodologia complementar à GT. A partir dessa junção metodológica, analisamos postagens e performances realizadas por Amanda Palmer no *online*; como ressalta Susan Herring (2001, p. 12, tradução livre⁴⁴), “O poder socialmente constitutivo da linguagem mediada por computador não é limitado à realização de interação de indivíduos”. O discurso é capaz de manter comunidades, mesmo que *online*, tanto quanto é capaz de manter relações entre os atores. Isso faz com que a análise do que está sendo dito por um ator que parece ser o foco de uma comunidade *online* (se levarmos em consideração que Palmer, o tempo todo, fala para e com o seus fãs e seguidores) seja muito relevante para a compreensão de como se dá a construção de relações nesses espaços.

Por mais que a sincronia das mensagens em si não entre em questão nessa pesquisa, é importante deixar claro que entendemos o tipo de comunicação produzida por

⁴¹ O número de seguidores da musicista é de um milhão cento e cinquenta pessoas até a presente data (26/03/18).

⁴² A cantora tem cerca de onze mil cento e cinquenta patronos até a presente data (26/03/18).

⁴³ Palmer utiliza apenas uma conta pública (*fan page*) no Facebook, esta possui cerca de 418.000 curtidas até a presente data (26/03/18).

⁴⁴ “*The socially constitutive power of computer-mediated language is not limited to the accomplishment of interactional work between individuals.*”

Palmer como assíncrona, ou seja, uma que não requer um *feedback* imediato de seus seguidores (HERRING, 2010). Como podemos observar no exemplo abaixo:

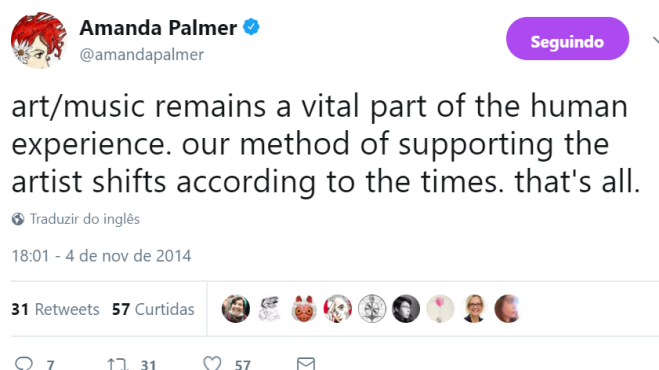


Figura 2 – Sobre arte e o suporte do artista.

Na figura 2, observamos uma espécie de “desabafo” realizado pela artista em 2014, em um momento onde ela discursava sobre a importância do financiamento coletivo para artistas, em específico músicos/musicistas. Esse tipo de discussão é comum na *timeline* do Twitter de Amanda, já que nessa plataforma ela é capaz de expressar seus pensamentos de forma mais ágil e com a probabilidade de atingir um maior número de pessoas, em comparação com o blog, por exemplo. O tipo de mensagem que ela deixa para seus seguidores é assíncrona, pois não requer um tipo de resposta imediata, mas ainda assim se mostra como um canal de abertura para um tipo de discussão – nesse caso, que inspira o debate sobre auxílio a artistas musicais. É interessante ressaltar que, nessa postagem, Amanda Palmer parece tentar legitimar a sua autenticidade como musicista e, ao mesmo tempo, justificar por que ela pode receber pelo que produz por meios “alternativos” de angariação de capital.

Mesmo não sendo mensagens síncronas, as postagens realizadas por Amanda Palmer, tanto em seu Twitter, quanto em seu blog, podem ser consideradas conversações, pois elas estimulam a resposta do público (HERRING, 2010). Essas respostas podem vir no formato textual propriamente dito ou, no caso do Twitter, com as ferramentas de interação como o *retweet*⁴⁵ e o *gostei*⁴⁶, sendo representadas respectivamente pelos ícones de setas, formando um quadrado, e coração. Analisamos, portanto, as conversações iniciadas pela musicista em seu Twitter e blog, tendo em vista o objetivo de compreender

⁴⁵ Ação de replicar um *tweet* em sua própria *timeline*, uma espécie de compartilhamento.

⁴⁶ Pessoas utilizam essa interação, geralmente, quando concordam com o *tweet*, marcando um tipo de afetação *online*.

como ela trabalha seu discurso para legitimar sua autenticidade como artista e, até certo ponto, pessoa “real”.

Foi realizado, assim, o recolhimento de dados *online* provenientes de postagens feitas pela artista, compostos pelos seguintes materiais: em seu perfil no Twitter⁴⁷ foram coletados cerca de 997 *tweets*, na fase inicial dessa pesquisa. Esse recolhimento mais abrangente foi feito num primeiro momento, quando ainda não havia sido definido exatamente qual recorte era mais interessante de ser utilizado. Nessa seleção, portanto, existem dados mais gerais que vão desde vida pessoal até divulgação de trabalhos próprios e de alguns conhecidos de Palmer. No segundo momento da pesquisa, quando já havíamos decidido que o recorte seria temático e temporal, envolvendo financiamento coletivo e a questão da maternidade, esses *tweets* recolhidos inicialmente foram “filtrados”, tendo em vista a segmentação de dados, totalizando 260 *tweets*. Realizei ainda um acompanhamento constante do blog⁴⁸ da artista, retornando a posts antigos quando necessário – cerca de 37 postagens, inicialmente, foram recolhidas, seguindo o padrão de recolhimento de dados utilizados no Twitter. No segundo momento, quando houve o recorte, apenas 15 postagens entraram na análise em si⁴⁹. O perfil no Facebook⁵⁰ da musicista também foi uma plataforma observada, tendo sido coletadas cerca de 157 postagens, entre compartilhamentos que a artista realizava de conteúdos produzidos por outras pessoas e postagens “originais” da mesma. Os *posts* do Facebook, no entanto, não foram utilizadas como dados para essa pesquisa.

Em paralelo à coleta de dados e observação de suas performances em tais ambientes *online*, foram feitas leituras constantes da autobiografia de Amanda Palmer, relevando que algumas partes do livro pareciam estar conectadas diretamente ao que estava sendo pesquisado nessa dissertação, como, por exemplo: “Só pelo fato de vermos as pessoas – realmente vermos e sermos vistos –, a gente ganha e confere *realidade* mútua

⁴⁷ O Twitter da artista pode ser acessado através do link: <<https://twitter.com/amandapalmer>>. É uma plataforma de microblogging que permite a publicação de textos curtos, de atualmente, 280 caracteres (na época dessa pesquisa, a quantidade de caracteres ainda se limitava a 140).

⁴⁸ O blog pessoal de Amanda Palmer pode ser acessado através do link: <<http://blog.amandapalmer.net/>>. Ele faz parte do site de promoção da mesma e divide o espaço *online* com outras abas, como loja, mídia, novidades sobre concertos, contato (que inclui o endereço pessoal da musicista, e-mails profissional e pessoal e caixa para envio de produções de fãs).

⁴⁹ Não será possível, ao longo da dissertação, trazer os 260 *tweets* bem como as 15 postagens feitas no blog por Amanda. Desse modo, serão apresentados e discutidos aqueles que foram considerados mais relevantes e ilustrativos para as questões de pesquisa.

⁵⁰ O perfil do Facebook da artista pode ser acessado em: <<https://www.facebook.com/amandapalmer>>. As postagens nesse canal são praticamente diárias, no entanto, a interação com os seus seguidores nessa plataforma não são tão frequentes quanto no Twitter.

(PALMER, 2015, p. 74, destaque no original). A partir desses extensos dados, começamos a perceber que havia uma tentativa de se mostrar como uma pessoa autêntica, a partir de um vínculo com o público.

A junção do Twitter com o blog – e, ainda tendo como suporte a autobiografia – pareceu fazer sentido, já que ambos cobrem conteúdos diferenciados, mas que são capazes de mostrar como se dão as performances enquanto comunicação mediada por computador da artista. Poderíamos ter adentrado a análise para as postagens que são publicadas no Patreon, no entanto, existe certa limitação capital imposta pela própria artista. Como alguns *posts* são exclusivos, abertos apenas para pagantes, essa ação constitui certa limitação da análise que estamos propondo nesse trabalho. Objetivamos entender como se são as performances da artista voltadas para o público geral, não apenas para seus fãs e pagantes – acreditamos que essas performances terão um tom diferenciado, já que são deveras segmentadas por serem parte de publicações “fechadas”. Optamos, então, por focar nossa análise no Twitter e no blog, já que esse segundo terá réplicas de publicações abertas do Patreon, além disso, esses espaços aportam uma maior presença da cantora e possibilitam o entremeio de produção textual e compartilhamento imagético, muito utilizado pela mesma.

A partir do recolhimento de dados, nos deparamos com diferentes categorias que emergiram da análise dos mesmos. Como citamos nas tabelas de 1 a 7, cada conteúdo compartilhado nesses esquemas pode ser entendido como uma categoria primária. Esta seria a fase de codificação aberta, na qual realizamos a “identificação, descrição e categorização do fenômeno encontrado na pesquisa empírica” (BITTENCOURT, 2017, p. 157). Nesta fase, é necessário ter atenção para os termos emergentes do próprio campo de pesquisa e, a partir disso, criam-se categorias e etiquetas que farão parte da análise dos fenômenos (BITTENCOURT, 2017; CHARMAZ, 2006). Realizei, então, ao retornar ao campo, uma organização de categorias a partir da meta-etiqueta “Autenticidade” que pareceu estar presente em muitos dos discursos em análise. A partir disso, ao observar novamente e organizar as postagens colhidas no Twitter e do blog, observamos a emergência das seguintes categorias de análise:

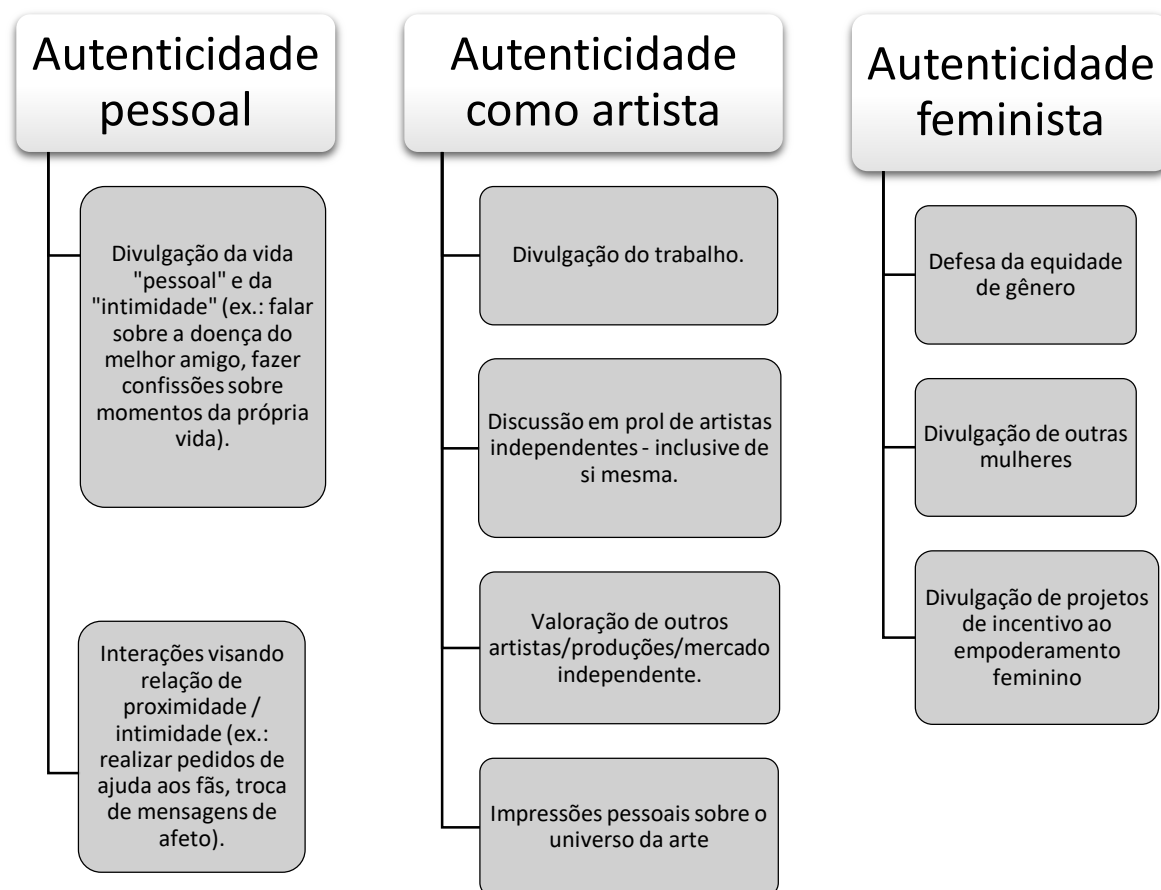


Tabela 9 – Categorização emergente nos discursos de Amanda Palmer.

Essas categorias, estão, na prática, interligadas. Aventamos como hipótese que a defesa da música independente e o ativismo feminista irão aparecer nas performances de Amanda Palmer com o objetivo de legitimar sua autenticidade como uma mulher que produz música. Isso, acreditamos, possibilitará uma explicação para o fenômeno Amanda Palmer e as tentativas que ela realiza de legitimação do que ela clama por “autenticidade” e que parece ser legitimado, de certa forma, pelo seu próprio público⁵¹. Desse modo, as discussões teóricas que se seguem nesta dissertação advêm do próprio material empírico produzido para a análise e focam principalmente nas noções de autenticidade, performance, cenas musicais independentes e feminismos.

⁵¹ Ainda que essa afirmação só pode ser feita com um outro tipo de pesquisa na área de Recepção que contemple a resposta dos fãs às performances realizadas por Palmer.

Capítulo 1. Autenticidades performadas

O termo “performance” muitas vezes não é assimilado com algo positivo. Coloquialmente, afirmar que alguém é performático significa afirmar que esse mesmo alguém está agindo de forma ensaiada, “teatralizada”, em busca de obter algo em retorno. Como a pesquisadora Paula Sibilia (2015, p. 359, destaques no original) atenta, essa assimilação “evoca as raízes epistemológicas da palavra *hipócrita* que, curiosamente, nem sempre exalou conotações negativas: para os gregos, *hypókrisis* era a arte de desempenhar um papel teatral”. Provavelmente com a popularização do teatro, da profissão do ator, e com a construção da ideia de que atores são profissionais que emulam determinados comportamentos e sentimentos, em prol de convencer o público de que a narrativa representada é uma realidade, o termo hipócrita começou a ganhar um valor pejorativo, fazendo com que a sua variação mais recente – já que o termo “performance” foi mais popularizado no século XX (SCHCHENER, 2002; SIBILIA, 2015) –, também seja compreendida de forma depreciativa.

Provavelmente por causa dessa percepção, quando o conceito de autenticidade emergiu na pesquisa, nos questionamos como Amanda Palmer, uma artista performática e teatral, por assim dizer, conhecida por se portar dessa maneira tanto em ambientes *online*, quanto em ambientes *off-line*, poderia acionar noções de autenticidade. Tendo em vista que se trata de um termo que ainda conota muito da sua construção inicial – que se deu no Romantismo alemão do século XVIII (TRILLING, 1972) –, ou seja, a valorização da preservação da intimidade e a construção individualista de uma “alma” (TAYLOR, 1991; TRILLING, 1972), como poderia alguém performar a própria autenticidade? Ou, utilizando a pergunta realizada por Sibilia (2015, p. 385, destaque no original), “É possível que vivamos, atualmente, tanto na “era da *performance*” como na “era da autenticidade””? E, sendo assim, é possível que uma “artista performática” como Amanda Palmer possa, através de seus discursos e performances *online*, legitimar-se como uma artista autêntica?

Para sanar esses questionamentos, neste primeiro capítulo trabalharemos com o conceito de performance, partindo dos estudos de performance artística – já que o termo se popularizou através das artes performáticas nos anos 1960-1970 – e adentrando a discussão sobre performance *online* discursiva, por causa do recorte que fizemos em relação ao fenômeno em análise. Além disso, discutiremos a perspectiva de performatividade, com o objetivo de introduzir o conceito de performatividade de gênero,

cunhado pela filósofa Judith Butler (1999), que percebemos estar entrelaçada às práticas constantemente realizadas por Amanda Palmer, não apenas como uma ação comunicativa, mas também política. Por fim, faremos a discussão de como a musicista expõe sua autenticidade utilizando-se das estratégias de performance e performatividade, e como isso aparece no ambiente *online*.

Debateremos brevemente nesse primeiro capítulo o histórico da noção de autenticidade na modernidade, ainda que a relação entre autenticidade e intimidade sejam mais profundamente discutidas no quarto, e último, capítulo desse trabalho. Como os teóricos Charles Taylor (1991) e Lionel Trilling (1972) deixam claro em seus respectivos trabalhos, autenticidade e intimidade não são fatores que possam ser facilmente desassociados. Trilling (1972) faz ainda uma correlação entre a construção de autenticidade com o inconsciente, como é compreendido pela Psicanálise. A percepção do autêntico seria uma criação de um “sistema mental inconsciente” e, por mais que essa inconsciência sofresse influências da sociedade e da cultura como um todo – como afirmam inúmeros estudiosos –, esse processo não é percebido pelos seres conscientes (TRILLING, 1972, p. 141, tradução livre⁵²). Dessa forma, a criação da autenticidade não apenas está profundamente conectada com uma interioridade, como também seria algo obtido de forma imperceptível.

A percepção, previamente acreditada, da subjetividade como algo edificado de forma inconsciente e sendo algo imutável e constantemente fixo, mudou significativamente após os estudos culturais pós-estruturalistas. Stuart Hall (1996) entende que a identidade, assim como a subjetividade, não pode ser pensada como algo perdido ou não existente apenas porque ela não é mais entendida como algo invariável, mas como algo que necessita ser reconceitualizado, porque

identidades nunca são unificadas e, na modernidade tardia, [são] crescentemente fragmentadas e fraturadas; nunca singulares mas construídas de forma múltipla, usualmente atravessando e antagonizando, discursos, práticas e posições. Elas são coibidas por uma historicização radical, e estão constantemente no processo de mudança e transformação (HALL, 1996, tradução livre⁵³).

⁵² “*unconscious mental system*”

⁵³ “*identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions. They are subject to a radical historicization, and are constantly in the process of change and transformation.*”

Assim, por mais que a modernidade tardia tenha trazido consigo uma pluralidade de escolhas e a cultura do consumo tenha feito com que a própria construção identitária tenha sido reconfigurada, sua percepção não sendo mais entendida como algo essencialista, mas mutável, fragmentado, em constante processo de (re)construção e até contraditório, ainda há uma certa cobrança por um ideal de “coerência expressiva” (GOFFMAN, 1956). Enquanto há o debate sobre se há a possibilidade de performar uma autenticidade, artistas como Amanda Palmer parecem buscar sua legitimação, enquanto figuras autênticas, através de suas interações diárias com o público e também em suas próprias produções artísticas. Por isso que, por mais que autenticidade implique “uma fidelidade a esse centro identitário ancorado nos abismos de si mesmo. Tanto esse desejo como essa demanda de autotransparência assumem que há “um *ser* e uma *verdade* “dentro” de cada um de nós” (SIBILIA, 2015, p. 358, destaques no original). Mostrar-se como um ser autêntico não se contradiz, portanto, com mostrar-se como performático, ao contrário, precisa-se da performance para que se possa fazer uma construção de autenticidade através da construção de uma coerência expressiva que poderá ser percebida pelo público.

1.1 Sobre performances

Performance é um termo amplamente utilizado. Seja para descrever um bom desempenho de um esportista, ou a desenvoltura de um telefone celular, a palavra não é desconhecida ao senso comum. Ainda assim, é praticamente impossível não reconhecer a importância do conceito de performance para o meio artístico, principalmente depois das décadas de 1960 e 1970, quando o conceito de performance artística foi popularizado por causa dos *happenings*, onde os corpos dos artistas e/ou da audiência eram transformados em obra de arte, borrando, assim, as fronteiras entre plateia, artista e criação artística (BISHOP, 2012; SCHECHNER, 2006; SIBILIA, 2015).

Ao relacionar performances ao campo das artes cênicas, muitas pessoas as entendem como algo não verdadeiro, irreal, inautêntico – de fato, não apenas a performance em si, mas tudo que remeta de alguma forma à teatralidade é constantemente compreendido com a conotação de falsidade. Nas palavras de Richard Schechner (2006, p. 292, tradução livre⁵⁴) em recriações de rituais tribais e reencenações de cenas históricas, os performers são chamados de intérpretes já que “a palavra “ator” é evitada

⁵⁴ “the word “actor” is shunned because of the association with theatrical inauthenticity”

por causa da associação com a inautenticidade teatral”. Essa ideia, no entanto, é rebatida pelo próprio autor, ao afirmar que

o que acontece no palco possui consequências emocionais e ideológicas, tanto para os performers quanto para os espectadores. Os personagens são reais no seu próprio tempo e espaço. Tanto atores quanto audiências se identificam com os personagens, derramam lágrimas reais por causa do destino deles, e ficam profundamente envolvidos com eles (SCHECHNER, 2006, p. 124, tradução livre⁵⁵).

Dessa forma, uma performance não pode ser efetivamente compreendida como algo não real, já que as condições em que ela é realizada podem engendrar diferentes sensações no público, que, de certa forma, acredita no que está assistindo. No entanto, a problemática da performance não se aplica apenas a essa questão da credibilidade em si, existem outros fatores que fazem com que a performance – seja ela artística, ou não – seja compreendida como estando presente em quase todos os lugares que frequentamos, além de ser uma parte inerente da construção da subjetividade dos atores sociais.

Por mais que Schechner seja conhecido pela sua filiação com a área da arte, tendo sido um dos criadores do campo dos Estudos de Performance, além de ser um diretor de teatro reconhecido e professor na *Tisch School of the Arts*, na Universidade de Nova York, sua observação sobre como a performance está inserida no dia a dia é de grande relevância. Para o autor (2006), performances podem ser entendidas como “comportamentos restaurados” ou “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas constantemente no dia a dia, sendo, dessa forma, ensaiadas, o que faz com que ações ganhem significados, ou sejam ressignificadas, dependendo de quem as realiza ou de quem as assiste. Mesmo essas performances se dão de forma coletiva, pois são atividades públicas do dia a dia que perdem o sentido quando são realizadas individualmente – dessa forma, performances não são performances se não houver a agência de atores as assiste e de quem as performa (SCHECHNER, 2006).

Essa ideia é endossada por Simon Frith (1996, p. 205, tradução livre⁵⁶) que, ao defender que o simples ato de escutar uma canção pode ser entendido *enquanto*⁵⁷ uma

⁵⁵ “what happens on stage has emotional and ideological consequences for both performers and spectators. The characters are real within their own domain and time. Both actors and audiences identify with the characters, shed real tears over their fate, and become deeply involved with them”

⁵⁶ “the term “performance” defines a social – or communicative process. It requires an audience and is dependent, in this sense, on interpretation; it is about meanings”

⁵⁷ Nesse momento, utilizamos deliberadamente a tradução da discussão de Schechner (2006), “enquanto performance”, pois a performance é um processo reflexivo e, ainda assim, “não está “em” nada, mas “entre”” (SCHECHNER, 2006, p. 30).

performance, afirma que “o termo “performance” define um processo social – ou comunicacional. Requer uma audiência e é dependente, nesse sentido, de uma interpretação; ela é sobre sentidos”. Isso quer dizer que a performance é um processo sociocomunicacional, que cria sentidos e que, dessa forma, para a sua compreensão como tal, é necessário que esteja incluída em uma rede de interações. No caso da análise de Frith, o ato de escutar uma música terá o significado criado a partir do momento em que a canção representa algo para o ouvinte, fazendo com que o ator social modifique-se e, conseqüentemente, modifique a própria música a partir do significado que concede a mesma. Da mesma maneira, as mensagens em sites de redes sociais de Amanda Palmer receberão significados por parte do público que a acompanha nas plataformas *online*⁵⁸ e da própria artista que performa para ser vista e ouvida. Essas práticas parecem representativas de performances cotidianas da musicista, já que diariamente ela publica mensagens em seu Twitter e Facebook, e pelo menos semanalmente apresenta conteúdos novos em seu blog. Provavelmente, dessa maneira, há a tentativa da construção de uma performance coerente de si mesma através da exposição diária de relatos íntimos como forma de manter certa fidelização do público através da construção de confiança, algo que aventamos como hipótese neste trabalho.

Paula Sibilia (2015) entende que contemporaneamente há um esforço por parte das pessoas em performarem seus próprios sucessos, realizações e ideais de felicidade, mostrar-se da melhor forma possível e receber um retorno por esse tipo de exposição de si. Ela deixa claro que esse tipo de prática não era bem vista historicamente porque, retomando à moral burguesa oitocentista, nas sociedades ocidentais valorizava-se a discrição e o acometimento; expressões pessoais de demonstração de intimidade ou a “construção da imagem de um “*eu triunfante*”” eram considerados “um flagrante atentado ao recato” (SIBILIA, 2015, p. 355).

O ato de performar a vida cotidiana (SCHECHNER, 2006) só começou a ser entendido como algo não necessariamente negativo – e até requerido, em alguns casos – mais contemporaneamente, no final do século XX. Para Sibilia, essa mudança ocorreu, pois houve a mudança gradual da cultura e da vida pública, já que a autopromoção não é mais encarada como um problema, tendo perdido parte da negatividade com a qual ela

⁵⁸ Mesmo não fazendo o debate sobre materialidades nesse trabalho, é importante deixar claro que no caso do fenômeno em questão, a forma como agem os sites de redes sociais é de muita importância, já que é através deles que Amanda Palmer irá entrar em contato com sua *fanbase*, além de criar a sensação de familiaridade com os mesmos.

era julgada justamente por causa da facilitação do compartilhamento da vida privada, com ferramentas como sites de redes sociais, telefone celulares que gravam e fotografam com apenas um clique, entre outros avanços tecnológicos. Há um crescente interesse por parte do público na “vida comum”, como a autora deixa claro:

De fato, em uma época dominada pela cultura mediática, qualquer vida não só gera uma quantidade crescente de imagens e relatos inspirados em tais moldes mas, além disso, essa ‘vida comum’ tende a se realizar nas imagens: ganha consistência ao se produzir com a ajuda dos códigos midiáticos e ao se plasmar nas telas que se multiplicam por toda parte (SIBILIA, 2015, p. 355).

Resultando de uma “familiaridade contemporânea com os meios de comunicação” (SIBILIA, 2015, p. 355), o público se habituou com a constante exposição e observação da vida “comum”, mesmo – ou talvez, principalmente – de celebridades. Por isso, atores da indústria cultural, que intendem adquirir visibilidade, provavelmente terão que expor alguma particularidade de sua vida privada. Isso conecta-se com a exposição da intimidade e celebritização do ser, temas que iremos discutir mais a frente, tendo a importância de serem compreendidos como parte do próprio processo emergente na era da performance. Assim sendo, dispositivos de comunicação, ou vigilância, são utilizados de forma a conceder uma visibilidade maior para os atores sociais. Eles “servem para tornar visível a própria *performance* – e, nesse gesto, *performar* e projetar um *eu* atraente – para um público potencialmente infinito. E, é claro, não é preciso ser artista para isso, ou sim?” (SIBILIA, 2015, p. 357, destaques no original).

Assim como outros autores que trabalham com a questão da performance, não estamos aqui observando comportamentos e performances de uma pessoa “comum”, mas de uma celebridade. O “fenômeno” em questão, Amanda Palmer, tem como claro objetivo a obtenção de visibilidade e notoriedade dentro de uma cena musical, ou das cenas musicais, nas quais ela se insere. Suas performances têm como objetivo, de alguma forma, agradar o seu público alvo. De acordo com Sibilía (2015, 2016) essa obtenção de aprovação está sempre em jogo com a audiência, seja para celebridades seja para pessoas “comuns”. No entanto, poderíamos afirmar que ao menos quanto ao aspecto financeiro, uma celebridade carece mais da aprovação do público, pois sem ela, muito dificilmente sua carreira poderá ser mantida.

Nesse sentido, Amanda Palmer, enquanto performer, está sempre em busca de algum tipo de resposta, preferencialmente positiva, da sua audiência. Essas respostas podem inclusive modificar como ela se apresenta ou como realiza suas próprias

performances, sejam elas artísticas ou da ordem do cotidiano, através das interações discursivas com o público através de sites de redes sociais. Como Erving Goffman (1956, p. 05, tradução livre⁵⁹) deixa claro, “Na vida cotidiana, obviamente, há a compreensão de que primeiras impressões são importantes”, só assim um ator social terá a capacidade de adquirir a confiança de quem convive com ele, ou de quem ele precisa assegurar familiaridade ou intimidade. Uma das formas de endossar uma positividade a partir das “primeiras impressões” – talvez a forma mais efetiva de fazê-lo – é criando uma performance de si que seja protegida de “falhas”, por assim dizer. Dessa maneira, o performer assegura a criação de uma identidade de si mesmo que seja capaz de forjar confiança no público e que pode modificar sua própria subjetividade. Nesse caso, a performance requer a segurança da “coerência expressiva”, como o próprio autor aponta:

Tendo a fragilidade e a requerida coerência expressiva da realidade que é dramatizada pela performance, existem usualmente fatos que, se a atenção é dirigida para os mesmos durante uma performance, iriam descreditar, romper, ou tornar vã a impressão que a performance engendra. Esses fatos podem ser considerados como provedores da ‘informação destrutiva’ (GOFFMAN, 1956, p. 87, tradução livre⁶⁰).

Sendo assim, coerência expressiva não só é um requerimento importante para as performances realizadas no dia a dia – tendo em vista que Goffman (1956) faz uma analogia entre o teatro e a vida cotidiana –, como também para as artísticas. Assim, as rupturas ou inconsistências da coerência expressiva devem ser evitadas (SÁ E POLIVANOV, 2012), ainda que se entenda que ela só exista enquanto ideal, ficção a ser construída. Amanda Palmer é uma artista que tenta, a todo momento, provar a si mesma como autêntica e coerente com seus ideais e valores através de atos, auto análises e julgamentos. Um exemplo pode ser demonstrado a partir de uma das ações *online* promovidas pela própria artista com a *hashtag* *Losers Of Friday Night On Their Computers*⁶¹ (#LOFNOTC), exposta na Figura 3:

⁵⁹ “In everyday life, of course, there is a clear understanding that first impressions are important.”

⁶⁰ “Given the fragility and the required expressive coherence of the reality that is dramatized by a performance, there are usually facts which, if attention is drawn to them during the performance, would discredit, disrupt, or make useless the impression that the performance fosters. These facts may be said to provide 'destructive information'”

⁶¹ Perdedores Nas Sextas à Noite em Seus Computadores, tradução livre.



Amanda Palmer

@amandapalmer

Seguindo

tonight's agenda (and topical): ARMPIT ART.
interpret at will and send pictures. GO. simple
brave photos will suffice. #LOFNOTC

Traduzir do inglês

19:50 - 6 de abr de 2012

Figura 3 – #LOFNOTC pedindo fotos.

No *tweet* acima (figura 3), notamos que Palmer tenta mobilizar os seus seguidores em favor de um assunto que, por vezes, se mostra deveras complexo para ela mesma. Amanda não depila as suas axilas e isso, vez ou outra, faz parte das críticas direcionadas a ela – mas também fez com que recebesse inúmeros elogios por não se adequar a padrões de gênero⁶² e se manter fiel a seu posicionamento enquanto feminista. Dessa forma, ao pedir fotos aos seus seguidores tendo como foco suas axilas – o que ela chama de “arte de axila” – ela foi respondida com uma quantidade significativa de fotos de pessoas com as axilas não depiladas. Palmer não especifica muito bem como as fotos devem ser feitas, tendo a palavra “arte” como única descrição para as axilas que ela deseja ver; no entanto, por causa de certa coerência expressiva em sempre mostrar suas axilas não depiladas – a musicista afirma que depila algumas vezes, mas não fomos capazes de encontrar fotos da mesma com axilas lisas – o próprio público deu significado à mensagem que estava sendo passada, fazendo dessa interação uma performance. Dessa forma, a mensagem é construída de forma a pluralizar e instigar a interpretação do próprio público, fazendo com que os seguidores julguem quais tipos de foto parece desejar receber, principalmente depois da interjeição: “interpretem à vontade e mandem fotos”. A interpretação é livre para os fãs da artista e, como eles estão acostumados com as performances e discursos realizados pela mesma, eles a respondem de maneira quase previsível. Nesse momento observamos uma troca comunicacional e performática que parece bem sucedida, de acordo com as respostas que Palmer adquire.

Argumentamos que o fato de Amanda escolher o que compartilhar, quando e como comentar esses compartilhamentos, faz parte de um “projeto reflexivo do eu” (GIDDENS, 2002), ou seja, faz sentido tendo em vista o discurso que a cantora “prega”, em um processo que parece ter em vista uma “coerência expressiva” (GOFFMAN, 1956)

⁶² Vide: <<http://www.nytimes.com/2010/04/15/fashion/15skin.html>>, <<https://jezebel.com/5458805/amanda-palmers-armpit-hair-attracts-hail-of-online-criticism>> e <<https://www.bustle.com/articles/131932-7-celebrities-who-dont-shave-their-legs-and-arent-afraid-to-show-it>>. Último acesso em 03/02/2018.

na forma como se auto apresenta e interage com seus seguidores. Segundo Simone Pereira de Sá e Beatriz Polivanov (2012, p. 581, destaques no original), na “*coerência expressiva* dos atores nas redes sociais” existe um processo de “ajuste da “imagem” própria aos significados que se quer expressar para o outro”. As autoras fazem a análise a partir da construção auto reflexiva quando usuários do Facebook trocam suas fotos de perfil por figuras de desenhos animados. Apesar do recorte diferenciado, acreditamos que esse tipo de análise condiz com a coerência expressiva perceptível nas performances de Amanda Palmer, incluindo as *online*, principalmente no que se refere à criação de significados a partir da divulgação de imagens específicas.

Dessa forma, Palmer expressa uma construção de si até mesmo através dos próprios fãs. Isso pode ser percebido ao analisarmos a resposta que a musicista dá para o retorno dos seus seguidores. Amanda realizou o *retweet* de várias imagens, exemplificadas nas figuras 4 e 5, expostas abaixo, que chamaram a atenção da artista por terem cumprido com os requisitos estipulados pela mesma, ainda que de forma não verbal:



20:32 - 6 de abr de 2012

Figura 4 – Foto de namorada de fã #LOFNOTC.

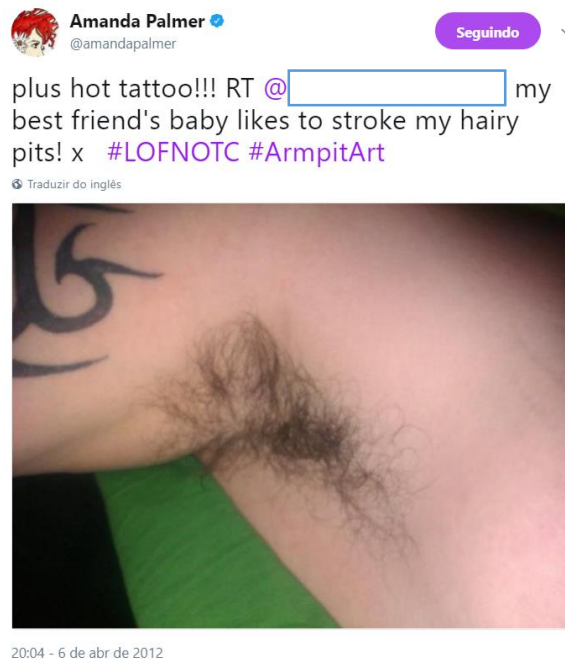


Figura 5 – Foto de axila #LOFNOTC.

Já que “o sucesso de uma performance para um performer pode ser, finalmente, apenas mensurado pela resposta da audiência (é isso que faz uma performance, um tipo de retórica)” (FRITH, 1996, p. 208, tradução livre⁶³), observamos que a performance discursiva realizada por Palmer e exposta acima foi, pela medição da própria artista, um caso bem sucedido. Isso se dá não apenas pela réplica, em forma de *retweet*, mas também pela própria linguagem que a artista utiliza para expressar sua aprovação. Na figura 4, a foto é da namorada (ou “alma gêmea”) de um seguidor, ou seguidora, de Amanda Palmer. A interjeição de Amanda é traduzida como “Oh meu Deus” (*OMG* – abreviação da expressão “*Oh my god*”), o que conota certa surpresa, seguida por “*hot*”, um termo que traduzido literalmente do inglês significa “quente”, mas que pode ser entendida como uma aprovação da fisionomia da pessoa sendo olhada. Na figura 5, também há uma aprovação da imagem que está sendo compartilhada. A seguidora, ou seguidor, de Amanda Palmer publica a imagem com uma mensagem dizendo que o bebê do seu melhor amigo, ou sua melhor amiga, gosta de fazer carinho em suas “axilas peludas”, Palmer, no entanto, não parece se ater a essa mensagem, mas apenas à imagem em si, quando comenta: “mais tatuagem atraente”, utilizando a mesma interjeição de sexualização presente na imagem anterior (“*hot*”).

⁶³ “*The success of a performance for a performer can, in the end, only be measured by the audience response (this is what makes it a performance, a kind of oratory).*”

Dessa maneira, percebemos que a artista “gratifica” quem compreende suas mensagens e as interpreta do jeito que ela deseja, ao realizar interações com os usuários que compartilharam suas imagens colocando em evidência os corpos dos seus próprios fãs, elogiando-os. No entanto, se o próprio corpo de Amanda Palmer – mais especificadamente, o seu hábito de não se depilar – não fosse algo constantemente comentado por ela e por outros canais, como os ligados à mídia de massa e a audiência dela mesma, os seus seguidores muito provavelmente apresentariam um outro tipo de resposta em comparação ao que ela estava desejando naquele momento.

Atentamos ainda para o fato de que o corpo se mostra como algo imprescindível para performances (SCHECHNER, 2006), ainda que essas sejam *online*. Ele faz parte da interação entre Amanda e seus seguidores, que compartilham certos entendimentos e valores em comum quanto às suas possibilidades de apresentação para o outro. Caso o público não compactuasse de certa forma com as performances que a mesma realiza, a musicista se encontraria em um empasse e a performance, muito provavelmente, seria cancelada – podendo até mesmo resultar na exclusão desse *tweet* em específico. Esse tipo de acontecimento é explicado por Goffman da seguinte forma (ainda que o autor não estivesse imerso no contexto da cultura digital à época de seu trabalho):

Tendo o fato de que o indivíduo efetivamente projeta um significado a uma situação quando ele está na presença de outros, podemos pensar que eventos podem acontecer dentro dessa interação, que contradirão, descreditarão, ou de outra forma levantarão dúvidas sobre essa projeção [realizada]. Quando esses eventos disruptivos acontecem, a interação em si pode terminar de forma confusa e ridicularizada (GOFFMAN, 1956, p. 06, tradução livre⁶⁴).

Sendo assim, caso a mensagem não tivesse sido compreendida pelos fãs de Palmer, por motivos diversos, isso provavelmente geraria uma interferência na comunicação entre artista e audiência – algo crucial para a mesma, uma vez que depende da visibilidade que consegue alcançar. No caso em análise não foi observada essa interferência, no entanto, é inegável que, atualmente, com as tecnologias da comunicação muito mais avançadas, disseminadas e popularizadas, essa interferência e as rupturas de

⁶⁴ “Given the fact that the individual effectively projects a definition of the situation when he enters the presence of others, we can assume that events may occur within the interaction which contradict, discredit, or otherwise throw doubt upon th is projection. When these disruptive events occur, the interaction itself may come to a confused and embarrassed halt.”

performance podem ser muito mais facilmente apontadas, justamente pelas performances *online* serem observadas e mesmo arquivadas com mais facilidade, rapidez e alcance.

Performances artísticas podem ser diferenciadas das performances *online* por causa dos espaços em que elas se dão. Haverá uma aproximação muito maior entre as performances artísticas e performances musicais, ao vivo, por exemplo, quando há uma observação do público em tempo real do corpo que está performando naquele espaço temporal (AUSLANDER, 2008; FRITH, 1996).

As performances *online*, nesse sentido, se equipararão com performances gravadas, ou seja, performances mediadas por atores não humanos e que, por não estarem limitadas ao espaço ou tempo real, podem apresentar um número maior de significados, por causa da sua extensão temporal alongada, do consumo por parte de diferentes pessoas provenientes de diferentes contextos sociais e as diferentes narratologias e filosofias que as mesmas trazem consigo (DIXON, 2007). Assim como em performances de bandas ou músicos e musicistas ao vivo, os aparatos tecnológicos são utilizados para amplificar a experiência de uma troca mais intimista entre artista e público. Performances artísticas gravadas intendem fazer com que o público sinta a proximidade com o mesmo, ainda que esse não esteja presente na performance ao vivo. Esse processo se populariza, como deixa claro Simone Pereira de Sá e Ariane Holzbach (2010), desde o início do século XX – resultante da necessidade dos seres sociais de viverem a individualização e recolhimento ao ambiente doméstico, constituinte da moral burguesa do século XIX, mas ainda assim experienciando eventos sociais públicos. Dessa maneira, o crescente avanço da tecnologia da comunicação possibilitou esse processo, levando para dentro das casas concertos e espetáculos, através do rádio e, mais tarde, da televisão. Obviamente, as trocas não se limitam somente às performances artísticas e ao consumo cultural. Observamos esse tipo de engajamento no século XXI também com a troca de mensagens instantâneas e outras funções que, antes das ferramentas tecnológicas de comunicação e dos sites de redes sociais, só eram possíveis nas trocas comunicacionais ao vivo – como a criação de grupos de conversa.

Isto posto, performances discursivas *online* também são facilitadas pelo engajamento tecnológico, tendo em vista que

sites de redes sociais constituem (...) espaços que possuem recursos por meio dos quais os usuários articulam a maneira como desejam se apresentar aos demais – ainda que mediados pelos próprios *softwares* e dispositivos de interação – empreendendo, portanto, performances de si nesses espaços (SOUZA e POLIVANOV, 2017, p. 05).

Através do compartilhamento de mensagens, vídeos, imagens, entre outros materiais capazes de serem produzidos e reproduzidos nos sites de redes sociais, os atores são capazes de criar performances de si, expondo-se ao público da maneira como desejam ser compreendidos (SÁ e POLIVANOV, 2012; POLIVANOV, 2014). A auto construção no “universo” *online* se dá através do processo que pode ser compreendido como uma performatização de si, não sendo uma “cópia” de um *self* real, nem se dando de forma aleatória, já que “os atores sociais têm, em grande medida, controle sobre os materiais que optam por deixar visíveis nos SRSs [sites de redes sociais]” (POLIVANOV, 2014, p. 53). Assim, o *self* construído por Amanda Palmer em seus perfis de sites de redes sociais é compreendido por nós como uma ação de construção identitária que buscar ser entendida enquanto legítima, demonstrando como deseja ser vista pelo seu próprio público. Dessa maneira, não entendemos que haja diferenciações, em termos de legitimidade, entre a performance *online* para a performance *off-line*. Em ambos os “ambientes” a interação da artista com o público ainda será imprescindível e por isso que ações como a movimentação de *hashtags*, ou a réplica das respostas dos seus seguidores, serão partes fundamentais das performances da musicista.

1.2 Construindo performatividades [de gênero]

Uma das particularidades das performances *online* de Palmer pode ser observada na maneira como ela concretiza performatividades de gênero, conforme o caso trazido acima ilustra. O conceito é mais conhecido pelo debate realizado pela filósofa Judith Butler (1999, p. 187, tradução livre⁶⁵), que entende o gênero performatizado como um “ato”, por assim dizer, que está aberto para rupturas, autoparódia, autocrítica, e aquelas exibições hiperbólicas do ‘natural’ que, em seu próprio exagero, revelam seu status fantasmagórico fundamental”. A própria performatividade de feminilidade, portanto, perpassa um processo de auto reflexividade importante para a constituição de uma identidade e esse processo é necessariamente dialógico; precisa da figura do outro, no caso do público que a observa, para se concretizar. Performatividade é um termo conectado ao conceito de performance – como a etimologia da palavra sugere –, por isso é importante debater o que é performatividade antes de recorrermos ao recorte do gênero.

⁶⁵ “ ‘act’, as it were, that is open to splitting, self-parody, self-criticism, and those hyperbolic exhibitions of ‘the natural’ that, in their very exaggeration, reveal its fundamentally phantasmatic status.”

Richard Schechner (2006, p. 123, tradução livre) aponta que “performatividade” é um termo que está ligado à linguística, sendo “tanto um substantivo e um adjetivo”. Segundo o autor, performatividade pode ser compreendida de forma similar ao que ele trabalha como “enquanto” performance, como, por exemplo, a forma como nos comunicamos – ainda que essa não possa ser compreendida como uma performance em *stricto sensu*, ela pode ser compreendida como uma performatividade, já que realiza “a construção da realidade social incluindo gênero e raça”, reafirmando “a qualidade do comportamento restaurado de performances” e delineando as fronteiras existentes entre “a relação complexa entre performance prática e performance teórica” (ibid). Por mais que a performatividade possa ser, e é observada em atos artísticos, ela é necessariamente discursiva, principalmente quando há o objetivo da troca comunicacional entre dois ou mais atores sociais.

Dessa maneira, o termo foi segmentado na área de estudos linguísticos, o que faz com que a utilização dele por Butler não seja surpreendente – a pesquisadora está vinculada ao Departamento de Retórica e Literatura Comparada, na Universidade de Berkeley, Califórnia. Ao realizar uma discussão com o linguista J. L. Austin, Schechner (2006) conclui que o ato de performativizar relaciona palavra à ação. “As palavras geralmente precisam ser corroboradas por ações” (SCHECHNER, 2006, p. 124, tradução livre⁶⁶), por isso esses dois elementos – palavras e ações – estarão, para a performatividade, intrinsecamente conectados. Por exemplo, numa celebração simbólica de casamento, quando os noivos trocam promessas de fidelidade e companheirismo, realiza-se a troca de alianças, uma amostra em ação que ilustra o que eles estão proferindo verbalmente, criando, portanto, uma simbologia entre as juras e as alianças (SCHECHNER, 2006). Esse tipo de leitura da performatividade pode ser vista em diversos posts de Amanda Palmer, através do uso de imagens em conjunto com palavras, como nas figuras 6 e 7, em destaque abaixo:

⁶⁶ “The words usually need to be corroborated by actions.”

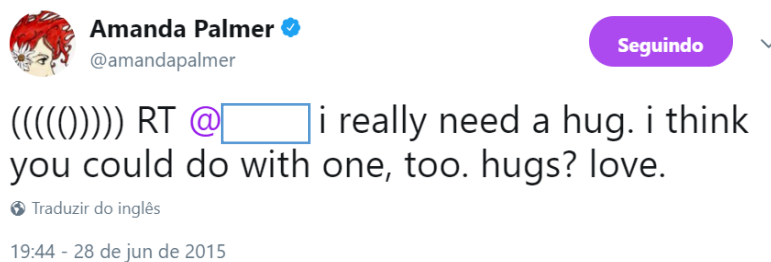


Figura 6 – Concessão de abraço virtual.

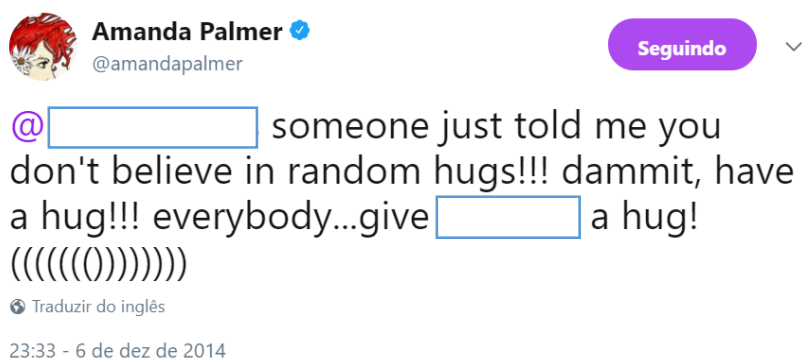


Figura 7 – Abraço virtual oferecido.

O uso dos parênteses significa, como podemos observar pelas figuras acima, abraços virtuais. A musicista começou a utilizar esse artifício nas intituladas “Campanhas de Abraços”, algo que ela realizou muito nos anos que seguiram ao seu *crowdfunding*. Essas campanhas, majoritariamente *online*, consistiam em Palmer oferecendo “abraços” para os seus seguidores e, da mesma maneira, recebendo “abraços” dos mesmos. Essa troca é representada tanto pela palavra em si (*hugs*), quanto pelas variações de escritas (**hugs**, *!!!hugs!!!!*), e pelo simples uso dos parênteses e, até mesmo, uma mistura das duas formas: *((((((((hugs))))))*). Esse tipo de ressignificação de sentido para um símbolo faz parte das recorrentes adaptações feitas por usuários que estão inseridos no “discurso 2.0” (termo traduzido livremente de HERRING, 2012)⁶⁷, com o objetivo de ampliar a coerência linguística no espaço *online*, além de determinar um espaço próprio de um grupo específico de usuários.

Entendo que por causa da multiplicidade de culturas, vivências e classes que divergem, convergem e interagem *online*, criando disputas simbólicas nesses espaços e fazendo com que seja necessário “questionar e problematizar de “qual internet” ou de qual rede social estamos falando, para não incorrerem no julgamento de “casos extremos” ou da linguagem relacionada a um determinado grupo social como o “dominante”” (AMARAL, 2011, *online*), pesquisamos se o uso de parênteses é utilizado

⁶⁷ “2.0 discourse”

por outros grupos de atores sociais, como forma de expressar afeto. Nos deparamos com uma quantidade considerável de artigos recentes em jornais e revistas eletrônicos que mostraram que, na realidade, o uso de seis parênteses que se encontram – dessa maneira: ((())) – é um tipo de marcação “dada” a judeus, por membros integrantes da extrema direita europeia e estadunidense, como forma de “marcar” o perfil desse grupo étnico e religioso no Twitter, para que outros antissemitas possam atacá-los. Esse tipo de marcação, conhecida como “eco”, foi reapropriada, no entanto, por pessoas contra a extrema direita e supremacistas brancos e em apoio aos judeus atacados; nesse caso, o usuário do Twitter coloca o “eco” nos extremos do seu nome de identificação do site de rede social⁶⁸, fazendo com que houvesse a ressignificação e a mudança do propósito da marcação – ao invés de exclusão e alvo para ataque, amostra de força e resistência.

A simbologia, portanto, se mostra com diferentes significados e entendimentos dependendo de quem faz a utilização de símbolos e da performatividade que o usuário constrói. Assim sendo, percebemos que múltiplas formas de comunicação e da linguagem utilizada em espaços *online* fazem parte de disputas simbólicas que divergirão conforme as “diferentes identidades e grupos sociais em suas demarcações de “territórios” através de estratégias de linguagens características” (AMARAL, 2011, *online*). Em nosso entendimento, para compreender quais sentidos estão sendo acionados, é necessário compreender a própria performatividade em jogo, já que palavras justificam e dão coerência a ações (SCHECHNER, 2006).

Esse tipo de construção performativa não é a única realizada por Amanda Palmer em seus discursos e interações *online*. Como iniciamos a discussão deste tópico, a performatividade de Palmer pode ser observada em relação ao gênero ao qual ela se identifica. Independentemente desta ser uma marcação feminista ou feminina, o tipo de performatividade que ela encena é representativa da sua própria construção identitária. Compreendemos que Judith Butler “defende um modelo performativo da identidade no qual nossas ações, repetidas incessantemente, constituem a identidade *como se fosse* algo natural” (BORBA, 2014, p. 448, destaques no original), por isso é importante observar as performatividades discursivas *online* de Amanda Palmer sob essa lente.

⁶⁸ Vide: <<https://www.theguardian.com/technology/shortcuts/2016/jun/12/echoes-beating-the-far-right-two-triple-brackets-at-a-time>>, <<http://www.thefrisky.com/2016-06-08/what-do-parentheses-around-a-twitter-handle-mean-the-echo-may-be-hard-to-search-but-its-everywhere/>>, <<http://www.nydailynews.com/news/national/echoes-means-twitter-article-1.2667546>> e <<http://metro.co.uk/2016/06/05/people-are-putting-echoes-around-their-names-on-twitter-heres-why-5925002/>>. Último acesso em: 06/02/2018.

Postagens que fazem referência à feminilidade (características específicas ressaltadas por ser mulher, o dia a dia como uma mulher) são uma constante nos perfis de Amanda em sites de redes sociais. Esse fluxo aumentou consideravelmente depois que ela teve seu filho, Anthony, tendo em vista que atualmente as postagens que envolvem a maternidade são frequentes – inclusive relacionando a questão da maternidade, música e política. No entanto, a performatividade de gênero sempre esteve presente nas interações e postagens da musicista, não sendo, portanto, uma novidade. Ainda que essa possa ser lida como uma demonstração da própria identidade feminina da cantora, em alguns momentos, ela realiza repetições de padrões de gênero impostos pela construção social patriarcal aos corpos femininos, como é o caso exemplificado na figura 8:

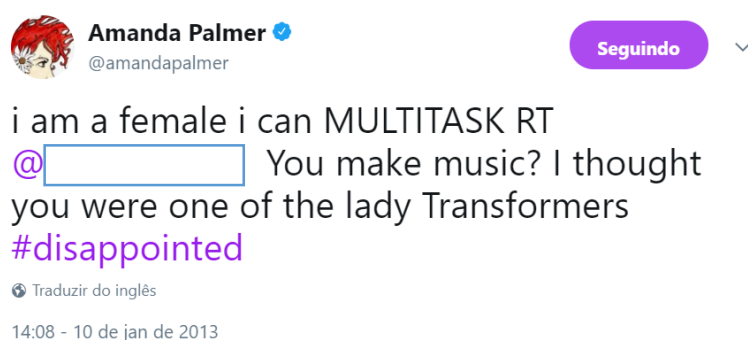


Figura 8 – Reprodução de padrões de gênero.

Contextualizando o *tweet* em destaque, em 2013 observamos uma crescente popularização de Amanda Palmer no Twitter após o seu projeto de *crowdfunding* – o evento concedeu uma visibilidade maior à musicista, já que a levou para além do universo musical, e colocou em evidência os engajamentos que a artista estimulava e recebia *online*. Nesse momento, ela recebeu muitos novos seguidores em seus sites de redes sociais e, aparentemente, um número considerável desses não tinha conhecimento sobre a vida profissional como musicista de Palmer. No *tweet* ela responde a uma piada de um seguidor que afirma não saber que ela fazia música. Para o seguidor, ela é uma “*lady Transformer*”, ou seja, um robô, ou um ciborgue, meio humana, meio máquina; estando conectada por um longo período de tempo e aparentemente mostrando sua própria intimidade para aqueles que a acompanham *online*, como quem o faz para amigos próximos e de longa data.

Embora, provavelmente, não tenha sido esse o objetivo da mensagem do seguidor, é interessante pensar em como esse comentário remete aos próprios hábitos de Palmer, além de nos ter aludido ao *Manifesto Ciborgue* escrito por Donna Haraway em 1985. Um

trecho que talvez caiba nesse contexto em específico e, em equiparação com o fenômeno em análise, seria:

O ciborgue está determinadamente comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade. Ele é oposicionista, utópico e nada inocente. Não mais estruturado pela polaridade do público e do privado, o ciborgue define uma polis tecnológica baseada, em parte, numa revolução das relações sociais do *oikos* – a unidade doméstica (HARAWAY, 2000, p. 39, destaque no original)

Não fosse pelas pequenas incursões sobre si mesma, talvez conseguíssemos ler Amanda Palmer como um ciborgue de Haraway. A artista realiza o processo da adoção da ficcionalidade como realidade e a deturpação de barreiras entre público e privado, ao integrar-se à “polis tecnológica” em seu próprio ambiente doméstico. Ela também parece realizar a tentativa de transpor a si mesma, sendo é uma criatura híbrida e que não mais é limitada por conceitos pré-existentes de humanidade, mas os subverte a partir do uso tecnológico. Sua função comunicacional dependente não apenas do físico, mas também do não-físico, aquilo que não é tangível. No entanto, ao invés do não-gênero, a não-busca pelo orgânico e a transgressão ao naturalizado, na resposta dada por Palmer ao seguidor, percebemos uma prevalência e, até mesmo, endosso nos entendimentos de papéis de gênero impostos. A afirmação “eu sou uma mulher eu posso [ser] MULTI TAREFAS”, reproduz a noção social que dita que a mulher possui uma capacidade muito maior em comparação ao homem de realizar ações diferentes em um mesmo período tempo. O mito da supermulher é quase tão problemático quanto o mito do sexo frágil, pois, superficialmente, coloca o feminino em uma posição de supremacia e liberdade (já que a mulher escolhe, tecnicamente, as próprias atividades, ainda que múltiplas), mas observando de forma crítica essa se mostra como mais uma imposição, que coloca o sexo feminino como mãe, provedora e mantenedora do lar (no sentido mais prático e antigo da ação; limpar, cozinhar...). Esse tipo de ação multitarefa, que além de múltipla deve ser realizada com primazia, seria um tipo de performatividade imposta ao feminino.

No caso de Palmer, é “permitido” que ela seja musicista e uma *digital influencer*⁶⁹, desde que ela realize isso com qualidade. Angela McRobbie (2009, p. 12, tradução livre⁷⁰) entende essas aparentes liberdades de escolha como “uma coexistência entre os valores

⁶⁹ Um tipo de “profissão” próprio do século XXI, emergente com a popularização da internet. Influenciadores digitais são pessoas que utilizam seus perfis em sites de redes sociais para influenciar comportamentos e o consumo de seguidores e, dessa forma, conseguir promover marcas e/ou a si mesmos.

⁷⁰ “the co-existence of neo-conservative values in relation to gender, sexuality and family life (...), with processes of liberalisation in regard to choice and diversity in domestic, sexual and kinship relations”

neoconservadores em relação ao gênero, sexualidade e vida familiar (...), com processos de liberalização no que diz respeito a escolha e diversidade nas relações domésticas, sexuais e familiares”. No entanto, por mais que essas escolhas de modos de vida pareçam uma conquista e avanço social, elas são extremamente problemáticas no que naturalizam algumas ações opressivas de domesticidade (a mulher deve ter filho, pois agora pode ser mãe e se inserir no mercado de trabalho, por exemplo), fazendo com que movimentos ativistas como o feminismo e o movimento LGBTQI⁷¹ percam sua legitimidade de luta. Como a autora deixa claro, “O ‘levando em consideração’ permite o completo dismantelamento das políticas feministas e a desconsideração da necessidade ocasionalmente expressada de renovação” (MCROBBIE, 2009, p. 12, tradução livre⁷²). Nesse sentido, ideias como o pós feminismo começam a fazer parte de performatividades femininas, presentes em diversos discursos observáveis contemporaneamente.

Ainda assim, a performatividade expressada nesse momento por Palmer só acontece, pois a musicista se vê inserida em uma lógica patriarcal e, por causa disso, pode ser incluída como parte do sistema opressivo. Isso não quer dizer que em diversos outros momentos ela não mostrará um nível de subversão importante para o movimento feminista, e a própria reconfiguração de performatividades de gênero. Como Judith Butler (1999, p. 93, tradução livre⁷³) deixa claro, “Se a subversão é possível, essa será uma subversão de dentro dos termos da lei através das possibilidades que despontam quando a lei se torna contra si mesma e engendra permutações inesperadas de si mesma”. Ou seja, é necessário estar inserido na lógica de um sistema de opressão – como o patriarcado – para poder ir de encontro a ele, só assim é possível perceber as falhas e fissuras existentes. “O corpo culturalmente construído será então liberado, nem para o seu passado “natural”, nem para seus prazeres naturais, mas para um futuro de possibilidades culturais” (ibid)⁷⁴. Nesse sentido, observamos a subversão performativa de Palmer nas figuras 9 e 10.

⁷¹ Sigla representativa para o ativismo *queer* que abrange Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Questionadores e Intersexuais.

⁷² “The ‘taken into accountness’ permits all the more thorough dismantling of feminist politics and the discrediting of the occasion.”

⁷³ “If subversion is possible, it will be a subversion from within the terms of the law, through the possibilities that emerge when the law turns against itself and spaws unexpected permutations of itself.”

⁷⁴ “The culturally constructed body will then be liberated, neither to its “natural” past, nor to its original pleasures, but to an open future of cultural possibilities.”



Seguindo

you're welcome. may Ireland have safe and free access to abortion for all women. RT @freesafelegal Thank you!

Traduzir do inglês

13:21 - 9 de mar de 2015

Figura 9 – Apoio à legalização aborto na Irlanda.

Na figura 9, observamos Palmer desejando que o aborto gratuito e seguro seja uma realidade para todas as mulheres irlandesas. Como é bem sabido, a legalização do aborto – ou o direito de escolha assegurado por lei – é uma luta antiga no movimento feminista, mas que ganha uma relevância maior na época da terceira onda do movimento (COSTA, 2002). A pauta ainda é muito discutida dentro dos movimentos feministas, ainda que a maioria dos países possua o aborto regulamentado e, boa parte deles, permita que seja realizado em caso de risco à vida da mulher, estupro e doenças físicas ou mentais⁷⁵. Ainda assim, há um preconceito por parte da população mundial, principalmente em países que possuem linhas tênues entre política e religião, com relação a mulheres que já realizaram abortos, ou que pretendem realizar um. A livre escolha também não é uma realidade para todos os países do mundo, de modo que, se a gravidez não é desejada, por lei, ela precisa ser mantida de qualquer forma (essa é uma realidade em países como o Brasil, Nova Zelândia, Chile e Irlanda, por exemplo). Em alguns países como o Brasil, a legalização do aborto em casos de estupro, inclusive, já esteve em risco⁷⁶.

Amanda Palmer é uma conhecida defensora da maternidade facultativa, inclusive relatando os dois abortos que já realizou em outros momentos – tanto na música “Oasis”⁷⁷, quanto em sua autobiografia. Esse tipo de apoio é, portanto, pauta do seu próprio feminismo dando forma, também, às suas próprias performatividades. No momento do *tweet* ela está trocando mensagens com um perfil institucional da organização Abortion Rights IE, que foca suas campanhas em prol da legalização do aborto na Irlanda (o país

⁷⁵ Dados de 2011 da ONU, disponível em: <<http://www.un.org/esa/population/publications/2011abortion/2011wallchart.pdf>>. Último acesso em: 09/02/2018.

⁷⁶ Em 2017, a PEC 181/2015 foi aprovada na Câmara de Deputados, gerando um número expressivo de protestos no país. A PEC criminaliza o aborto inclusive em situações de estupro feminino e sua aprovação foi influenciada, segundo relatos da mídia, pela chamada “bancada evangélica” – ou seja, deputados ligados às igrejas protestantes e presbiterianas. Vide: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/camara-vota-pec-181-entenda-seus-impactos-sobre-o-aborto-no-brasil>>. Último acesso em: 09/02/2018.

⁷⁷ Presente em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8C17yfGyJjM>>. Último acesso em: 15/02/2018.

permite aborto apenas em caso de morte feminina). Ela estende, dessa forma, o desejo próprio de que todas as mulheres possam usufruir de um aborto seguro, se decidirem abortar independentemente do motivo. Palmer se vê, portanto, indo de encontro à construção do corpo maternal, fazendo dessa uma subversão por si só (BUTLER, 1999), ainda – ou talvez, principalmente – que ela tenha feito a escolha de ter sido mãe no momento que achou mais conveniente. Além disso, a subversão também se relaciona com a legalidade do país, em negar a apoiar o que a lei prevê como correto.



Figura 10 – RT de matéria do The Guardian sobre o clitóris.

Outro tipo de subversão às normas que percebemos em performatividades discursivas *online* de Amanda Palmer seguem a lógica da figura 10, como exposta acima. No *tweet* em destaque, a musicista compartilha uma matéria da revista The Guardian que lista curiosidades sobre o clitóris, a partir do projeto artístico da própria Palmer, o Glitoris – como representado na imagem, um clitóris gigante revestido de glitter dourado. A construção textual do *tweet* foi toda feita pensada no clitóris (*clitbait* é um neologismo que mistura clitóris com o termo jornalístico *clickbait*⁷⁸), além disso, há a imagem do

⁷⁸ Livremente traduzido como isca de clique. É a ação jornalística *online* de colocar chamadas tendenciosas ou sensacionalistas em artigos ou matérias, com o objetivo de fazer com que um grande número de pessoas se interesse ou fique curiosa em saber sobre o que se trata o texto.

Glitoris sendo segurado por uma mulher comicamente vestida com peruca azul e roupas brilhantes, uma composição que combina com o clitóris gigante e dourado. Esse tipo de subversão não é tão impressionante, considerando que Amanda Palmer já ficou nua nos locais menos usuais possíveis (como no tapete vermelho do Golden Globes de 2010⁷⁹), no entanto, é interessante observar que o The Guardian entende a performance artística da musicista com o Glitoris como “o trabalho artístico de Amanda Palmer número 1 na luta contra o fascismo”, descrição que parece ser endossada pela própria artista. Nesse sentido, Palmer utiliza-se do corpo feminino como uma ferramenta política de protesto, a materialidade transpõe o que se é para se tornar algo político, e do político que transpassa a questão do gênero. Sabendo que Butler (1999) está “mais interessada na *materialidade dos significados e das estruturas reguladoras* pelas quais sujeitos corporificados atingem inteligibilidade cultural ou não” (BORBA, 2014, p. 450, destaques no original), percebemos que esse uso da materialidade feito por Amanda pode ser uma performatividade subversiva bem sucedida, já que se utiliza e usufrui da construção cultural conservadora, que vela e restringe o corpo feminino e, a partir disso, coloca à luz uma particularidade feminina que parece incomodar culturas mais conservadoras.

Sendo assim, a utilização do corpo não é impensada, mas a própria estrutura reguladora das sociedades ocidentais conservadoras contemporâneas – meios que Palmer pretende atingir – permite que a musicista realize ações que têm por objetivo o choque. Assim, fundamenta-se a tese de Judith Butler (1999) que defende que performatividades subversivas só são possíveis em contextos de opressão e supremacia normativa.

1.3 Performances que criam autenticidade

Como já observado anteriormente, performance e autenticidade parecem valores um tanto quanto antagônicos, já que o conceito de performance ainda está muito atrelado à ideia de construção teatral, no sentido da utilização, por parte de um ator, de uma não verdade para obter um retorno desejável do público (SIBILIA, 2015). Dessa forma, a correlação existente entre a performance e o teatro passam a percepção de ação que ressoa inverdade. A performance, como já apresentado, necessita do público para existir, ela precisa ser reconhecida como tal, fazendo com que a relação entre performer e audiência criem significante e significado através das ações realizadas, interpretadas e que geram

⁷⁹ Vide: <https://www.huffingtonpost.com/lee-stranahan/amanda-palmer-naked-dead_b_429343.html>. Último acesso em: 09/02/2018.

afetações (SCHECHNER, 2006; SIBILIA, 2015). Portanto, o processo da performance é dependente do público, pois carece da troca constante entre atores sociais.

A autenticidade, enquanto isso, faz parte de um processo compreendido de forma diferenciada, ao que se refere à construção histórico-cultural. As primeiras noções de autenticidade são datadas da época do Romantismo alemão, entre o final do século XVIII e o início ao século XIX, e que se opunha ao movimento Iluminista francês. Como Campanella (2013), ao debater Charles Taylor, deixa claro,

No campo da literatura, o romantismo inaugurou um tipo de escrita caracterizado pela ênfase dada às experiências de um “eu interior”, muitas vezes encontrado no gênero dos diários confessionais e das cartas pessoais. Essa nova interioridade pessoal passa a ser vista como o lócus de uma suposta originalidade latente em cada indivíduo. Consequentemente, para alcançar uma existência verdadeira e construtiva, o sujeito deve respeitar a sua voz interior – em outras palavras, ser autêntico (CAMPANELLA, 2013, p. 02).

Negar essa interioridade seria negar a própria essência, fazendo com que, a partir desse momento, o ator social deixasse de ser seu eu “verdadeiro”. Taylor (1991) prossegue a discussão sobre interioridade do ser, ao afirmar que essa “voz interior” só poderia ser escutada se o sujeito cessasse de ouvir todas as outras vozes que o regem, ou seja, não se influenciasse por terceiros, mas guiasse suas escolhas e ética através de padrões auto impostos após momentos de reflexão sobre si mesmo, consigo mesmo. Nesse sentido, criações de personalidade e subjetividade eram vistas como separadas da experiência em sociedade, pois, nesse momento importante de contraponto à uma cultura Iluminista francesa latente durante o século XIX na Europa, o Romantismo alemão convidava o ser a voltar para seus próprios sentimentos, repensando a racionalidade que era socialmente construída.

A partir disso, podemos concluir que, enquanto a performance pode se apresentar como algo pensado e necessariamente exteriorizado, a autenticidade equivaleria a um impulso irracional e que, para ser mantida segura e sem modificações (pois isso inferia a perda de si mesmo), é necessária ser mantida longe dos olhos públicos. Essa, contudo, não parece ser mais a realidade que vivemos em contexto de contemporaneidade e, enquanto a autenticidade parece ter perdido o seu significado de conexão com a intimidade e a construção subjetiva de atores sociais, o próprio entendimento de subjetividade e construção de si foram modificados. Como Paula Sibilia deixa claro:

Agora, porém, sérias turbulências ameaçam aquele solo que fez germinar as subjetividades introdirigidas. Em decorrência desses abalos, estariam emergindo outras construções identitárias, baseadas em novos regimes de produção e tematização do *eu*, bem como formas inéditas de se relacionar com os outros e com o mundo. Após o desmoronamento daqueles muros que separavam os ambientes públicos e privados na sociedade industrial, torna-se visível nada menos que a intimidade de cada um e de qualquer um. Nesse quadro, o *homo privatus* se metamorfoseia e dá lugar às novas configurações da subjetividade contemporânea (SIBILIA, 2016, p. 126).

Embora nossa perspectiva não siga uma lógica de revés, como notamos fazer parte da perspectiva de Sibilia – que até mesmo afirma que nos encontramos em uma era de “tirantias da visibilidade” (SIBILIA, 2016, p. 127) – não podemos deixar de lado a perspectiva acertada da pesquisadora em notar que estamos inseridos, no século XXI, em uma lógica cultural onde o ser visto importa; performar a si mesmo, performar a própria autenticidade é, de certa forma, provar que se possui autenticidade (SIBILIA, 2015). A performance – ainda que possa estar atrelada à exposição de si – não se contrapõe à autenticidade – ainda que essa já tenha significado o resguardo da interioridade, com o propósito de não modificá-la. Ainda assim, é possível afirmar, através da perspectiva da autora, que a performance começa a fazer parte do processo de autenticidade do ator social. Para ser creditado, é preciso ser visto. Tudo isso, tem uma relação profunda com as dinâmicas de público e privado. Nas palavras de Paula Sibilia:

Os tempos mudaram e os valores também, portanto esses novos recursos se apresentam não apenas como um conjunto inovador de possibilidades comunicativas, mas também um grande laboratório para a criação intersubjetiva, com incalculáveis efeitos socioculturais e inclusive políticos (SIBILIA, 2016, p. 111).

A autora, nesse trecho, está se referindo à utilização de sites de redes sociais, por exemplo, Twitter e Facebook, como – entre outras funções – ferramentas para confissão e denúncia. O argumento resumido no trecho acima atesta que a utilização de sites de redes sociais provoca mudanças nas formas de comunicação, bem como na forma em que a subjetividade dos atores sociais é constituída e compreendida pelos mesmos. Seriam reconfigurações das esferas do público e do privado que, atualmente, passam a privilegiar uma exposição da intimidade para os olhos públicos e que, de certa forma, borram as barreiras existentes entre esses dois espaços construídos.

No entanto, essas reconfigurações não se dão apenas no século XXI, quando sites de redes sociais passam a ser utilizados. Como a própria Sibilia irá deixar claro em seu

livro, *O show do Eu* (2016), as mudanças que influenciam a sociedade e os processos de subjetivação fazem parte da história da constituição da humanidade. Tensões entre público e privado, portanto, são datadas do início da modernidade em diversos trabalhos (ARENDT, 2007; HABERMAS, 1991; SIBILIA, 2016; THOMPSON, 2010). Hannah Arendt (2007) e Jürgen Habermas (1991) irão descrever o início do que é entendido por esfera pública de uma maneira similar, mesmo que ambos os autores não tenham realizado o mesmo recorte temporal em seus respectivos trabalhos. Arendt irá dizer, logo no início do *A Condição Humana* (2007) que “A condição humana do labor é a própria vida” (p. 15), por isso há a necessidade humana de se delimitar um espaço para o exercício de tal prática. A esfera do trabalho é a esfera pública, um espaço onde o ser humano deve usar sua razão antes da emoção, onde é necessário controlar e medir o que pode ser dito ou não, bem como o objetivo e as repercussões dos discursos, é, portanto, o espaço do pensamento crítico. Antes da burguesia tomar controle desse espaço, a esfera pública era necessariamente de domínio político, fazendo com que a pessoa pública fosse uma representação do que acontecia em espaços privados, mas sem que ambas essas esferas interferissem de modo direto uma com a outra (ARENDT, 2007).

Com a modernidade, o domínio privado, que parecia diminuto de importância em comparação ao domínio público (onde a vontade do homem⁸⁰ se sobressaía e o uso da razão era uma constante), começa a ganhar evidência. É nesse momento que a esfera pública passa a significar espaço de atividade laboral, onde as ações que envolvem trabalho e consumo passam a ser uma constante maior do que a política (HABERMAS, 1991). Como ressaltado por Thompson (2010), o capitalismo em sociedades ocidentais influenciou muito essa mudança de perspectiva, mas não somente. A comunicação e a facilitação da troca de informações também se mostraram como uma variante importante para a edificação desse domínio público burguês. Espaços como bares, restaurantes e cafés substituíram as ágoras gregas e os assuntos variavam entre política e a vida cotidiana. A vida íntima ganha visibilidade e surge, na modernidade, o interesse de se saber o que acontece na vida de outras pessoas, sejam elas pessoas comumente vistas

⁸⁰ A utilização da palavra “homem”, nesse momento nos pareceu pertinente, pois em sociedades ocidentais pré-modernas influentes – como a Grécia antiga (ARENDT, 2007) – era considerado cidadão, ou ser possível de participar de decisões e discussões públicas e políticas, apenas homens livres, ou seja, não escravizados. As mulheres eram posicionadas como pessoas mais frágeis e inferiores não apenas em comparação a seus maridos ou parentes, mas na sociedade como um todo. Vide: KRAUSS, Heinrich. *O Paraíso: de Adão e Eva às utopias contemporâneas*. São Paulo: Globo, 2006.

durante o cotidiano (SIBILIA, 2016) ou personas célebres (MORIN, 2002; VAN KRIEKEN, 2012).

Mais contemporaneamente, no final do século XX e início do século XXI, observamos que uma outra reconfiguração aconteceu com as tecnologias comunicacionais. O interesse na intimidade já existia certamente desde o início da modernidade (e mesmo antes dela), quando as tensões existentes entre as fronteiras de público e privado começam a aparecer de forma mais evidente, não sendo, portanto, uma novidade da contemporaneidade. No entanto, a exposição da intimidade foi, de certa forma, facilitada com a utilização das tecnologias da comunicação (SIBILIA, 2016). Paula Sibilia (2016, p. 87) irá dizer que “a distância espacial e temporal com relação aos leitores ou espectadores tem encolhido sensivelmente” por causa da utilização dessas tecnologias e a facilitação das trocas interacionais que as mesmas proporcionam entre emissor e receptor. Isso favoreceu práticas que antes viam-se limitadas a pequenos grupos, como discussões e debates sobre assuntos específicos e, até mesmo, ações confessionais, como o compartilhamento de pensamentos e vivências entendidas como privadas.

A partir do momento em que a visão é modificada e não se limita mais ao tempo e ao espaço, as intimidades são cada vez mais expostas pelos atores sociais. No entanto, não acreditamos que essa exposição seja aleatória ou involuntária, mas uma ação pensada, no sentido de construção performática, para a edificação das facetas de identidade que a persona deseja mostrar para o público (POLIVANOV, 2014). Muito dessa auto exposição maquinada em sites de redes sociais será realizada através da interação de atores, como uma resposta ou um resultado das mesmas. Para as celebridades isso será algo mais delicado, pois elas se vêm, na nossa percepção, como atores responsáveis pela construção e manutenção do que a sociedade entende por domínio público, já que são pessoas públicas.

Contemporaneamente, a partir de autores como Schechner (2006) e Goffman (2009), compreendemos que de certo modo todas as ações realizadas em sociedade podem ser entendidas enquanto performance e que fazem parte da constituição do ator social, o que não conota que as ações performáticas não sejam “verdadeiras”. O processo de realizar uma performance é compreendido, então, como um processo comunicacional, pois ela tem por objetivo passar uma mensagem que deve ser compreendida pelo público que a assiste. Como a mensagem será interpretada dependerá do contexto histórico-cultural e social de onde a performance está sendo realizada e para qual público

(SCHECHNER, 2006). Dessa forma, “A sensação que “performance está em todos os lugares” é amplificada por um ambiente midiático crescente onde pessoas se comunicam por (...) telefone e internet, onde uma quantidade ilimitada de informação e entretenimento chegam pelo ar” (SCHECHNER, 2006, p. 49, tradução livre⁸¹).

Com a análise das ações e interações de Amanda Palmer, conseguimos observar que a artista irá efetivamente performar sua identidade conforme as respostas do público são “engatilhadas”. Essa ação pode ser realizada de forma inconsciente por parte da artista, mas acreditamos ser algo muito valorizado pelo público, já que parece que a musicista, dessa forma, compartilha sua própria subjetividade com seus fãs – mostrando-se como alguém “real”. Essa escolha performática, por assim dizer, será necessária, pois concede a Palmer uma visibilidade e, como é colocado por Robert Van Krieken (2012), visibilidade e fama estão ligadas ao processo de construção de uma celebridade.

No caso de Amanda Palmer, há o objetivo de mostrar-se próxima de quem a segue, do seu público e seus fãs. Como ela coloca em sua autobiografia, a sua participação *online* não é apenas para se aproximar da audiência, mas também para sentir que a música que ela faz é real e pode afetar tantas pessoas quanto ela sentia-se afetada ao compô-las e performá-las. Uma forma de lutar contra o que ela chama de “Patrulha da Fraude” – vozes internas que realizam o trabalho de auto sabotagem, tentando desmerecer e diminuir o trabalho da própria pessoa. A artista afirma que não importa o sucesso que alcançasse, ou a quantidade de elogios que recebia da mídia especializada ou dos seus amigos músicos,

O que afinal começou a aquietar as vozes e a deixar de lado o entranhadíssimo trabalho de massacre psíquico da Patrulha da Fraude foi apenas isto: depois de centenas de sessões de autógrafos, depois de falar com milhares de fãs, comecei a acreditar que o que eu fazia era tão útil quanto o que eles faziam (PALMER, 2015, p. 164).

Estar conectada, segundo afirma a musicista, é provar não apenas para seus seguidores, mas para si mesma, sua própria autenticidade e a autenticidade do que produz. É interessante observar que a Patrulha da Fraude se assemelha muito à “voz interior”, como nomeada por Taylor (1991), ao qual a pessoa deveria se manter fiel para que, assim, pudesse construir e preservar seu “eu verdadeiro”. No entanto, comparando as duas lógicas, se Palmer tivesse seguido seu próprio impulso interno, muito provavelmente ela

⁸¹ “The sense that “performance is everywhere” is heightened by an increasingly mediatized environment where people communicate by (...) phone, and the internet, where an unlimited quantity of information and entertainment comes through the air.”

teria desistido da música por não acreditar ser capaz o suficiente de produzi-la – e engendrar a afetividade no público. A forma que ela encontrou de manter o prazer e a satisfação de ser musicista foi recebendo apoio dos fãs, ou seja, contando com a ajuda de terceiros para poder realizar uma construção de identidade que a agradava. Por isso, *tweets* como o da figura 11 fazem sentido na construção que ela faz de se colocar no mesmo patamar que seu próprio público, como forma de equiparar sua própria “realidade” a de quem a acompanha.

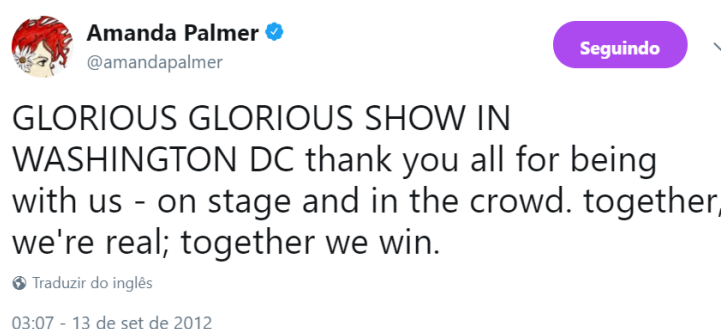


Figura 11 – Aproximação com o público.

Na figura 11, Palmer agradece aos fãs que participaram de um show da turnê do *Theatre is Evil* que a mesma realizou na capital federal dos Estados Unidos, Washington DC. Ela agradece tanto aos músicos e musicistas que subiram voluntariamente ao palco para tocar com banda, quanto a própria plateia. Ela então profere: “juntos, somos *reais*; juntos nós vencemos” (tradução livre, destaque nosso). De acordo com Paula Sibilia (2015, p. 357, destaques no original), usuários de redes sociais têm a função de “tornar visível a própria *performance* – e, nesse gesto, *performar* e projetar um *eu* atraente”. Nesse momento, Amanda Palmer performa mostrar-se como igual a quem admira seu trabalho e participa do seu show; o público que a apoia e a entende como artista. Essa estratégia é não somente uma forma de agradecer aos seus fãs e colegas de trabalho, manter a performance de acordo com o discurso que ela sempre realiza, se auto afirmando como alguém que não é diferente de quem consome suas produções, ou qualquer outra pessoa do mundo. Essa percepção de casualidade parece estar atrelada também à ideia de se construir como uma artista autêntica. Dessa maneira, notamos que essa diferença na construção do valor da autenticidade, tendo como base uma performance discursiva do “eu comum”, talvez possa ser entendida como uma das variações perceptíveis nas mudanças da construção desse valor que observamos contemporaneamente, tendo em vista a alteração da percepção da construção da identidade.

Algo, no entanto, não é tão distinto em relação a esse processo construtivo. Ainda que as construções identitárias se deem sofrendo influências de terceiros e careçam do olhar público para serem concretizadas, ela ainda será uma forma de escolha e construção pessoal (HEARN, 2017), dentro de um sistema de valores compartilhados em sociedade. O individualismo, contemporaneamente, se mostra como um dos fatores de maior segurança para o ator social por defender que – segundo a lógica individualista – apenas ele pode formar o seu próprio “eu”, ainda que esteja sendo influenciado por diversos aspectos terceiros e alheios a ele mesmo. Essa percepção cresce com o avanço das tecnologias da comunicação já que, de certa forma, são oferecidas mais opções de construções de si, reconfigurando mercado e indivíduos. A auto apresentação *online* se mostra como um fator muito relevante para o atual cenário econômico. Como Hearn aponta,

já que muito do material cru lucrativo para a geração dos dados significativos é sociabilidade humana e sentimentos expressados via formas de auto apresentação online, indústrias especializadas em minar, vender, e formar esses sentimentos e opiniões, vêm aumentando rapidamente (HEARN, 2017, p. 67, tradução livre⁸²).

Enquanto artistas independentes compartilham suas produções *online*, *majors* e outros agentes massivos da indústria fonográfica trabalham com técnicas que vão além do compartilhamento de música. Por isso, é importante que artistas se utilizem de abordagens diferenciadas para chamar a atenção do público que desejam alcançar. No caso de Amanda Palmer, a estratégia performática de compartilhar partes de sua vida, suas inseguranças, fragilidades, erros e supostos momentos de intimidade, além de se igualar com o público que a consome e, dessa forma irônica, mostrar-se como algo originalmente autêntico, parece estar funcionando, já que o público parece se sensibilizar e até mesmo se identificar com a artista. Isso fez com que Palmer conseguisse constituir uma *fanbase* sólida *online*, ao ponto de manter seu número de seguidores e contribuidores na plataforma Patreon – o que, para nós, parece muito com uma extensão da ação no Kickstarter encabeçada em 2012. Na época do Kickstarter, a musicista conseguiu \$1.192.793, doados por 24.883 apoiadores. Apesar do Patreon, mostrar números mais acometidos, a quantidade de engajamento monetário que Amanda consegue mobilizar do seu público é expressiva, recebendo de 11.000 patronos, cerca de \$40.100 por produção

⁸² “And since much of the lucrative raw material for the generation of meaningful data is human sociality and feeling expressed via forms of self-presentation online, industries specializing in mining, selling, and shaping those feelings and opinions have been growing apace.”

postada na plataforma⁸³. Dessa forma, ao perceber a mobilização que Palmer ainda consegue engajar da sua *fanbase*, que se reverte em capital financeiro, podemos afirmar que esses tipos de estratégias são muito importantes para artistas independentes, tão dependentes do próprio público.

⁸³ Quando uma pessoa se filia ao Patreon como criador, ela recebe uma quantidade fixa de dinheiro de patronos que desejam auxiliar. Como em qualquer outra plataforma de financiamento coletivo, o patrono oferece a quantia que quiser, de 1 a 1000 dólares ou mais, e é recompensado pelo criador de acordo com a quantidade oferecida. A diferença é que as doações são fixas, feitas de acordo com o fluxo de finalização de materiais que o criador disponibiliza para seus patronos.

Capítulo 2. A dependência indie

Compreendemos que existem diversas pesquisas contemporaneamente que discutem a questão da música independente, as cenas musicais que se relacionam a ela, bem como com os artistas, produtos e outros agentes. Tendo em vista que Amanda Palmer se autoproclama uma artista “independente” (e também é entendida desse modo por outros agentes⁸⁴) e que tal termo ainda é fortemente acionado no atual cenário da indústria fonográfica, julgamos relevante aprofundar tal discussão.

Dividimos este capítulo em três partes focando primeiramente na importância e nas técnicas de engajamento e arrecadação financeira de artistas e grupos independentes por parte do público ao qual eles se filiam; na diferenciação entre “música independente” e “indie rock”; e na relação entre audiência e artistas. Esses três tópicos serão importantes para ajudar na compreensão de como a música independente, a cultura digital e outras questões que podem ser relacionadas a Amanda Palmer, trabalham em conjunto para a constituição de um dos aspectos problematizados por diversos artistas musicais contemporâneos: a questão da legitimação da autenticidade, que será discutida no capítulo quatro.

Em seu livro *Bajen la Música* (2014), Manuel Maira investiga artistas musicais presentes da cena pop rock chilena para entender como se deu a transformação da indústria fonográfica no país ao longo dos dez anos pós término da ditadura pinochetista. Uma das conclusões do autor foi que estar inserido no eixo de música independente significa “ter autonomia para criações artísticas e suas gestões, aspectos que favorecem a ideia do coletivo” (MAIRA, 2014, p. 82, tradução livre⁸⁵). Mesmo que a pesquisa de Maira pareça um tanto quanto datada, por causa de seu recorte temporal e geracional⁸⁶, a perspectiva que constitui o independente como dependente, de certa forma, do coletivo não parece muito distante da compreensão que possuem muitos artistas. Ao tratar de artistas independentes nesse trabalho, não os vemos como autônomos, que não dependem de nada nem de ninguém para criar, produzir e divulgar a si mesmo, ou o seu material.

⁸⁴ Como presente na nota [31].

⁸⁵ “*tener autonomía para la creación artística y en la gestión, aspectos que favorecen la idea del colectivo.*”

⁸⁶ Maira (2010) foca sua pesquisa em adultos da chamada Geração Y, que estão inseridos de alguma forma na indústria fonográfica chilena e assistiram à mudança da mesma com a queda do governo ditatorial pinochetista em 1990. Nesse momento, pode-se argumentar que a história do país teve uma relevância notável para instigar o “senso de coletividade” existente entre artistas independentes chilenos, como observado pelo autor.

Em primeiro lugar, entendendo artistas como seres sociais, atores (GIDDENS, 2002) por assim dizer que estão inseridos em cenas e circuitos, é difícil que qualquer ação realizada pelos mesmos não repercuta, nem engendre uma resposta da sociedade. Em segundo lugar, um artista – musical, como é o caso – irá necessitar das respostas que ele, ou ela, receberão do público, para poder entender o que eles devem produzir e o que será, efetivamente, consumido. Eles também precisarão de agentes mediadores que os auxiliem na propagação e divulgação das suas produções, mesmo que de forma indireta (GALLEGO, 2011) – como é o caso, por exemplo, de duas pessoas conhecidas conversando e realizando a troca de interesses musicais; a ação talvez não seja de, intencionalmente, divulgar um trabalho ou artista musical, mas acaba se tornando uma forma de mediação.

Este capítulo, então, irá discutir questões relacionadas à música independente – uma das categorias emergentes da análise metodológica – e aos agentes mediadores que fazem com que um artista musical possa ser entendido, ou não, como independente, diante do cenário cultural contemporâneo. Compreendemos que muito do consenso sobre o que é ser independente foi reconfigurado com a crescente utilização das tecnologias da comunicação digital, como, por exemplo, o uso de sites de redes sociais para o compartilhamento de MP3 e vídeos.

Segundo a pesquisadora Holly Kruse (2010), antes da popularização da internet e da facilidade de criação e divulgação de conteúdo, as gravadoras menores e os pequenos selos possuíam um papel fundamental, oferecendo seus serviços para artistas “independentes”, gravando *singles*⁸⁷ e álbuns de forma barata. As rádios universitárias estadunidenses também cumpriam um papel fundamental ao viabilizar de forma gratuita as músicas desses artistas que não contemplavam o *mainstream* musical, auxiliando na promoção dos mesmos. Nos anos 1990, com a queda da produção de LPs e fitas cassete e a popularização das gravações digitais em CDs, as gravações de álbuns encareceram, resultando no aumento de custo dos serviços oferecidos pelas gravadoras e selos fonográficos. Ainda segundo Kruse:

Selos independentes, e especialmente pequenos e independentes, relutaram em abandonar o formato barato do vinil, em prol dos CDs, já que muitos não possuíam capital para investir em produções de CD e a

⁸⁷ Termo utilizado que categoriza músicas mais viáveis de comercialização. Geralmente, elas são utilizadas para a promoção de álbuns (ex.: *Smells Like Teen Spirit*, para o *Nevermind* (1991) do Nirvana).

maioria dos artistas indie não desejavam delegar à produção e distribuição de fitas cassete (KRUSE, 2010, p. 626, tradução livre⁸⁸).

Por conta dessas mudanças, os selos independentes perderam força e espaço no mercado. A substituição do vinil pelo CD não era algo barato, mas acabou ganhando o público por causa da praticidade que o *Compact Disc* oferecia possibilitando a escuta de álbuns inteiros fora de ambientes fechados com um tipo de aparelhagem complexa de suporte, como era o caso do *Long Play*. O CD se mostrou, portanto, como um bom substituto, tanto dos LP's, quanto das fitas cassetes, pois apresentava a mesma capacidade do primeiro em conjunto a praticidade do segundo. Os selos menores, especializados em produzir LP's e cassetes (tecnologia consideravelmente mais barateada naquela época) ou faliram ou foram comprados por *majors* que realizaram a transição e consolidaram seu espaço nas vendas de álbuns, o que gerou um controle maior do mercado musical por parte das grandes gravadoras (GALLETA, 2014). Desse modo, bandas “independentes” e regionais – principalmente nos Estados Unidos – começaram a perder espaço, tendo que depender do dinheiro que conseguiam angariar de shows, a não ser que fossem notadas e, efetivamente, se inserissem na lógica das grandes gravadoras (KRUSE, 2010).

Com a popularização da internet, no entanto, parece que o espaço da indústria fonográfica se tornou um pouco mais aberto, principalmente para artistas independentes. Ferramentas *online* oferecerem meios de produção e divulgação barateados. Contudo, há uma crença de que os músicos e musicistas – já consagrados na indústria – possuem um poder maior para negociar seus contratos com *majors* (KLEIN, MEIER e POWERS, 2016), já que esses irão possuir uma visibilidade maior por terem alcançado um número mais alto de pessoas ao se filiarem a gravadoras capazes de expandir o conhecimento do público em relação aos artistas e bandas para além de meios *online*. Amanda Palmer se insere na lógica de artistas que entendem que não precisam mais se verem atrelados a grandes gravadoras, pois irá se utilizar da internet para concretizar todos os processos musicais que realiza, desde criação e produção, até divulgação e distribuição (KRUSE, 2010).

Conforme apontamos, a cantora se utiliza de mecanismos de financiamento coletivo em benefício próprio, como o *crowdfunding* e a utilização – mais atual – do site Patreon, justificando que suas ações *online* dão certo, pois ela foi capaz de realizar uma

⁸⁸ “Independent labels, and especially smaller indies, were reluctant to abandon the cheap vinyl format for CDs, since many did not have the available capital to invest in CD production and most indies did not want to be relegated to the production and distribution of cassette tapes.”

conexão com os fãs através das interações constantes que realiza com os mesmos (PALMER, 2015). No entanto, também entendemos que o que Amanda faz é perceber a demanda do seu próprio público. Por causa da constante utilização de aplicativos, sites de redes sociais e outras ferramentas *online*, artistas – principalmente as celebridades – precisam estabelecer contato com o público através desses canais caso desejem alcançar uma visibilidade maior. Sem o auxílio desses mediadores não humanos, bandas ou artistas indie⁸⁹ dificilmente seriam capazes de projetar suas músicas ou a si mesmos na contemporaneidade, fazendo com que sobreviver somente de suas produções artísticas fosse uma tarefa praticamente impossível.

A divulgação dos trabalhos artísticos, contudo, já se dava anteriormente pelo que é conhecido popularmente como “propaganda boca a boca” (GALLEGO, 2011, p. 48). Era através desta e de aparatos como folhetins e panfletos, que as turnês de personas célebres, como o poeta Byron (MOLE, 2007) e a cantora de ópera Jenny Lind (GALLEGO, 2011), eram divulgados e recebiam, para os padrões da época, grandes públicos. Os mediadores, pois, se colocam como os principais divulgadores de artistas, mantenedores e construtores de ídolos (MORIN, 2002), em conjunto com o público que fornece audiência para os mesmos. De certa maneira, esses agentes foram sendo reconfigurados com um crescimento da utilização do que chamaremos de mediadores não humanos e digitais, ou seja, sites de redes sociais e seus algoritmos de filtro de informações⁹⁰, e aplicativos capazes de identificar um padrão de escuta, como Spotify.

Conforme defendemos, não podemos dizer que a utilização de agentes não humanos como forma de mediação entre artista e público é uma exclusividade contemporânea. Retomando as fanzines dos anos 1980, por exemplo, é possível dizer que elas funcionavam como meios de divulgação de bandas através do processo de “prescrição” (GALLEGO, 2011) ao publicarem entrevistas, matérias, ou, até mesmo, produções artísticas como as bricolagens (GELAIN, 2017). A prescrição também funcionava – e ainda funciona – através de aparatos como o rádio, mesmo que ainda possuindo atuação de agentes humanos como músicos, radialistas, críticos musicais e entre outras figuras relacionadas à indústria fonográfica (KISCHINHEVSKY, 2011) que

⁸⁹ Há uma diferença entre as nomenclaturas independente e indie que será discutida ao longo deste mesmo capítulo.

⁹⁰ É importante deixar claro que a nossa intenção nesse trabalho não é nos aprofundarmos nas discussões referentes aos algoritmos ou a função dos agentes não humanos para indicação de produtos, materiais e produções, presente hoje em vários espaços *online*, por mais que esse debate seja muito relevante. Para discutir essas funções, no entanto, seria necessário um outro tipo de pesquisa que abordasse filtros de informação em específico.

passam uma ideia de confiabilidade e segurança. Atualmente, esses mesmos processos de prescrição podem ser vistos em sites como o Last.fm (GALLEGO, 2011) e, principalmente, o já anteriormente citado Spotify, que oferece indicações de artistas, bandas e gêneros musicais para os usuários, a partir do que os mesmos estão habituados a escutar.

Antes mesmo da “explosão” de sites de redes sociais ou plataformas musicais, a propagação das mensagens e produções musicais eram amplificadas com a utilização de materiais como microfones, caixas de som, amplificadores, entre outros. O próprio ato de projeção vocal ou a performance como meio de visibilidade, funcionavam – e, novamente, ainda funcionam – como mediadores de discursos. Canais de divulgação considerados mediadores, como o Youtube e outros sites de redes sociais, nos parecem apenas uma evolução de algo já anteriormente existente (SÁ, 2013).

A diferença presente na contemporaneidade se dá, justamente, na crescente utilização da internet com o fim de facilitar o processo de autopromoção artística, sem a ajuda de certos mediadores humanos como agentes musicais. Ainda assim, músicos, musicistas e bandas independentes se verão dependentes da lógica de mediação e da prescrição, pois sem elas não é possível fazer com que uma produção ou música circule. Observamos, então, que a quantidade de mediadores não humanos que possibilitam a propagação musical e o esquema de prescrição aumentou por conta da tecnologia comunicacional, oferecendo mais opções para artistas independentes (MAIRA, 2014). No entanto, não podemos deixar de ignorar que os agentes não humanos levam a mensagem – ou a música, nesse caso – de uma pessoa para outra. Ou seja, não podemos deixar de ignorar a participação humana nesse processo.

São justamente esses mediadores não humanos que Amanda Palmer, a princípio, irá utilizar para divulgar suas produções, bem como arrecadar o capital financeiro que irá custear seus projetos artísticos. Como aconteceu com o *crowdfunding* realizado pela artista no site Kickstarter em 2012 e que auxiliou na distribuição e divulgação do seu álbum já gravado, *Theatre is Evil* (2012), com a banda *The Grand Theft Orchestra*.

O projeto também concedeu a Palmer uma visibilidade a qual ela não possuía. Por ter arrecadado mais de um milhão – aproximadamente dez vezes mais do que o valor pedido – a cantora estreou controvérsias e, temporariamente, ganhou o título de “A mulher mais odiada na Internet”⁹¹. Esse título foi adquirido, por que, após ganhar mais de

⁹¹ Como citado na revista online *In These Times*, na matéria intitulada “The Most Hated Woman on the Internet”, de 11 de dezembro de 2014. Vide:

um milhão de dólares, relatos afirmavam que a cantora não pagava aos músicos que participavam da turnê com ela. Neste trabalho não realizaremos o papel de julgadores ou defensores de Palmer, no entanto, é interessante observar como ela se utiliza de meios para divulgação e promoção do seu trabalho também empregados por outros artistas independentes⁹², mas, ainda assim, o julgamento de valor demanda que a mesma reforce seu posicionamento como uma musicista independente. Acreditamos que nesse momento um dos fatores que mais concedeu as críticas contra Palmer foi, não apenas o fato de uma artista independente ter conseguido mais de um milhão em um projeto de divulgação de álbum, mas o fato da cantora ser uma mulher a entrar para história como um dos maiores casos de sucesso do Kickstarter (COLEMAN, 2014; POTTS, 2012; POWERS, 2015).

Questões referentes à legitimação do trabalho de Amanda Palmer relacionadas ao seu gênero serão levantadas no terceiro capítulo, como já apontado anteriormente. Nesse momento passaremos para as discussões referentes à música independente, categoria na qual a artista parece se enquadrar e que permeia suas performances.

2.1 *It's not about the Money*⁹³? Música independente e engajamento financeiro

As discussões referenciando o trabalho e a pessoa de Amanda Palmer saíram do relativamente médio nicho de músicos independentes após o seu sucesso com o *crowdfunding* para lançar o seu álbum em 2012, após ela ter se desligado da Roadrunner Records, sua antiga gravadora – ainda da época que fazia parte da banda The Dresden Dolls. Em *A Arte de Pedir* (2015), a cantora irá dizer que quem inspirou sua ação *online* foi a banda de rock alternativo Radiohead. Muito mais difundida que Amanda Palmer, a banda britânica lançou em 2007 a versão digital do seu álbum, *In Rainbows*, através do sistema “pague o quanto quiser”⁹⁴, ou seja, os fãs decidiam o valor monetário do álbum – e, quem sabe, seu valor simbólico – ao pagarem por ele a quantidade de dinheiro que

<http://inthesetimes.com/article/17438/amanda_palmer_the_most_hated_woman_on_the_internet>.

Último acesso em: 30/04/2017.

⁹² Podemos citar como exemplo o cantor e compositor Carman, que obteve mais de meio milhão de dólares no seu projeto <<https://www.kickstarter.com/projects/886460906/new-carman-album-and-music-video>> e o projeto, ainda em andamento até a presente data, de Steve Grant <https://www.kickstarter.com/projects/stevegrant/all-american-boy-the-album?ref=category_most_funded>. Último acesso em: 08/07/2017.

⁹³ Trecho inspirado pela canção “Price Tag”, da cantora Jessie J. Vide: <<https://www.vagalume.com.br/jessie-j/price-tag-feat-b-o-b.html>>. Último acesso em: 30/04/2017.

⁹⁴ O termo é mais conhecido em inglês, “*pick your own price*” ou PYOP (BOURREAU, DOGAN E HONG, 2015).

achavam mais justa, inclusive se não desejassem dar nem um centavo para a produção e realizar o *download* gratuito (BOURREAU, DOGAN e HONG, 2015).

Logo após da ação da Radiohead, diversos outros artistas e bandas – em sua maioria notória, tidos como independentes – começaram a seguir os passos dos britânicos e disponibilizar suas produções utilizando o sistema “pague o quanto quiser”. Difundiu-se, então, uma cultura de financiamento coletivo para artistas e bandas tendo como foco o auxílio e a contribuição que tinha como ponto focal a escolha dos próprios fãs. Músicas, vídeos, concertos e álbuns passaram a ser produzidos e divulgados com uma ajuda mais efetiva e material, através do capital monetário do público interessado. Por causa de uma demanda engendrada nessa época, sites de financiamento coletivo começaram a surgir e ganhar visibilidade, principalmente em países com uma quantidade maior de pessoas com grande poder aquisitivo, como Estados Unidos e Inglaterra⁹⁵.

Como Amanda Palmer informou, ela foi uma das artistas que se inspirou na Radiohead e que começou a pensar em maneiras de receber do seu público, sem precisar depender do intermediário da sua, então, gravadora. Em 2010, a cantora desligou-se da Roadrunner Records e, nesse mesmo ano, realizou seu primeiro projeto no site Kickstarter⁹⁶ como forma de experimentação. No projeto ela pedia ajuda para sua comunidade de fãs para a gravação do álbum de um outro artista, amigo da mesma. No entanto, antes disso, Palmer fixou uma postagem em seu site – que atualmente passou para a seção de “loja”⁹⁷ – intitulada “*Dear Downloader of Music*”, em que ela se propõe a disponibilizar todos os *downloads* de suas músicas gratuitos, desde que seus fãs aderissem ao sistema “pague o quanto quiser” pelo que a artista produzia.

Assim como a Radiohead (BOURREAU, DOGAN e HONG, 2015), Amanda Palmer viu no sistema “pague o quanto quiser” e, sequencialmente, no *crowdfunding*, formas de conseguir dinheiro pelo que sabia fazer, sem necessariamente se filiar a uma gravadora que poderia a limitar e teria que ser reembolsada pelo serviço prestado. A escolha desses meios de ganho monetário conferiu a artista uma grande visibilidade por causa do ar de inovação que existia em torno dos mesmos, fazendo com que outros trabalhos seus recebessem atenção e fossem consumidos por um maior número de pessoas.

⁹⁵ Ambos os sites de financiamentos coletivos, Kickstarter (<https://www.kickstarter.com/>) e o Indiegogo (<https://www.indiegogo.com/>), foram criados em 2008.

⁹⁶ Presente em: <https://www.kickstarter.com/projects/amandapalmer/amanda-palmer-presents-tristan-allens-debut-ep-rec?ref=profile_created>. Último acesso em: 04/04/2017.

⁹⁷ Presente em: <<https://shop.amandapalmer.net/>>. Último acesso em: 04/04/2017.

O sistema que possibilita a utilização dessas formas de financiamento coletivo é sustentado por compartilhamentos e interações em sites de redes sociais, principalmente. Esses não se dão apenas entre fãs, mas também entre fã e artista – que deseja receber pelo que está produzindo e fornecendo ao público. Atualmente, diversas gravadoras, selos musicais e artistas já aderiram a sistemas parecidos com o “pague o quanto quiser” e de *crowdfunding*, como conseguimos observar em diversas pesquisas na área de música (ALBORNOZ e GALLEGO, 2011; DE MARCHI, 2011; GALLETA, 2014; MAIRA, 2015; NETTO, 2008; YÚDICE, 2011; KRUSE, 2010). Tais sistemas só são possíveis, no entanto, por causa do barateamento da produção musical.

Por mais que não intendamos nos aprofundar nas discussões referentes à materialidade da música, podemos afirmar que esse barateamento se deu por causa do crescimento de opções de aparelhagens e programas presentes no mercado musical contemporaneamente (MAIRA, 2014). Os artistas independentes que possuem recursos e acesso a esses materiais, muitas vezes, irão preferir produções caseiras ou se filiar a pequenos selos, do que submeter seu trabalho para grandes gravadoras e “tentar a sorte” de ser lançado por uma delas. Como forma de resposta a essas mudanças a partir do próprio artista musical, *majors* passaram a criar selos menores, ou comprar os já existentes, para atrair esses artistas de pequeno e médio porte (ALBORNOZ e GALLEGO, 2011). Esse barateamento de produção, e posterior desligamento de artistas às *majors*, irá carregar outras questões que serão evidenciadas na prática do dia a dia do artista independente como, por exemplo, a necessidade maior de um contato direto com o público alvo e a adoção de meios alternativos de distribuição musical e arrecadação financeira.

Mesmo que as gravadoras, por uma questão de necessidade, estejam se adaptando para conseguirem se encaixar em espaços como o *online*, promovendo ações que, no início da onda de financiamento coletivo, eram utilizadas majoritariamente por bandas e artistas independentes (GALLETA, 2014), esses mesmos artistas ainda irão utilizar o meio digital como uma ferramenta de facilitação para obter visibilidade, mesmo sem estarem filiados a uma *major* (KRUSE, 2010). Passando por um processo nomeado por Bethany Klein, Leslie Meier e Devon Powers (2016) de “*cultural autonomy*”, ou autonomia cultural, os artistas – musicais e filiados a uma grande gravadora, como especificado pelos autores – irão se desligar da mesma com o pretexto de possuir uma maior liberdade criativa, além de uma autonomia em relação às suas produções e composições.

No entanto, esse processo não se dará sem conflitos ou de forma simplificada, como pode aparentar em alguns casos. Amanda Palmer irá refletir a dificuldade que um artista independente terá, ao ter que se desdobrar e conseguir a visibilidade necessária para manter seu público e, portanto, manter um fluxo de recebimento pelo trabalho que realiza. Em um post no blog pessoal da cantora do dia 29 de abril de 2017 intitulado “*What I’d like for my birthday*”⁹⁸, Palmer queixa-se com os seus fãs sobre a baixa quantidade de compartilhamentos que suas produções artísticas (tanto musicais, quanto no campo de vídeo clipes) estão recebendo. A artista escreve:

Eu coloquei uma foto minha com Meryl Streep que alcançou milhares de pessoa, e alguns dias depois eu lancei um vídeo que custou milhares de dólares e movimentou um time de atores e artistas e seus sangue/suor artístico e lágrimas para ser feito – *mas, como é arte e não conteúdo de celebridade*, ele recebeu 10% da atenção que a porra [sic] da foto estúpida com Meryl Streep ganhou. *Eu não gosto de sentir isso, e eu não gosto de me sentir moralmente tentada a anexar uma foto do meu bebê para anunciar que eu tenho uma oferta artística.* Isso parece barato e manipulador – mesmo que funcione (...) Por favor, hoje ou amanhã, *compartilhe algo que eu coloquei no Patreon*⁹⁹ (...) Não apenas tweet o link, ou poste o vídeo no Facebook. Fale algo sobre isso... *O que isso é para você, porque você ama, o que isso significa.* Conte uma história. *Por algum motivo, o alcance não é importante para mim*, mas a ideia da arte indo de um cérebro-coração para outro (tradução livre, destaques nossos).¹⁰⁰

Dois aspectos nos chamam a atenção no trecho destacado acima. Uma é a percepção que Amanda Palmer demonstra entender que, dependendo de como se utiliza de imagens e sobre o que posta, ela irá receber um número grande de visualizações. Essas imagens, portanto, podem ser entendidas como estratégias para alcançar a visibilidade midiática através da celebritização (DRIESSENS, 2014), como foi o caso com Meryl

⁹⁸ Postagem presente em: <<http://blog.amandapalmer.net/id-like-birthday/>>. Último acesso em: 30/11/2017.

⁹⁹ No site de financiamento coletivo, Patreon (<https://www.patreon.com/>), os produtores vendem suas criações para pessoas interessadas, em troca de um auxílio contínuo das mesmas. Essas criações são chamadas de Things, ou Coisas. Nesse momento, Palmer escreveu a palavra como uma ação (to thing, em inglês) para descrever a ação que ela realiza ao produzir algo, lançar para o público e receber pelo mesmo. Esse tipo de neologismo já foi realizado anteriormente pela cantora, principalmente quando se trata do processo de trocas do Patreon.

¹⁰⁰ “*i put out a photo of myself with meryl streep and it reaches millions of people, and a few days later i release a video that costs thousands of dollars and took a team of actors and artists untold hours of art-blood/sweat & tears to make – but since it’s art and not celebrity content, it gets 10% of the attention that the stupid fucking [sic] photo with meryl streep gets. I don’t like that life feels like this, and i don’t like that i can be morally tempted to attach a photo of my baby to an announcement that i have an artistic offering. It feels cheap and manipulative – even if it works. (...) please, today or tomorrow, share something that i’ve Thing’d on patreon. (...) don’t just tweet the link, or post the video to facebook. Say something about it...what it Is to you, why you love it, what it means. Tell a story. For some reason, the reach isn’t as important to me as the idea of the art going from one brain-heart to another.*”

Streep, que é uma atriz hollywoodiana famosa, admirada por muitos. Compartilhar uma foto com a mesma pode proporcionar um tipo de capital social (RECUERO e ZAGO, 2012) interessante para a obtenção da visibilidade. Em nenhum momento, Palmer irá negar, por exemplo, o uso dessas estratégias de celebritização, mesmo que ela dê a entender não gostar de fazê-lo. Na realidade, ela não parece ter problemas em compartilhar fotos do filho para ganhar cliques e, assim, conseguir mais visibilidade para as produções que realiza.

Isso nos leva ao segundo ponto que nos chamou atenção nesse trecho, mais relevante para esse momento do trabalho: o entendimento de que, a partir do momento em que suas músicas e vídeos param de ser compartilhados, Palmer perde o público que consolidou através de interações *online*. Mesmo que a internet passe certa noção de maior democratização da acessibilidade e autopromoção, um artista com maior visibilidade irá receber um retorno mais expressivo do seu público alvo. Não é à toa Palmer afirmar: “eu não gosto de me sentir moralmente tentada a anexar uma foto do meu bebê para anunciar que eu tenho uma oferta artística”, mostrando seu descontentamento, mas sem necessariamente dizer que irá modificar essa forma de abordagem. Isso provavelmente ocorre, pois a artista percebe que a exposição da intimidade, na realidade, lhe concede uma visibilidade maior do que, simplesmente postar um trabalho produzido. Esse tipo de abordagem em específico é muito realizado pela artista, mas discutiremos tal prerrogativa no quarto capítulo.

A expressão da preocupação da artista parece-nos fazer bastante sentido, entendendo que estamos inseridos em uma lógica de sistema econômico capitalista, o mercado de música *online* é tão competitivo quanto o mercado de música prévio a esse momento (KLEIN, MEIER e POWERS, 2016). Amanda Palmer é uma artista que não possui, atualmente, contrato com nenhuma gravadora. Se, subitamente, seus fãs decidirem parar de pagar pelo que ela produz, sua segurança monetária como artista será prejudicada. Da mesma forma, se as pessoas pararem de divulgar o que ela faz, sua visibilidade irá cair consideravelmente, fazendo com que o cenário não seja muito diferente. É por isso que funções como a de compartilhamento entre amigos e conhecidos, ou seja, a prescrição, citada anteriormente será fundamental. Acreditamos que essa é uma realidade não apenas para Palmer e a percepção que a artista possui se dá, justamente, por ela ser uma artista independente de *majors*, mas que claramente ainda depende da atenção pública para continuar realizando o seu trabalho – e, talvez, mais fundamental do que isso, receber pelo que faz.

Maira (2014) e Galleta (2014) irão tangenciar essa discussão em seus respectivos trabalhos. Galleta aponta como a prescrição será fundamental para artistas independentes, pois a partir do momento em que um grupo de pessoas troca informações sobre gostos musicais, partindo do princípio que o gosto dessas pessoas é semelhante, eles poderão proporcionar mais ou menos visibilidade para um cantor ou uma banda. As trocas *online* serão fundamentais nesse processo, bem como a forma através com qual as pessoas irão indicar algum artista. Por isso, o pedido de Amanda, presente em seu post, se enquadra nesse momento: “fale algo sobre isso... o que é isso para você, porque você ama, o que isso significa para você”. Quanto mais informações concedidas por uma pessoa, mais outras pessoas poderão se identificar com a fala proferida e, portanto, com o produto apresentado, concedendo um significado para o mesmo.

Tudo isso deixa claro que, a última frase destacada do blog por nós, “Por algum motivo, o alcance não é importante para mim”, parece um tanto controversa em comparação com as performances e discursos que a artista realiza. Essa afirmação, certamente, pode ser entendida como parte da performance criada por Palmer – o que não quer dizer que não faça parte da construção identitária da mesma. Isso irá jogar com questões ligadas à autenticidade, a qual trabalharemos mais à frente. Amanda Palmer é uma artista independente, ela precisa que a visibilidade trabalhe em seu favor para que ela possa alcançar um bom número de pessoas que estarão dispostas a pagar e consumir o que ela produz. Mesmo que tal prerrogativa, como afirmada pela artista, entre em conflito com a imagem que ela construiu de si – arte pela arte, não com fim monetário – não é possível dizer com certeza que o alcance não será importante, mas a troca necessariamente sim. Isso acontece, pois a troca estimula o alcance e quanto mais qualitativa a interação, maiores as chances de mais pessoas se engajarem com a cantora. Portanto, mesmo a afirmação parecendo um tanto quando controversa, faz parte da imagem que Amanda Palmer deseja vender para seu público, uma justificativa do que a música, e o fato de estar circunscrita em determinado grupo social, significa para ela (KLEIN, MEIER e POWERS, 2016).

2.2 Discutindo gênero [musical]: Música indie e música independente

Começamos esse tópico com uma reflexão: o que Franz Ferdinand, Beyoncé e Amanda Palmer têm em comum? As diferenças dos três artistas – ou melhor, uma banda e as duas artistas – é clara. Franz Ferdinand é uma banda escocesa, formada

exclusivamente por homens brancos, Beyoncé é uma cantora pop, americana e negra e Amanda Palmer uma cantora, também americana, mas branca. As semelhanças não são tão gritantes quanto as diferenças. Enquanto ambos, Franz Ferdinand e Amanda Palmer, são taxados como figuras do indie rock, a banda escocesa possui contrato com a mesma *major* que a diva do pop, Beyoncé, a Sony BMG. Apenas com essa informação, já podemos afirmar que o independente vai muito além de não se filiar a uma *major* que também agencia artistas pop. Ou seja, fazer parte da cena de música independente, significa estar atrelado a regras de gênero que não necessariamente terão o envolvimento de meios de financiamento coletivo, ou não possuir ligação com alguma grande gravadora ou distribuidora musical (ALBORNOZ e GALLEGGO, 2011).

Antes de apresentar as particularidades de Amanda Palmer como parte da cena musical indie, é importante compreender a designação de gêneros musicais. Simon Frith (1996) irá dizer que a importância da designação de gênero musical se dá, inicialmente, como uma forma de categorização objetivando a otimização da organização mercadológica dos diferentes estilos existentes. “Gênero é uma forma de definir a música no seu mercado, ou, alternativamente, o mercado em sua música” (FRITH, 1996, p. 76, tradução livre¹⁰¹).

O autor irá discutir, também, sobre as regras de gênero que serão utilizadas para a categorização de bandas, artistas, álbuns, grupos e entre outros atores, agentes e produtos que carecem de um mapeamento de gênero. As regras de gênero serão resumidas muito bem por Janotti Jr.:

Os gêneros musicais envolvem regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito) (JANOTTI JR., 2004, p. 192).

Essas regras não são fixas ou precisam, necessariamente, serem aplicadas em sua completude para que bandas ou artistas sejam considerados integrantes de um mesmo tipo de “etiquetagem”. Elas foram construídas e são aplicadas a partir do momento em que o mercado sente a necessidade de segmentar seu público de maneira mais efetiva e, assim, poder criar e divulgar de forma mais eficiente eventos, acontecimento e particularidades ligados ao universo musical, como festivais, programas de rádio, selos, programas televisivos entre outros (FRITH, 1996).

¹⁰¹ “Genre is a way of defining music in its market or, alternatively, the market in its music.”

No entanto, mesmo se embasando em “regras de gênero”, o processo de aplicação das mesmas é complexo, porque cada setor da indústria fonográfica realizará um processo de designação diferente para as bandas, criando, inclusive, um número diferente de nomenclaturas existentes (FRITH, 1996). Retornemos ao exemplo de Amanda Palmer e Franz Ferdinand. Enquanto os dois artistas podem ser facilmente reconhecidos como indie, no Last.fm a cantora também pode ser encontrada pelas *tags* “punk cabaret” e “female vocalists”. Enquanto isso, a banda escocesa também está sob a *tag* “britpop” e, simplesmente, “rock”. Isso faz parecer que o indie rock/pop é na realidade um grande guarda-chuva musical que abarca diferentes gêneros, que serão delimitados, também, pela “demanda imediata do consumidor” (FRITH, 1996, p. 77, tradução livre).

Muitas vezes, o gosto do público será uma variante importante para a designação de gênero de bandas, artistas, álbuns ou faixas. Como atenta Janotti Jr. (2004, p. 196), “gosto é a sintonia com determinados valores, a qual confere positividade a algumas expressões musicais em detrimento de outras”. Por isso, quando há a escolha do público em investir, digamos, em uma banda de indie rock e não de pop rock, se dá o processo de segmentação desse público. Essa será uma das bases da etiquetagem mercadológica, mesmo que parta do público, inicialmente, e não da indústria.

Para o indie rock, a participação do público será uma variante importante. A Franz Ferdinand, por exemplo, realizou um *crowdsourcing*¹⁰² antes de vir para o Brasil em 2010, em que criou um site para mobilizar bandas regionais brasileiras – inseridas na cena indie nacional – que desejavam abrir os shows dos escoceses¹⁰³. Essa prática fez com que o número de mobilização dos fãs e das bandas interessadas, concedesse uma visibilidade enorme para a banda. Mais de 200 mil inscrições foram realizadas e foi justamente nesse ano – provavelmente por causa da ação promovida – que a Franz Ferdinand consolidou melhor sua base fãs brasileiros, fazendo com que houvesse a percepção de que o engajamento e interação com seu público realmente importava¹⁰⁴.

Ainda nessa linha de pensamento, podemos retornar ao exemplo da Radiohead, que disponibilizou seu álbum *In Rainbows* para *download* do público pelo sistema “pague o quanto quiser”, ou ainda retomar ao fenômeno analisado nesse trabalho, Amanda Palmer, que realiza ações constantes com o público para conseguir lançar canções, vídeo

¹⁰² Assim como o *crowdfunding*, o *crowdsourcing* irá realizar uma ação com auxílio do coletivo. No entanto, ele está muito mais ligado a ideias de uma criação e colaboração do que financiamento.

¹⁰³ Vide: <<http://mundodemusicas.com/crowdsourcing/>>. Último acesso em: 15/05/2017.

¹⁰⁴ Vide: <<http://www.estrategiadigital.pt/franz-ferdinand-crowdsourcing-em-concertos/>>. Último acesso em: 15/05/2017.

clipes e álbuns. A interação e participação direta do público, portanto, parece ser uma variante importante para bandas e artistas indie, mesmo que esses não sejam independentes de *majors* – como é o caso das Franz Ferdinand e Radiohead.

Seguindo a lógica da interação e participação do público, em prol de auxiliar o artista e/ou banda indie com a/o qual as pessoas irão se afeiçoar, podemos afirmar que a cena musical indie tem certa “dependência” dos meios *online*. Em todos os exemplos citados, observamos que as trocas acontecem principalmente em ferramentas da web, o que já segmenta, de certa forma o público que irá ouvir essas bandas e artistas – serão grupos de pessoas com o conhecimento e acesso às funcionalidades desses meios digitais de relacionamento, como sites, sites de redes sociais, blogs entre outros. Mesmo que essa não seja uma particularidade exclusiva do gênero indie, tendo em vista que, no presente contexto, nenhuma cena musical é observada alheia a essas formas de interações sociais digitais (SÁ, 2013), podemos dizer que o indie rock/pop se verá um pouco mais dependente desses espaços do que outros gêneros.

Isso acontece, pois, inicialmente, existia uma relação conflituosa entre ser um artista independente e ser um artista ligado à uma *major*. Essa discussão permeia o embate que posiciona *underground* e *mainstream* como polos distintos, fazendo com que o consumo musical se sustente, já que instiga disputas e vendas baseadas no gosto do público (HERSCHMANN, 2011). O indie (mesmo na subcategorização do pop) nasce no rock e irá carregar consigo esses embates que antagonizam *underground* e *mainstream*, sendo que dentro do gênero, as bandas que se mantêm inseridas dentro da lógica do primeiro seriam mais autênticas (portanto, melhores) que as bandas que se inserem na lógica “massiva” musical – muitas vezes ligadas ao pop. É possível mapear como uma das primeiras bandas do gênero a The Velvet Underground, que, mesmo estando atrelada à Cultura Pop de Andy Warhol, realizava discursos reverenciando autenticidade, os meios de produção manual e a estética musical *lo-fi* (DOLAN, 2010).

De certa forma, essas características não parecem ter sido perdidas. Quando observamos Amanda Palmer adotar certos maneirismos que a incluem dentro dessa categoria, além da sociabilidade e proximidade entre público e artista, percebemos que existe certa lógica punk *Do It Yourself* (DIY) que rejeita o capitalismo massificado e parece se espelhar em ações como o financiamento coletivo, pois traz à tona a ideia do auxílio de uma comunidade em prol de uma pessoa ou grupo (GOSLIN, 2004). Além disso, haverá uma reflexão na própria sonoridade e nos instrumentos utilizados por esses que, geralmente, tendem a divergir de instrumentos utilizados pelo pop. Isso, no entanto,

mudou muito desde que a guitarra foi apropriada pelo gênero da música pop, fazendo com que seu simbolismo de irreverência e rebeldia fosse ressignificado (WAKSMAN, 2000).

Enquanto o som de bandas como a já citada The Velvet Underground, Black Flag, Dead Kennedys entre outras que permeavam a cena de música *underground* – principalmente – estadunidense, demonstravam a fúria e a rebeldia contra o sistema capitalista e o tipo de governo instaurado nos países de onde se originavam, através da distorção de guitarras, baterias rápidas e uma sonoridade mais alta que a média (ou pelo menos que a média nas décadas de 1970 e 1980) (DOLAN, 2010; GOSLIN, 2004), as bandas e artistas independentes contemporâneos parecem buscar outras formas de expressar esse desejo de rebeldia, inerente ao que irá categorizá-los como não-*mainstream*. No caso do indie rock, e se utilizarmos Amanda Palmer como exemplo, podemos observar que a utilização de instrumentos menos “agressivos” vem sendo uma opção. A cantora iniciou sua carreira tocando piano, enquanto era acompanhada pela bateria de Brian Viglione. Atualmente, suas performances são acompanhadas muitas vezes pelo ukulelê. Ainda assim, a artista se utiliza desses de forma pouco convencional, batendo nas teclas do piano com bastante força para produzir uma sonoridade mais alta e agressiva e, com o mesmo objetivo, tocando as cordas de nylon do pequeno ukulelê com a agilidade e força de um guitarrista de heavy metal.

Em seu próprio livro, Palmer relata,

Brian se criara à base de uma dieta constante de metal, jazz e punk hardcore e tocava bateria como uma pessoa presa num prédio em chamas esmurrando a porta de emergência. (...) Eu também tocava piano assim, buscando a salvação pelo volume (PALMER, 2015, p. 83).

A sonoridade e a força com que tocava para poder extrair o volume por Amanda era tamanha que ela também irá relatar a constância com que estourava as cordas do piano de caixa que possuía em seu apartamento. Essa, aparentemente, é uma expressão que foi inspirada por diferentes gêneros e que ainda não se perdeu na construção performática da artista. Quando escutamos músicas como “The Ukulele Anthem”¹⁰⁵, principalmente quando a observamos tocar, percebemos a artista praticamente esmurrando as cordas do instrumento, produzindo do mesmo um efeito de música rápida e a repetição contínua de acordes não muito complexos, uma característica de composição das músicas de artistas

¹⁰⁵ Vide <<https://www.youtube.com/watch?v=njDQsQpFIqA>>. Último acesso em: 09/07/2017.

punk. O volume nessa canção em questão, será fornecido pela performance vocal de Amanda, que grita principalmente nas pontes, no refrão e no final, além de fornecer efeito quase literal para palavras como “loudly” e “scream”.

O aparente amadorismo das canções punk se faz presente na simplicidade das músicas, mas não somente, há uma tentativa de convencimento dos integrantes da cena musical de praticarem o DIY (DOLAN, 2010; GOSLIN, 2004; PRINZ, 2014), mesmo que isso seja feito quase que de forma improvisada. Isso se mostrou como um tipo de estética do punk e vem sendo replicado por diferentes artistas, como a própria Amanda Palmer. Um exemplo do incentivo ao discurso amador pode ser encontrado no tweet da cantora, em resposta a um seguidor:



Figura 12 – Não pratique tocar o ukulê.

Apesar da resposta acima (figura 12) parecer um tanto quanto estranha, já que ela indica que o seu fã não deve praticar o ukulê, mas empunhá-lo como um troféu, conseguimos enxergar de onde parte a lógica de Amanda Palmer. Jesse Prinz (2014) lista o amadorismo como uma das características principais da estética punk, o pesquisador discorre: “bandas de punk muitas vezes tocam de uma maneira que pareça ter um desfalque de proficiência no domínio de instrumentos ou falta de treino vocal (...) o ethos principal diz: nós apenas pegamos alguns instrumentos e começamos a tocar em nossos porões” (PRINZ, 2014, p. 586, tradução livre¹⁰⁶). Esse aparente amadorismo, mesmo que muitos músicos e musicistas punk fossem, na realidade, muito talentosos, representa um enfrentamento àquilo que estava em voga no cenário musical dos anos 1970, foi, de certa forma, uma maneira que o punk encontrou de ser ouvido. Enquanto estourava no cenário norte americano e europeu bandas como Led Zeppelin e Queen, com músicas complexas, de nível de dificuldade maior para músicos e musicistas inexperientes, possuindo longos solos de guitarra e composições pentatônicas intrincadas, bandas punk como Black Flag e The Stooges – e mesmo, no futuro, bandas inspiradas no punk, como Soundgarden e

¹⁰⁶ “punk bands often play in ways that imply a lack of proficiency with their instruments or lack of vocal training (...) the prevailing ethos says: we just picked up some instruments and started playing in our basement”

Nirvana – compunham e tocavam músicas simples e de fácil acesso, compostas com três acordes.

A simplicidade e o amadorismo do punk fez com que ele fosse abraçado pelo público jovem muito rapidamente, principalmente com nas gerações do pós Segunda Guerra Mundial na Inglaterra e Estados Unidos. Essa popularização aumentou principalmente depois que as guitarras dissonantes foram “limpas” e as vozes passaram a receber um tratamento melhorado. Artistas pop, como Liz Phair, Avril Lavigne e No Doubt se inspiram na simplicidade do punk, mas limpam a sonoridade que tinha o objetivo de causar incômodo, para que pudesse serem mesclados a simplicidade das composições e o tom aprazível da sonoridade (MELTZER, 2010). Essa forma sonora mais amena no punk serviu muito para a construção da lógica de Girl Power, um assunto que trabalharemos mais a frente, mas que é importante de ser dito, pois possibilitou que a música pop ganhasse uma roupagem nova de irreverência, mas ainda assim muito amável e simplista.

Amanda Palmer, no *tweet* da figura 12, instiga o seu seguidor a não praticar, ou seja, permanecer um tocador de ukulelês amador, como ela mesma afirma fazê-lo em várias ocasiões. Esse tipo de discurso, em conjuntura com outras performances de Palmer, parece fazer parte de um esforço da cantora em se manter substancialmente como uma cantora inserida na cena de música independente, com suas raízes punk bem definidas, na medida do possível. Mesmo que por vezes ela se insira dentro do gênero musical pop, como podemos conferir na figura 13, não é possível compará-la com artistas pop mais usuais, como Beyoncé, Britney Spears e Lady Gaga; já que nem os nichos musicais onde essas cantoras estão inseridas são os mesmos por onde Palmer circula.

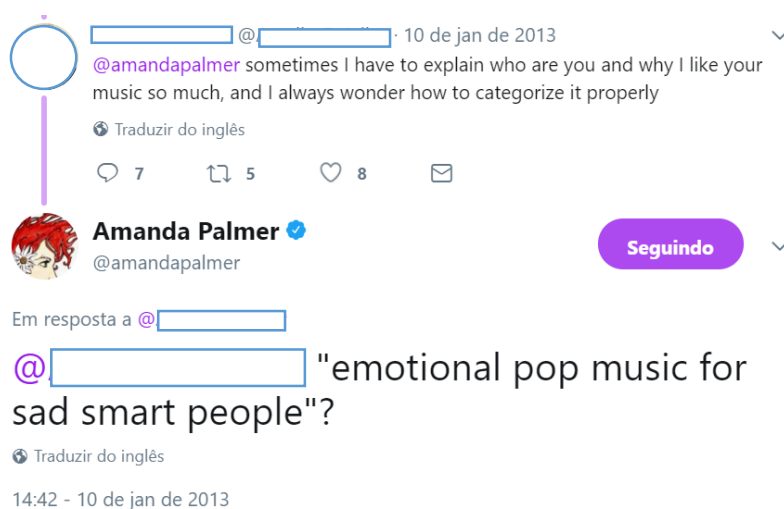


Figura 13 – Como Amanda se classifica?

Ainda assim, a categorização de gênero musical de Amanda não é óbvia. A figura 13 segunda imagem mostra que a artista se enxerga de uma forma muito específica em relação à indústria fonográfica de uma forma geral. Ela entende suas produções musicais como sendo pop (ainda que apresente muitas das regras musicais do indie rock, sendo possível enquadrá-la desse gênero), mas não é apenas o pop *mainstream* que ouvimos com facilidade na rádio. A artista, de forma um tanto quanto pretenciosa, afirma que sua sonoridade poderia ser classificada como “música pop emocional para pessoas tristes [e] inteligentes”. Essa nomenclatura não seria facilmente encontrada em uma classificação mais pop musical, mas poderia ser facilmente enquadrada em, digamos, uma loja de discos independente. A super-segmentação, apontada pela própria Palmer, parece se fazer presente nas suas canções, por exemplo, a utilização que Amanda faz do ukulelê vai se diferenciar muito de canções mais “tradicionais” tocadas como o mesmo instrumento, como “Somewhere Over the Rainbow” (1990) de Israel Kamakawiwo’ole¹⁰⁷ e “Riptide” (2013) de Vance Joy¹⁰⁸, mas nenhuma dessas canções ou nenhum desses dois artistas se propõe a se inserir no eixo *underground* ou indie da música como Amanda Palmer parece fazer, mesmo sem querer.

Um bom exemplo para a ilustração desse caso é o primeiro álbum lançado pela artista, assim que ela se desligou da Roadrunner Records. O *Amanda Palmer Performs The Popular Hits Of Radiohead On Her Magical Ukulele* foi lançado em 2010 e, como o nome mesmo aponta, consiste em Amanda Palmer tocando as músicas mais famosas da banda Radiohead com o seu ukulelê – foi nesse ano que ela começou a utilizar o instrumento em diversos shows, afirmando que ele concedia uma liberdade maior a ela que o piano, que a prendia em um espaço e a impedia de andar pelo palco ou fazer o *crowdsurfing*¹⁰⁹ que ela tanto gosta de realizar, enquanto a música acontece (PALMER, 2015). Palmer se apropriou de músicas famosas, mas ainda, de uma banda indie e ressignificou os sentidos dessas, fazendo com que elas soassem mais melódicas e intimistas ao utilizar o ukulelê, um instrumento que passa essas sensações, por causa da melodia suave que produz. O álbum foi disponibilizado no site Bandcamp¹¹⁰, onde, até o momento, é possível de ser adquirido pelo sistema “pague o quanto quiser”, e foi a primeira inserção “total” da musicista na música independente, já que foi seu primeiro

¹⁰⁷ Vide <https://www.youtube.com/watch?v=w_DKWlrA24k>. Último acesso em: 09/07/2017.

¹⁰⁸ Vide <<https://www.youtube.com/watch?v=sqlyIlpV-eA>>. Último acesso em: 09/07/2017.

¹⁰⁹ Quando um artista se joga sobre o público em seu show e é “transportado” por ele.

¹¹⁰ Vide <<https://amandapalmer.bandcamp.com/album/amanda-palmer-performs-the-popular-hits-of-radiohead-on-her-magical-ukulele>>. Último acesso em: 01/12/2017.

álbum completo gravado e lançado sem a agência de nenhuma gravadora, mas que também segmentou de forma efetiva o seu gênero como indie rock.

A polarização entre *mainstream* e *underground* também será pano de fundo para a discussão referente à música e autenticidade. Iremos debater esse ponto de maneira mais aprofundada no capítulo quatro, no entanto, é importante que deixemos clara a importância da legitimação da autenticidade para a cena musical indie. Segundo Emily Dolan (2010, p. 459, tradução livre¹¹¹), “[o] indie nasceu da tentativa utópica de parar o ciclo inevitável de bandas sendo cooptadas – e, acredita-se, corrompidas – pelo *mainstream*”. A autenticidade nesse momento não é apenas um valor dividido e enaltecido pelos participantes da cena indie, mas uma ferramenta que diferenciava e auxiliava no embate entre *underground* e *mainstream*. Um fator de legitimação de bandas e artistas da comunidade que viu novamente seus princípios e limites sendo borrados, após a explosão da Nirvana nos meios de massa inicialmente avessos ao tipo de sonoridade similarmente produzida pelos garotos de Seattle (CONTER, 2013; DOLAN, 2010).

Ainda que o embate entre *underground* versus *mainstream* aconteça constantemente, é importante ressaltar que a prescrição, como já explicamos anteriormente, será um fator relevante para todos os gêneros que estrelam essa disputa. Para os artistas independentes, no entanto, isso parece ser ainda mais importante, já que por não se filiarem a uma *major* muito dificilmente irão circular em mídias de massa, fazendo com que a abrangência de seu conhecimento seja muito mais dificultada. Essa será a discussão a seguir.

2.3 Música independente e a dependência do olhar público

Como já viemos discutindo, um artista independente necessariamente precisa se tornar parte da conversação de algum grupo, em qualquer lugar do mundo, para manter-se como artista. Diferentemente do artista *mainstream*, o independente terá uma dificuldade maior para chamar a atenção e ganhar visibilidade com o que produz unicamente. Artistas como Amanda Palmer, que dependem que seus fãs paguem por suas produções para que elas possam continuar a serem feitas, serão invariavelmente reféns das reconfigurações entre as esferas do público e do privado, assim como observamos

¹¹¹ “indie was born in a utopian attempt to stop the inevitable cycle of bands being co-opted – and, it is assumed, corrupted – by the mainstream.”

acontecer com as celebridades de uma forma geral. É importante lembrar que artista e celebridade não são entendidos como sinônimos, no entanto, em alguns casos pode haver a sobreposição e junção dessas figuras naqueles que atingem projeção midiática e ganham relevância em seus nichos de aparição, como é o caso de Amanda Palmer.

Morin (2002, p. 37) irá constatar que “cultura de massa é animada por esse duplo movimento do imaginário arremedando o real e do real pegando as cores do imaginário”, para dizer que a constituição da cultura de massa se dará através das interações entre artista e público, promovidas pela mídia. Essas interações serão de grande importância para a manutenção do processo de celebritização das pessoas públicas na modernidade. Elas não acontecerão somente entre celebridade e público, no entanto. Como pessoas públicas, celebridades irão pautar interações entre pessoas comuns o tempo inteiro, despertando engajamentos e realizando, assim, a manutenção da visibilidade que precisam (ROJEK, 2011).

Amanda Palmer busca, portanto, ser o centro da atenção e dos assuntos de grupos específicos, assim como quase todas as outras celebridades contemporâneas. Mesmo que ela busque o enquadramento no perfil de musicista independente, que produz o que ama e que não depende de *majors* para sobreviver, ela trabalha e depende da visibilidade que consegue adquirir de seu público. Amanda precisa ser um ícone, uma referência imagética e um estímulo para conversas (LITTLER, 2015) se quiser continuar recebendo pelo que faz.

Conseguimos encontrar exemplos em diversas postagens da artista, principalmente na época em que estava divulgando seu Kickstarter e o álbum que lançara pelo *crowdfunding*. Um exemplo, no entanto, que nos chamou a atenção, aconteceu no dia 21 de dezembro de 2012. Palmer postou em seu blog uma notícia sobre um cancelamento de um show, pois tinha que ficar com um amigo que, na época, estava com câncer. O título da postagem foi: “*A way you can help the world and spend no money doing it*”¹¹² e no conteúdo, além de explicar o motivo do cancelamento, Palmer instiga os seus fãs a se tornarem doadores de medula óssea para instituições que pesquisam tratamentos para o câncer e que necessitam desse tipo de doação em larga escala, ou para hospitais que realizam transplantes em pacientes com doenças imunológicas ou imunossupressoras. O post acabou se tornando uma propaganda estimulando as pessoas a fazerem “a coisa certa”, nas palavras de Amanda. Ela finaliza com a seguinte reflexão:

¹¹² “Uma forma em que você pode ajudar o mundo e não gastar dinheiro fazendo isso” (tradução livre). Post presente em: <<http://blog.amandapalmer.net/20121220/>>. Último acesso: 27/10/2017.

Pense nisso:
é Natal e todas as organizações que vocês conhecem ESTÃO PEDINDO SEU DINHEIRO.
ISSO NÃO CUSTA NENHUM DINHEIRO.
VOCÊ PODE SIMPLEMENTE FAZER ISSO e então TALVEZ SALVAR ALGUÉM DE VERDADE (Tradução livre).¹¹³

A ação, em conjunto com o compartilhamento de informações sobre a sua vida pessoal, gerou uma repercussão positiva para Palmer. Nesse momento em específico, ela teve que cancelar shows na Inglaterra, mas, após explicar com detalhes para o seu público sobre a doença do seu melhor amigo¹¹⁴, os fãs não só pareceram compreender a gravidade da situação como se ofereceram para fazer algum tipo de doação monetária para o hospital em que o amigo da musicista estava internado ou, até mesmo, para o próprio Anthony. O post no blog de Palmer agradecia a essas pessoas e fez com que ela ganhasse visibilidade para uma coisa além da sua produção musical – o que a coloca num patamar de celebridade, já que ela se mostra como uma figura que busca influenciar outras pessoas (LITTLER, 2015).

Como podemos observar na figura 14, Palmer ceva o apoio dos seus fãs ao *retweetar* respostas que esses deram quando a cantora informou sobre o estado de saúde do seu amigo, Anthony. Essa pode muito bem ser entendida como uma forma de autopromoção em prol da compreensão por parte do público de uma ação realizada por Amanda. A autopromoção foi em benefício próprio, com o objetivo de fazer com que ela fosse entendida e não perdesse a visibilidade de seu público alvo, nem fosse centro de críticas naquele momento de sua vida e carreira. Amanda Palmer se encontrava em uma fase especialmente delicada, pois os shows cancelados faziam parte da turnê do *Theatre is Evil*, um álbum alvo de muitas críticas por parte do público e da mídia. É importante deixar claro, também, que essa turnê foi prometida como recompensa, caso ela conseguisse alcançar a quantidade de dinheiro suficiente para lançar o álbum pelo *crowdfunding*. Ainda assim, observamos que o que acontece não é uma repreensão geral por parte do público pagante desses shows cancelados – e que, provavelmente, também participaram do financiamento coletivo para o lançamento do *Theatre is Evil*. O que nos pareceu foi que a constante abertura e a consequente criação de confiança entre Palmer e

¹¹³ “think about this:

it's the holidays and every single organization you know IS ASKING YOU FOR MONEY. THIS DOESN'T COST ANY MONEY.

YOU CAN JUST DO IT and then MAYBE REALLY SAVE SOMEONE ”

¹¹⁴ Anthony, melhor amigo e mentor de Palmer, foi diagnosticado com câncer em novembro de 2012. Vide: <<http://blog.amandapalmer.net/20121106/>>. Último acesso: 27/10/2017.

seu público, possibilitou que a artista conseguisse realizar uma ação como essa e, ainda, promover uma causa, sem se prejudicar artisticamente falando.

Como conseguimos observar na figura 14, as mensagens por parte dos fãs mesclam suporte e compreensão. Palmer responde, muitas vezes, de forma emocional e em concordância. Isso quando ela não fornece cada vez mais detalhes sobre o que se passa naquele momento em específico com ela, como vemos na última mensagem em que ela diz: “também é o que está acontecendo na vida dele [Anthony] nesse momento, o câncer, o tratamento, o revestimento musical. Tudo se encaixa”. Ela não só fornece um discernimento maior sobre o que está acontecendo na vida de Anthony, como dá uma deixa sobre algo que está ocorrendo na vida dela mesma, já que ela faz parte da história do melhor amigo e fornece notícias para seus fãs sobre o estado de saúde dele, desde que ele se descobriu com câncer, alguns anos antes.



Figura 14 – RT's de Amanda Palmer.

Até o século XX, a autopromoção era algo muito difícil de ser realizado por um artista independente, sem recursos para investir em formas de se mostrar para o público e, conseqüentemente, consolidar uma *fanbase* que se tornaria fiel a ele, pagando pelas produções realizadas. Como já atentamos anteriormente, com a internet e, principalmente, os sites de redes sociais e compartilhamento de informação, artistas musicais independentes conseguiram estimular pessoas a interagirem e divulgarem suas produções

com uma facilidade maior, realizando trocas, fazendo da tecnologia da comunicação uma ferramenta de auxílio.

No entanto, ainda é possível observar como artistas ligados ao *mainstream* possuirão muito mais visibilidade do que um músico, uma musicista, ou uma banda independente. Isso acontece, pois as empresas responsáveis pela manutenção desses canais de comunicação – Google e Facebook, mais recorrentemente – funcionam com os algoritmos de propaganda paga. Ou seja, mesmo um artista independente precisará de recursos para que sua produção ganhe visibilidade, o que faz com que artistas ligados ao setor de música *mainstream* ainda sejam mais visíveis (NETTO, 2008).

A interação, então, aparecerá como peça chave para a divulgação de um artista nesse momento, nas palavras de Liza Potts,

Apoio da audiência é necessário para o sucesso da maioria dos artistas; fãs participativos são vitais para artistas que trabalham fora das quatro grandes gravadoras (Sony Music Entertainment, Warner Music Group, Universal Music Group e EMI) (POTTS, 2012, p. 361)¹¹⁵.

Como uma forma de baratear o custo de publicidade e ainda assim fazer com que seja notada, Amanda Palmer realiza campanhas para autopromoção e a divulgação de suas músicas, como aconteceu com o levantamento da *hashtag* #LOFNOTC. A sigla LOFNOTC é uma abreviação da frase *Losers On Friday Night On Their Computers* e foi empregada pela primeira vez em 2009 por Palmer, em sua conta no Twitter. A cantora havia publicado a frase, convidando os fãs que estavam *online* para uma interação coletiva utilizando a *hashtag* e justificando com a seguinte frase: “*There’s nothing for you out there*”¹¹⁶. Foi também por causa dessas interações utilizando essa *hashtag* – que funcionava, até algum tempo atrás, todas as sextas à noite, quando Palmer convocava seus fãs para essas conversações – e estimulando os fãs a emularem a ela, que a cantora conseguiu promover o projeto de *crowdfunding* do álbum *Theatre is Evil* (2012).

Conforme aponta Claire Coleman (2014), Amanda Palmer utiliza a interação aparentemente íntima com os seus fãs através dos sites de redes sociais e das ferramentas relacionais disponibilizadas por eles, como o uso de *hashtags* no Twitter para realizar sua autopromoção. Isso faz com que a interação entre a artista e o público seja legitimada por

¹¹⁵ Sabemos que esse cenário mudou de figura. Atualmente, existem apenas três *majors* nos Estados Unidos: Sony BMG, Universal Music Group e Warner Music Group. EMI foi vendida para a Universal em 2012 por 1.9 bilhões de dólares. Vide: <<https://www.thebalance.com/big-three-record-labels-2460743>>. Último acesso em: 16/05/2017.

¹¹⁶ A cantora escreveu, na época, sobre o acontecimento em seu Blog, vide: <<http://blog.amandapalmer.net/20090522/>>. Último acesso em: 05/05/2017.

quem participa dessa troca como autêntica, o que faz com que projetos que demandam certo nível de “confiança” para acontecer sejam bem-sucedidos. Esse foi o caso do *crowdfunding*, como já apontamos e também foi endossado por Coleman (2014), mas conseguimos ampliar essa perspectiva para o Patreon de Palmer, que ainda se estabelece entre um dos cinco mais populares e é a única mulher e musicista independente na lista dos dez mais populares¹¹⁷.

A interação, pois, se mostra de fato como fator fundamental, funcionando como a prescrição e indicação entre amigos e pessoas conhecidas, ou público e mídia especializada, como já discutido anteriormente. No entanto, é preciso que o artista, independente principalmente, se comprometa com o público, convidando-o para ações em conjunto e, por vezes, estimulando o engajamento constante.

O tempo de maior atividade da #LOFNOTC, por parte de Palmer, foi justamente nos anos de 2011 e 2012, com um destaque maior para o segundo. Em 2012 aconteceu o *crowdfunding* da artista, pelo menos 2 sextas por mês ela engajava e chamava seu público para a participação da criação de uma “ambientação” no Twitter (ZAPPAVIGNA, 2011, 2014a, 2014b). A artista compartilhou fotos de fãs, relatos, respondeu a perguntas, interagiu com algumas pessoas, marcou seu – então – namorado, o escritor Neil Gaiman, além de escrever frases específicas sobre o “evento”. “Acrescentar uma hashtag [em um post] pressupõe que [essa] postagem possui uma audiência ambientada que irá compartilhar ou contestar os valores construídos a partir do palavreado que a acompanha” (Zappavigna, 2014a, p. 211, tradução nossa)¹¹⁸.

Dessa forma, Amanda Palmer foi capaz de construir uma espécie de conexão com seus fãs e seguidores, o que fortaleceu a ideia de que ela conversa com eles como se conversasse com um grupo de amigos. Essa é uma prerrogativa que parece se relacionar com outras ações realizadas pela artista que, eventualmente, vão gerar algum retorno para ela, como foi o caso da divulgação da doença de Anthony. Uma outra forma de estimular engajamento é se filiando a um grupo específico de pessoas, ou se associar com alguma causa social que respeite a coerência expressiva que ela se esforça para manter. Por causa disso, encontrar o fator feminismo nos discursos de Amanda em nossos dados não foi uma surpresa, uma vez que ela se aproxima tanto ideológica e politicamente com um

¹¹⁷ Referência: <https://graphstreon.com/>. Último acesso em 08/07/2017.

¹¹⁸ “Appending a hashtag presupposes that a post has an ambient audience who may share or contest the values construed by the accompanying verbiage.”

grupo social em específico, ainda que essa conexão não se mostre sem tribulações. Debateremos o feminismo de Amanda Palmer a seguir.

Capítulo 3. “If you’re a pop artist and you’re a woman...”: Construção feminina e música

Pelo que eu saiba, a feminista mais poderosa pode fazer O QUE ELA QUISER.
É ISSO QUE DEFINE UMA FEMINISTA DE VERDADE (tradução livre).¹¹⁹

O trecho em destaque acima foi retirado de uma resposta que Amanda Palmer, no dia 17 de fevereiro de 2015¹²⁰, concedeu a um jornalista musical que foi em um dos shows da turnê *An evening with Amanda Palmer and Neil Gaiman* e que, em meio a sua resenha, escreveu: “se acontece de você ser uma artista do [gênero] cabaré internacionalmente adorada, provavelmente [melhor] evitar arrulhar ou olhar apaixonadamente para o seu marido escritor best-seller de fantasia por duas horas em público” (tradução livre). A resposta da cantora, que traz como título a irônica sentença “feministas de verdade não olham para homens”, emula o que o jornalista – homem, é importante destacar – quis dizer durante a crítica que ele fez do show, uma parceria entre Palmer e Gaiman.

O texto resposta da musicista pode fornecer muitas ponderações ao que concerne o entendimento do feminismo pela própria artista. Sendo uma ativista reconhecida internacionalmente¹²¹, Palmer tende a não ficar calada quando o assunto em pauta é feminismo, direitos femininos e situações de injustiça contra mulheres. Diversas músicas de Palmer apresentam um cunho feminista muito complexo, o que gera muitas controvérsias, mas que, de certa forma, refletem o tipo de feminismo ao qual ela se afilia¹²². Além disso, ela compartilha pelo menos semanalmente imagens, textos e informações que tenham alguma relação com ativismo feminista, incluindo relatos pessoais sobre situações que viveu e opiniões próprias sobre acontecimentos que tenham

¹¹⁹ “as far as i’m concerned, the most powerful feminist can do WHATEVER SHE WANTS. THAT IS WHAT DEFINES A TRUE FEMINIST”

¹²⁰ Presente em: <<https://www.facebook.com/amandapalmer/posts/10152825953663375:0>>. Último acesso em: 15/01/2018.

¹²¹ Amanda Palmer foi convidada para participar do primeiro Dia Internacional do Fim da Violência contra Mulheres pela ONU, no dia 25 de novembro de 2013, para realizar uma leitura de um poema da escritora italiana Serena Dandini, participar de uma conversa com outras representantes sobre violência contra mulheres, além de tocar algumas músicas para as participantes do evento. A musicista relata o evento em: <<http://blog.amandapalmer.net/20131211/>>. Último acesso em: 15/01/2018.

¹²² Podemos citar duas canções para ilustrar essa premissa. Em “Oasis” ela retrata a história de uma menina que é estuprada, realiza um aborto e depois sofre *slutshaming* por parte de outras pessoas, incluindo sua melhor amiga, presente em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8C17yfGyJjM>>. Em “Delilah”, Palmer escreve sobre a perspectiva de diversas pessoas que sofreram relacionamentos abusivos. Trechos como: “Você achou que ia mudar a mente dele/ Mudando o seu perfume para o tipo que a mãe dele usava”, fazem parecer que a musicista está realizando uma culpabilização da vítima, mas ela afirma que, na realidade, escreveu coisas que ela gostaria de ter ouvido quando estava presa em uma relação abusiva, presente em: <<http://blog.amandapalmer.net/20140127/>>. Último acesso em: 15/01/2018.

relação com mulheres de alguma forma – sendo essa última forma de “ativismo” a mais constantemente realizada por Palmer.

Esse tipo de performance que a cantora realiza *online* não é algo incomum entre celebridades femininas, principalmente àquelas que se veem como influenciadoras de uma *fanbase online* engajada. Por causa disso e pelo número de interações relacionadas ao ativismo feminista com a qual nos deparamos ao longo do recorte estabelecido, acreditamos que é imprescindível a discussão sobre feminismo e como o ativismo pode apresentar uma ligação direta com a música, tendo em vista que a artista também utiliza esse fator como uma ferramenta de busca por legitimação de sua autenticidade. Essa ligação não é uma exclusividade de Amanda Palmer, nem é algo recente. Na realidade, os feminismos sempre tiveram, de certa forma ao longo da história, a música como uma auxiliadora da repercussão das mensagens que os diferentes movimentos desejam passar, como discutiremos mais à frente. Antes, é importante deixar claro que trabalhamos com a ideia de diferentes feminismos, no plural, porque:

As mulheres sempre lutaram por direitos, que lhes foram negados num mundo construído sob a autoridade masculina. Os vários movimentos feministas mostraram que nessas lutas, além do direito político ao voto, elas reivindicaram: educação, igualdade e cidadania, o que lhes possibilitou transitar da esfera doméstica para o espaço público. A pluralidade de ideias na luta pela igualdade e fim da opressão nos permite pensar em feminismos (MARTINS e DE ALCÂNTARA, 2012, p. 100).

Tendo isso posto, este capítulo visa discutir justamente a ação musical existente nesses vários “movimentos feministas”, além das próprias mulheres que produzem música e como isso fica aparente nas performances discursivas *online* de Amanda Palmer. Dentro desse contexto, pretendemos debater como e por que a autenticidade se mostra como um valor de legitimação, ou não, para musicistas e produtoras musicais – considerando que Amanda Palmer não apenas executa, mas também cria e produz suas próprias canções e vídeo clipes. Isso faz com que ela seja vista e entendida de forma muito crítica, não apenas pela própria mídia especializada, mas também pelo público de uma forma geral. Com relação ao seu *crowdfunding*, um dos discursos mais presentes, antes e depois do evento, tinha como temática a legitimidade da musicista para pedir dinheiro ao seu público para o lançamento de um álbum já gravado. Como na crítica realizada pelo jornalista musical, que foi respondida por Palmer e destacada por nós acima, muitos se perguntavam se ela precisava do dinheiro, já que estava se relacionando com alguém

supostamente rico e, por causa da sua união com Gaiman e outras controvérsias – pessoais e artísticas –, se ela poderia ser considerada uma feminista “real”.

O questionamento sobre a legitimidade da necessidade do financiamento do público, ou a quantidade de dinheiro que uma produção precisa para ser realizada ou distribuída, é raramente direcionado a produtores musicais e músicos que são casados com mulheres tão ricas, se não mais, que eles¹²³. Isso provavelmente acontece, pois há uma pré-disposição construída socialmente, e ainda vigente, que dita que o setor de produção musical não é um local para mulheres. Essa prerrogativa parece-nos estar efetivamente segmentada, já que apenas 5% das pessoas que trabalham com produção sonora são do sexo feminino, segundo a organização não governamental *Women's Audio Mission*¹²⁴. Por causa disso, é importante deixar claro que Amanda Palmer protagoniza um papel importante como mulher e musicista: o de influenciar outras meninas e mulheres a tomarem dianteira de suas próprias produções e não depender de homens para que elas possam ser concretizadas. Essa ação de endosso é ilustrada em momentos como quando a artista mostrou suporte ao evento *Girls Rock Camp* (GRC):

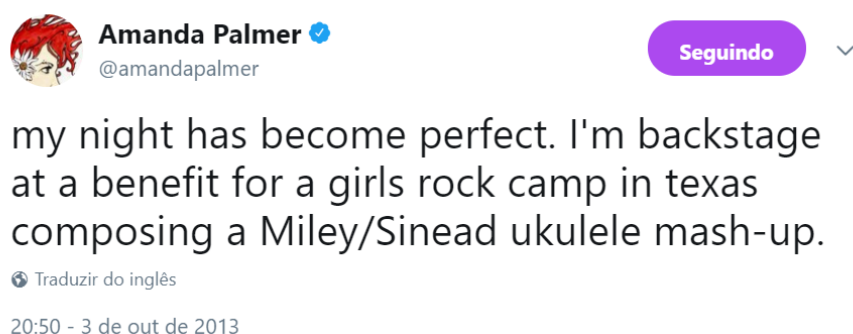


Figura 15 – Tweet sobre o ato em prol do Girls Rock Camp.

O *Girls Rock Camp* é uma fundação de suporte e incentivo a meninas que desejam se inserir no meio fonográfico. Fundado em 2001 simultaneamente em Portland (Ohio) e no Brooklyn (Nova York), o GRC tem por missão “ajudar meninas a desenvolver habilidades de vida, expressão criativa e colaboração através da música”, como afirma o

¹²³Talvez um dos casos que se apresente como uma exceção é o de Jay-Z, reportadamente casado com Beyoncé Knowles, mas essa mudança se deu apenas quando a cantora lançou os seus dois álbuns “Beyoncé” e “Lemonade” e depois da Forbes ter lançado a lista, indicando-a como a mulher da indústria da música com maior valor, em 2015. Ainda assim, a legitimidade de Jay-Z na indústria da música nunca foi posta em xeque por ele ser casado com uma das cantoras mais rentáveis contemporaneamente. Vide: <<https://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2015/05/27/beyonce-net-worth-in-2015-250-million/#1c8178ec3731>>. Último acesso em: 17/01/2018.

¹²⁴Vide: <<https://www.womensaudiomission.org/>>. Último acesso em: 17/01/2018.

website da fundação dos projetos¹²⁵. Amanda Palmer não só participou do evento de caridade que angariou fundos para os projetos do GRC (que possuem sedes espalhadas pelos continentes América do Norte, América do Sul e Europa), como também fez uma participação no documentário que retrata a história do projeto e a missão que esse grupo de mulheres possui¹²⁶. Esse tipo de engajamento demonstra uma preocupação da artista em relação a próxima geração – e talvez, até mesmo, em relação a geração atual – de produtoras musicais. Para além de serem intérpretes ou apenas cantoras – sem desmerecer cantoras não produtoras, como é o caso de Britney Spears ou Madonna, referências da música pop, mas que sempre dependeram de produtores para lançarem suas canções –, as meninas que participam desses acampamentos aprendem, também, a se portarem na indústria fonográfica sem dependerem de homens, pois elas mesmas podem produzir suas criações, ou de outrem.

Tendo em vista que a autenticidade é um valor construído, como já foi discutido, em determinadas cenas musicais ele aparentemente possui uma relevância maior para mulheres do que para os homens, já que esses espaços são, por convenções circunscritas, masculinizados¹²⁷ (CASEDEI, 2013; SCHMUTZ e FAUPEL, 2010; WALD, 1998). Motti Regev (2013) aponta como, mesmo nas críticas especializadas de música, o rock apresenta a cobrança da demonstração de um estilo mais “autêntico” em comparação a outros gêneros populares, como o pop. Essa percepção de o que pode ser considerado autêntico se dará a partir da negociação de diversos valores, mas um dos mais importantes é justamente o relacionado à autonomia e autoria musical. Dessa forma, mesmo que os músicos se vejam sob a lente investigativa do julgamento público que determina quem é autêntico ou não (DOLAN, 2010), percebemos que esse tipo de parecer não só também é imposto à musicistas, mas ele se dá de forma muito mais meticulosa, como se elas estivessem presentes em um espaço que, inicialmente, não a pertenciam, por isso precisam justificar suas presenças.

Susan McClary escreve:

¹²⁵Presente em: <<http://www.girlsrockcampfoundation.org/>>. Último acesso em: 17/01/2018.

¹²⁶Presente em: <<http://www.girlsrockmovie.com/>>. Último acesso em: 17/01/2018.

¹²⁷Entendemos espaços masculinizados como lugares que, originalmente, não foram delimitados à participação masculina, mas que se tornaram assim com o passar do tempo por convenções sociais. Nas palavras da escritora Chimamanda Ngozi Adichie, “Se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal. (...) Se só os homens ocupam cargos de chefia nas empresas, começamos a achar “normal” que esses cargos de chefia só sejam ocupados por homens” (2015, p. 16-17).

música não reflete a sociedade de forma passiva; ela também serve como um fórum público onde vários modelos de organização de gênero [sexual] (...) são acertados, adotados, contestados e negociados (MCCLARY, 2002, p. 08, tradução livre¹²⁸).

Ou seja, não é possível ignorar as questões referentes ao gênero sexual, não apenas por Amanda Palmer ser declaradamente feminista, mas também por ela ser mulher. A contextualização de como é ser uma mulher, mãe e discursar em prol da liberdade e equidade de gênero, faz com que as performances da cantora sejam direcionadas para a essa auto apresentação feminina. Invariavelmente, a autenticidade terá um papel no que concerne à construção feminina, já que por muito tempo, a autenticidade feminina se viu atrelada a questões referentes à beleza, ou feminilidade (TRILLING, 1971), reverberando também nas composições musicais (MCCLARY, 2002), mas que parecem estar sendo modificadas, conforme é modificada a concepção do que é feminino e o que é feminilidade, segundo observamos ao realizarmos leituras de autoras como Judith Butler (1999; 2009). Por isso, será importante contextualizar questões referentes ao feminismo e feminino na música, incluindo Amanda Palmer nessa contextualização.

Para debater a temática que envolve feminismo, feminino e música, esse capítulo será dividido em duas sessões. No primeiro momento temos como objetivo contextualizar historicamente os feminismos, objetivando discutir o tipo de feminismo abarcado por Amanda Palmer. A artista é estadunidense e será permeada por muitos dos valores liberais que constituíram boa parte dos feminismos no país, por exemplo. Essa contextualização será necessária, também, para compreender os debates engendrados pela mesma quando ela realiza alguma postagem sobre o assunto. Num segundo momento, pretendemos mostrar como os feminismos são aplicados ao contexto de indústria da música, no sentido em que eles aparecem em discursos de musicistas, como a indústria percebe as mulheres e como Amanda, enquanto musicista, se apropria dos feminismo e de sua condição feminina no momento em que se filia a pessoas e linhas estratégicas para se legitimar como uma artista e produtora musical feminista e autêntica. Esse momento é bastante interessante, pois ela irá demonstrar uma pluralidade de referências que, não necessariamente, se mostram condizentes com os seus próprios discursos. Além disso, realizaremos a discussão que problematiza o papel da mulher na música popular contemporânea, aparentemente latente, mas ainda deveras limitado. Amanda Palmer

¹²⁸ “music does not just passively reflect society; it also serves as a public forum within which various models of gender organization (...) are asserted, adopted, contested, and negotiated.”

parece se mostrar como uma força interessante para ponderar esses papéis, onde ela se enquadra e como, mesmo com suas próprias controvérsias, ela pode ser entendida como uma referência importante para futuras agentes femininas da indústria fonográfica.

Acreditamos que não será tão proveitoso falar sobre os feminismos apenas nos embasando na construção histórica das ondas, como percebemos ser um processo escolhido em alguns trabalhos, ainda que elas sejam mencionadas e ajudem a organizar processos históricos de forma quase que “didática”. Ao invés disso, para contextualizar melhor a musicista em questão, trabalharemos também a perspectiva da construção do feminismo num contexto cultural, principalmente dos Estados Unidos, país de onde Amanda Palmer é nativa. Além disso, pretendemos relacionar a música a todo momento nessa contextualização, ainda que o aprofundamento sobre mulheres na música se dê na segunda parte. Escolhemos essa abordagem, pois acreditamos que exista uma ligação primal entre os feminismos e a música, sendo esta uma espécie de projeção para os movimentos ao longo do tempo.

3.1 “*My sister taught me I should speak my mind*”¹²⁹: Feminismos em perspectiva

Os estudos acadêmicos sobre mulheres são relativamente recentes em comparação a outras áreas contempladas pelas Ciências Sociais. O devido interesse por questões femininas no ambiente acadêmico era diminuto, pois o número de homens nessa área era relativamente maior, fazendo com que questões relacionadas ao corpo e posicionamento social da mulher fossem menosprezadas e até mesmo equivocadamente refletidos (COSTA, 2002). Os estudos femininos, em solo nacional, começaram a ganhar força apenas nos anos 1970, após um interesse efetivo nas sociabilidades femininas, tendo em vista que mulheres estavam dominando o mercado de trabalho e, também, os âmbitos acadêmicos (MATOS, 2006). Nos Estados Unidos e Europa, esse interesse se deu com um pouco mais de antecedência, quando Simone de Beauvoir lançou “O Segundo Sexo”, em 1949, para, entre outras coisas, problematizar a visão psicanalista que naturalizava o sexo feminino como algo limitado e que, por conseguinte, apresentava problemas e disfunções. De Beauvoir escreve:

A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. Na boca do homem o epíteto “fêmea” soa como um insulto; no

¹²⁹ Trecho da canção “***Flawless”, de Beyoncé, presente em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>>. Último acesso em: 17/01/2018.

entanto ele não se envergonha com sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se eles dizem: “É um macho!” (DE BEAUVOIR, [1949] 2009, p. 20).

De Beauvoir ficou marcada como uma das primeiras teóricas da segunda onda feminista, pois expandia suas discussões para além dos embates jurídicos da primeira onda. Com o objetivo de justificar e deixar claro que o feminino é uma construção, a filósofa problematiza questões referentes ao sexo biológico e à imposição que mulheres sofrem, a partir do momento que são nomeadas como “fêmeas”, para se enquadrarem em padrões construídos socialmente e que envolvem a questão da idade, sexualidade e liberdade. No entanto, Simone não foi a primeira mulher a apontar os diferentes olhares e construções que envolvem homens e mulheres e como, em maior parte dos casos, a parte feminina precisa lidar com situações de injustiça e inequidade, justamente por causa dessas diferenças. A filósofa seguiu uma lógica que vinha sendo construída desde o século XIX, incluindo nela discussões pertinentes e que, em seu próprio tempo e de sua própria maneira, falavam contra as opressões que vinham sendo induzidas muito anteriormente do que era perceptível. Portanto, a visibilidade acadêmica que os estudos feministas receberam durante o século XX se deu, justamente, por existir um número grande de mulheres se contrapondo a teorias pensadas por homens sobre o ser feminino (COSTA, 2002).

Entre os séculos XIX e XX há uma crescente na luta feminista pelos direitos de igualdade. O que conhecemos como primeira onda feminista teve uma força maior em países anglo-saxões, onde a educação era melhor difundida – para mulheres brancas e de classes sociais mais privilegiadas, vale a pena ressaltar –, como Inglaterra, Estados Unidos, Holanda, França e Canadá. A primeira onda possuía um propósito mais jurídico, focando suas lutas majoritariamente no sufrágio feminino (MARTINS e DE ALCÂNTARA, 2012). Esse momento do feminismo é um tanto quanto delicado por causa do apagamento histórico de determinadas ativistas por causa de suas diferenças em relação às lutas que desejavam travar – muitas vezes, iam além do sufrágio –, o que causava desentendimentos dentro do próprio movimento, principalmente em países onde a segregação racial era legitimada, como os Estados Unidos. De acordo com Midge Wilson e Kathy Russel (1996), havia uma grande discordância entre feministas brancas e negras por causa das grandes fissuras e divisões que a segregação construiu e incentivava incessantemente.

Quando a décima quinta emenda – que “constatava que cidadãos dos Estados Unidos não poderiam ser negados o direito ao voto na base de raça, cor, ou condição prévia de servidão” (WILSON e RUSSEL, 1996, p. 29, tradução livre¹³⁰) – da constituição estadunidense foi proposta, mulheres ativistas notaram a falta da categoria de gênero como uma categoria protegida, o que não assegurava o direito ao voto à parcela feminina da população. Nesse momento o sufrágio feminino estadunidense se instaurou, pois havia a eminência da supremacia masculina em relação a escolha de representantes do povo (WILSON e RUSSEL, 1996).

Ainda que esse tipo de ação prejudicasse tanto mulheres brancas, quanto mulheres negras, havia um grande resquício de preconceito pré-Guerra Civil no final do século XIX, além da própria segregação que dividia os estados do sul do país. Nas palavras das autoras:

Enquanto mulheres Negras às vezes preferiam grupos segregados porque elas estavam mais confortáveis nesses e poderiam mais facilmente assumir posições de liderança, também era o caso de mulheres negras serem usualmente negadas filiação no clube das mulheres Brancas (WILSON e RUSSEL, 1996, p. 31, tradução livre¹³¹).

Essas diferenças na primeira onda do feminismo marcaram a fase jurídica e muitas mulheres negras consideram essa fase como uma luta que injustamente reconhece mais a participação das mulheres brancas, ainda que feministas negras tivessem grande importância na luta sufragista, como é o exemplo de Frances Ellen Watkins Harper, uma abolicionista, poeta e sufragista afro-americana, e Ida B. Wells-Barnett, jornalista, sufragista, feminista e socióloga, também afro-americana. Como aponta a autora Patricia Hills Collins (2000, p. 33, tradução livre¹³²), “Essas mulheres tanto analisaram as opressões raciais circunscritas na vida de mulheres negras quanto trabalharam pela justiça social”.

Não apenas referente à questão racial, a primeira onda coloca o feminismo em um papel de movimento muito limitado por si só, já que não havia tanto espaço para a problematização da situação de mulheres pobres ou das que trabalhavam em fábricas e

¹³⁰ “stated that citizens of United States could not be denied the right to vote on the basis of their race, color, or previous condition of servitude.”

¹³¹ “While Black women sometimes preferred segregated groups because they were more comfortable in them and could more easily assume positions of leadership, it was also the case that Black women were often denied membership in White women’s club.”

¹³² “These women both analyzed the intersecting oppressions that circumscribed Black women’s lives and worked for social justice.”

no campo – como era o caso da população feminina europeia no pós Primeira Guerra Mundial. Diferentemente dos homens, as mulheres trabalhadoras não possuíam representatividade em sindicatos e, por isso, ganhavam menos que seus colegas masculinos e precisavam aceitar, de forma submissa, abusos de poder de seus patrões, com o risco de perderem seus empregos, ou mesmo serem violentadas, caso se rebelassem (LAKE, 1992). Como as feministas sufragistas, em sua maioria, se tratavam de mulheres provenientes de famílias tradicionais e com condições financeiras de privilégio, poucas realmente trabalhavam conjuntamente ao proletariado, portanto as demandas que poderiam beneficiar mulheres menos privilegiadas ou favorecidas, eram negligenciadas. A poetiza Emma Goldman criticava a visão fundamentalista, classista e jurídica das feministas da primeira onda, ela afirmava que:

O desenvolvimento da mulher, sua liberdade, sua independência, devem surgir dela mesma, e é ela quem deverá realizá-los. Primeiro, afirmando-se como personalidade e não como mercadoria sexual. Segundo, rejeitando o direito de qualquer um que pretenda exercer sobre seu corpo; negando-se a engendrar filhos, a menos que seja ela quem os deseje; negando-se a ser a serva de Deus, do Estado, da sociedade, da família, etc.; fazendo que sua vida seja mais simples, mas também mais profunda e mais rica. Isto é, tratando de aprender o sentido e a substância da vida em todos seus complexos aspectos, liberando-se do temor à opinião e à condenação pública. Só isso, e não o voto, tornará a mulher livre. (GOLDMAN, 1977 *apud* MONTEBELLO, 2007, p. 122-123)

Foram pensamentos como esse que deram conta, nos Estados Unidos principalmente, do início da chamada segunda onda do feminismo, onde o foco não era mais apenas a questão jurídica, mas também abarcava a vida doméstica e a necessidade de uma vida profissional digna para a mulher branca. Começa, portanto, em meados do século XX uma aproximação maior das mulheres com a classe do proletariado, mas não somente. Devido a estudiosas como Simone de Beauvoir, que pensavam a categoria “mulher” como uma construção, não apenas uma dádiva natural, a própria constituição do que é o ser feminino e como ele é realmente compreendido em sociedade – o seu papel, sua função – começou a ganhar destaque na luta, fazendo com que outros tipos de mulheres, como as trabalhadoras, comessem a ganhar um espaço maior. Esse tipo de interesse fornece diferentes apontamentos e compreensões de si – feministas e mulheres – e passa a surgir, então, as questões referentes ao gênero.

No entanto, a segunda onda também apresentava problemas latentes, principalmente ao que envolvia as feministas negras e, também, mas não

necessariamente, pobres, porque ainda se mostrava como um movimento muito elitizado para as classes marginalizadas – já que os tipos de ponderamentos sobre o que é ser mulher e como o ser feminino é construído, se mostraram um tanto quanto filosóficos e boa parte das mulheres menos privilegiadas não sabiam nem ao menos ler (COLLINS, 2000; MONTEBELLO, 2007). Ainda que a poetiza Emma Goldman fosse notável pela sua afiliação com o proletariado e, de forma anarquista, negasse a participação em espaços dominados pela burguesia, onde era esperado que a mulher cumprisse certos papéis formais que a alienava culturalmente, Goldman falava em prol das mulheres brancas que faziam exigências como possuir a liberdade para trabalhar (MONTEBELLO, 2007).

Muitas das demandas das feministas brancas não privilegiavam mulheres negras que, por muito tempo estiveram isoladas das lutas feministas encabeçadas por ativistas brancas (WILSON e RUSSEL, 1996). Além disso, havia uma latente falta de confiança das mulheres negras em relação às mulheres brancas, por causa do histórico conflituoso entre esses dois grupos. Como ressaltam Midge Wilson e Kate Russel:

mulheres Negras se tornaram duvidosas em relação aos motivos políticos das mulheres Brancas durante o século dezanove, quando, primeiro, elas foram banidas das reuniões sobre reforma social das Mulheres brancas e, mais tarde, seu [direito ao] voto quase foi sacrificado pelas sufragistas Brancas. Essas desconfianças foram reavivadas nos anos sessenta, quando mulheres Brancas pareceram acobertar os problemas dos direitos civis Negros, fazendo com que o movimento, nos olhos de muitos, repentinamente perdesse o seu momento (WILSON e RUSSEL, 1996, p. 188-189, tradução livre¹³³)

Ainda assim, isso não quer dizer que, enquanto para o feminismo branco acontecia a segunda onda, o feminismo negro se viu calado, ou moribundo. Durante esse tempo, as mulheres negras ativistas estadunidenses estavam engajadas com o movimento em prol dos direitos civis, nos Estados Unidos segregado. Enquanto, certamente, ainda havia uma luta por parte das mulheres, a luta pelo fim da segregação carecia de uma atenção maior naquele momento (WILSON e RUSSEL, 1996). Durante aquele contexto, nomes na área artística musical, como Nina Simone e Gerturde “Ma” Rainey, possuem tanta importância quanto feministas negras e eruditas, como Angela Davis e Audre Lorde, porque apresentavam, de forma prática e acessível ao público, estando inseridas no sistema, mas

¹³³ “Black women became suspicious of White women’s political motives during the nineteenth century, when, first, they were banned from White women’s social reform meetings, and, later, their vote was nearly sacrificed by White female suffragists. These suspicions were rekindled in the sixties, when White women appeared to coat-tail on the issues of Black civil rights, causing that movement, in the eyes of many, to suddenly lose its momentum.”

ainda se rebelando contra ele, sua própria erudição musical, além da demonstração do orgulho em serem mulheres negras (O'BRIEN, 2012).

Patricia Hills Collins (2000) atenta para o fato de que essa não é uma exclusividade do feminismo dos anos 1960-1970, na realidade a construção intelectual da mulher negra sempre foi realizada de alguma forma através de meios alternativos, como a própria música, já que espaços considerados mais “canônicos” eram cerceados a elas. O movimento feminista negro dos Estados Unidos, portanto, foi sendo construído anteriormente à própria noção de segunda onda, já que a mulher afro-americana sempre apresentou o fator de luta, justamente por causa do contexto histórico-social e cultural em que esteve inserida ao longo de sua trajetória (WILSON e RUSSEL, 1996). A música é uma das ferramentas mais presentes e poderosas desse movimento, sendo a amplificadora de discursos mais usualmente utilizada. Não é à toa que na postagem “*Women who slay the balance*”¹³⁴, feita no dia 05 de outubro de 2013, Amanda Palmer indica sete mulheres negras para compor a sua “galeria de mulheres impressionantes”, sendo elas Grace Jones, Tracy Chapman, Aretha Franklin, Janelle Monáe, Nina Simone, Queen Latifah e Tina Turner.

A princípio, essa postagem nos fez pensar que Amanda Palmer poderia estar trabalhando com prerrogativas interseccionais na performance do seu feminismo. Afinal, ao criar uma lista apenas com mulheres, sendo elas não necessariamente conectadas à música, poderia significar uma pretensão de indicação para seus fãs e seguidores, além de mulheres que “destroem o equilíbrio”, mas também dando uma ideia de interseccionalidade, sendo essa uma forma de demonstrar o seu feminismo. No entanto, essas artistas são apenas sete dentre o total de 64; 56 são brancas – já que na lista também está inclusa a artista latino-americana Frida Khalo – e que não necessariamente estão engajadas musicalmente (veja, por exemplo, Ellen Degeneres, que é apresentadora de TV e Mara Wilson, atriz e dramaturga). Entendendo que a música negra possui uma influência muito grande na cultura estadunidense, e que Amanda Palmer se mostra como uma artista eclética (variando do pop para o rock) e uma feminista ativista, percebemos que a indicação que a musicista faz dessas mulheres provavelmente não é por causa da condição das mesmas enquanto feministas ativistas negras, mas “apenas” enquanto

¹³⁴ Presente em: <<http://blog.amandapalmer.net/20131005/>>. Último acesso em: 16/01/2018.

feministas e mulheres¹³⁵. Dessa forma, mesmo que Amanda Palmer parecesse para nós como uma feminista interseccional ao apontar como referência pessoal figuras como Tracy Chapman e Nina Simone, temos dificuldades em enquadrá-la dentro desse tipo específico de feminismo por causa de seus discursos e da representatividade que ela parece inspirar.

Então, qual é o tipo de feminismo possível de ser observado em Amanda Palmer? Antes de responder essa pergunta, é necessário entender um pouco sobre o processo histórico de criação da chamada terceira onda feminista, espaço onde conseguimos enquadrar Palmer.

Diferentemente do que se credita à segunda onda, o feminismo da terceira onda não tem por objetivo igualar os sexos – na realidade, há uma concepção mais forte de equidade. Essa prerrogativa, durante a segunda onda, foi importante, pois isso concedeu direitos às mulheres que, inicialmente, lhes eram negados (MATOS, 2006), no entanto a terceira onda traz consigo como fundamento a diferenciação de gêneros e a importância dessas divergências, entendendo que nem todas as mulheres são iguais, portanto as demandas não serão as mesmas. Como apontam Mirian Martins e Karolyne de Alcântara (2012, p. 106), a “feminilidade defendida na “segunda onda” passou a ser vista como essencializante, pois trazia apenas uma experiência das mulheres brancas e heterossexuais”. Dessa forma, no início da década de 1990, muitas feministas fora do “padrão” do feminismo legislativo começam a se questionar sobre o seu próprio lugar num movimento que não as representavam.

O termo “terceira onda” foi cunhado pela escritora e ativista Rebecca Walker – filha da importante ativista feminista negra Alice Walker – que entendeu que havia uma transformação em andamento e que o movimento feminista começou a ganhar as características de “um novo grupo político para jovens mulheres de diferentes raças, classes, e etnias para continuar a luta pelo direito político das mulheres” (WILSON e RUSSEL, 1996, p. 215, tradução livre¹³⁶). Após a segunda onda e a obtenção dos direitos básicos, como o direito ao voto, o direito a educação e a entrada feminina no mercado de trabalho, o feminismo (branco) ficou quase uma década adormecido. Isso mudou devido à explosão da terceira onda que possuía um propósito diferenciado não apenas em

¹³⁵ Ainda que ela tenha chamado atenção para a causa Black Life Matters, a foto que ela postou em seu Twitter/Instagram foi mais por motivos de arte poética do que ativismo interseccional: <<https://twitter.com/amandapalmer/status/670692961622077440>>. Último acesso em: 16/01/2018.

¹³⁶ “a new political group for younger women of different races, classes, and ethnicities to carry on the fight for women’s political rights.”

questões étnicas, raciais ou de classe, mas também referentes a sexualidade e a própria identidade e construção feminina. Diversas ativistas começaram a ganhar uma relevância maior tratando sobre a perspectiva do “feminismo da diferença” (MARTINS e DE ALCÂNTARA, 2012), como Judith Butler e, talvez em uma escala menor de celebritização, J. Jack Halberstam. Essa linha mais contemporânea de pensadoras e pensadores que por vezes irão intercalar estudos feministas com estudos de gênero, é muito importante para a problematização de fenômenos atuais e da própria mudança de temperamento da sociedade. Segundo Butler:

Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem que representa inteiramente ou de forma adequada às mulheres vem parecendo [como algo] necessário para nutrir a visibilidade política das mulheres. Isso é obviamente importante considerando a condição cultural penetrante em que a vida das mulheres era pouco representada ou nem era representada (BUTLER, 1999, p. 01, tradução livre¹³⁷).

Dessa forma, a terceira onda e as teóricas feministas desse momento se utilizam de ferramentas como a própria linguística, sabendo que há uma mudança no entendimento do que é “ser” mulher. Assim como a identidade não é algo estático, mas mutável, poroso, algo que está em constante construção conforme há a mudança de tempo, espaço, cultura e dos próprios atores sociais, o ser mulher se reconfigura e se mostra com uma pluralidade de significados, todos eles mutáveis e flexíveis, algo que Judith Butler (1999) entende como pós-modernismo. Com o seu livro, *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity* (1999), Butler ficou conhecida por debater questões referentes ao gênero e sua própria construção. Utilizando-se de teorias feministas, a filósofa problematiza se essas construções de gênero seriam, efetivamente, uma escolha ou estariam ligadas a um determinismo cultural. Sendo uma pós-estruturalista, Butler nega qualquer tipo de determinismo, pois ela enxerga que até mesmo a cultura não é algo determinado, mas construído ao longo dos anos e que são assimilados de diferentes formas, conforme quem se apodera desses.

Ela questiona a visão de Simone de Beauvoir que, em *Segundo Sexo*, enxerga a mulher como o “Outro”, o ser que é dependente do homem por determinação e que precisa, de certa forma, se libertar desse estigma que se mostra muito presente na própria

¹³⁷ “For feminist theory, the development of a language that fully or adequately represents women has seemed necessary to foster the political visibility of women. This has seemed obviously important considering the pervasive cultural condition in which women’s lives were either misrepresented or not represented at all.”

construção linguística. A filósofa escreve, “A categoria do Outro é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e do Outro” (DE BEAUVOIR, 2009, p. 08). Ela prossegue explicando que essa dualidade nem sempre foi categorizada pelos gêneros, mas que, na modernidade, essa passou a ser uma realidade nas sociedades ocidentais. O “Outro” estaria sempre submisso em relação ao “Mesmo”, ou “Um”, seres entendidos como superiores, de alguma forma, e como ela entende como o masculino. Nesse sentido, por construções e imposições, a mulher estaria sempre submissa à opressão masculina.

Judith Butler vai além do pensamento de De Beauvoir, ao questionar a própria concepção de binarismo genealógico como um determinante para as construções de subjetividade que encontramos nas sociedades ocidentais, que também justificam as performatividades de gênero, impostas nesses espaços e que, consequentemente, também configuram a ordem de poder. Pensando em sexualidade, a autora nota a supremacia imposta – sem necessariamente usar esse termo – que a heterossexualidade apresenta em relação às pessoas não heterossexuais. Voltando seu olhar para as mulheres lésbicas, ela critica pesquisadores como Sigmund Freud – assim como o fazia De Beauvoir, mas que focava apenas na observação do entendimento do feminino binário –, que acreditava que a melancolia da mulher não heterossexual era um resultante do “desejo extensivo de possuir um pênis” e complementa: “Se a negação da heterossexualidade em prol da homossexualidade resulta na melancolia e se a melancolia opera através da incorporação, então o repúdio ao amor homossexual é preservado através do cultivo de uma identidade de gênero contestada” (BUTLER, 1999, p. 69, tradução livre¹³⁸).

A autora prossegue com as críticas e afirma que “Se há uma coisa certa na afirmação de Beauvoir é que um não nasce, mas *se torna* uma mulher, por conseguinte *mulher* é um termo em processo, tornando-se, uma construção que não pode ser certamente apontada com um início e um fim” (BUTLER, 1999, p. 33, destaques no original, tradução livre¹³⁹). Consequentemente, o processo de se tornar (*becoming*) mulher pode ser entendido como uma das performatividades realizadas para a construção

¹³⁸ “If the heterosexual denial of homosexuality results in melancholia and if melancholia operates through incorporation, then the disavowed homosexual love is preserved through the cultivation of an oppositionally defined gender identity.”

¹³⁹ “If there’s something right in Beauvoir’s claim that one is not born, but rather becomes a woman, it follows that woman itself is a term in process, a becoming, a constructing that cannot rightfully be said to originate or to end.”

do gênero, já que esta depende do corpo em conjuntura com linguagem que “estrutura o mundo ao suprimir múltiplos significados (...) instaurando significados evidentes e discretos em seus [próprios] lugares” (BUTLER, 1999, p. 79, tradução livre¹⁴⁰). As mudanças de discursos, práticas e performatividades que definem o gênero, pelo menos no contexto sócio-político estadunidense, parecem estar muito atreladas à lógica do neoliberalismo e da própria meritocracia. A pluralidade de escolhas, faz com que as pessoas entendam que elas podem se mostrar de formas variadas, dependendo do espaço em que se encontram, de com quem interagem e, até mesmo, o que consomem. Sendo assim, “Enquanto novas formas de gênero e seus significados são criados através de forças dessa convergência, simultaneamente a feminilidade começa a ser recodificada e retrabalhada juntamente com as tensões familiares, contradições e ambivalências” (GONICK, 2006, p. 03, tradução livre¹⁴¹).

Percebemos essas construções e mudanças performativas através das postagens que Amanda Palmer faz em seu blog e sites de redes sociais, o feminismo da musicista também se mostra presente nesses espaços, permitindo que usemos o termo ciberativismo feminista (MOUSINHO, 2017) – exemplificado na figura 16.



Figura 16 – Conselho feminista.

A “fala” de Palmer nesse momento é embasada numa matéria da sessão de moda do jornal *The Guardian* que consiste em uma lista de sandálias de salto que são “mandatórias” (*must*) para o uso no verão. Expressando sua opinião pessoal, embasada num ciberativismo feminista próprio, Amanda lembra aos “queridos leitores” que sapatos

¹⁴⁰ “structures the world by suppressing multiple meanings (...) and instating univocal and discrete meanings in their place.”

¹⁴¹ “While new forms of gender and its meanings are created through the forces of this convergence, femininity is simultaneously being recoded and reworked along familiar tensions, contradictions, and ambivalences.”

de salto não são mandatórios, porque, segundo a musicista, eles machucam as costas de quem o usa. O discurso que possui um tom de negação ao sapato de salto, pois ele é um objeto de tortura, além de impor uma limitação as mulheres, pode parecer um tanto quanto datado, já que o sapato de salto, num contexto mais contemporâneo, é entendido como um acessório de estilo, capaz de dar a impressão de um alongamento nas pernas, mas também apresenta uma relevância do fetichismo e representação do poder feminino através da sexualidade (HANDYSIDE, 2012). No entanto, ao longo da primeira e em alguns setores da segunda onda feminista, a utilização de saltos era entendida como um método para limitar o movimento feminino, além de ser uma representação apenas do fetiche masculino. Esse pensamento feminista, que ditava que o sapato de salto por ser desconfortável e limitava a movimentação feminina, fez com que a indústria da moda pensasse numa alternativa aos saltos altos e desconfortáveis, o que mudou um pouco da visão sobre o salto, até mesmo das feministas conservadoras – isso pode ter ocorrido, também, pois durante final do século XX e ao longo do século XXI, iniciam-se discussões sobre o prazer e desejo femininos¹⁴².

Seguindo essa lógica e a aceitação que observamos do *tweet* de Amanda Palmer, pode parecer que a musicista ainda está se embasando na lógica mais radical do feminismo da segunda onda. No entanto, é importante deixar claro que, nesse momento, ela complexifica a questão da obrigatoriedade do uso do salto alto, imposta pela matéria do *The Guardian*. Amanda Palmer é uma feminista branca, aparentemente não muito preocupada com a questão da interseccionalidade, portanto poderia se adequar a um feminismo liberal¹⁴³, no que não se aprofunda muito em outras causas sociais que não a questão da inequidade de gênero na sociedade e pelas vias legais, ainda assim existem outros fatores e construções de si como mulher e feminista que nos fazem crer que ela apresenta preocupações representativas do feminismo da terceira onda, pós-estruturalista. Na terceira onda, o discurso é o da escolha – independente do que uma mulher faz, essa deve ser uma escolha consciente da mesma. Palmer se esforça para ser reconhecida como uma ilustração do “feminismo da escolha”, apoiando artistas femininas jovens ao ativismo feminista e que, muitas vezes, passam por fase de “transição” de estilo musical,

¹⁴² Vide: <<http://history-of-heels.weebly.com/the-20th-century.html>>. Último acesso em: 29/01/2018.

¹⁴³ Linha feminista que tem por princípio que “a subordinação das mulheres finca suas raízes em uma série de restrições legais e costumeiras que impedem a entrada e/ou êxito no espaço público” (PERONA, 2008, tradução livre). O feminismo liberal deixa de lado debates referentes a diferenciações entre mulheres, como classe e etnia. O foco dessa linha feminista recai sobre como a sociedade ainda equipara homens e mulheres e as coloca, invariavelmente, abaixo deles. Entra na pauta desses debates a legalização do aborto, o direito a educação e o direito e respeito em espaços como o mercado de trabalho, por exemplo.

ainda que essas sejam diferentes do seu próprio, como foi o caso de Miley Cyrus¹⁴⁴, e escrevendo canções que falam sobre a escolha da depilação, por exemplo – ainda que caçoe, em algum momento, de quem se depila¹⁴⁵. No momento desse *tweet*, Amanda Palmer provavelmente estava tentando demonstrar a opção da escolha dizendo que o salto não é uma obrigatoriedade ou algo que deva ser imposto, mas uma opção de quem decide por usá-lo.

Outros fatores nos fazem enquadrar a musicista na lógica de feminismo da terceira onda, como a sexualidade. Autodeclarada bissexual, Amanda Palmer (2015) relata em sua autobiografia como, em sua puberdade, se sentia deslocada por se achar muito diferente de seus colegas por causa da sua sexualidade, o que a deixava também bastante confusa sobre si mesma, já que a bissexualidade fazia com que ela fugisse do que conhecia por “normal”. Dessa maneira, ela afirma querer auxiliar também a esses jovens, além de vários outros fãs e seguidores *online*, de alguma forma, falando e demonstrando sua própria experiência de vida através da própria arte, mas também realizando uma troca com seu público. “Tanto quanto ser vista, e talvez ainda mais, o que eu adorava era trocar, *compartilhar* o olhar. Sentir a conexão” (PALMER, 2015, p. 49, destaque no original). Com essa justificativa, Amanda se mostra como uma ativista de causas para além do feminismo e que também tocam na questão do gênero. Seu ativismo LGBTQI, portanto, concede à artista uma outra percepção de feminismo, uma que inclui mulheres e homens trans, lésbicas, gays, bi, entre outras categorias de designação de gênero e sexualidade.

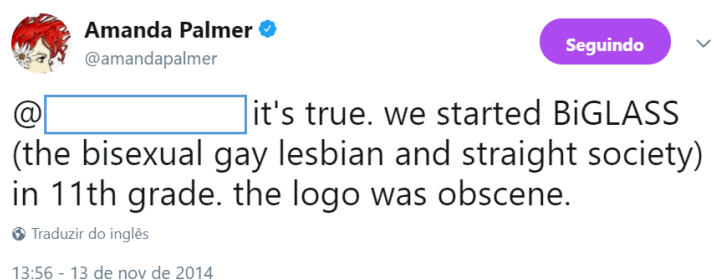


Figura 17 – O início do BiGLASS.

Na figura 17, ao mostrar para um seguidor em uma resposta que, mesmo antes do seu sucesso havia uma preocupação por parte dela de congregar vozes, Amanda Palmer demonstra atenção com uma parcela da sociedade que estava sendo negligenciada – e é, muitas vezes, até hoje. Na época em que criou o BiGLASS, Palmer estava no Ensino

¹⁴⁴ Vide: <<http://blog.amandapalmer.net/20131003/>>. Último acesso em: 29/01/2018.

¹⁴⁵ Vide: <<https://www.youtube.com/watch?v=s-GQ63NStxk>>. Último acesso em: 29/01/2018.

Médio (ela era uma aluna júnior, já que estava na 11ª série), provavelmente com 16/17 anos, o ano era ou 1993 ou 1994. Os anos 1990 forma muito importantes para o desenvolvimento do feminismo na música e o movimento LGBTQI – é o momento de construção da terceira onda feminista. É nesse momento que muitos nomes ganham relevância por falarem sobre a política da diferença, como o conceito de feminismo precisava ser reestruturado para abranger as diferenças entre as mulheres e como isso constituía uma construção efetivamente variada de subjetividades (COSTA, 2002). Nesse momento os debates referentes ao gênero passaram a ser entendidos como parte de uma política necessária, afinal “se tornou impossível separar “gênero” das intersecções políticas e culturais em que é variavelmente produzido e mantido” (BUTLER, 1999, p. 03, tradução livre¹⁴⁶). Mulheres lésbicas, bissexuais e transexuais começam a ganhar representatividade e relevância dentro do movimento feminista, conseguindo levantar para discussão várias questões que, até então, eram ignoradas.

É também nos anos 1990 que um conceito mais pop de feminismo emergiu, fazendo com que, desde movimentos mais *undergrounds* relacionados a música, como o *Riot Grrrl*, até bandas mais *mainstream*, como as Spice Girls, estivessem falando sobre poder feminino e a defesa da liberdade de expressão feminina quando se trata de situações de injustiças de gênero (desde a proibição da participação em algum espaço, até a violência), que dificultam a aspiração por equidade (MELTZER, 2010). O *Girl Power* – termo que ficou muito famoso depois do emprego constante por parte de Geri Halliwell, ex-Ginger Spice – provém, segundo deduz Marisa Meltzer (2010), da lógica do cunho político da terceira onda do feminismo, que buscava “empoderar” meninas e jovens mulheres através, principalmente, da música e da arte. O termo, no entanto, tem uma aproximação com o movimento *Riot Grrrl*, que foi pensado para protagonizar meninas presentes na cena de punk rock dos Estados Unidos, inicialmente. A ideia era que as garotas participantes dessas cenas deixassem de ser entendidas como “namoradas dos caras da banda” e comesçassem, elas mesmas, a formarem suas bandas, produzirem suas músicas e, assim, não serem dependentes da visibilidade masculina.

O *Girl Power*, assim como o *Riot Grrrl*, tem como princípio “devolver” o espaço que foi, originalmente, negado às meninas e mulheres, principalmente inseridas na música. Irrefutavelmente ligado ao meio musical, a ideologia pop do *Girl Power* conquistou outros espaços na indústria do entretenimento, como o cinema, um pouco mais

¹⁴⁶ “it becomes impossible to separate out “gender” from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained.”

tarde, quando o termo já havia se popularizado em grande escala (GONICK, 2006). Uma forma de fazer meninas perceberem que elas possuem poder e o direito de estarem onde quiserem, é mostrando o trabalho de pessoas com as quais elas possam se identificar, fazendo com que elas não achem estranho o espaço ao qual desejam pertencer ou que esses espaços são impossíveis de serem adentrados. Retomando exemplos já citados anteriormente, como a figura 15 (onde, não apenas ela divulga o GRC, mas também cita duas artistas femininas, Sinéad O'Connor e Miley Cyrus) e a postagem “*Women who slay the balance*”¹⁴⁷, Amanda Palmer parece tentar realizar a ação de mostrar para outras meninas, e também mulheres, que elas também merecem estar inseridas na indústria fonográfica se assim desejarem. Como está, invariavelmente, conectada a música mais do que a qualquer outro setor artístico, Palmer incansavelmente compartilha musicistas ou bandas femininas em seu perfil no Twitter, instigando que outras pessoas também incentivem essas e outras artistas femininas e, conseqüentemente, criando um espaço mais igualitário para mulheres no setor musical. Amanda Palmer, sendo uma integrante desse universo, utiliza da legitimidade que adquiriu para estimular que outras meninas e mulheres também façam parte desse espaço.

Por mais que nossa intenção seja debater com mais profundidade sobre o assunto no próximo tópico desse capítulo, ele é importante para entender o que observamos parecer ser o feminismo que Amanda Palmer performatiza *online*. Para isso, debatemos o chamado “feminismo gaga”, termo cunhado pelo pesquisador J. Jack Halberstam e que parece se encaixar com o que observamos ser o feminismo Palmer – se é que podemos chamá-lo dessa forma. Ele se embasa na cantora e produtora de música pop, Lady Gaga para falar de um feminismo que tem como característica ser:

[uma] política que congrega meditações sobre fama e visibilidade com a crítica fustigada de papéis fixos para homens e mulheres. É um feminismo explorador que empresta de forma promíscua, rouba de todos os lugares, e habita na base do estereotipado clichê ao mesmo tempo (HALBERSTAM, 2012, p. 05, tradução livre¹⁴⁸).

Halberstam trabalha com as reconfigurações que os feminismos vêm sofrendo, principalmente depois da crescente era do pós-feminismo¹⁴⁹, onde algumas cantoras,

¹⁴⁷ Vide nota [134].

¹⁴⁸ “*politics that brings together meditations on fame and visibility with a lashing critique of the fixity of roles for males and females. It is a scavenger feminism that borrows promiscuously, steals from everywhere, and inhabits the ground of stereotype and cliché all at the same time.*”

¹⁴⁹ O pós-feminismo é uma linha ideológica emergente entre as décadas de 1970 e 1980, como um resultante das conquistas feministas. Quando a mídia de massa começou a se apropriar do feminismo, o pós-

performers, musicistas e outras mulheres da indústria do entretenimento dispensavam a luta feminista como algo datado. O pesquisador complementa em seu livro, *Gaga Feminism – sex, gender and the end of normal* (2012), que, embora muitos acreditem que as performances de Lady Gaga se mostrem como algo alienador para o seu próprio público, elas trazem uma mensagem muito mais importante das lutas feministas e (ciber)ativismos de gênero para a sociedade. Desse jeito, o feminismo Gaga de Halberstam faz parte da lógica de terceira onda, mas vai além da mesma, pois enquadra o valor de visibilidade feminina e, até mesmo, a questão da facilidade de celebritização por causa das tecnologias comunicacionais contemporâneas. Há, em nosso entendimento, uma irreverência pública e pop, muito próxima com a lógica do Girl Power, mas que vai além da construção de uma feminilidade, questionando-a enquanto há a possibilidade de associação com a mesma, ainda que por pessoas que não se consideram – ou não são consideradas – como figuras “femininas”.

A importância da cultura pop para a política, portanto, se ilustra no Girl Power, no feminismo Gaga e na própria Amanda Palmer. Como explica Halberstam (2012, p. 06, tradução livre¹⁵⁰), “ativistas de todos os tipos e ativistas queer principalmente sempre olharam para a cultura popular em busca de inspiração e negaram distinções condescendentes entre cultura e realidade”. Nesse momento, a importância de artistas populares expressarem-se como parte de algum grupo, defenderem alguma ideologia ou crença e demonstrarem-se, ou não, favoráveis a algumas pessoas e situações, vai além da visibilidade que podem possuir ou do tipo de público que podem atrair. A importância está conectada com o fato deles serem porta vozes para algumas causas ou grupos que podem, e muitas vezes estão, a margem dos padrões impostos por sociedades ocidentais.

É interessante notar como o senso de responsabilidade da musicista enquanto mulher e, certamente, enquanto feminista recai sobre outras questões políticas que não necessariamente envolvem o “ser” feminino. Um exemplo sobre essa compreensão por parte da própria artista pode ser visto na figura 18:

feminismo começou a ser defendido como uma resposta para provar que as mulheres já haviam obtido tudo que elas desejavam – isso é, o voto e a inserção no mercado de trabalho –, ignorando que muitas mulheres ainda necessitam do movimento. Angela McRobbie defende, inclusive, que a percepção de uma luta feminista desfeita está inserida “no vasto campo cultural, é composta, talvez inesperadamente, por aquelas teorias sociológicas, incluindo o trabalho de Giddens e Beck, que se dirigem aos aspectos de mudança de gênero e social, mas como se o pensamento feminista e os anos de luta das mulheres não tivessem um papel nessas transformações (MCROBBIE, 2009, p. 11, tradução nossa).

¹⁵⁰ “activists of all stripes and queer activists in particular have always looked to popular culture for inspiration and have refused facile distinctions between culture and reality.”



Figura 18 – Todos os problemas são problemas femininos.

Na figura 18, Amanda realiza um *retweet* de uma postagem da senadora da Califórnia, Kamala Harris. Palmer concorda com a política quando ela afirma que “Todos os problemas são problemas femininos. É importante que nós não releguemos mulheres para apenas um conjunto de problemas como se todo problema não fosse um problema feminino” (tradução livre). Com essa sentença, Harris se responsabiliza, como mulher, em resolver problemas de uma forma geral – não apenas aqueles que variam das violências ou injustiças de gênero. Esse tipo de pensamento político é uma característica interessante do feminismo pós-estruturalista na forma em que enxerga a politização das massas que vem crescendo nos Estados Unidos. Ao englobar causas como os problemas étnicos e raciais, disparidades religiosas, políticas de saúde, moradia e condição de vida, entre outros assuntos políticos, mulheres inseridas na política se mostram com representantes de uma diferenciação evolutiva da terceira onda do feminismo, mas que também vai além da prerrogativa “O pessoal é político”, do manifesto mais conhecido da segunda onda feminista, escrito em 1969 pela ativista Carol Hanisch¹⁵¹. É importante deixar claro que, muito provavelmente, esse engajamento político não aconteceria se, em meados do século XIX, o movimento sufragista não tivesse sido bem sucedido em seu objetivo de luta, fazendo com que tudo seja parte de um processo que envolve mulheres, política e o feminismo em si. Segundo o Mapa de Mulheres na Política lançado pela ONU¹⁵² em 2017, por exemplo, os ministérios que possuem maior representação feminina no mundo são os relacionados ao Meio Ambiente (108% de representação mundial). Ministérios que, tecnicamente, seriam mais delegados a mulheres como Direitos Femininos seguem bem mais atrás com apenas 68% de participação – uma justificativa

¹⁵¹ Disponível para download em: <https://we.riseup.net/assets/190219/O%2BPessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf>. Último acesso em: 21/01/2018.

¹⁵² Disponível em: <http://www.unwomen.org/en/digital-library/publications/2017/4/women-in-politics-2017-map>. Último acesso em 21/01/2018.

para essa discrepância pode ser o fato de não haverem muitos ministérios com essa temática nos diferentes países ao redor do globo.

Com esses dados e a concordância de Palmer em afirmar que todos os problemas são problemas femininos, ela se entende como uma ativista que vai além de seu papel como feminista. Isso fica claro em postagens políticas, principalmente na época das eleições presidenciais dos Estados Unidos em 2017, onde ela, ainda que estivesse morando temporariamente na Austrália, voltou para o país norte americano para votar e encorajou seus fãs para que fizessem o mesmo – esses dados não entraram na pesquisa em si, mas são úteis para ilustrar o engajamento político para além do feminismo e da música. Esse tipo de cobertura e incentivo faz com que o público de Amanda a entenda como alguém política (como é possível observar nas interações dos fãs no grupo fechado do Facebook), conferindo ao feminismo da musicista uma complexidade maior, já que ele se mostra como sendo parte de uma pessoa ativamente engajada em outros assuntos que não os que permeiam às questões de gênero – ainda que questões como a luta racial, por exemplo, não sejam pautas centrais em seu ciberativismo, fazendo com que a intersseccionalidade do seu feminismo não seja uma obrigatoriedade, como defendemos anteriormente. Talvez esse tipo de reconhecimento outorgue certa legitimidade política para Palmer como um ser ativista e, sendo assim, concedendo a ela uma amplificação para seus discursos.

Por causa de afirmações como essa que Amanda Palmer foi duramente criticada pela mídia e por diversos fãs – atividade que acompanhamos no grupo fechado – ao se manter calada, quando o músico Ben Hopkins, foi acusado por estupro, e o músico Liv Bruce, por omissão¹⁵³, em maio de 2017. Ambos fazem parte da banda *queer PWR BTTM*, que está com as atividades canceladas desde que as acusações ganharam força *online*, até a presente data¹⁵⁴, e são amigos de Amanda Palmer, de acordo com as diversas interações que a musicista vinha realizando com ambos, antes do acontecimento em questão – a banda, inclusive, abriu o show para o The Dresden Dolls em Kingston, Nova York, em agosto de 2016. A única resposta que ela deu sobre o questionamento de um seguidor está presente na figura 19, em destaque.

¹⁵³ Vide: <<https://www.spin.com/2017/05/pwr-bttm-ben-hopkins-allegations-apology/>>. Último acesso em: 22/01/2018.

¹⁵⁴ 19/02/2018.



Amanda Palmer @amandapalmer · 15 de mai

as always, i'm on the side of compassion, love, truth and justice.

banana @imaswampwitch

da[] forward on ur stance on pwr bttm. its crucial to the community. u have a lot of power. We need 2 kno who's side ur on

Figura 19 – Amanda Palmer sobre o caso PWR BTTM.

O fato de não ter sido mais vocal em relação ao ocorrido colocou em xeque um tipo de performatização construída pela artista, a política. O acontecimento remete a assuntos que estão, corriqueiramente, sendo denunciados pela artista – assédio, estupro e os efeitos que esse tipo de violência possui em comunidades como as LGBTQI –, fazendo acontecer uma especulação de que seu silêncio se deu, porque os integrantes envolvidos no escândalo eram amigos pessoais, o gerou muito conflito na *fanbase* da artista. Enquanto músicos que trabalhavam com a PWR BTTM, como Cameron West¹⁵⁵, fizeram declarações públicas afirmando que, devido à situação em que os acontecimentos se revelaram eles não continuariam o trabalho com a banda¹⁵⁶ e a própria agência que os gerenciava, a Salty Artist Management, rompeu com o contrato¹⁵⁷. Ainda assim, Palmer manteve-se com uma resposta genérica, atípica ao que está usualmente acostumada a performar *online*. Ela não apoiou Ben Hopkins e Liv Bruce, mas também não deixou claro que, ou se, estava ao lado das vítimas, preferindo manter-se fora das discussões que estavam acontecendo naquele momento.

Ao replicar uma postagem concordando que “Todos os problemas são problemas femininos”, espera-se que Amanda Palmer não se cale quando um problema feminino que, infelizmente, ainda é comum, aconteça – principalmente tendo em vista que as vítimas de Hopkins eram todas mulheres – ainda que os envolvidos na situação fossem amigos próximos. Enquanto uma pessoa pública, Palmer provavelmente surte uma influência em seu público e, sendo ela uma celebridade, eles se espelham nos discursos e ações da mesma. Isso é apenas ressaltado pelo seguidor da musicista que pede por um posicionamento, sendo ele “crucial para a comunidade” já que ela possui “muito poder” e, por causa disso, eles precisam saber de que lado ela está. Por isso, quando esse tipo de

¹⁵⁵ Disponível em: <<https://www.facebook.com/cameron.west.10/posts/10208977489542826>>. Último acesso em 23/01/2018.

¹⁵⁶ Aparentemente, a fã que sofreu abuso por parte de Ben Hopkins havia contatado a ele e Liv Bruce – membros fixos da PWR BTTM – meses antes, mas essas informações não foram divulgadas por Hopkins ou Bruce em momento algum para os músicos de apoio da banda.

¹⁵⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/SaltyArtistManagement/posts/1500050350025704>>. Último acesso em 23/01/2018.

acontecimento advém, o qual só conseguimos categorizar com uma falta de coerência expressiva, notamos que há uma ruptura da performance (SOUZA e POLIVANOV, 2017) de Amanda Palmer que vinha sendo construída como forma de se mostrar como uma ativista engajada, que não se cala quando confrontada com assuntos polêmicos. Ao negar declarações mais inteligíveis sobre a situação que se apresenta, o fenômeno Palmer demonstra uma falha em sua própria construção como ativista e feminista – e que eventualmente, pode vir a prejudicar sua busca pela autenticidade.

3.2 “*Ladies don’t play guitar*”¹⁵⁸: Música por mulheres

Apesar das notáveis mudanças e “rupturas de performance” (SOUZA e POLIVANOV, 2017) presentes nas interações *online* de Amanda Palmer, não podemos deixar de lado a importância que a artista apresenta quando tratamos sobre a questão da participação feminina nas produções musicais. Como já apontamos anteriormente¹⁵⁹, contemporaneamente, na indústria fonográfica ocidental, existem menos de 5% de mulheres da totalidade de produtores musicais, engenheiros de som, entre outros cargos administrativos e técnicos da indústria da música. Isso quer dizer que a vasta maioria das pessoas que estão inseridas no mercado fonográfico, são homens. Analisando o dia a dia, no entanto, essa prerrogativa pode parecer um tanto quanto distanciada da realidade, já que encaramos uma grande escala de cantoras – principalmente no gênero pop – que possuem sucesso e relevância. Nesse sentido, o espaço feminino pode parecer expressivo, mas ainda é deveras limitado à performance vocal, não necessariamente sendo receptivo quando o assunto é produção musical. O trabalho para além do espaço de vocalista não é reconhecido e, muitas vezes, é menosprezado¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Canção da banda Tennis. Vide: <<https://www.youtube.com/watch?v=xn4Sh-tmmxE>>. Último acesso em: 02/01/2018.

¹⁵⁹ Vide nota [124].

¹⁶⁰ Um exemplo foi a declaração dada pelo presidente da Recording Academy, no 60th Grammy Awards desse ano, que afirmou que as mulheres precisam “subir o nível”, caso elas desejem ser inseridas na indústria fonográfica e ganhar prêmios por isso, ainda que o resultado da premiação tenha privilegiado mais homens do que mulheres (Lorde foi a única mulher a ser indicada para álbum do ano, por exemplo, e muitas pessoas questionaram a vitória de Ed Sheeran com “Shape of You” para Melhor Performance Pop Solo, quando o cantor estava concorrendo com “Praying”, de Kesha, “Million Reasons”, de Lady Gaga, “What About Us”, de P!nk, e “Love So Soft”, de Kelly Clarkson). Vide: <https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2018/01/29/kesha-was-snubbed-at-the-grammys-so-was-sza-the-academy-solution-women-need-to-step-up/?utm_term=.d3cac5073164>, <<https://www.grammy.com/grammys/news/2018-grammy-awards-complete-winners-list>> e <<http://metro.co.uk/2018/01/29/did-the-grammys-boo-ed-sheeran-shape-of-you-singers-win-has-made-some-people-very-unhappy-7268768/>>. Último acesso em: 30/01/2018.

A realidade é que o espaço da música para mulheres musicistas nunca foi muito auspicioso. Lucy O'Brien relata que, no século XX, se uma mulher desejasse fazer parte de uma banda de jazz por exemplo, ela precisava montar uma, já que muitos homens não aceitavam dividir um palco com mulheres, ou se dobrar ao olhar sexualizado da audiência masculina. Nas palavras da autora:

Bandas de mulheres eram formadas como uma resposta à dificuldade em ter acesso ao mundo do jazz masculino, ainda assim elas eram entendidas como truques [para atrair homens] ou uma novidade. Às vezes, concordando com a pressão, enfatizando seus atributos físicos acima da qualidade musical, como no grupo intitulado 'A Banda Com Peito' (O'BRIEN, 2012, p. 33, tradução livre¹⁶¹).

No século XIX, quando começa a se formar o que entendemos por indústria fonográfica contemporaneamente, poucos integrantes de cenas musicais aceitavam com facilidade mulheres como instrumentistas. Como a construção ditava que seres femininos eram muito mais emocionais do que racionais, o ato de tocar algum instrumento, compor de forma eficientemente técnica e, a partir disso, fazer uma carreira, era praticamente inconcebível ao olhar da sociedade – e em muitos casos, da própria família das mulheres que intendiam ingressarem no mercado da música (MELTZER, 2010; O'BRIEN, 2013). Isso possui uma ligação direta com as esferas do público e do privado que eram bastante limitadas pelo gênero sexual em si. Estar em uma banda, performando em bares, palcos e em casas de show, significava estar presente e, de certa forma, dominar o espaço público, ou seja, o domínio político que era entendido como masculino (ARENDT, 2007).

Quando mulheres começaram a se interessar pela música e pela produção musical, elas passaram a causar um incômodo muito grande em homens que as entendiam como inferiores em inteligência, portanto, não sendo capazes de produzir boas canções. Susan McClary (1991, p. 18, tradução livre¹⁶²) também aponta para “obstáculos que preveniram mulheres de participarem integralmente (ou, em alguns momentos da história, de apenas participar) da produção musical”, segundo a autora, “A maioria desses [obstáculos] são institucionais: mulheres são negadas ao treinamento necessário e conexões profissionais, e elas foram declaradas como incapazes de manterem atividades criativas”. Ou seja, os

¹⁶¹ “Women’s bands were often formed as a response to the difficulty of getting access to the male jazz world, yet they were dismissed as gimmicks or novelty acts. Sometimes women acquiesced to pressure, emphasizing their physical allure over musicianship, as in one group billed ‘The Band With A Bosom’.”

¹⁶² “There have been many obstacles preventing women from participating fully (or, at some moments in history, from participating at all) in musical production. Most of these have been institutional: women have been denied the necessary training and professional connections, and they have been assumed to be incapable of sustained creative activity.”

discursos sexistas que subestimavam a capacidade intelectual feminina – o mesmo motivo para a negação à educação nos séculos anteriores aos XIX e XX, no contexto histórico eurocêntrico – institucionalizou que mulheres não serviriam para criar música, fazendo com que, contemporaneamente, ainda sintamos esse cerceamento do início da indústria fonográfica.

A prática da aparição pública e da pertença a uma banda é, até hoje, complexo para musicistas, como é possível atestar de forma prática a partir do relato de Amanda Palmer. Em sua autobiografia, ela deixa claro que a legitimidade feminina musical feminina – o fato de colocar um homônimo para a banda – é algo complexo, pois pode soar como egoísmo. A musicista relata:

Logo antes de conhecer Brian, comecei a pôr “Amanda Palmer and The Void” (...) nos folhetos das minhas apresentações. Imaginei que ninguém fosse contestar aquilo em bases técnicas. Eu tinha uma banda de praticamente ninguém. (Não fui a única a fazer isso. Vejam-se Marina and the Diamonds, Tracy and the Plastics) (PALMER, 2015, p. 163).

A análise crítica de Palmer prossegue, utilizando um estudo realizado pela pesquisadora Emily Amanatullah, de 2010¹⁶³, que conclui que mulheres são boas negociadoras desde que elas não tenham que negociar em prol de si mesmas. A musicista relaciona essa conclusão a sensação imposta ao feminino de não merecimento – seja por ganhar merecidamente pelas ações e produções que realiza, seja em simplesmente estar e pertencer ao espaço público.

Nos anos de 1950, quando a indústria musical já parecia possuir um tipo de “roupagem” próximo, em alguns sentidos, ao existente no século XXI, surge o conceito de música pop, um gênero em que, aparentemente, produções e participações femininas são melhores aceitas, fazendo com que as mulheres tecnicamente pudessem protagonizar papéis importantes em performances e produções artísticas e musicais. No entanto, não é assim que o pop, a questão dos espaços femininos, ou o controle masculino culturalmente construído realmente funcionam. Como observamos em alguns trabalhos sobre música pop e feminino (MELTZER, 2010; O'BRIEN, 2013; SCHILT, 2010), o gênero seria mais receptivo para mulheres, mais ainda deveras limitador. Seguindo a lógica do capitalismo, quanto mais rentável é um artista pop, melhor para *majors*, por isso a qualidade musical

¹⁶³ AMANATULLAH, Emily; MORRIS, Michael. Negotiating gender roles: Gender differences in assertive negotiating are mediated by women's fear of backlash and attenuated when negotiating on behalf of others. *Journal of personality and social psychology*, vol. 98, n. 2, 2010. pp. 256-267.

é, muitas vezes, para esse setor embasada na quantidade de fãs que uma artista consegue congrega. Isso gera competição entre as artistas e, como é de se esperar, valores como o da autenticidade estariam sendo usualmente discutidos. Isso não é diferente nem mesmo para artistas independentes, mas na indústria pop isso parece acontecer com uma potência maior.

Nos deparamos diariamente com debates que tentam determinar qual musicista é mais autêntica, quem é, se é que é, a cópia de quem. Os valores negociados, no entanto, serão diferenciados da música independente, eles terão uma ligação maior com o próprio corpo feminino. Se artistas pop cantam e dançam ao vivo, se a voz é similar em performances ao vivo em relação à gravação de estúdio, até com quem elas estão casadas, ou com quem namoram, muitas vezes, perpassa a esfera política, tendo mais relevância suas filiações do que se uma musicista, ou banda, está engajada em alguma causa (MOZDZENSKI, 2016). Isso criou certa padronização das musicistas que estão inseridas nesse contexto, limitando o que elas podem fazer e como elas devem aparecer e se portar em público. É por isso que, nos anos 1990, quando o fenômeno das cantoras pop adolescentes começam a fazer sucesso, todas pareciam enquadrar-se em um certo padrão: loiras, com aparência bonecas “virginais”, mas ainda portando a característica de uma rebeldia contida, própria para uma menina sexy e sedutora. Como aponta Marisa Meltzer (2012, p. 96-97, tradução livre¹⁶⁴), quem fugia desse padrão, tendia a ficar menos sob holofotes, “Além das onipresentes [Britney] Spears e [Christina] Aguilera, havia Mandy Moore, que era a menos plástica das princesas do pop e, talvez por causa desse fato, era indiscutivelmente a menos sucedida de todas elas”. Nesse padrão, poucas conseguiam se autoproduzir, pois era necessário sempre seguir a política da empresa ao qual elas estavam contratadas. Isso faz com que, mesmo que na música pop pareça existir um espaço mais equânime entre mulheres e homens, poucas mulheres assumem a função técnica e de gerenciamento da própria imagem.

Ainda que a música não tenha sido, ao longo da história, um espaço muito igualitário para as mulheres que desejam estar inseridas nesse universo – ora sendo rejeitadas, ora sendo reconhecidas apenas como possibilidade de satisfação do prazer masculino – isso não quer dizer que não houveram espaços onde as musicistas conseguiam, com uma facilidade maior, fugir desses padrões. Nos mesmos anos 1990 em que observávamos o crescimento da música pop adolescente com figuras que eram muito

¹⁶⁴ “Besides the ubiquitous Spears and Aguilera, there was Mandy Moore, who was the least plastic of the pop princesses and, perhaps because of that fact, was arguably the least successful of them all.”

criticadas por feministas, principalmente, por causa dos valores controversos que elas passavam para jovens garotas (hiperssexualização, submissão, competição entre mulheres, entre outros), haviam musicistas e mulheres que iam de encontro a essa lógica. Um exemplo é o próprio movimento *Riot Grrrl*, que apesar de todas as controvérsias, possui uma relevância significativa na construção identitária feminina dos anos 1990, principalmente para meninas que desejavam tocar instrumentos, produzir canções e fazer parte de bandas (MELTZER, 2010). Por isso entendemos que ainda que haja padronizações musicais que, no geral são impostas, “cristalização ou legislação [de gêneros musicais] também fazem com que essas normas estejam disponíveis para violação, fazendo com que a própria música seja um terreno em que transgressões e oposições possam ser registradas diretamente” (MCCLARY, 1991, p. 27, tradução livre¹⁶⁵).

O *Riot Grrrl*, no entanto, é um movimento bastante diferenciado do pop adolescente, porque suas raízes estão fincadas no punk rock, inclusive tendo como ideologia primário o *Do it Yourself* (DIY), o que faz com que, em se tratando de autenticidade feminina, outras disputas estejam em jogo – essas serão muito semelhantes à negociação de signos presentes no indie rock, já que as bandas e artistas participantes da cena *Riot* eram independentes de *majors*. Como discute Emily Dolan (2010), o processo de autenticidade no rock está ligado à relação secular entre o embate de *mainstream versus underground*. Para o indie rock, isso não será diferente, principalmente por esse ser um gênero ainda muito cultuado sob a perspectiva da negação da música de massa, ou música pop. De certa forma, o indie se assemelha, nesse ponto, à ideologia do punk rock; portanto, a cobrança de uma autenticidade em relação a bandas, músicos e musicistas não é incomum. No entanto, para as mulheres frequentadoras de ambas as cenas isso aparece de forma um pouco mais problemática.

No meio do punk rock, é exigido à mulher a demonstração de certa autenticidade como uma “prova” de sua capacidade musical – não apenas no punk rock, mas essa é uma exigência própria do nicho do rock de uma forma geral. Para receber o título de uma roqueira autêntica é necessário que, além de técnica musical equiparável a o outros músicos (notavelmente masculinos; guitarristas seriam comparadas com nomes renomados como Jimmy Hendrix, enquanto compositoras seriam comparadas com homens legitimados como Bob Dylan), ela também precisa demonstrar comportamentos

¹⁶⁵ “*crystallization or legislation also makes those norms available for violation, making music itself a terrain on which transgression and opposition can be registered directly*”

condizentes com a cena musical – nesse sentido, musicistas como Joan Jett são legitimadas como autênticas não apenas por causa de seu “dom” com a guitarra, mas também por causa de atitude “rock’n roll” (O’BRIEN, 2012). Para musicistas é praticamente um dever atestar o merecimento de ser inclusa naquele espaço, como se o mesmo, inicialmente, não pertencesse a ela (MURPHY, 2001).

Para Emma Mayhew (1999) essa autenticidade em espaços musicais como o rock são muito mais difíceis de serem concedidas a mulheres, elas parecem estar constantemente sob uma lupa de análise que analisa suas canções, vestimentas e, até mesmo, a vida pessoal com muito mais rigor que a análise que, invariavelmente, também é realizada para artistas masculinos. Kylie Murphy (2001) discute sobre como Courtney Love, vocalista, compositora e líder do grupo Hole, foi excruciada no momento em que seus valores tenderam para além da música indie – até o feminismo de Love foi deslegitimado, porque ela decidiu fazer plástica e posar como modelo para grife Versace. Por ter recorrido a um tipo de rock mais *mainstream*, apresentar uma aparência “plástica” e ter migrado do visual “garota viciada frequentadora da cena noturna”, para uma mulher mais higienizada, sóbria e sexy – tudo em prol da visibilidade que afirmava desejar –, Love é entendida como uma musicista roqueira não legítima, interesseira e que, segundo inúmeras teorias da conspiração, matou o próprio marido, Kurt Cobain. Em resumo, Courtney Love não agradou à crítica, ou ao público, porque não atendeu as expectativas dos mesmos, por isso teve sua imagem maculada por ambos – cabe nos questionar se um músico receberia o mesmo tratamento se decidisse seguir os passos de Love.

Como ilustração dessa cobrança feita a mulheres inseridas na indústria fonográfica, utilizamos um trecho de uma carta aberta escrita por Björk¹⁶⁶ e que foi reproduzida por Amanda Palmer em seu blog:

Mulheres na música são permitidas serem cantoras e compositoras desde que elas cantem sobre seus namorados. Se elas mudarem o assunto para falar de átomos, galáxias, ativismo, [usando] uma batida editada [de forma] inteligentemente matemática ou qualquer coisa que não seja cantando uma música sobre seus amores elas são criticadas: jornalistas sentem que algo está sendo perdido (...) Eu fiz Volta e Biophilia ciente do fato de que esses não eram assuntos sobre o qual as mulheres costumam escrever sobre. Eu senti que merecia isso (...) Mas foi só com Vulnicura onde eu compartilhei um término que eu tive aceitação total da mídia. Homens são permitidos a ir de assunto a assunto, seja ficção científica, peças de época, sendo palhaços e engraçados, sendo nerds da música se perdendo em esculpir paisagens

¹⁶⁶ Presente no Facebook da artista, <<https://www.facebook.com/bjork/posts/10154812739376460>>. Último acesso em: 13/05/2017.

sonoras, mas não mulheres. Se nós não abrímos nossos peitos e sangrarmos pelos homens e crianças em nossas vidas nós estamos enganando nosso público (tradução livre).¹⁶⁷

Amanda Palmer replicou a carta de Björk em uma postagem do dia 29 de dezembro de 2016, intitulado “*Donald Trump is going to make punk great again... If we do our jobs*”¹⁶⁸, concordando com as imposições denunciadas pela musicista islandesa. A denúncia é direcionada à mídia especializada e ao público, de uma forma geral, por exercerem repreensões à artistas femininas dependendo de suas produções criativas e da forma como elas se portam. Na postagem de Palmer, além dessa denúncia, ela afirma que existe uma possibilidade de músicos e musicistas provarem o seu valor ao não se deixarem calar e também não ficarem neutros em situações politicamente complexas. Entre críticas ao, então, recém-eleito presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, Palmer fornece uma visão própria do futuro com base na carta aberta de Björk.

...quando eu leio isso, tudo que eu consigo pensar é em como seria fácil, nos próximos quatro anos (*para musicistas especialmente*) resistir a tópicos controversos, ou mesmo não usuais, mesmo que [de forma] apenas **levemente** política. Por que se arriscar em irritar uma pessoa no Facebook? Por que arriscar que gritem com você? *Por que se arriscar em ter uma manhã ruim como Amanda Palmer?* (...) É tão fácil fazer *escolhas artísticas “fáceis”* para evitar *enraivecer todo mundo*. Existem tantas pessoas por aí que estão prontas para ficarem com raiva agora, e *criadoras femininas são alvos especialmente deliciosos*. Então enquanto nós talvez tenhamos um *mundo mainstream de supermercados e top 40* [músicas de] *rádio* tocando o que eu gosto de chamar de *músicas “ooh-baby” sobre coração partido e ciúme, EXISTE SEMPRE A OUTRA COISA, a OUTRA ARTE*, os herdeiros do punk e do folk, as outras vozes que têm muito mais a considerar e dividir do que a parte “ooh-baby”. Os mais escuros, mais negros, tópicos de música punk. A fúria política, os *estupros e abortos*, a dor local e a liberdade de privatização da vizinhança (...) A poesia de *uma tapeçaria da vida mais real, mais rica. O reflexo visceral de nossos tempos*. E ISSO é a música, o *punk* do qual eu falo, que irá crescer como flores e ervas da calçada cimentada da presidência de Donald Trump, onde parece que os opressores mais materialistas, adoradores da riqueza

¹⁶⁷ “*women in music are allowed to be singer songwriters singing about their boyfriends. if they change the subject matter to atoms , galaxies , activism , nerdy math beat editing or anything else than being performers singing about their loved ones they get criticized : journalists feel there is just something missing (...) i made volta and biophilia conscious of the fact that these were not subjects females usually write about . i felt i had earned it (...) but it wasnt until vulnicura where i shared a heartbreak i got full acceptance from the media. men are allowed to go from subject to subject, do sci fi, period pieces, be slapstick and humorous , be music nerds getting lost in sculpting soundscapes but not women. if we dont cut our chest open and bleed about the men and children in our lives we are cheating our audience.*”

¹⁶⁸ Disponível em: <<http://blog.amandapalmer.net/donald-trump-going-make-punk-great-jobs/>>. Último acesso em: 24/01/2018.

e sem compaixão do nosso tempo estão tomando as rédeas da casa branca (Tradução livre, destaques nossos).¹⁶⁹

Amanda Palmer, nesse momento, deixa de lado todo o seu histórico de composição sobre ex-namorados e amores perdidos (como, por exemplo, as canções “The Jeep Song”¹⁷⁰ e “The Bed Song”¹⁷¹), e afirma que é necessário fazer músicas que tenham “a poesia de uma *tapeçaria da vida mais verdadeira, mais rica*”. Nesse momento, a musicista, como é de se esperar de um membro da cena de música indie, coloca a música *mainstream* como menos verdadeira, pois estaria mais conectada à “arte” que fala sobre sentimentos (“músicas sobre coração partido e ciúme”). Para Palmer, isso é uma “*escolha ‘fácil’ de arte*” e que “*evita enraivecer todo mundo*”, mas por ser esse tipo de arte, no momento em que os Estados Unidos ganharam um presidente que representa os “opressores mais materialistas, adoradores de riqueza e sem compaixão”, não possui valor quanto o “autêntico” punk. Essa forma de expressividade é importante, para além do óbvio cunho político, mas também recai na própria noção de Amanda Palmer tentando se legitimar como uma artista – principalmente como uma inserida na cena do punk rock – que apresenta em suas composições e canções os tópicos irreverentes e que fazem com que o gênero possua a importância histórica que ele possui. A escolha da citação de músicas sobre aborto e estupro como exemplo de subversão e resistência, como aponta a artista, é estratégica, já que esse tipo de assunto não é incomum em suas composições. Dessa forma, a autenticidade punk, consequentemente configuraria a autenticidade que Palmer negocia em suas performances.

Para além da legitimação como artista punk, Palmer também compreende como a arte pode auxiliá-la, sendo ela uma artista feminina. Segundo a musicista, quando muitas

¹⁶⁹ “...when i read this, all i could think of was how easy it would be, in the next four years (**for female artists especially**) to resist controversial, or even unusual, topics, even if only *slightly* political. why risk pissing off a person on facebook? why risk getting yelled at? **why risk having a bad morning like amanda palmer?**

(...)

it’s so easy to make “easy” art choices to avoid angering anybody. there are so many people out there who are so ready to be angry right now, and **female creators are especially delicious targets.**

so while we may have **a mainstream world of supermarkets and top 40 radio** playing what i like to call “ooh-baby” songs about heartbreak and jealousy, **THERE IS ALWAYS THE OTHER THING, the OTHER ART, the inheritors of punk and folk, the other voices who have so much more to consider and to share than “ooh-baby” fare.** the darker, blacker, punker song topics. **the political fury, the rapes and abortions, the local pain and neighborhood disenfranchisement [sic], (...)** the poetry of a **truer, richer tapestry of life.** the visceral reflections of our times. and **THIS** is the music, the **punk** of which i speak, that will thrust up like flowers and weeds from the sidewalk-cement of a donald trump presidency, where it feels like the most materialistic, wealth-worshipping and non-compassionate oppressors of our times are taking the reigns of the white house.”

¹⁷⁰ Vide: <<https://www.youtube.com/watch?v=XyEhb0erzW0>>. Último acesso em: 24/01/2018.

¹⁷¹ Vide: <<https://www.youtube.com/watch?v=7sW4dwXXX7Q>>. Último acesso em: 26/01/2018.

peessoas estão com raiva e desejam descontar esse sentimento de alguma forma, “*criadoras femininas são alvos especialmente deliciosos*”. Esse é um momento de denúncia, mas também de compreensão sobre como a mídia, o próprio público e outros agentes da indústria fonográfica descontam frustrações e culpam artistas femininas por não serem políticas ou sensíveis o suficiente, tendo em vista que a conexão entre emoção e feminilidade na música é uma construção patriarcal milenar (MCCLARY, 1991). Dessa forma, segundo a reclamação de Björk, e a denúncia de Palmer, há a deslegitimação das artistas femininas no espaço em que elas se encontram por causa da forma que elas produzem; quando elas não condizem com sua própria temporalidade, ou não correspondem as expectativas do público geral. No caso do punk rock, isso pode ser ainda mais complexo, porque há uma valorização extrema do tom político engajado, típico de cenas que apresentam um tom crítico de “contracultura”. No entanto, bandas como The Ramones e artistas como Lou Reed nunca foram deslegitimados de sua autenticidade punk, porque compunham muitas músicas sobre seus sentimentos e relacionamentos, criando baladas e canções “fáceis” de ouvir, ao passo que diversas outras musicistas, como Poly Styrene (da banda X-Ray Spex) e Debbie Harris (do grupo Blondie), enfrentaram dificuldades muito maiores por serem mulheres inseridas na cena punk, mas não serem políticas o suficiente para a cena – Styrene até mesmo “desistiu” do punk, nos anos 1980, retornando a ele apenas no final de sua vida (O’BRIEN, 2012).

Enquanto o punk, inicialmente, foi adotado por diferentes mulheres, porque sua ideologia permitia que essas se sentissem mais seguras em se expressar da forma que entendiam melhor, experimentando certo gosto de liberdade de expressão (MELTZER, 2010), essa configuração mudou bastante quando os homens começaram a ganhar um interesse maior pela cena e a participar mais de forma mais engajada na mesma. Kristen Schilt (2003) irá atentar que dentro de espaços como a cena de punk rock, as mulheres costumavam ficar no *backstage*, responsáveis por fã clubes, ou servindo como *backing vocals*. Elas apareciam, por vezes, como o suporte de uma cena predominantemente masculina como namoradas e parte do público, apenas raramente participando de bandas. Como Lucy O’Brien deixa claro,

Punk não era um lugar fácil para se estar se você era uma mulher. Mesmo que muito tenha sido feito desde de sua força de libertação, homens invariavelmente acreditavam piamente que se tratando de

[suas] namoradas, era esperado que as mulheres fossem ‘vistas e não ouvidas’ (O’BRIEN, 2012, p. 114, tradução livre¹⁷²).

Como já dito anteriormente, os anos 1990 foram um pouco mais igualitário em alguns aspectos, em relação a meninas e mulheres que desejavam tocar por causa do Riot Grrrl, que ofereceu uma forma para as mulheres tomarem as frentes das bandas e assumirem posicionamentos que antes eram de difícil acesso, como os de guitarristas¹⁷³ (BODANSKY, 2013; CASADEI, 2013; FACCHINI, 2011; GELAIN, 2017; SCHILT, 2003). As mulheres do contexto ocidental, entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990, passaram a se interessar pela ideologia DIY do punk rock, como uma forma de se rebelar contra opressões impostas pelo sistema patriarcal e capitalista (SCHILT, 2004). A perspectiva de fazer algo com suas próprias mãos, negando uma cultura massificada e pop, parecia atrair grupos grandes de jovens inconformados, principalmente de classes mais baixas. Focando no desenvolvimento dessa cena nos Estados Unidos – país de origem de Amanda Palmer, o que justifica que boa parte da influência musical da artista tenha vindo dessa cena em específico –, meninas nas cenas de *hardcore* e punk não eram tão bem aceitas. Como ressalta Schilt:

Enquanto o hardcore gradualmente se transformava em um espaço para homens punks legitimarem sua masculinidade através do comportamento agressivo, mulheres punks se viram sendo empurradas para fora da participação ativa da cena e se moveram para papéis nos bastidores como organizadoras de shows ou *groupies*¹⁷⁴ de bandas (SCHILT, 2004, p. 117, destaque nosso, tradução livre¹⁷⁵).

Como uma forma de ir de encontro às opressões que vinham acontecendo na cena de música punk, Allison Wolfe, Molly Neuman, Kathleen Hanna e Tobi Vail criaram, em parceria, a *fanzine* Riot Grrrl – que posteriormente concedeu o nome ao movimento de resistência punk feminista que estrelava bandas como Bratmobile e Bikini Kill (GELAIN, 2016). O Riot Grrrl fez com que mulheres dentro do movimento de música extrema, como

¹⁷² “Punk was not an easy place to be if you were a woman. Although much has been made since of its liberating force, men were often unreconstructed when it came to girlfriends, expecting women to be ‘seen and not heard’.”

¹⁷³ Até hoje, o posto de guitarrista de banda é extremamente masculinizado. Como exemplo, podemos citar a lista da Rolling Stone com os 100 maiores guitarristas de todos os tempos. Nela, existem apenas duas mulheres indicadas. Referência: <http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-guitarristas-de-todos-os-tempos/>. Último acesso em 03/04/2017.

¹⁷⁴ *Groupie* é um termo utilizado para categorizar mulheres que eram fãs de bandas de rock, principalmente, e que ficavam conhecidas por dormirem com membros das mesmas.

¹⁷⁵ “As hardcore increasingly became an area for male punks to assert their masculinity through aggressive behaviour, female punks found themselves pushed out of active participation in the scene and moved into behind-the-scenes roles such as show organizers or band groupies.”

punk e o hardcore, percebessem que tinham tanta importância e poder quanto os homens e, por isso, elas podiam (e, em alguns momentos, deveriam) tomar a dianteira de bandas e produções criativas. Por causa da forte ligação com a ideologia DIY e sua ligação com os valores do *underground*, o movimento Riot também apresenta uma grande valorização no que concerne a ideia de “autenticidade”. Um exemplo a ser considerado são as duras críticas concedidas à, já citada, Courtney Love quando ela aparentemente “se vendeu”, quebrando a lógica de *underground* na qual a Hole foi inserida por causa da sua temporalidade, sonoridade e localização, mais do que pelo posicionamento dos integrantes da banda (MURPHY, 2001).

Não muito depois disso, a ideologia de “empoderamento” feminino do Riot Grrrl foi apropriada por outros gêneros, principalmente o pop. Kristen Schilt, (2003), realiza uma historicização do que ficou conhecida como o movimento das “mulheres raivosas no rock” (SCHILT, 2003, p. 05, tradução livre¹⁷⁶) de 1995, mas que teve como início o próprio Riot Grrrl. O termo foi cunhado pelo crítico musical Simon Reynolds em 1992,

identificando um movimento emergente de mulheres do hard-rock – não riot grrrls, mas contemporâneas que eram mulheres desapontadas de qualquer forma (...) Reynolds conferiu a elas o bem pouco inventivo nome “mulheres raivosas”, espelhando a mais popular, se não equivocada, percepção de feministas na cultura pop (MELTZER, 2010, p. 41-42, tradução livre¹⁷⁷).

Bandas que não se enquadravam no Riot Grrrl, como Babes in Toyland, Hole e Nymphs, eram enquadradas nessa categoria irônica, pois nenhuma banda masculina de hard ou punk rock foi classificada como “homens raivosos” (MELTZER, 2010). Ainda assim, a categoria adquiriu uma relevância mercadológica importante, pois, a partir dela, houve o entendimento de que havia um público feminino interessado em músicas mais “extremas” e com um cunho político tão relevante quando o Riot Grrrl, sem necessariamente estar incluso nele. Dessa forma, mulheres ligadas ao *mainstream* musical, como Alanis Morissette, Fiona Apple, Tracy Bonham, Meredith Brooks, ganharam um espaço na indústria musical, fazendo com que a adesão à prática de misturar conceitos feministas com música comercial fosse facilitada. Nas palavras de Schilt (2003,

¹⁷⁶ “angry women in rock”.

¹⁷⁷ “he identified an emerging movement of hard-rocking women – not riot grrrls, but contemporaries who were disgruntled women nonetheless (...) Reynolds bestowed upon them the rather uninventive moniker of “angry women”, mirroring the most popular, if misguided, perception of feminists in pop culture.”

p. 06, tradução livre¹⁷⁸): “as mulheres raivas do rock se apropriaram do conceito chave do movimento Riot Grrrl e o transformou num empreendimento de um milhão de dólares”.

Amanda Palmer se utiliza do conceito de *Riot Grrrl* ainda hoje, fazendo com que haja a compreensão de como o estilo e o movimento são importantes para a identidade artística da musicista. Ela inclusive faz brincadeiras em seu Twitter, como podemos observar na figura 20:

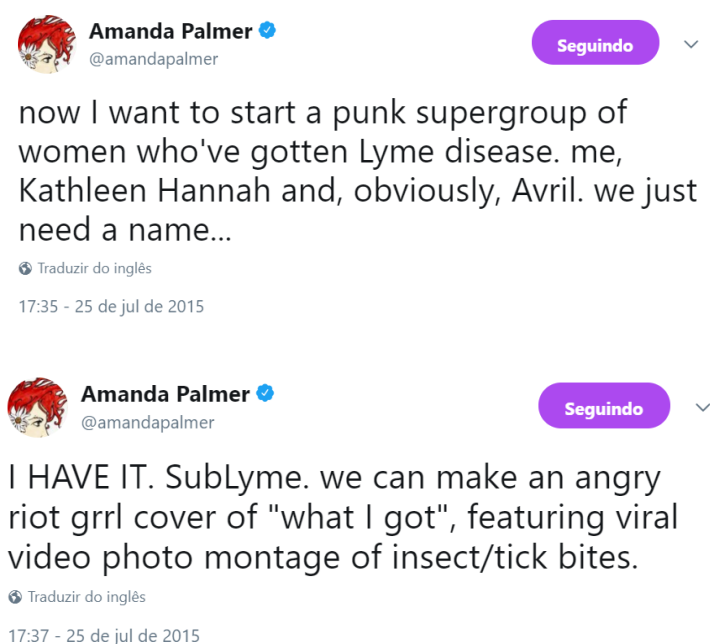


Figura 20 - Compilação sobre Doença de Lyme e Riot Grrrl.

Na figura 20, observamos uma compilação de dois *tweets* contínuos (conhecidos como *thread* [linha]), em que Palmer informa aos seus seguidores que está com a Doença de Lyme¹⁷⁹. Em tom jocoso, a artista se identifica – fazendo, assim, a filiação que discutimos anteriormente – com a feminista ativista, musicista e referência do movimento Riot Grrrl, Kathleen Hannah, a musicista canadense Avril Lavigne e, tanto com o punk, quando com o próprio movimento *Riot*. A primeira correlação e, talvez a mais óbvia até pelo teor das postagens, é que assim como Hannah e Lavigne, Amanda Palmer está com

¹⁷⁸ “the angry women in rock appropriated key concepts from the Riot Grrrl movement and turned them into a million-dollar enterprise.”

¹⁷⁹ Doença de Lyme, também chamada de Borreliose de Lyme, é uma doença transmitida pelo carrapato estrela. Os sintomas variam de sintomas parecidos com a gripe e com artrite reumatoide, pois a bactéria pode atingir o sistema neurológico do paciente. Vide: <<https://minutosaudavel.com.br/o-que-e-doenca-de-lyme-sintomas-tratamento-tem-cura/>>. Último acesso em 25/01/2018.

a Doença de Lyme. Para a musicista isso as ligaria de alguma forma, conjuntamente com o fato de que as três são musicistas e, por isso, deveriam iniciar uma banda.

Essa forma de filiação pode ser, e provavelmente é, uma maneira de se inserir em um grupo e ser legitimada enquanto membro do mesmo. Relacionar-se com musicistas que são reconhecidas por características específicas é uma forma de autenticar-se de acordo com essas características; em se tratando de Hannah e Lavigne, provavelmente Palmer deseja ser reconhecida por sua rebeldia juvenil – é por isso que ela não se filia à estilista e empresária Ashley Olsen¹⁸⁰, por exemplo. No entanto, esse tipo de tentativa de autenticação também pode se mostrar problemática. Ao se equiparar com Lavigne, Palmer coloca em xeque a própria construção de feminismo que vem tentando construir como parte de si mesma. A cantora de pop adolescente – que já foi conhecida por sua postura pop punk na indústria do entretenimento – não parece muito aquém ao feminismo, não pelo menos quando se trata de suas canções. Como Marisa Meltzer (2010, p. 106, tradução livre¹⁸¹) problematiza: “A real pegadinha, no entanto, não era Lavigne ser uma garota de verdade por baixo do delineador pesado e da postura desafiante; é ela advogar ciúmes acima de irmandade”. Em seguida a autora explica como as canções como “Sk8r Boy” e “Girlfriend” colocavam Avril Lavigne, enquanto narradora, como a garota que é melhor que outra e, por isso, consegue ficar com o namorado da “rival”. O tipo de discurso que rivaliza meninas e mulheres e as colocam em disputa pela atenção masculina não é uma novidade e a artista, muito provavelmente, estava apenas reproduzindo o que ela ouviu toda a sua vida em outros produtos culturais e, até mesmo, nos discursos recorrentes da sociedade. Muito mais preocupantes são faixas como “Bad Girl”¹⁸² do seu álbum mais recente, *Avril Lavigne*.

As músicas de Lavigne são um contraste com as compostas por Palmer, e mesmo Kathleen Hannah. Além disso, a cantora nunca foi enquadrada como uma Riot Grrrl e teve sua autenticidade como pop punk contestada diversas vezes – ela também nunca parece ter se esforçado para ser encaixada com esse grupo musical em específico, muito pelo contrário, e inserindo confortavelmente na cena de pop, principalmente depois do

¹⁸⁰ A gêmea Olsen foi diagnosticada com a Doença de Lyme em 2015. Vide: <<https://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/ashley-olsen-has-been-diagnosed-5664200>>. Último acesso em 25/01/2018.

¹⁸¹ “*The real bait and switch, though, isn’t that Lavigne was really a girly girl underneath the heavy eyeliner and defiant posturing; it’s that she advocates jealousy over sisterhood.*”

¹⁸² A canção é controversa, porque possui trechos como “Eu deixo você andar sobre mim (...) Você sabe que eu sou louca/ Eu só quero ser seu bebê/ Você pode me foder [sic], pode jogar comigo”, o que conota certa submissão feminina. Vide: <<https://genius.com/Avril-lavigne-bad-girl-lyrics>>. Último acesso em: 26/01/2018.

início dos anos 2000. No entanto, Avril Lavigne ainda continua sendo uma representação de rebeldia juvenil feminina e, certamente, auxiliou muitas garotas a encontrarem a voz para falar contra situações de injustiça, seja por causa da música, seja por causa do estilo (MELTZER, 2010). Provavelmente, por causa dessa construção que vai além de Lavigne, Palmer tenha realizado essa associação como forma de, não apenas se identificar com musicistas que também lutaram contra a Doença de Lyme, além da própria noção de rebelde feminina, uma “aura” também empunhada por Hannah.

Entendemos que a autenticidade, para mulheres que fazem música, é um fator de “qualificação” mais necessário do que opcional. Nesse sentido, é relevante que sejam colocados de forma quase ilustrativa com quem a musicista pode ser, ou deseja ser relacionada, qual ideia de si mesma ela intende que o público compreenda a partir de sua performance. Essa qualificação musical é realizada entre membros da indústria musical, como foi o caso citado, para que o público possa julgar se ela está apta, ou não, como produtora musical, em ser incluída no gênero musical ao qual se filia mercadologicamente. Esse tipo de autenticação que qualifica provirá não apenas das pessoas com quem uma musicista trabalha, seus parceiros musicais, como também com quem elas são assemelhadas e, no caso feminino, mais do que masculino, eventualmente, com quem elas se relacionam romanticamente (SCHMUTZ e FAUPEL, 2010).

Para Schmutz e Faupel (2010, p. 704, tradução livre¹⁸³), o tipo de legitimação negociado entre artistas e crítica especializada dependerá do gênero sexual do ser artístico em questão, porque há uma “tendência de caracterizar homens como agentes e mulheres como passivas, e de maneira sutil nessa distinção há duas formas diferentes de discursos de legitimação”. Sendo assim, para mulheres, o fator da autenticidade – tanto pessoal, quando artística – é muito mais cobrado, enquanto os homens são analisados pela suas efetivas capacidades e habilidades musicais. Analisando diferentes artistas escalados na lista da revista *Rolling Stones* para os 100 álbuns mais importantes da história, Schmutz e Faupel (2010) concluíram que as formas de legitimar músicos homens perpassa pela qualidade artística e técnica dos mesmos. Álbuns de músicos ou bandas masculinas possuem análises que percorrem desde a composição musical, até o processo de produção técnica em si e a recepção do público, tendo em vista seu valor histórico e de originalidade. Poucos, ou nenhum, irão apresentar a conexão desses músicos com outras

¹⁸³ “the tendency to characterize men as agentic and women as passive, and in subtle ways this distinction has given rise to two sets of legitimating discourses.”

pessoas de dentro ou fora da indústria cultural, como forma de legitimá-los como artistas merecedores de terem entrado na lista em questão. Ou seja, os álbuns de músicos ou bandas masculinas, são julgados pelo valor artístico que eles possuem.

Enquanto isso, os álbuns de musicistas foram analisados tendo como termômetro a exposição de uma intimidade e o nível de “sinceridade” que as mesmas mostram em suas produções, seus sentimentos induzem a percepção de autenticidade mais voltada para a ideia tradicional, que retoma o romantismo alemão do século XVIII, uma autenticidade emocional, que delimita certa alma e que pretende refletir a “real” face do ser – exposta, mas construída misteriosamente e no âmago (TAYLOR, 1991; TRILLING, 1972). São analisadas, portanto, as letras e melodias que demonstram alegria, tristeza e melancolia das artistas em questão, deixando as análises técnicas de lado. Uma outra característica notada pelos pesquisadores foi a importância dada a conexão de artistas femininas com terceiros – notavelmente homens –, também como forma de legitimação. A percepção debatida pelos pesquisadores é de que as musicistas não gravaram os álbuns com a própria capacidade e habilidade, mas sempre possuem um auxílio de alguém da indústria, ou alguém da família, para assim fazê-lo. Enquanto aos homens, aparentemente, é concedido um mérito único e individual, às mulheres é notado a inferência de outros homens para que elas pudessem produzir algo digno da lista dos 100 álbuns mais importantes da história da música.

Como já debatemos anteriormente, a autenticidade é um valor negociado – a legitimação de um artista como autenticamente estando presente no espaço é uma construção social, portanto, isso só ocorrerá caso ele siga padrões e agrade o público ao ponto de receber um título de um ator artístico autêntico, que produz obras autênticas e que, por isso, possui qualidades admiráveis (MEYERS, 2009). A música também precisa possuir um fator de relevância para o artista, precisa significar algo para quem a performa, mas apenas porque, só assim, o público será capaz de ser convencido pela autenticidade da obra que está sendo apresentada (MOORE, 2002).

Palmer (2015, p. 47) escreve em seu livro que: “Quando se é artista, ninguém te diz como ou bate com a varinha mágica da legitimidade. É você que bate na própria cabeça com uma varinha que você mesmo vez”. No entanto, de acordo com os autores que viemos discutindo, não é exatamente assim que esse processo ocorre, principalmente em relação à artistas femininas. Por mais que ela complemente com “[você] é um bom artista quando faz outra pessoa sentir ou vivenciar algo profundo ou inesperado” (PALMER, 2015, p. 47), e isso se relaciona profundamente com a noção de performance

e a troca entre artista e público (SCHECHNER, 2006), é necessário que, para ser considerada uma musicista autêntica, o próprio público legitime essa figura. Mesmo com o discurso liberal e individualista de Amanda Palmer nesse momento, notamos que ela entende que o contato constante com o público, a criação de uma percepção de intimidade e a exposição de si é uma necessidade.

Nesse sentido, observamos que a autenticidade é algo mais presente e comumente debatido para artistas femininas do que masculinos. Notamos ser uma das exigências para musicistas como Björk e Palmer que seus trabalhos originais possuam, conteúdos com o tom mais pessoal, emocional, uma interioridade que, ao longo da história, pareça uma perspectiva presente na construção do que é “feminilidade”, mas também numa construção de autenticidade que, por mais que tenha se reconfigurado por causa da percepção de uma construção de subjetividade mais flexível, não foi completamente perdida. Fugir dessa perspectiva intimista e da busca pela autenticidade não é somente negar uma imposição autêntica, segundo o romantismo alemão, desmerecendo um trabalho, pois ele não será autêntico o suficiente para ser qualificado como bom, mas também – seguindo a lógica do debate que realizamos – é a negação do “ser mulher”, pois teria uma negação da própria construção da feminilidade imposta.

Capítulo 4. “The truth will follow you”: Os discursos da autenticidade

O “tipo ideal” de indivíduo em sociedades capitalistas do pós Segunda Guerra Mundial, como aponta Alison Hearn (2017), seria aquele que não se vê atrelado a apenas uma única essência, mas que, ao invés disso, é capaz de criar sua própria subjetividade ao herdar e congregar diversos conhecimentos não apenas sobre si mesmo, mas sobre o contexto histórico e cultural da sociedade em que ele se encontra. Segundo a autora, a lógica capitalista e neoliberal dessas sociedades serão importantes para o indivíduo, porque ela é capaz de oferecer para esse ser uma pluralidade maior de escolhas que envolvem consumir, produzir e realizar. Seguindo a lógica da sociologia do consumo (BARBOSA e CAMPBELL, 2006), as escolhas do que consumir e o que não consumir irão inferir mudanças na subjetividade do ator social, o que faz com que os conceitos referentes à autenticidade e “verdade” sejam modificados, se não postos em xeque (HEARN, 2017). É coerente, portanto, que cheguemos à conclusão de que “novas formas de autenticidade estão certamente no horizonte” (DOLAN, 2010, p. 467, tradução livre¹⁸⁴), por isso é imprescindível que a autenticidade e as diversas formas através das quais ela pode ser compreendida, sejam postas em discussão.

Neste capítulo, pretendemos discutir os conceitos referentes à autenticidade, atrelada à intimidade, música e celebritização, já que observamos que a autoexposição de Amanda Palmer será relevante na tentativa de legitimação de si mesma como uma artista “real”. A autenticidade é um valor caro à cantora, conforme conseguimos observar nas diferentes performances que realiza – sejam essas discursivas ou artísticas, *online* ou *off-line*, ainda que foquemos mais nas performances discursivas *online*, tendo em vista o recorte dessa pesquisa. Um exemplo do que queremos afirmar pode ser visto no *tweet* representado pela figura 21, em destaque a seguir:

¹⁸⁴ “new forms of authenticity are surely on the horizon.”

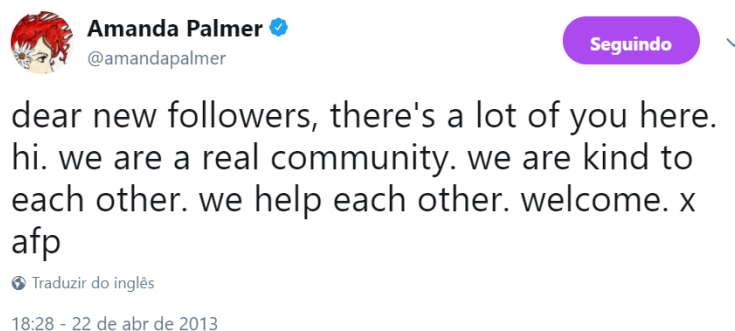


Figura 21 - Recepção de novos seguidores.

Palmer negocia sua própria autenticidade, quando se auto insere na proclamada comunidade “real”, mesmo que ela esteja falando com os novos seguidores sobre um espaço criado no *online* por causa das interações existentes entre ela e seu próprio público. A inferência que ela realiza ao afirmar estar inserida em uma comunidade é relacionada a uma percepção de auxílio e gentileza mútuos, algo que ela mesma afirma ter adquirido ao longo dos anos de usos e trocas em sites de redes sociais (PALMER, 2015). Seguindo essa lógica, é importante perceber que esse é um tipo de autenticidade diferente da clássica do romantismo alemão, já que parece só ser passível de existência tendo a dependência de terceiros, para assim se formar a comunidade que legitima alguém – no caso, Amanda Palmer – como real, já que ela entende essa comunidade *online* como real, por ser formada por pessoas reais. Tendo em vista a contextualização anteriormente discutida, compreendemos que, à princípio, a autenticidade seria um processo construído individualmente (TAYLOR, 1991; TRILLING, 1972), mas que na contemporaneidade faz parte do processo de “extimidade” segundo Paula Sibilia (2016), sendo, pois, alterdirigida.

Algo que não parece ter se perdido, no entanto, foi o entendimento da autenticidade como um “conceito que transmite premissas sobre objetos, pessoas e lugares. Se algo é autêntico é considerado acreditável e confiável, que é genuíno e por isso aceitável” (MAYHEW, 1999, p. 64, tradução livre¹⁸⁵). Percebemos, ao longo da pesquisa, que esse tipo de conceptualização se fez muito presente em diversos momentos para Amanda Palmer. Ela se mostra como uma artista que pretende assegurar sua *fanbase* através da construção da confiança do seu próprio público. Dessa forma, ela performa para ser entendida como alguém autêntica, alguém em quem o público pode confiar a ponto de pagar, em adiantamento, por algo que ele nem sabe como – ou se – será

¹⁸⁵ “*is a concept which conveys assumptions about objects, people and places. If something is authentic it is assumed that it is believable and reliable, that it is genuine and thus acceptable.*”

devolvido. A autenticidade parece se mostrar como um valor de capital simbólico, mas que é capaz de converter-se em capital financeiro se o resultado for positivo, nesse caso.

Essa valoração não é, contudo, uma propriedade específica de Palmer. A tentativa de se provar como um artista “real” (MEYERS, 2009), que é uma das vertentes relacionadas à autenticidade, é um importante fator para diversos outros artistas musicais, não necessariamente ligados ao gênero rock, mas também ao hip hop (MCLEOD, 1999), o tango (MARSILI, 2013), a música eletrônica (PEREIRA DE SÁ E POLIVANOV, 2016) e o pop (MOZDEZENSKI, 2016), por exemplo. De certa forma, a legitimação da autenticidade tem uma longa e profunda relação com a música e os agentes que fazem parte do universo fonográfico, como observaremos ao longo deste capítulo.

O valor da autenticidade carece de um debate bastante aprofundado, pois se mostra mais complexo do que inicialmente pode aparentar. A palavra autenticidade pode ser correlacionada com noções que envolvem verdade, realidade, originalidade, mas também está, em muitos casos, atrelada a certa noção de qualidade – principalmente no que se refere à música e de acordo com as regras de gênero de cada estilo musical (FRITH, 1996) – e pertença a determinados espaços ou cenas (BEAL, 2009). No entanto, o termo não se esgota nessas noções apenas, tendo sofrido ressignificações através dos anos referentes à construção de si, já que se mostra como algo criado para além de si mesmo, dependendo de um processo de interiorização e, ainda assim, alterdirigido, ou seja, que se constrói de dentro para fora e, ao mesmo tempo, de fora para dentro (RIESMAN, 1972 *apud* SIBILIA, 2016). É necessário, pois, olhar a autenticidade como um termo complexo e que passa por mudanças conforme a percepção de construção de si ator social é modificada.

É importante deixar claro que focamos nossos esforços em debater a relevância da autenticidade para musicistas inseridas na cena musical do indie rock, gênero ao qual Amanda Palmer faz parte. Esse recorte será fundamental, pois deixará claro que mesmo que a autenticidade seja um valor recorrente em outros gêneros musicais, ela será demonstrada, disputada e legitimada de formas diferenciadas, conforme as regras de gênero musical (FRITH, 1996; JANOTTI JR., 2004). Também será relevante atentarmos para o gênero sexual de Palmer; por ser mulher, a autenticidade terá uma dimensão diferenciada, ela parece conceder certa concepção de “fidelidade” ao indie rock e que, consequentemente, fornece a ela certa legitimidade como artista independente.

Ao compararmos os valores cobrados a bandas majoritariamente masculinas, ou músicos, do setor indie, com os valores cobrados a artistas femininas, para que essas

sejam consideradas autênticas agentes da cena de indie rock, percebemos discrepâncias significativas. Para artistas musicais indie masculinos será relevante contrastar de alguma forma com o *mainstream* utilizando técnicas em suas composições musicais, como o uso da estética *lo-fi* (CONTER, 2013; DOLAN, 2010) – mesmo que, desde o Nirvana, essa técnica tenha sido inserida na música popular massiva de forma mais abrangente –, a execução musical ao vivo mais próxima o possível da gravação realizada em estúdio, mas sem o uso de artifícios como *playback*, por exemplo (AUSLANDER, 2008), e o uso de canais alternativos de engajamento da participação do público, como o financiamento coletivo ou o *crowdsourcing* (KLEIN, MEIER e POWERS, 2016), para a legitimação de autenticidade enquanto um músico indie. Para musicistas, esses valores terão um peso significativo, levando ao mesmo fim, mas para além disso a cobrança de certa coerência expressiva (SÁ e POLIVANOV, 2012) será observada e julgada de forma muito mais analítica. Detalhes como a composições musicais e por onde as músicas circulam (MCMICHAEL, 2013), a forma como se portam em público, com quem se casam, como expõe suas vidas “privadas” e como, ou se, modificam os seus corpos (MURPHY, 2001), são fatores preponderantes para a legitimação da autenticidade enquanto artistas. Ainda que observemos que, em alguns casos, possam acontecer o julgamento do corpo do artista masculino¹⁸⁶, esses eventos nos parecem meras exceções diante de um quadro que tende a correlacionar a qualidade e “veracidade” (ou voracidade?) musical de uma artista feminina, conforme sua disposição corporal e vida pessoal.

Tendo isso em vista, esse capítulo apresentará três divisões. A primeira conecta autenticidade com a percepção da intimidade; a segunda correlaciona a auto exposição performática como uma forma de adquirir a legitimação da autenticidade, com o processo de celebritização ao qual Palmer parece passar; e a terceira, e última, divisão conecta a ideia de autenticidade e musicalidade. Todas essas divisões serão transpassadas uma pela outra e todas apresentarão como material de análise empírica performances de Amanda Palmer em ambientes *online*.

¹⁸⁶ E para além do indie rock. Podemos citar como exemplo o caso Axl Rose no Rock in Rio, que gerou uma comoção *online* por causa da sua aparência, em comparação com os “idos” anos 1990 – auge da Guns’n Roses. Vide: <<http://multishow.globo.com/especiais/rock-in-rio/materias/zoeria-nao-tem-fim-vocalista-do-guns-n-roses-e-tema-de-memes-hilarios.htm>>. Último acesso em: 16/12/2017.

4.1 “*I wanna tell you what my truth is/but is buried down inside*”¹⁸⁷: Autenticidade e intimidade

Por mais que a ideia de uma essência única e imutável, constituinte do indivíduo, já tenha sido rebatida há muito por diversos pesquisadores que discorrem sobre a constituição do “eu” na (pós) modernidade (HALL, 1992; MCROBBIE, 1994; SIBILIA, 2016 – para citar alguns exemplos), a autenticidade ainda parece estar muito atrelada à ideia de entrar em contato com um “eu” interior, o que configuraria, na nossa leitura, a intimidade do ator social. A autenticidade seria um valor que estaria ligado à manutenção da parte mais “verdadeira” de si, qualquer que seja essa.

No século XX, essa constituinte estaria conectada com a questão da intimidade de um ser social que se mostrava como algo imutável. Charles Taylor (1991) irá apontar como a constituição da autenticidade irá carecer de um momento de interiorização para que as “verdadeiras” faces do ser humano se façam presentes. Portanto, a constituição da autenticidade é compreendida como algo que é perpassado por momentos de reflexão sobre o si mesmo, realizados em isolamento, enquanto internalizam-se questões cruciais para a existência. Ao realizar uma discussão com o filósofo Jean Jacques Rousseau sobre a questão da moralidade humana, Taylor em seu livro *The Ethics of Authenticity* (1991) explica que a autenticidade está ligada, fundamentalmente, ao contato íntimo consigo mesmo. Nas palavras do autor, “Nossa salvação moral vem da recuperação do contato moral autêntico com *nós mesmos*” (TAYLOR, 1991, p. 27, destaque nosso, tradução livre¹⁸⁸). Taylor irá chamar essa noção de “*self determining freedom*” (ibidem), ou, traduzindo livremente, liberdade autodeterminada, o que seria uma das constituintes da essência de um indivíduo e um componente importante para a formação de sua própria subjetividade. Essa essência seria, portanto, parte do processo de formação da autenticidade – que é entendida como “a criança do período Romântico, que foi imprescindível para o desengajamento da racionalidade e de um atomismo que não reconhecia laços com a comunidade” (TAYLOR, 1991, p. 25, tradução livre¹⁸⁹). Formada durante a época da crescente individualista das sociedades ocidentais, só é possível manter-se fiel à autenticidade, bem como efetivamente alcançá-la, quando o ser se coloca em isolamento e realiza sua própria auto construção sem a interferência do mundo exterior

¹⁸⁷ Trecho da canção “Dream”, de Bishop Briggs. Presente em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bqsiJPK-94Q>>.

¹⁸⁸ “Our moral salvation comes from recovering authentic moral contact with ourselves.”

¹⁸⁹ “a child of the Romantic period, which was critical of disengaged rationality and of an atomism that didn't recognize the ties of community.”

(TAYLOR, 1991). Isso seria capaz de formar uma essência única e imutável, seria essa, então, a verdadeira essência do indivíduo moderno.

Lionel Trilling (1972, p. 04) realiza a historicização desse entendimento da formação da autenticidade não apenas como de uma forma interiorizada, mas no sentido de que busca uma verdade de “constância jamais vacilante”. A autenticidade, para o autor, estaria fundamentalmente entendida e interligada com a concepção de sinceridade na modernidade. A sinceridade seria, segundo as ponderações do mesmo, a única forma de manter e resguardar o próprio eu (“*own self*”), o que, novamente, parece entrelaçar-se com a ideia de uma intimidade pessoal.

Seguindo a lógica de Charles Taylor e Lionel Trilling, podemos inferir que havia um entendimento de que o processo que concede, ou não, o valor da autenticidade para alguém, seria algo realizado de forma individual, sem a influência daqueles que estão a sua volta; um processo solitário e sem a interferência do mundo ou da sociedade. De fato, Taylor deixa claro que:

Existe uma certa forma de ser humano que é a *minha* forma. Eu sou chamado a viver minha vida dessa forma, e não imitando a vida de outrem. Mas isso concede uma nova importância em ser verdadeiro comigo mesmo. Se eu não o sou, eu perco o propósito da vida, eu perco o que ser humano é para *mim* (TAYLOR, 1991, p. 28-29, destaques no original, tradução livre¹⁹⁰).

Logo em seguida, o autor discorre sobre como é importante para as pessoas em sociedades modernas que se escute a própria voz interior (“*inner voice*”), pois ela será o indicativo necessário e capaz de guiar essa mesma pessoa para a sua real autenticidade e originalidade. Essa intimidade, na modernidade, é expressada de diversas formas, mas principalmente artisticamente. Como ressalta Tom Mole (2007), o poeta Byron se utiliza da hermenêutica da intimidade para, justamente, contagiar e atingir seus leitores. Ainda assim, na época de Lord Byron, escritores e poetas não eram entendidos como celebridades *per se* (Mole defende que Byron foi um dos primeiros produtores culturais a realizar a movimentação de ser apenas um poeta e se transformar em alguém celebrificado), por isso a intimidade foi exposta pensando em um tipo específico de público, a quem Byron sabia que poderia expor seu íntimo pois este público iria entendê-lo, fazendo a mudança do texto com o objetivo de atingir o mesmo quando foi necessário

¹⁹⁰ “There is a certain way of being human that is my way. I am called upon to live my life in this way, and not in imitation of anyone else's. But this gives a new importance to being true to myself. If I am not, I miss the point of my life, I miss what being human is for me.”

– “Byron perdeu um conjunto de leitores (de quem Charles Skinner Matthews era porta-voz) e encontrou outro (que é projetado por Lady Charlotte Harley)” (MOLE, 2007, p. 47, tradução livre¹⁹¹). Sendo o poeta Lord Byron uma representação de figura pública criativa – a se contrapor com política, mesmo que muitas vezes as coisas se misturem (vide HALBERSTAM, 2012) – do século XVIII/XIX e um dos integrantes mais importantes do romantismo literário, é esperado que ele seja um bom retrato dos atores sociais que, naquela época, começavam o processo de construção da subjetividade, tendo em vista a autenticidade muitas vezes ligada à própria noção de intimidade.

Contudo, não podemos afirmar que o processo referente à construção da autenticidade permanece o mesmo na contemporaneidade, ainda que nos deparemos vez ou outra com o discurso que privilegia certa percepção de “verdade” internalizada, ou exposição da intimidade e do *self* como a exposição da própria “alma”. A autenticidade ainda nos parece fundamentalmente ligada à subjetividade, mas é importante deixar claro que a própria concepção de subjetividade é percebida de forma diferenciada contemporaneamente (CAMPANELLA, 2013; SIBILIA, 2015, 2016). A subjetividade é entendida como sendo uma construção conjunta, por mais pessoal e intransferível que ela possa parecer. Isso porque toda ação social estimula algum tipo de resposta, uma troca que faz com que a subjetividade seja repensada e reconfigurada todo tempo. Paula Sibilia responde, de certa forma, o questionamento de como se dá esse processo de interiorização, ainda que ocorra a influência de terceiros, quando ela escreve:

Agora não se trata apenas de cultivar com capricho extremo aquelas zonas da própria vida que se desenvolvem nos espaços privados, mas também é preciso mostrar tudo isso com habilidade narrativa e perícia estética, lançando mão da ‘competência midiática’ que cada um soube acumular e capitalizar (SIBILIA, 2016, p. 126).

A constituição de uma subjetividade, portanto, ainda perpassa a interiorização do ator social, mas também se verá sendo influenciada pelos olhos públicos. Esse processo engloba ações performáticas, como já discutimos, e também mostra que, mesmo com a mudança da interiorização no início da modernidade para a exposição de si facilitada pelas tecnologias de trocas relacionais (como sites de redes sociais), a constituição do *self* ainda perpassa a ideia de uma interiorização. O processo de olhar para si mesmo, ou, seguindo os preceitos de Taylor (1991), escutar a “voz interior”, é concomitante ao

¹⁹¹ “Byron lost one set of readers (whose spokesman would have been Charles Skinner Matthews) and found another (whose projection is Lady Charlotte Harley).”

processo de construção social, no que concerne a formação da própria construção identitária.

Amanda Palmer concedeu uma entrevista¹⁹² para o canal do Youtube, *StyleLikeU*¹⁹³, onde falou um pouco sobre sua maternidade, os embates com o seu próprio corpo – principalmente após ter dado à luz – e sobre como se enxerga como uma artista, mulher e mãe. Uma das falas que nos chamou a atenção foi a seguinte:

Eu tenho um *diálogo comigo mesma* muito interessante, desde que eu consigo me lembrar de ter a capacidade de fazê-lo, que foi a muito tempo atrás quando [...] [eu me] olhava nos espelhos enquanto criança e simplesmente ia, tipo, *o que sou eu? O que é real?* Eu estou preocupada com meu cabelo? Eu estou preocupada com meu rosto? Por que estou fazendo isso? Estou fazendo isso para deixar *outras pessoas* felizes? *Estou fazendo isso porque é autêntico?* (PALMER, trecho retirado do discurso, tradução livre, destaques nossos).¹⁹⁴

Mesmo que a entrevista acima fuja do recorte desse trabalho, já que se trata de uma entrevista falada e apresentada fora dos perfis em sites de redes sociais da artista (ainda que ela tenha divulgado no Twitter), para nós é importante debatê-la, pois ela nos oferece uma ideia quanto ao que a artista está disputando quase a todo tempo em suas performances. Há uma percepção, por parte da artista, de que a constituição do que se é “real” precisará vir de um diálogo interiorizado com ela mesma. O fato de se fazer tais perguntas olhando-se no espelho caracteriza uma constituição de uma “autenticidade” que perpassa a premissa de questionar-se antes de tudo. No entanto, a interferência de “outras pessoas”, termo que pode ser entendido como os olhos públicos ou a sociedade, também não é esquecida. Como uma musicista presente em sociedade, o “diálogo” com ela mesma será fundamental, mas a percepção de como se é vista também surtirá uma influência muito grande em quem se é; principalmente se tratando de termos ligados à autenticidade.

No entanto, a exposição da intimidade nem sempre foi uma prática bem vista socialmente, como apontamos no primeiro capítulo. Quando a moral burguesa do século XVIII começou a ditar as normas de bons costumes para sociedades ocidentais, a privacidade e intimidade deveriam ser mantidas e protegidas em domicílio, espaço onde

¹⁹² Vide: <<https://www.youtube.com/watch?v=eVl1XMXhIU>>. Último acesso em 16/07/2017.

¹⁹³ Link para o canal: <https://www.youtube.com/channel/UCw7FSgzdHFeaIKk4qUD_nEA>. Último acesso em 16/07/2017.

¹⁹⁴ “I had a really interesting **dialogue with myself** since I can remember being able to have it, which is way back when (...) [I was] looking in mirrors as a child and just going like, **what’s me? What’s real?** (...). Am I worried about my hair? Am I worried about my face? Why am I doing this? Am I doing this to make **other people** happy? **Am I doing this because it’s really authentic?**”

a prática de costumes privados e a exposição de si eram permitidos. Expor a própria vida privada e, portanto, sua intimidade significava mostrar os próprios defeitos e fraquezas, por exemplo, algo não bem visto e criticado pela maioria da população influenciada pela moral burguesa na era pré-moderna (SIBILIA, 2015). Naquele momento, como forma de se contrapor a vida pública, “o lar foi se transformando no território da autenticidade e da verdade” (SIBILIA, 2016, p. 95), ou seja, era em ambientes domiciliares que as pessoas expressavam quem elas realmente eram – ou quem elas acreditavam realmente ser.

Ainda que haja a ideia de que “O processo de individuação, responsável pela formação de sua capacidade de resistência às forças exteriores e, por conseguinte, pela sua autenticidade, estaria se perdendo” (CAMPANELLA, 2013, p. 04), já que os atores sociais contemporâneos se deparam com inúmeras escolhas de o que ser, o que fazer, o que consumir, por causa das mudanças sociais, da expansão da tecnologia comunicacional e do próprio capitalismo (HEARN, 2017), o processo de individuação não parece se findar, mas se fortalecer. Ele ainda parece estar muito atrelado, justamente, com a exposição constante de si, as performances de si e parecem funcionar para artistas como Amanda Palmer.

Podemos observar essas performances de si em diversas postagens que Palmer publica em seu blog que a musicista não parece tentar “mostrar-se com o melhor perfil, inclusive contando e exibindo muitos detalhes do próprio dia a dia a fim de receber um bom número de *likes*” (SIBILIA, 2016, p. 114, destaque no original). É claro, Palmer expõe constantemente detalhes bastante pessoais do seu próprio dia a dia, além de detalhes sobre sua própria intimidade, não deixando, portanto, quase nenhuma informação longe dos olhos públicos. Para nós, é claro, que ela realiza esses compartilhamentos com o objetivo de ganhar visibilidade, buscando conquistar um público que pode consumir o que ela produz artisticamente ao ganhar a confiança do mesmo, já que possui a política de não manter segredo com a sua *fanbase*. No entanto, nem sempre essas exposições trarão o “melhor perfil” de Amanda, como podemos observar no texto abaixo:

Eu entrei em alguns estúdios de gravação nas últimas semanas para gravar várias coisas estranhas por vários motivos diferentes. Eu escrevi uma música para o Kickstarter de Jason Webley. Eu fiz algumas músicas para uma compilação a ser lançada no Natal, eu gravei algumas coisas que estavam no fundo da gaveta. Estou esperando anuncia-las logo, *mas como Thom York e U2 e qualquer outro músico do planeta*, eu estou indecisa, não completamente segura de qual é o sistema de divulgação correto daqui há duas semanas, em dois anos, pra sempre.

Tudo parece instável. *A única coisa a qual posso confiar é que alguém lá fora talvez queira ou irá gostar de mim ou irá confiar no meu talento o suficiente para auxiliar o meu esforço de fazer música.* Isso é algo em que posso me firmar. (...) *Eu menstruei há uma semana atrás, então eu sei que não estou de TPM.* Eu acho que eu só estou com uma melancolia básica. O clima obscuro e o silêncio do bosque ressalta isso (tradução livre, destaques nossos).¹⁹⁵

O trecho em destaque foi retirado da postagem intitulada “*Role-playing with fictional haters 101: actually in awe of incredibly amazing I was in heaven magic hilarious beautiful massive huge today*”¹⁹⁶, onde Amanda Palmer, como sempre, parece fazer uma mistura de atualização sobre em que lugar está (“greetings from upstate new york”), confissões sobre problemas que vem enfrentando em sua vida pessoal (ela fornece, além da “baseline melancholy”, uma atualização sobre o estado de saúde de Anthony, seu melhor amigo, que estava, naquele momento, lutando contra o câncer) e, em meio a todas essas informações aparentemente mais “intimistas”, ela indica nos projetos em que está trabalhando. A postagem, realizada em 01 de outubro de 2014, se dá em um momento importante, pois Palmer havia acabado de realizar a turnê do seu *crowdfunding*, estava no meio do processo de escrita da sua autobiografia e enfrentava críticas de sua *fanbase* que reclamava da falta de novas músicas após o lançamento do *Theatre is Evil* há quase dois anos. Ela deixa claro que as produções musicais não foram esquecidas, mas que está passando por um momento mais conflituoso em sua vida, motivo ao qual suas gravações parecem um tanto quanto estagnadas. Nesse momento, ela se compara a outros artistas aos quais ela se identifica, como uma forma de justificar e, quem sabe, até se legitimar enquanto musicista, numa tentativa de defender seus próprios conflitos artísticos como algo não incomum.

Numa tentativa de se aproximar com quem lê suas postagens e consome suas produções, Palmer não tenta mostrar o melhor de si, mesmo que tente justificar o seu lado ruim ao utilizar performatizações de gênero (BUTLER, 1999) controversas (no que coloca uma mulher exasperada como a possível ligação ao seu ciclo menstrual).

¹⁹⁵ “*i’ve snuck into some recording studios in the past few weeks to record various weird things for various weird reasons. i wrote a song for jason webley’s kickstarter, i made some songs for a compilation coming out for christmas, i recorded some things that have been burning a hole on my pocket for a while. i’m hoping to get them out into the world soon, but like **thom yorke and U2 and every other musician on the planet**, i’m flying by the seat of my pants, not totally sure what the right delivery mechanism will be in two weeks, in two years, ever. everything feels unstable. **the only think i can trust is that someone out there might want or like me or trust my talent enough to support my song-making endeavors.** that’s something i can hold onto. (...) **i got my period a week ago, so i know i’m not PMSing.** i think i’m just generally baseline melancholy. the dark encolding weather and the silence of the woods underlines it.”*

¹⁹⁶ Postagem presente em: <<http://blog.amandapalmer.net/20141001/>>. Último acesso: 19/12/2017.

Aparentemente, a partir das palavras da artista, percebemos a demonstração de certo “vício” discursivo construído culturalmente em sociedades ocidentais que dispensa reclamações femininas como um resultante do estado de seu próprio corpo – no caso, a TPM (tensão pré-menstrual) é a justificativa utilizada. Ela esclarece que não é esse caso, mas por citar a prerrogativa, ainda que em tom jocoso, entendemos que esse é um pensamento de origem-resultado presente na construção da artista enquanto pessoa. Dessa maneira, ainda que Palmer tente rebater construções de gênero, como observamos no terceiro capítulo, ela reproduz nesse momento, também, padronizações de gênero que podem ser muito corrosivas para pessoas do sexo feminino, já que uma condição do corpo se mostra como um limitador e um fator de incapacitação.

Ainda assim, algo que é importante de ser levado em consideração é que a demonstração de um lado considerado mais “desagradável” de Amanda Palmer, como menstruação, TPM, reclamações e a manifestação de insegurança, ainda que embasada, todos dados encontrados nessa postagem, não é algo incomum de ser encontrado em suas performances *online* (nem artísticas, mas essas não vêm ao caso no momento). Na realidade, na temporalidade e recorte temático realizados para essa pesquisa, menos de 20% das postagens no blog da artista não apresentam nenhum tipo de reclamação ou demonstração de insatisfação com algo – a maioria dessas consistem em postagens centradas na divulgação de algum material (como vídeos ou músicas), ou shows e aparições públicas. Isso quer dizer que Palmer não parece se incomodar em se configurar como alguém “ranzinza”, por assim dizer, e controversa, mesmo que isso gere um desgosto por parte da mídia de massa¹⁹⁷ e dos próprios *haters* (a musicista, na realidade, realiza o *retweet* de vários comentários maliciosos quando tem a oportunidade).

O processo que Amanda Palmer parece tentar realizar *online*, na nossa perspectiva, é a das performances de si mostrando o máximo possível do seu lado positivo (pois isso também será ponto focal, como a comparação de si com outros artistas considerados de qualidade em diferentes meios e cenas musicais) e negativo. Dessa forma, ela parece se aproximar os fãs, pois possibilita um vislumbre um pouco mais humano e considerado “verdadeiro” de si mesma. Assim, ela cria uma sensação de intimidade e proximidade com as pessoas que a acompanham *online*, uma estratégia

¹⁹⁷ Vide: <<https://www.theguardian.com/music/2013/jun/22/amanda-palmer-visionary-egotist-interview>> e <http://archive.boston.com/ae/radio/blog/2013/04/amanda_palmer_poem_for_dzhokhar_was_really_about_amanda_palmer.html>. Último acesso: 19/12/2017.

muito utilizada por celebridades e seus agentes como forma de fidelizar o público que poderia vir a consumir os produtos relacionados a ela. Erin Meyers (2009, p. 893, tradução livre¹⁹⁸) resume esse processo da seguinte forma: “a ilusão da intimidade retira a máscara da performance pública através da revelação dos detalhes pessoais e provados sobre a celebridade como uma pessoa comum o que ressoa com as experiências da própria audiência”. Desse modo, a celebridade não apenas se aproxima do seu público como também faz com que ele se torne mais engajado, à medida que cria a sensação de intimidade.

Não podemos afirmar que a prerrogativa de Meyers é completamente acertada, já que não é possível afirmar se há a criação de “ilusão de intimidade”, já que a partir do momento que essa intimidade é sentida como real pelo público, ela não é uma ilusão. Seguindo a mesma linha de pensamento, as máscaras não ocultam o ser “verdadeiro”, elas são escolhas de performances realizadas por nós mesmos dependendo da situação em que nos encontramos, no entanto, isso não quer dizer que uma máscara é mais “real” que a outra, ou que há um ser mais verdadeiro por trás de todas essas. Como observamos no trabalho de Goffman (1956), as máscaras são representativas da subjetividade dos atores sociais, todas sendo, portanto, partes dele mesmo. Como Sibilia (2016, p. 128) bem explica “a interioridade laica dos sujeitos modernos faz parte de um modo de subjetivação muito específico e historicamente localizável, que tem vigorado de maneira hegemônica nos últimos duzentos anos do mundo ocidental”.

A construção dessa intimidade de Amanda Palmer, é uma representação de si mesma e é isso que ela afirma demonstrar para o seu próprio público. Essa prática parece permitir a demonstração de certas inseguranças própria de uma pessoa “comum”, mas que também fazem parte da construção da musicista como forma de legitimar sua própria trivialidade, como observamos no *tweet* representado pela figura 22.

¹⁹⁸ “the illusion of intimacy strips away the mask of the public performance through the revelation of personal and private details about the celebrity as an average person that resonate with the audience’s own experiences.”



Amanda Palmer ✓
@amandapalmer

Seguindo



after all these years and all this wisdom
gained I still find myself wishing I'd gotten in
better shape physically for today's shoot. #life

Traduzir do inglês

21:37 - 16 de jun de 2012

Figura 22 - A insegurança com o próprio corpo.

Esse compartilhamento é particularmente peculiar não apenas pela informalidade – que na realidade faz parte da performance *online* de Amanda –, mas também por causa da forma em que a artista encontrou para assumir suas inseguranças com o próprio corpo. Ela se considera, como é possível observar, como uma pessoa que possui certa sabedoria feminista – inferimos isso a partir dos eventos que marcam o orgulho que Palmer possui do seu próprio corpo, e as brigas que comprou por causa disso¹⁹⁹. Nesse momento percebemos então um ato confessional, uma auto narração com a busca de provar-se como alguém real. Segundo discorre Sibilia (2016, p. 57) “usos confessionais da internet – ou seja, aqueles nos quais cada um dá testemunho da própria vida – (...) seriam, portanto, manifestações renovadas dos velhos gêneros autobiográficos”, sendo que Amanda Palmer, ao ser inserida nesse meio, poderia ser lida como “ao mesmo tempo autor, narrador e personagem”, um pouco como acontece na própria autobiografia da musicista, só que de uma forma constante e diária.

Esse processo de compartilhamento de si irá fazer parte da própria construção do sujeito. Não apenas ao expor sua intimidade – fazendo jus ao termo “extimidade” cunhado por Sibilia (2016) –, mas também ao pensar em como montar seu próprio perfil *online* e no que irá compartilhar nesses, Amanda Palmer realiza a performance de si, construindo a própria subjetividade com o objetivo de provar para seu público que é passível de ser legitimada como autêntica. Nas palavras de Beatriz Polivanov (2014, p. 152, destaque no original), que sintetizou a ideia de performance de si de Goffman, “os atores sociais estão sempre em face de um público, uma audiência, para a qual performatizam seus *selves*”. Palmer utilizará tudo que puder para poder concretizar essa performance, objetivando obter a visibilidade e credibilidade do público através da exposição da própria intimidade, ressaltando detalhes negativos de si mesma, mostrando capacitação como musicista e, até

¹⁹⁹ Vide como exemplo a nota [10].

mesmo, seu *status* de celebridade consolidada, ainda que tente se igualar a sua própria audiência.

4.2 Autenticidade e celebrização de si

Para que celebridades possam ser entendidas como tal, é necessário que elas realizem ações que envolvam certa audiência e que, de certa forma, possam influenciar essa mesma audiência. Amanda Palmer, na nossa concepção, pode ser entendida como uma celebridade por causa da visibilidade que ela conseguiu adquirir com o passar do tempo, além do número de pessoas que ela consegue engajar com suas ações. Por isso, antes de prosseguir com a discussão, é importante ter em mente que “Quando escrevendo sobre uma celebridade, é impossível transmitir a ‘verdade’ da pessoa real” (MURPHY, 2001, p. 139, tradução livre²⁰⁰). Neste trabalho não entendemos Amanda Palmer como simplesmente uma atriz social (que seria, a nosso ver, o feminino para a ideia de “ator social”), capaz de engajar suas performances *online* de forma bem-sucedida, antes de tudo ela é uma artista e uma pessoa pública, sendo assim uma celebridade que está a todo tempo colocando em cheque o seu próprio valor de autenticidade. Todavia, em momento algum entendemos esse valor como de uma pessoa “comum” – fora dos “padrões” que determina celebridade –, já que não temos realmente acesso a sua vida mais “privada”, mas que, ainda assim, esta provavelmente é influenciada pelo trabalho que a mesma vem a realizar. Como Tom Mole deixa claro,

Celebridade é um aparato cultural consistindo em três elementos: um indivíduo, uma indústria e uma audiência. A cultura moderna da celebridade começa quando esses três componentes trabalham rotineiramente em conjunto para render um indivíduo como pessoalmente fascinante (MOLE, 2007, p. 01, tradução livre²⁰¹).

Uma celebridade, portanto, sempre dependerá da audiência e da indústria para que possa existir. Dessa maneira, Amanda Palmer precisa do seu público não apenas para manter conexões aproximadas, mas com uma relevância maior, manter a própria visibilidade que a concede o *status* de artista, celebridade e que, conseqüentemente, mantém a sua carreira. Retomando ao conceito de autenticidade, o fato deste valor aparentemente estar conectado com o processo de interiorização e uma reflexão do *self*

²⁰⁰ “When writing on celebrity it is impossible to convey the ‘truth’ of the real person.”

²⁰¹ “Celebrity is a cultural apparatus consisting of three elements: an individual, an industry and an audience. Modern celebrity culture begins when these three componentes routinely work together to render an individual personally fascinating.”

pode parecer um tanto quanto controverso para celebridades, incluindo Amanda Palmer, que estejam em busca da legitimação por vias do mesmo. Por causa da vasta discussão que se prolonga sobre o termo, é necessário compreender o que entendemos por celebridades neste trabalho.

Lígia Lana aponta que

Em períodos anteriores aos meios técnicos de comunicação, a distinção pública era atributo apenas de líderes políticos e religiosos. Durante o século XX, ampliaram-se os tipos de pessoas reconhecidas. As estrelas de cinema pioneiramente dividiram as atenções com as figuras públicas tradicionais. Buscando a identificação por meio de temáticas próximas do público, atores e atrizes ganharam estatuto de personagens reconhecidos, de pessoas para todos (LANA, 2011, p. 29).

Dessa maneira, pessoas célebres eram, durante a modernidade, pessoas facilmente reconhecidas por grupos sociais, possuíam fama por se encontrarem como parte da indústria cultural, nesse caso o cinema, mas também podemos incluir figuras como escritores, poetas e músicos. Essas categorias apresentam diferenciações no que determinam a qualidade de uma pessoa célebre ou famosa. Mesmo que nosso objetivo não seja realizar debates ideológicos que dividam “famosos” de “celebridades” – já que, para isso, existem uma série de autores com trabalhos complexos e completos – é interessante apontar que há o entendimento de uma distinção entre essas duas terminologias que podem parecer similares, entendimento que data com o “*star system*”, como nomeia Edgar Morin (1972) no século XX. Naquele momento,

Celebridade era atribuído ao indivíduo que era famoso por razões singulares, e com efeitos específicos, ligados ao significado original como o substantivo, indicando a celebração ou festividade (...) Fama era algo guardado seguramente numa vitrine, emoldurado, ou circunscrito em pedra, mármore ou bronze – e assim tendendo ao póstumo, mesmo que não exclusivamente – enquanto celebridade era um tópico comum passado de mesa em mesa, inspecionado, afagado, revirado e apalpado – o que também significa que tinha um tempo de vida mais frágil (VAN KRIEKEN, 2012, p. 15, tradução livre²⁰²).

Sendo assim, alcançar a fama significa permanecer por tempo indeterminado no conhecimento público e manter a notoriedade na indústria cultural. Enquanto isso,

²⁰² “*Celebrity was attributed to individuals who were famous for particular reasons, and with specific effects, linked to its original meaning as a noun, indicating a celebration, or festivity (...) Fame was something stored safely in a display cabinet, framed, or cast in stone, marble or bronze – and thus tending to posthumous, although not exclusively – whereas celebrity was a current topic passed around the table, inspected, fondled, turned over and tapped – which also meant a more fragile lifespan.*”

segundo o trecho do texto de Robert Van Krieken, destacado acima, a celebridade mantém-se popular, mas se dá de uma forma rápida e passageira, dando cor ao aforismo intuitivo de Andy Warhol, “No futuro, todo mundo será mundialmente famoso por quinze minutos”²⁰³. Observamos, atualmente, que muitas das chamadas *web* celebridades parecem nortear esse tipo de perfil, seus sucessos estelares, mas passageiros, marcando suas vidas com um série de pseudo-eventos (BOORSTIN, 2006), ou seja situações que envolvem não apenas a habilidade (seja essa artística ou não) desses atores sociais, mas também questões morais – como, por exemplo, escândalos envolvendo comentários sexistas que fazem com que a popularidade de alguém cresça esporadicamente²⁰⁴.

Para Robert van Krieken (2012), a percepção de celebridade estaria ligada a uma ideia de meritocracia individualista, nascida e crescida na época da modernidade, onde há a possibilidade de pessoas realizarem a mobilidade de níveis sociais e, assim, não serem limitadas pelo espaço ou classe aos quais pertenciam inicialmente. Isso engendra uma compreensão mais concreta de propriedade privada, individualmente obtida e mantida. As celebridades se mostram, no século XX, como a representação das pessoas que são capazes de superar suas classes, moldarem suas próprias identidades e “permitindo o conceito de self como uma *propriedade*” (VAN KRIEKEN, 2012, p. 17, destaque no original, tradução livre). Dessa forma, “Celebridade é o aspecto central da *produção social de individualidade*” (ibidem) e, além disso, se mostram como espelhos aos quais pessoas inseridas na sociedade moderna desejam mirar-se, por isso percebemos a exposição da intimidade de pessoas célebres como sendo cada vez mais valorizado pelo público contemporaneamente, como parte de um processo evolutivo da celebritização. Já Erin Meyers (2009, p. 891, tradução livre²⁰⁵) entende celebridade como “mais que um falso valor, mas um campo de tensão e ambiguidade em que uma audiência ativa tem o espaço para dar significado a palavra ao aceitar ou rejeitar os valores sociais incorporados

²⁰³ “In the future, everyone will be world famous for 15 minutes”. Vide: <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1570780,00.html>>. Último acesso em: 23/02/2018.

²⁰⁴ Um bom exemplo a ser utilizado aqui é o comediante Danilo Gentili que, em 25 de dezembro de 2017, fez uma piada com a youtuber Alexandra Gurgel sobre o peso da mesma. Por causa disso, a hashtag #gordofobianãoépiada subiu os Trend Topics mundiais do Twitter (vide: <<https://flaviadurante.blogosfera.uol.com.br/2017/12/27/gordofobianaoepiada-ate-quando-danilo-gentili-fara-humor-com-preconceito/>>). Essa não é a primeira vez que Gentili ganha mais visibilidade por causa de uma declaração ou piada polêmica, que é endossada por cerca de seus 16 mil seguidores (vide: <<http://gente.ig.com.br/fofocas-famosos/2017-04-18/danilo-gentili-polemicas.html>>). O comediante parece valorizar esse tipo de abordagem em prol do ganho de visibilidade.

²⁰⁵ “more than false value, rather it is a site of tension and ambiguity in which an active audience has the space to make meaning of their world by accepting or rejecting the social values embodied by a celebrity image.”

pela imagem da celebridade”. Ou seja, celebridade, ainda que forneça uma “produção social de individualidade”, carece da própria significação do público para que seja passível de existência.

Fazendo uma releitura de diferentes historiadores que trabalham com a questão da etimologia das celebridades, Jo Littler ressalta três pontos importantes de serem compreendidos quando se trabalha com celebridades. São eles,

Primeiro: celebridade não pode ser entendido como um fenômeno trans-histórico, mas elementos – principalmente, a competição por atenção – que envolvem uma longa história. Segundo: a evolução do termo ‘celebridade’ precisa ser entendida como uma genealogia própria, que no ocidente é bastante influenciada à emergência da modernidade, o capitalismo burguês e o individualismo. E terceiro: desde então, há um número de discursos distintos sobre a formação ou as ‘ondas’ da cultura de celebridade, todos com suas respectivas características (LITTLER, 2015, p. 02, tradução livre).²⁰⁶

Nesse trabalho, não é nosso intuito debater quais as terminologias parecem mais corretas quando afirmamos entender Amanda Palmer como uma celebridade. Buscamos colocar em perspectiva nossa compreensão e atrelá-la com o que, contemporaneamente, entende-se por celebridade, além de como se constrói uma busca por autenticidade entre essas figuras celebrificadas. Como aponta Littler (2015), conseguimos traçar certa particularidade ao enquadrar Palmer numa lógica de pessoa célebre. Além da artista se encontrar mediante aos olhos públicos, ela sobrevive – justamente enquanto artista – por causa da visibilidade que adquire, tanto em suas ações, quanto em seus discursos e, até mesmo, nas plataformas nas quais mantém um perfil para um contato supostamente mais direto com o público.

A noção de autenticidade adquirida pela constante exposição da intimidade em busca de provar uma sinceridade inata (TRILLING, 1972), parece atrelada com a ideia de construção da celebridade – já que essa figura realiza a demonstração de uma suposta vida privada, como forma de adquirir visibilidade. Nos anos XX, valorizava-se a aproximação dessas figuras célebres com o “mundano”. Pessoas “comuns”, supostamente, desejavam se equiparar e se aproximar de seus ídolos, que pareciam tão

²⁰⁶ “First: that celebrity cannot be understood as a transhistorical phenomenon, but that elements of what it came to involve – in particular, competing for attention – have an extremely long history. Second: that the evolution of the term ‘celebrity’ needs to be understood as a particular genealogy which in the West owes a great deal to the emergence of modernity, bourgeois capitalism and possessive individualism. And third: that since then, and aside from then, there have been a number of distinct discursive formations or ‘waves’ of celebrity culture, all with their own particular characteristics.”

inalcançáveis e brilhantes, sendo engrenagens preponderantes para a indústria cultural. Nas palavras de Lúcia Lana, em concordância com Edgar Morin, “A estrela aproxima-se da vida real, ela “já não é mais um ídolo de mármore” (Morin, [1957] 1989, p. 13), pois revela para os espectadores sua face privada” (LANA, 2014, p. 173-174). As celebridades, de uma forma geral, ao expor particularidades de suas intimidades, se tornam representações daquilo que as pessoas “comuns” almejam alcançar. Há a construção de uma sensação de familiaridade para com o público, chegando ao ponto de existir uma espécie de intimidade construída entre ambos (ROJEK, 2012). Dessa forma, há o borramento entre as fronteiras de público e privado através desse compartilhamento que faz com que haja a aproximação de celebridade e audiência, algo “essencial para a manutenção do poder da estrela” (MEYERS, 2009, p. 892, tradução livre²⁰⁷). A manutenção de uma ideia de intimidade real exposta, portanto, é muito importante para continuidade do “*star system*”.

Essa intimidade é mais facilmente compartilhada durante o processo de trocas em sites de redes sociais, ou outras tecnologias da comunicação que oferecem a sensação de uma proximidade maior entre os atores que as utilizam. Não apenas isso, a própria noção de autenticidade é revista e revisitada pelos fãs de uma determinada celebridade, pois, diferentemente do que acontecia na era posterior a existência dos sites de redes sociais, um artista não precisa necessariamente se ver a mercê da sua história “real” sendo mediada por revistas de “fofoca” ou tabloides (MEYERS, 2009; ROJEK, 2012), podendo ele compartilhar o que deseja em seus perfis públicos. Mais contemporaneamente, um perfil de uma celebridade no Twitter ou Facebook pode vir a causar muito mais controvérsia do que uma entrevista em si, já que no espaço público *online* a mensagem é veiculada com uma agilidade muito maior, além de alcabar um número maior de pessoas, em termos globais²⁰⁸. Por isso, o que é entendido por “evolução” das tecnologias da comunicação, será importante para celebridades que carecem da atenção constante que o público dispõe a elas.

Verdadeiramente, homens e mulheres modernos têm acesso a tecnologias da fama que seriam algo além da imaginação para gerações pré-digitais, tecnologias como gravadores de som, fotografias, clipes de televisão e filmagens. Sem dúvida, esses [artifícios] fornecem

²⁰⁷ “essential for the maintenance of their star power.”

²⁰⁸ Discorri mais sobre o assunto de conflito entre celebridades mediado por site de rede social no artigo: MEDEIROS, Beatriz; FERNANDES, Paula. “I made that bitch famous”: uma discussão sobre a relação entre conflito e fama. *Comunicologia*, vol. 10, n. 1, jan./jun. 2017.

impressões mais detalhadas de pessoas famosas (ROJEK, 2012, p. 02, tradução livre).²⁰⁹

Com a possibilidade de “seguir” um famoso no Twitter, Facebook, ou Instagram, “curtir” ou expressar outros tipos de reação ao que ele produz e/ou publica *online*, o público tem a capacidade de sentir-se mais próximo de um ídolo, a celebridade borra, então, cada vez mais, as fronteiras entre do público e privado. De certa forma, as celebridades sempre tiveram a função de mediar espaços públicos e privados, sejam delineando-os, ou fazendo com que esses limites fossem transpassados (JORGE, 2009), já que a visibilidade que elas negociam percorrem esses lugares. Atualmente, com o crescente uso da internet como meio interacional, a sensação é que a celebridade coabita o mesmo espaço que um fã, comunicando-se com ele através de vídeos mais intimistas, ou falando sobre o próprio dia a dia através de práticas como a fotografia ou *microblogging*.

Amanda Palmer se utiliza desses artifícios de uma maneira interessante, já que muitas postagens, principalmente em seu blog, onde possui um espaço maior para divagações e discursos, por vezes mistura a vida pública (com a promoção de trabalhos artísticos) e a vida privada (com fotos e relatos mais intimistas do dia a dia). Essas ações não são aleatórias, mas parecem buscar certa legitimação de si como uma artista autêntica, a fim de realizar a promoção de forma mais eficaz de si mesma (principalmente como artista). Como explica a pesquisadora portuguesa Ana Jorge:

Esta articulação entre público e privado pode ser mais ou menos imbricada, servindo muitas vezes a exposição de temas privados como forma de reiterar a visibilidade da celebridade apesar dos intervalos nos seus projectos públicos e profissionais (JORGE, 2009, p. 173).

Essa ação é percebida na postagem “*What I’m reading & listening to, buy art, and feel awesome!!!...And... webcast today!*”²¹⁰. O título já apresenta uma prévia sobre qual é o tom do blog, Amanda intercala gostos pessoais (“O que eu estou lendo & ouvindo”), como uma forma de falar um pouco mais sobre si mesma para seu público, com promoção de suas produções (“compre arte (...) hoje [tem] webcast!”), fazendo assim com que as fronteiras entre sua vida privada e pública pareçam ainda mais turvas. Isso se dá pois, para se mostrar como uma artista autêntica, Palmer negocia sua posição enquanto

²⁰⁹ “True, modern men and women have access to technologies of fame that would have been beyond the imagination of predigital generations, technologies such as sound recordings, photographs, television clips and film footage. Without doubt, these provide more detailed impressions of famous people.”

²¹⁰ Presente em: <<http://blog.amandapalmer.net/20130603/>>. Último acesso em: 30/12/2017.

celebridade. Essa necessidade de expor tanto sua produção artística, quanto sua vida privada, fazem de Amanda uma celebridade, isso porque, “O papel público e o talento em um campo profissional não são suficientes para a celebridade, que se constitui discursivamente, entre os diferentes textos da mídia, através, sobretudo, da exaltação de sua vida privada” (LANA, 2014, p. 178). No que, desde o início de sua carreira, expôs a sua vida privada aos olhos públicos e por ela passa a ser reconhecida (vide o casamento com Neil Gaiman²¹¹, a morte do seu melhor amigo, Anthony²¹², e o nascimento do filho²¹³), a musicista busca ir para além de ser uma figura artística, mas passa a ser efetivamente uma celebridade.

Amanda Palmer inicia o blog da seguinte maneira:

“Olá camaradas!!!

Acabei de chegar em casa da House Party do Kickstarter em Nashville, que foi extraordinária pra caralho [sic] e um unguento pra alma. Nós bebemos, nós conversamos, nós grafitamos a garagem, eu testei uma música novinha em folha.

Eu vou escrever mais sobre isso e postar algumas imagens em alguns dias (se você esteve LÁ, por favor nos mande suas fotos: photos@amandapalmer.net) (tradução livre, destaques nossos).²¹⁴

A partir desse início conseguimos observar diferentes intencionalidades de Palmer através da separação de palavras com o fim de enquadrá-las em categorias analíticas. Primeiro, a saudação “olá camaradas” é utilizada, de diversas formas, na maioria das postagens no blog da artista. O termo “camarada”, além de remeter a saudação comumente utilizada por socialistas/comunistas, também conota certa noção de irmandade e – também podendo seguir a lógica do socialismo/comunismo – igualdade entre as partes se comunicando. Amanda muito provavelmente se utiliza da palavra como forma de criar a sensação de familiaridade e proximidade que ela afirma ter com sua *fanbase*, além de demonstrar – até certo ponto – um posicionamento político com uma tendência maior para a esquerda, algo que será importante para a artista, mas que (in)felizmente não coube na análise desse trabalho em específico. Isso demonstra que,

²¹¹ Vide: <<http://offbeatbride.com/neil-gaiman-and-amanda-palmer-wedding/>>. Último acesso em: 02/01/2018.

²¹² Vide: <<https://www.brit.co/amanda-palmer-grieving-social-media/>>. Último acesso em: 02/01/2018.

²¹³ Vide: <<http://www.vanyaland.com/2015/09/21/amanda-palmer-and-neil-gaiman-post-first-photo-of-newborn-baby-boy-anthony/>>. Último acesso em: 02/01/2018.

²¹⁴ “***hola comrades!!!/ just came home from the nashville kickstarter house party, which was fucking amazing and a balm for the soul. we dranked, we talked, we graffiti’ed a garage,/ i road-tested a brand new song./ i’ll write more about it and post up some pictures in a couple days (if you were THERE, please send us your photos: photos@amandapalmer.net).***”

como celebridade, existe certo contexto nas performances discursivas *online* de Amanda Palmer, ilustrando a afirmativa de Meyers (2009, p. 894, tradução livre²¹⁵) que afirma que “[t]oda celebridade não existe em um vácuo, mas é dependente do contexto em que é apresentado”, isso, em conjuntura com o que o público já conhece previamente da celebridade – o que vem sendo divulgado e representa a construção identitária artística de Palmer, no caso – dão sentido às performances e ações realizadas por ela.

Essa pode ser considerada uma forma de compreender o tipo de celebritização que Amanda Palmer parece se afiliar e como ela irá jogar com os recursos que obteve ao ganhar um tipo de notoriedade como sendo uma artista mais próxima de seu público, até mesmo tentando equiparar-se a ele em muitos casos. Isso fica claro quando ela conta seus planos, mesmo que esses não sejam exatamente pessoais ou privados, informando que ela esteve presente numa festa realizada pela equipe do Kickstarter em Nashville, e divulgando uma futura postagem com as fotos do mesmo evento – e, nesse momento, há um pedido de colaboração aos participantes da festa que estiverem lendo o post, para que mandem fotos para sua equipe, provavelmente mais uma forma de estimular a reciprocidade entre si mesma e o público, fazendo com que ele sinta a importância de fazer parte de uma postagem que ela criou. Ainda falando sobre a festa em Nashville, Amanda escreve algo em um tom quase confessional:

E graças à festa de Nashville (longa história) *eu decidi* não mais ficar *envergonhada* pelo *meu amor* à música de gaita de foles.
Eu estou saindo do armário.
Isso é tudo que eu venho escutado recentemente. E eu não estou brincando. Nada mais funciona.
Eu coloco ISSO, e *ME SINTO LIMPA* (tradução livre, destaques nossos).²¹⁶

Palmer realiza, nesse momento, um tipo de exposição de si ao explicar sobre o que está ouvindo e como se sente (limpa), parecendo realizar uma forma de confissão, como já debatemos anteriormente. O confessional, por sua vez, possui uma ligação direta com a ideia de produção de autenticidade, pois será supostamente dessa forma que o ator social será capaz de expressar quem ele – nesse caso, ela – “realmente é” (SIBILIA, 2016; CAMPANELLA, 2013). Fazem parte dessa construção, no caso, “artimanhas

²¹⁵ “Each celebrity image does not exist in a vacuum but, rather is dependent on the context in which it is presented”.

²¹⁶ “and thanks to the nashville party (long story) *i’ve decided to no longer be ashamed about my love of bagpipe music. / i’m coming out of the closet. / it’s all i’m listening to lately.* i am not shitting you. nothing else works. / i put THIS [hiperlink para vídeo com a música de gaita de foles] on, and **I FEEL CLEANSED.**”

discursivas” de demonstração de gosto de um produto cultural não hegemônico (ENNE, 2014)²¹⁷. A estratégia de confissão da escuta de um ““estilo [musical] que não combina com o seu””, marca “claramente projetos de distinção e performance do self” (ENNE, 2014, p. 110) e, portanto, é entendido – em espaços *online*, nesse caso – como um ato de coragem. De certa forma, e como é possível observar no relato de Palmer, houve a superação, por parte da atriz social, do estigma da vergonha, podendo fazer com que ela obtenha certa notoriedade no “complexo jogo de construção identitária em torno do consumo de produtos musicais” (ENNE, 2014, p. 113).

Mais do que o confessional, esse trecho também apresenta um aconselhamento, o que é esperado de uma espécie de líder, ou guia. Tendo em vista que, dentro do *fandom* de Amanda Palmer, ela se mostra não apenas como pessoa adorada, mas também núcleo que congrega diferentes atores num espaço com quem ela está se comunicando pelos seus sites de redes sociais; é importante que ela represente algumas práticas e conceda alguns conselhos, como forma de se mostrar não apenas como uma artista autêntica (do tipo dedicada, sempre em busca de novas influências musicais, principalmente), mas também uma pessoa “real” (que precisa desabafar, reclama e demonstra necessidade de se sentir “limpa”, muitas vezes). Dessa forma, percebemos que há a construção de um “borramento de barreiras entre o público e privado ou a ideia de um indivíduo autêntico por trás da pessoa pública que faz com que as celebridades sejam particularmente potentes símbolos ideológicos” (MEYERS, 2009, p. 891, tradução livre²¹⁸).

Por mais que não seja efetivamente possível debater a autenticidade de uma pessoa pública através de suas supostas exposições íntimas – muitas coisas podem ser, e estão sendo, filtradas, pensadas, performadas para que ela possa realizar a construção de si que está sendo colocado em jogo –, é notável a forma com a qual alguns artistas e celebridades se dispõem em colocar em cheque suas construções identitárias, objetivando fazer com que as pessoas que os admiram o reconheçam como pessoas “comuns”, que se elas chegaram no lugar onde estão, outras pessoas podem assim fazê-lo. Amanda Palmer performa dessa maneira, pois ela entende que dessa forma ela será capaz de estabilizar uma comunicação

²¹⁷ No artigo em questão Enne fala sobre gêneros musicais periféricos e populares, o que não estaria diretamente ligado com a música de gaita de foles. No entanto, no discurso de Amanda entendemos que tal tipo de música parece não condizer com seus gostos a priori, configurando um processo de “sair do armário” e expressar a empatia pelo mesmo. Poderíamos nos questionar se ela publicaria um texto em sites de redes sociais demonstrando seu apreço por gêneros de fato estigmatizados se fosse o caso.

²¹⁸ “*blurring of the boundaries between private and public or the idea of an authentic individual behind the public persona that makes celebrity im-ages particularly potent ideological symbols.*”

mais eficiente com as partes com as quais precisa se comunicar para que seja conhecida e possa vender seus produtos de forma mais eficaz. Todo artista e toda celebridade são dependes da comunicação (VAN KRIEKEN, 2012), por isso é imprescindível que ele ou ela saibam se comunicar e isso significa saber com quem está se falando e como está se falando.

Entendendo que contemporaneamente, os diferentes espaços comunicacionais requerem diferentes práticas comunicacionais, pois esses engendram diferentes signos, que “(re)orientam a vida dos sujeitos, os quais, por sua vez, atuam também na atualização daqueles significados” (SIMÕES, 2012, p. 412), Amanda Palmer se mostra como uma figura que consegue se comunicar com seu público de diferentes formas – tendo em vista que a artista se utiliza da maioria dos sites de redes sociais mais famosos nas sociedade ocidentais. Não diferentemente do que se é acreditado, essa forma de se comunicar por diferentes espaços, criam uma “emulação de autenticidade e proximidade” fazendo com que cresça entre Palmer e seu público a “conexão afetiva”, mesmo que isso se dê de forma parassocial (PRIMO, 2010, p. 165). A ação de incluir o público em uma rotina, encabeçada por Amanda, e colocá-lo no mesmo patamar – ou até acima – de um parente ou amigo, faz com que esse tipo de performance, ainda que não inteiramente falso, aproxime o seu público e concedam certa fidelidade à ela ao ponto deles a legitimarem como uma artista autêntica.



Figura 23 - Amostra de afetividade.



Figura 24 - Sobre confiança e estranhos da Internet.

As figuras 23 e 24, em destaque acima, representam essa construção de conexão afetiva, emplacada por Palmer, com o objetivo de fidelizar – e familiarizar – o seu público alvo. A expressão de afeto exposta primeiramente não é algo incomum para artistas e celebridades que pretendem criar essa aproximação com o grupo de pessoas que os suporta – inclusive financeiramente. Dizer “eu amo muito todos vocês” é algo comum para pessoas públicas da indústria cultural pop, principalmente em canais mais abertos e pessoais como o Twitter, a expressão do afeto se tornou quase uma forma de agradecer a adoração que algumas figuras recebem por parte do público.

No entanto, o segundo *tweet* é muito mais curioso, pois apresenta uma camada a mais na performance que Palmer tenda emplacar. “Eu confio em estranhos da internet mais do que meus amigos casuais da vida real, basicamente” não é uma frase originalmente cunhada pela musicista, o trecho foi retirado de um blog chamado *Association of Me* e escrito pela autora que se auto intitula como *klementineisme*²¹⁹, mas o destaque que Amanda confere a essa afirmativa demonstra certa concordância com o que foi escrito. Ainda que sejam estranhos da internet, ela confia neles mais do que em amigos distantes da vida *off-line*, e lendo nas entrelinhas, podemos dizer que a causa para esse afeto está no fato de que foram os “estranhos da internet” que possibilitaram o sucesso que ela possui e, também, possibilitam constantemente a atuação dela como musicista ao apoiarem os seus projetos de financiamento coletivo, ouvindo suas canções ou assistindo aos seus vídeos, por exemplo. Ainda assim, não é possível dizer que esses “estranhos da internet” são realmente estranhos, afinal Palmer constrói toda a sua performance *online* com o objetivo de criar familiaridade com quem a acompanha. Sua celebritização foi alcançada, porque ela cria e reforça a conexão afetiva com o seu público e a sensação de troca de intimidade e construção de confiança entre as duas partes. Ela transformou a si mesma em uma marca, onde as interações vão além da admiração, tornando-se me uma afetividade tangível.

Essa ação pode ser explicada da seguinte forma: “as celebridades negociam constantemente a legitimidade da sua visibilidade pública tentando demonstrar a raiz dessa exposição, como algo que precisamente as indústrias não conseguem reproduzir” (JORGE, 2009, p. 176). Ou seja, a construção de certa noção de intimidade e – a partir disso – a busca pela legitimação dessa autenticidade enquanto artista, faz parecer com

²¹⁹ O título da postagem é “Internet vs Reality: Strangers are definitely better on the net” e pode ser lido em: <<https://associationofme.wordpress.com/2013/09/13/internet-vs-reality-strangers-are-definitely-better-on-the-net/>>. Último acesso em: 03/01/2018.

que Palmer possui uma técnica que apenas ela consegue manter. Entre todas as justificativas de por que ter se desligado da sua antiga gravadora, havia essa condição ainda que implícita. A gravadora queria limitar a ela e o contato que ela estabeleceu com os fãs por tanto tempo (ainda que esse contato tenha crescido enquanto ela estava na Roadrunner Records). Há, nesse sentido, a tentativa de legitimação da autenticidade através da condição tentativa de se provar como artista diferenciada de tantas outras, e por supostamente apresentar essas diferenças, é necessário que ela obtenha uma visibilidade diferenciada. Dessa forma, ela consegue manter-se em destaque dentro de certo nicho da indústria cultural e ser bem-sucedida enquanto artista, celebridade e profissional. Ainda assim, há tentativas de filiação a nomes ‘coringa’ para que o público possa enquadrá-la em algumas especificidades, principalmente, musicais, mas também feministas e ativistas.

Nas palavras da pesquisadora Lúcia Lana (2011, p. 31), “os personagens públicos atualmente procuram ser reconhecidos: na infinidade de pessoas que participam hoje em dia do espectro midiático, existe o desejo de se distinguir dos demais, de ser identificado e de alcançar prestígio”, isso quer dizer que o reconhecimento concede uma diferenciação para o ator em busca de ser visto. Amanda Palmer não se diferencia dessas pessoas, pois a sua tentativa é de ser reconhecida, de certa forma, como uma artista autêntica. Assim, ela é capaz de se diferenciar de outros músicos e musicistas, mesmo que ainda se filie a uma cena musical, ou um nicho no *hall* da fama. Mesmo a ação de se equiparar com outras celebridades mostra ser um processo em busca desse reconhecimento em prol da legitimação. Ao se filiar a músicos como Thom York e com musicistas como Patti Smith, ela está realizando um jogo de filiação com outras figuras que – talvez – venham causar menos controvérsia para que ela possa ser reconhecida como uma artista indie e feminista. A autenticidade de Amanda Palmer, portanto, estará atrelada com a forma com que ela tenta ser enxergada pelo público, também, enquanto uma celebridade.

4.3 Autenticidade, arte e música

Pouco se é dito, explicado ou problematizado sobre como um/a artista musical trabalha a construção da autenticidade como valor para além da produção musical em si. Em alguns trabalhos notáveis (DOLAN, 2010; MAYHEW, 1999; MOORE, 2013; MOZDZENSKI, 2016; MURPHY, 2001) percebemos a eminência da autenticidade em debate, mas tendo como perspectiva produções musicais, performances e a visibilidade

concedida a artistas musicais – o que, de fato, faz muito sentido, já que a autenticidade [artística] é um valor negociado entre artista e público (MEYERS, 2009). Ainda assim, nesse trabalho propomos um olhar diferenciado sobre a construção da autenticidade como um fator de legitimação artística. Essa construção não se dá (somente) na produção musical, mas também nos discursos diversos que um artista realiza – nesse caso, em sites de redes sociais e, antes dela ser legitimada por um público, passando por um processo para que seja efetivamente obtida. Propomos, portanto, um olhar para a construção da autenticidade artística que envolve uma ideia de um todo como *persona* de Amanda Palmer para, dessa forma, objetivarmos a compreensão da construção de autenticidade em disputa, mas que passam anteriormente por um processo quase pessoal de interação, formulação (e influência) de opinião e construção de si em espaços públicos, como é o caso dos sites de redes sociais.

Antes de nos desdobrarmos diante o objeto, é necessário debater o que vem sendo dito sobre a autenticidade na música, já que esse é um valor problemático e extensamente discutido. Nas palavras de Emily Dolan (2010, p. 458, tradução livre²²⁰), “Autenticidade e ansiedades referentes à autenticidade são centrais para a história e o estudo da música popular”, isso porque o valor da autenticidade será um fator de julgamento relevante em vários sentidos, ele pode significar o reconhecimento de músicos ou bandas como figuras pertencentes de determinados grupos, ou não, por exemplo. Por conta disso, a busca por autenticidade permanece presente como um valor, ainda que o termo em si careça de uma problematização mais aprofundada, por envolver diferentes condições que se modificam conforme há mudanças nas sociedades – nesse caso – ocidentais. Por isso, entendemos que “Autenticidade vem sendo um campo especialmente complicado na academia, e deu origem a uma literatura rica que explora tanto o conceito e concomitantemente os problemas, quanto a política de identidade e a noção de subculturas” (DOLAN, 2010, p. 458, tradução livre²²¹). Pretendemos dar conta de nos debruçarmos e problematizarmos o termo que não está “dado”, mas precisa ser debatido.

Allan Moore (2002) afirma que para acontecer a “autenticação da autenticidade” é necessário que o público legitime o artista que disputa por esse valor. Isso pode ser alcançado de diversas formas para músicos e musicistas; através de composições líricas

²²⁰ “Authenticity and anxieties about authenticity are central to the history and to the study of popular music.”

²²¹ “Authenticity has been an especially complicated site within the academy, and has given rise to a rich literature exploring both the concept and concomitant issues such as identity politics and the notion of subcultures.”

e melódicas, performances artísticas e discursivas e, até mesmo, pela forma como esses irão lidar com os diferentes tipos de mídia (como é possível ver em BEAL, 2008; DOLAN, 2010; MCMICHAEL, 2013; MCKINNA, 2014, para citar alguns exemplos). Philip Auslander (2008) argumenta que no meio musical, especialmente o ligado ao gênero rock, a percepção do que é autêntico só será debatida em perspectiva do não autêntico, fazendo com que um valor não possa existir sem o outro, sendo ele julgado pelo próprio público consumidor. Isso tudo está conectado como uma concepção essencialista da autenticidade, ou seja, ela sendo composta por uma interioridade imutável, como era entendida ao longo da modernidade.

Desses próprios termos, autenticidade no rock é um conceito essencialista, no sentido que fãs de rock tratam autenticidade como uma essência que, ou está presente, ou ausente da própria música, e eles podem debater trabalhos musicais específicos nesses termos (AUSLANDER, 2008, p. 82, tradução livre).²²²

De acordo com a discussão realizada por Auslander, muito do que se compreende como autêntico para os fãs de rock pode provir de uma ideia de essência, tanto musical, quanto do próprio artista. Essa essência pode se mostrar de forma mais clara em performances e composições onde a adesão a certas “ideologias” ou práticas será capaz de definir qual produção e/ou artista, ou banda, estão autenticamente inseridos nas cenas musicais sob o “guarda-chuva” do rock. Não obstante, o próprio autor questiona a noção de que há uma única essência capaz de moldar a construção de autenticidade em relação à visão do público para com o artista, isso porque ele entende o efeito de legitimação da autenticidade no rock como um processo histórico, cultural e socialmente construído. Mesmo que a própria essência esteja em debate, é importante relembrar o debate que viemos fazendo afirmando que a concepção de essência fixa e imutável foi modificada, portanto, as crenças de fãs de rock não necessariamente precisam serem vistas como ultrapassadas, pois há ainda uma ligação expressa entre autenticidade e interioridade. O que foi reconfigurado ao longo dos anos foi a própria mudança de perspectiva em relação a construção da subjetividade, entendida como ocorrendo de maneira flexível e passível de mudanças.

²²² “Taken on its own terms, rock authenticity is an essentialist concept, in the sense that rock fans treat authenticity as an essence that is either present or absent in the music itself, and they may well debate particular musical works in those terms.”

A autenticidade se mostra como uma “fonte chave de valor simbólico em vários gêneros da música popular (...) Por isso, reivindicações de autenticidade podem ser potentes reivindicações de legitimidade” (SCHMUTZ e FAUPEL, 2010, p. 691-692, tradução livre²²³). É importante deixar claro que dependendo do gênero em questão, os critérios para autenticação serão diferenciados, por exemplo, no tango tradicional de Buenos Aires manter-se fiel a autenticidade do gênero significa conservar as composições mais próximas possível do estilo original, pois assim não se perderia a “essência” do tango do Río de la Plata (MARSILI, 2013, p. 102). É possível que gêneros diferenciados acabem apresentando semelhanças, como a própria percepção de uma fidelidade à “essência” musical capaz de legitimar um artista como autêntico, por vezes se vê presente do indie rock. No entanto, principalmente quando observamos artistas fluídos e que não parecem buscar uma autenticação proveniente das regras de gênero musical (FRITH, 1996), mas através do próprio discurso de “independência”, não parece mais fazer sentido que ainda observemos a autenticidade por vias tão arcaicas.

Ainda que a autenticidade seja “focada na música como uma genuína expressão da personalidade ou emoções do artista” (SCHMUTZ e FAUPEL, 2010, p. 692, tradução livre²²⁴), não podemos deixar de lado que, por ser formada por posições ideológicas cultural, histórica e socialmente construídas, ela é “atribuída, não inscrita” (MOORE, 2013, p. 09, tradução livre²²⁵). Isso quer dizer que não importa o quanto o músico ou musicista se esforce para se mostrar como autêntico, esse valor precisa ser negociado entre ele e o público, fazendo com que necessariamente esses artistas careçam de criar uma ligação com aqueles que os consomem, convencendo-os dos seus próprios artifícios, mas também será importante que esses artistas estejam inseridos em uma lógica social e cultural similar com a da sua própria audiência. Allan Moore enumera 3 possibilidades de autenticação nas músicas populares gravadas, de uma forma mais abrangente, mas as quais conseguimos perceber como estratégias não só presentes do indie rock, como nas performances de Amanda Palmer. São eles: **a)** autenticidade de primeira pessoa, onde “uma performance obtém sucesso em transmitir para o público a (possivelmente ilusória) sensação de que este está ganhando acesso em primeira mão da história de vida o

²²³ “a key source of symbolic value in various popular music genre (...) Thus, claims to authenticity can be potent claims to legitimacy.”

²²⁴ “focus on music as a genuine expression of the personality or emotions of the artist.”

²²⁵ “ascribed, not inscribed.”

performer”²²⁶; **b)** autenticidade de segunda pessoa, “em que uma performance dá certo em transmitir para audiência que sua experiência é reconhecida, é validada pela performance que captura precisamente como é viver sua vida (em mais aspectos)”²²⁷; e **c)** “uma gravação pode autenticar algum aspecto da experiência de vida de alguém, ou alguéns, ausente[s]. Esse indivíduo pode ser o criador da música, ou um proponente anterior do estilo e gênero em que a performance é categorizada”²²⁸ (MOORE, 2013, p. 09-10, tradução livre). A autenticidade, portanto, na perspectiva de Moore, é acessível através de composições e performances que se fidelizam a um determinado gênero ou que contam a história de alguém – seja dele mesmo, ou de diferentes pessoas – para terceiros, um pouco similar com a função que os bardos exerciam na era Medieval.

Emily Dolan (2010) também aproxima a percepção da autenticação de artistas através do processo de composição, tanto lírico, quando melódico, pelo qual esses artistas passam para contar, utilizando uma perspectiva pessoal, o que eles enxergam “de verdade”. Dolan se aproxima mais de nosso objeto, pois ela foca seus esforços em analisar o cantor indie Stephin Merritt, da banda The Magnetic Fields. Ainda de Merritt seja um homem, ele valoriza algumas características musicais que também são valorizadas por Amanda Palmer, já que através de artifícios como o uso do ukulele, ou a forma “crua” de compor, muito se aproxima com o que é visto nas músicas e poesias punk. O cantor-compositor negocia sua própria autenticidade se fazendo de uma ideia construída ao longo dos séculos de “verdade” como algo ligado à simplicidade da produção musical. Nas palavras de Dolan, “Sua música declara em seus lirismos – e incorpora em seu âmago musical – a paixão indie pelo som lo-fi: seu frágil ukulele modestamente afasta-se de grandes produções de valores em favor de nada mais que a ‘verdade’” (DOLAN, 2010, p. 457)²²⁹.

Essa visão romantizada e, aparentemente, oitocentista de autenticidade conectada aos processos de criação e produção musical necessita de uma problematização extensa, no entanto, como não estamos analisando esses processos criativos em específico ou como a autenticidade se faz presente neles, focaremos nossos esforços em outras formas

²²⁶ “wherein a performance succeeds in conveying to an audience the (possibly illusory) sense that they are gaining first-hand access to a part of the life-story of that performer.”

²²⁷ “a performance succeeds in conveying to that audience that their experience is recognised, is validated by that performance which accurately captures what it is like to live their life (in one or more aspects)”

²²⁸ “a recording can additionally be heard as authenticating some aspect of the life experience of an absent other, or others. This individual might be the song’s originator, or might be an earlier proponent of the style or genre within which a performance is categorised.”

²²⁹ “His song declares in its lyrics – and embodies in its musical substance – indie’s love of lo-fi sound: his fragile ukulele modestly eschews high production values in favour of nothing other than the ‘truth’.”

de notar certa disputa pela autenticidade por parte de artista musicais: através das performances *online*. Uma estratégia aparentemente escolhida por Amanda Palmer para buscar sua autenticação (e legitimação) como artista é através da afiliação tanto em relação a outros artistas, quanto em relação ao seu próprio público. Essa foi uma maneira que ela encontrou de representar “uma “verdadeira” reflexão do talento do artista e expressão pessoal” (MAYHEW, 1999, p. 65, tradução livre²³⁰) que vai além de suas composições e produções artísticas.

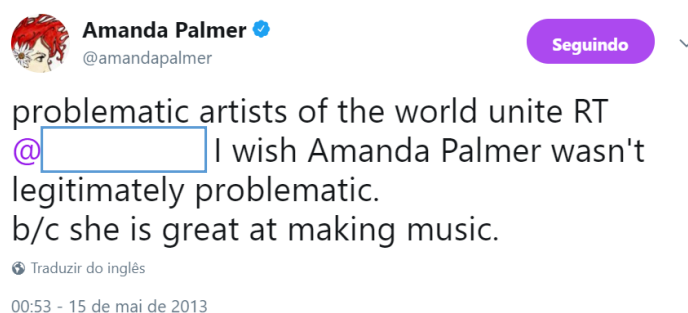


Figura 25 - Convocação a músicos [problemáticos].

No exemplo exposto na figura 25, a musicista faz uma filiação mais abrangente, se colocando na mesma posição em que “artistas problemáticos” estão, em resposta a um *tweet* de um provável seguidor. A percepção de estar incluída em um grupo de pessoas – ou melhor, artistas – “problemáticos”, o que pode ser entendido como pessoas que estão circundados por controvérsias, ou que apenas causam muitos problemas enquanto em sociedade por motivos diversos, ou não se adequam aos padrões sociais em seus determinado tempo e cultural, engendra uma análise muito interessante da artista própria em questão e sobre o tipo de autenticidade que ela busca legitimar ao publicar respostas como essa para que seus fãs possam, assim, perceber a construção que ela faz de si mesma enquanto artista.

Não desejamos nos aprofundar em discursos clínicos referentes à loucura, ou uma percepção diferenciada de “realidade”, mas ao observar Palmer se filiando a outros artistas problemáticos, conseguimos correlacionar essa fala diretamente à lógica da fixação do público pela narrativa de mulheres loucas, ou problemáticas – o que fornece um incentivo para escritores até hoje, como é o caso de Emilie Autumn e o icônico “*The Asylum for Wayward Victorian Girls*” (2017), inspirado no homônimo musical teatral. Como aponta Susan McClary,

²³⁰ “a “truthful” reflection of the artist's talents and personal expression.”

a excessiva ornamentação e pincelada que marcam o desvio da mulher louca há muito tempo são componentes privilegiados na música ocidental (...) Quando essas mesmas estratégias aparecem na música instrumental, elas são consideradas como indicação não de psicopatologia, mas de genialidade (MCCLARY, 1991, p. 82, tradução livre²³¹).

Ultrapassando a lógica da música instrumental, é possível aplicar a noção de artista problemática – ou “louca”, pejorativamente falando – em artistas pop contemporâneos, principalmente se falarmos de artistas no geral, não apenas músicos ou musicistas, especificadamente falando, como é o caso do *tweet* resposta de Amanda; a cantora professa “artistas problemáticos do mundo uni-vos” e não “músicos problemáticos do mundo uni-vos”, já dando a entender que ela se entende como artista, antes de ser uma musicista. Conseguimos pensar em alguns artistas como o, considerado, “pai” da pop arte Andy Warhol, Brian Wilson, do Beach Boys, ou a poetiza Sylvia Plath, que são considerados gênios em suas respectivas áreas artísticas e também foram diagnosticados, em suas respectivas eras, com psicopatologias, o que faziam deles “problemáticos” por não se adequarem às normas da sociedade em que estavam inseridos. A correlação que percebemos, lendo nas entrelinhas do que Amanda Palmer publicou, pode vir da ligação entre ser problemático e ser um gênio. Isso se mostra como uma busca de legitimação de si enquanto artista, e retomamos ao nosso ponto, uma artista autêntica – pois, se ela se apresenta como uma gênica da arte, inclusive possuindo a loucura de muitos, ela obteria certa legitimidade como artista, para início de conversa. “Em vez de ser legitimado pela autonomia artística, artistas podem ser legitimados pelas suas conexões com outros” (SCHMUTZ e FAUPEL, 2010, p. 690)²³², sejam esses “outros” artistas de uma forma mais geral, ou artistas mais específicos, capazes de representar ideologias adotadas pelo artista que se auto fideliza com outrem.

Observamos um exemplo dessa fidelização na postagem “*Björk’s cancelled Kickstarter*”²³³, realizada em 13 de fevereiro de 2013. Essa não foi a primeira vez que Amanda Palmer falou sobre Björk, relacionando-se de alguma forma com a artista, no entanto essa publicação no blog é bastante particular, pois possui como pano de fundo o financiamento coletivo, um assunto caro para Palmer desde o seu *crowdfunding* em 2012.

²³¹ “the excessive ornamentation and chromaticism that mark the madwoman’s deviance have long been privileged components in Western music (...) When these same strategies appear in instrumental music, they are regarded as indications not of psychopathology but of genius.”

²³² “Rather than being legitimated through artistic autonomy, artists might be legitimated through their connections to others.”

²³³ Vide: <<http://blog.amandapalmer.net/20130213/>>. Último acesso em: 08/01/2018.

Na época, a musicista islandesa havia cancelado o Kickstarter que auxiliaria no lançamento do projeto *Biophilia*, porque esse acabou sendo muito custoso e, da quantia que ela havia pedido ao público, ela não havia conseguido chegar nem mesmo na metade da meta estipulada. Palmer realiza, em seu post, uma análise da campanha de Björk, apontando os defeitos e as qualidades que ela havia percebido. No entanto, a temática da postagem vai para além de Björk e do Kickstarter mal empreendido, Amanda aproveita-se da brecha que o evento criou para discutir sua própria percepção sobre o *crowdfunding* e o seu lugar como uma artista independente, mas que depende do público para engajar ações de financiamentos coletivos. Muitas pessoas questionaram a validade e legitimidade de Björk, questionando se ela poderia realizar um *crowdfunding*, já que a musicista é uma artista relativamente famosa e, supostamente, possui bastante capital monetário, ao que Palmer respondeu: “Se QUALQUER UM quer tentar ter uma comunidade ajudando-o com um projeto, essa é a prerrogativa do ARTISTA. Se der errado, o interesse não estava ali (...) QUALQUER UM PODE PEDIR. Isso é democracia” (tradução livre)²³⁴. Os comentários ressoam ao que foi comentado quando Amanda Palmer lançou o seu próprio *crowdfunding*, muitas pessoas questionaram nos sites de redes sociais e nas mídias especializadas de música se ela realmente precisava da quantia pedida, já que tinha dinheiro e estava, na época, namorando com o escritor Neil Gaiman. Palmer defende Björk nesse momento, da mesma maneira que realizou a própria defesa:

Eu acho que isso é triste: numa estranha nova curva do destino, a velha guarda de *artistas “celebridades”* como ela estão agora sendo atacados por usarem uma plataforma que... o que... deveria ser *reservada para músicos famintos apenas?*

Eu não acho

(...)

Crowdfunding é uma FERRAMENTA, uma pela ferramenta, mas é apenas uma FERRAMENTA.

Para que *TODOS* nós *sejamos independentes de verdade*, nós *precisamos olhar para os artistas igualmente*.

as ferramentas podem ser usadas por qualquer um (tradução livre, destaques nossos)²³⁵.

²³⁴ “if ANYBODY wants to give a go at having the community help them with a project, that’s the ARTISTS prerogative. if it fails, then the interest wasn’t there (...) ANYBODY CAN ASK. that’s democracy”.

²³⁵ *i think this is sad: in a weird new twists of fate, the old guard of “celebrity” artists like her are now being attacked for using a platform that...what...should be reserved for starving musicians only? / i don’t think so. / (...) / crowdfunding is a TOOL, a beautiful one, but it’s just a TOOL. for ALL OF us to be truly independent, we must look at all artists equally. the tools can be used by anyone.”*

Como podemos observar ao longo dessa pesquisa, o trecho em destaque é muito similar às defesas dissertativas veiculadas por Palmer para justificar o seu próprio projeto, a única diferença é que ela, nesse momento, se coloca como uma espectadora do acontecimento, não uma figura que está ativamente precisando assegurar a validade de um pessoal, mesmo possuindo uma carreira consolidada. Ela se distancia, em certo momento, ao apontar o que Björk representa para ela (“a velha guarda de artistas “celebridade”), tendo em vista que ela também possui um olhar de fã (em vários momentos ela elogia o trabalho de Björk, explica como foi influenciada pela musicista islandesa e instiga que seu público escute as músicas da artista), mas ainda apresentando uma visão técnica de como funciona o Kickstarter, o próprio *crowdfunding* e, até mesmo, a indústria fonográfica (com relação aos embates de música *mainstream* versus música independente). Amanda Palmer ela explicita o que o Kickstarter é para ela, um meio de possibilitar que artistas se tornem independentes ao adquirir, para tal, a colaboração do público (“uma ferramenta (...) para que TODOS nós sejamos independentes de verdade”) e, nesse momento, ela se aproxima novamente de Björk, dizendo que todos os artistas devem ser vistos igualmente e, portanto, possuem o direito de utilizar ferramentas, quaisquer sejam essas.

Por causa do estilo diferenciado de Björk, a musicista muitas vezes é enquadrada como indie rock. A forma como Amanda Palmer sempre a menciona, pode significar que existe uma apreciação latente, ou afetividade, ou que há efetivamente a tentativa de filiação como forma de legitimação da própria identidade, já que Björk se mostra como uma musicista muito menos controversa e mais “autenticada” pelo público e crítica, do que Palmer – provavelmente por causa do seu tempo de estrada, mas também por já ter migrado do *underground* para o *mainstream*, sem necessariamente perder uma coerência expressiva, no que se refere a construção de sua identidade artística. Vaughn Schmutz e Alison Faupel (2010) deixam claro que a conexão entre artistas será muito importante para a legitimação de algumas figuras enquanto musicistas. Eles explicam que “Tais conexões, particularmente com figuras consagradas, podem potencializar a justificativa da inclusão de um artista entre os “maiores”” (SCHMUTZ e FAUPEL, 2010, p. 691, tradução livre²³⁶). Por mais que os autores estejam falando da perspectiva da crítica especializada em relação aos músicos e musicistas, percebemos que essa ação é realizada

²³⁶ “Such connections, particularly with other consecrated figures, can potentially justify the inclusion of an artist among the “greatest”.”

por Palmer, não apenas em relação à Björk, mas a outros artistas “consagrados” indie, como é o caso de Thom York, do Radiohead, como também com artistas “consagradas” como feministas, como é o caso de Kathleen Hannah.

Uma outra forma de fidelização que percebemos também se dá com o próprio público. Como já apontamos anteriormente, Amanda Palmer se utiliza de diversos artifícios para se fazer mais próxima de sua audiência. Expor sua vida “privada” e sua “intimidade”, realizar publicações com o tom mais confessional e explicar o seu processo de composição musical de diferentes formas, são estratégias para ganhar confiança do público ao se igualar a ele, mostrar-se como alguém que está próxima das pessoas que a acompanham. Em sua biografia ela chama sua comunidade de fãs de “Nosso Povo” e afirma que essa comunidade a dá segurança, ela relata que “Não existe nada no mundo como ser amparada na nuvem de som por um oceano de braços suados aleatórios, cada um deles como uma árvore numa imensa floresta de segurança” (PALMER, 2015, p. 140). Por isso, esse tipo de demonstração não é incomum, no entanto essa não pode ser vista apenas como uma ação impensada de troca de afetividades. A empatia sentida por Amanda Palmer em relação a seu público, tonificada em várias circunstâncias pela mesma, é uma estratégia também de legitimação de si como uma personagem “real”, tangível, de fácil acesso, autêntica – ainda que estrelando no patamar artístico da indústria cultural.

Esse tipo de percepção de autenticidade pensada para se aproximar do público e, dessa forma, ganhar a legitimação do mesmo, é crucial para o pop e rock. Por isso, esse valor está sempre sendo disputado quando os embates se veem inseridos nesses dois guarda-chuva de gênero musical. Philip Auslander toca justamente nesse ponto ao dizer que

A distinção ideológica entre o rock e o pop é precisamente a distinção entre autêntico e inautêntico, o sincero e o cínico, o genuinamente popular e o doentamente comercial, o potencialmente resistente e o necessariamente cooptado, arte e entretenimento (AUSLANDER, 2008, p. 81, tradução livre²³⁷).

Amanda Palmer se utilizará dessa dualidade para adquirir a confiança de seus fãs e, conseqüentemente, alcançar capital – tanto financeiro, quanto simbólico – de forma

²³⁷ “The ideological distinction between rock and pop is precisely the distinction between the authentic and the inauthentic, the sincere and the cynical, the genuinely popular and the slickly commercial, the potentially resistant and the necessarily co-opted, art and entertain-ment.”

comunitária, quase anárquica, porque dá a entender que essa é apenas uma escolha de seus fãs e não uma ação preparada, pensada, planejada e esquematizada por ela. Esse artifício faz com que ela seja compreendida como autêntica por alguns fãs de rock – incluindo os que ela conseguiu obter durante os anos. No entanto, essa não será uma ação que não fornece tensões, como observamos em sua resposta para as pessoas criticando a iniciativa do *crowdfunding* de Björk que se assemelham muito as respostas que ela mesma ofereceu na época em que seu financiamento coletivo estava sendo colocado em xeque.

Para bandas ou artistas que desejam se ver inseridos nos subgêneros do pop ou do rock, a autenticidade pode significar atrelar-se à signos e regras de gênero (FRITH, 2006). Essa fidelidade pode ser determinante para a autenticidade de algumas figuras musicais, como atesta Motti Regev (2013), fazendo com que não apenas esses artistas sejam legitimados, mas também obtenham um prolongamento de sua existência no *hall* da fama do pop-rock. Esse fenômeno, que pode ser entendido como “aderência” (REGEV, 2013), não é exatamente aplicado à Amanda Palmer, pois não parece haver uma tentativa por parte da artista de associar-se com apenas um único gênero, no entanto, essa multiplicidade de associações e a utilização de diferentes regras, podem representar o tipo de autenticidade que parece condizente com a contemporaneidade: a autenticidade que, em conjunto com a subjetividade, mostra-se mutável e variável, dependendo da construção e contexto do ator social do século XXI.

Nesse sentido, abraçar as contradições da forma que Amanda Palmer abraça é importante. Dessa forma, ela é capaz de congrega um número diferente de pessoas como fãs. Em seus shows e no grupo do de fãs no Facebook, é possível observar a participação desde adolescentes, até pessoas mais maduras, com carreiras bem estabelecidas e famílias montadas, desmontadas e remontadas. No entanto, não podemos deixar de notar o fetichismo que a cantora apresenta com relação a música e ao consumo, de uma forma geral, que remonta ao próprio elitismo da música indie (DOLAN, 2010).



Figura 26 - Incentivo para comprar Theatre is Evil em lojas indie.



Figura 27 - Incentivo para auxiliar um festival independente.

Para se legitimar como uma artista indie autêntica, Amanda Palmer não só rejeita os meios de produção massivos (como fez quando se desligou da Roadrunner Records), critica a mídia de massa (como aconteceu com o Daily Mail²³⁸), como também incentiva que o seu público compre seus discos e livros em lojas indie e ajude a financiar festivais independentes de música (figuras 26 e 27). Essa seria, tecnicamente, uma forma de demonstrar uma preocupação com o consumo capitalista exacerbado e assim, de certa forma, manter certo ativismo presente nas performances de artistas indie que não rejeitam completamente o capitalismo, mas que também não se veem de comum acordo com o sistema. No entanto, isso faz com que o segmento do indie seja um tanto quanto elitizado, já que possui uma espécie de “aura” que dita que esse tipo de consumo não é para qualquer um. Isso segmenta e transforma o público de Palmer, fazendo com que a própria artista não seja tão acessível para camadas mais populares. Esse tipo de “classismo” cultural também se faz aparente a partir do lirismo culto presente nas canções de Amanda Palmer. Essa é, novamente, mais uma estratégia para ela ser admitida como uma artista indie autêntica, mas que não deixa de segmentar quem irá consumir suas produções, fazendo com que elas não sejam tão democráticas quanto a artista tenta afirmar ser. Segundo Emily Dolan,

fãs investem tempo e pensamento crítico em prol de seguir a música indie; fãs e músicos indie se posicionam da mesma forma crítica quanto a música mainstream – a música é muitas vezes infiltrada de

²³⁸ Falamos sobre o conflito e a crítica da artista ao tabloide do artigo: MEDEIROS, Beatriz. “It’s just a naked woman!”: Embates Sobre o Corpo Feminino, Artista Independente e Mídia de Massa. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo: Intercom, 05 a 09 de setembro de 2016.

intelectualismo, manifestada em letras espertas, citações obscuras, sátiras e auto análises (DOLAN, 2010, p. 461, tradução livre²³⁹).

Por mais que não venhamos a analisar as composições de Palmer nesse trabalho, esse tipo de ação é realizada pela mesma em diversos momentos, não apenas em produções artísticas, mas em suas produções textuais. Encontramos exemplos desse tipo de literatura no post “*Dear musicians, industry & everybody: this is what a Kickstarter house party looks like*”²⁴⁰, do dia 10 de agosto de 2013, quando Amanda estava começando a sair na turnê das festas em casa, recompensa oferecida pela mesma como uma das categorias de pagamento do seu *crowdfunding*. Ela usa palavras descritivas como “kerfuffle” – um termo sem tradução para português e que é definida no dicionário Merriam-Webster como “uma perturbação ou comoção tipicamente causada por uma disputa ou conflito”²⁴¹, metáforas quase poéticas utilizando “vegetais/animais/álcool”, além de trechos críticos e ponderados como:

*Algo está mudando e crescendo, e a internet está fazendo com que isso seja possível. As pessoas estão lentamente acordando do estupor de uma mídia de massa controladora, elas estão acordando da crença resignada de que a produção em massa da cultura corporativa é uma dádiva. Adolescentes atualmente ainda querem desesperadamente o eterno paradoxo da rebelião definitiva e total pertencimento, mas as antigas regras estão todas quebrando. Ruindo (tradução livre, destaques nossos).*²⁴²

No trecho em destaque acima, é possível notar que Palmer possui uma visão muito particular sobre como a internet está reconfigurando não apenas os trejeitos e sociabilidades contemporâneos, mas a própria “mídia de massa controladora” e a mudança da “crença resignada de que a produção em massa da cultura corporativa”. A artista coloca, nesse momento e em tantos outros, a internet como o pilar da mudança e da independência de grandes meios e produtoras de massa, mas sem se desligar da ideia de obtenção de capital. O panorama de Amanda Palmer se mostra ainda assim, um tanto quanto elitista e fora da realidade concreta da população mundial. Segundo o órgão de

²³⁹ “fans invest time and critical thought in order to follow indie music; fans and indie musicians alike take an explicitly critical stance towards mainstream music – the music is often seeped with intellectualism, manifest in clever lyrics, obscure citations, satire and self-analysis.”

²⁴⁰ Presente em: <<http://blog.amandapalmer.net/20130810/>>. Último acesso: 08/01/2018

²⁴¹ Vide: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/kerfuffle>>. Último acesso em: 08/01/2018.

²⁴² “something is changing and growing, and the internet is making it possible. people are slowly waking up from the haze of a controlling mass media, they are waking up from the resigned belief that mass-produced corporate culture is a given. teenagers nowadays still desperately want the eternal paradox of ultimate rebellion and total belonging, but the old rules are all cracking. collapsing”

pesquisa *Internet World Stats*²⁴³, 51.7% da população mundial tem acesso total à internet, sendo que nos continentes África e Ásia, menos de 50% da população alcança esse acesso (31,2% e 46,7%, respectivamente). No entanto, a visão da artista não está distante do contexto social ao qual ela está inserida, atualmente residindo nos Estados Unidos e, eventualmente fixando residência na Inglaterra e Austrália, a tendência da artista é acreditar que a internet é de fato algo acessível para o público de larga escala – já que 88.1% da população do continente Norte Americano, 80.2% da população europeia e 69.6% da população da Oceania, possuem acesso total à internet, ainda que em termos globais esses continentes representem respectivamente apenas 8.2%, 17% e 0.7% da população mundial de usuários.

Há, portanto, uma necessidade de problematização da noção de que as indústrias massivas estão “ruindo”, para utilizar o termo escolhido por Amanda, já que ainda existe um público muito seguro e constante que consome produções *mainstream* não só pelo seu baixo custo, mas também por causa do apelo pop que ele engendra e a facilidade de acesso que a população consegue obter do mesmo. O indie exhibe uma mensagem de “exclusividade” que não necessariamente será difundida pela música popular massiva, no entanto, ainda que haja uma “rejeição” por parte do indie em relação ao que é massificado, ele não existe sem a “habilidade de criticar o mainstream” por ser

um importante aspecto do gênero, excesso de ênfase em suas tendências satíricas e críticas (...) Apesar do indie rock ser inegavelmente moldado pelo mainstream e pelo mercado, e ainda que ocasionalmente ele busque parodiá-lo, discutir o indie puramente nesses termos é defini-lo de forma negativa: música indie é aquilo que não é (ainda) mainstream, que não é vendido em grandes lojas de discos ou não é apreciado pelo público massivo (DOLAN, 2010, p. 462, tradução livre).²⁴⁴

A sensação de exclusividade dos discursos de artistas indie é uma reflexão direta da estética, inserida nas regras, do próprio gênero musical. Emily Dolan (2010) compreende a autenticidade da música indie como algo próximo à estética *kitsch* (palavra proveniente do alemão – *verkitschen* – e que pode ser entendida como uma arte “barata” por causa do seu exagero e distorção estética), mas sem que o termo represente uma diminuição efetiva do valor estético e musical do gênero, como pode aparentar estar

²⁴³ Referência: <<http://www.internetworldstats.com/stats.htm>>. Último acesso em: 10/01/2018.

²⁴⁴ “is an important aspect of the genre, over-emphasis on its satiric and critical tendencies (...) Although indie rock is undeniably shaped by the mainstream and by the marketplace, and though it occasionally seeks to parody it, to discuss indie purely in those terms is to define it negatively: indie music is that which is not (yet) mainstream, that which is not sold in big record stores or not liked by masses of people.”

fazendo. Apesar de todas as controvérsias referentes à utilização da definição *kitsch* atrelada à música, Dolan (2010) dota da mesma, pois acredita que ela representa uma importante prática cultural no meio musical e que explica a estética musical definitiva da música indie, mas não somente²⁴⁵. Portanto, “Para aplicar a noção de kitsch de forma bem-sucedida em música ‘séria’ ou popular, nós precisamos considerar a utilização do conceito sem recorrer a ideias de representação ou substituição para o ‘não bom’” (DOLAN, 2010, p. 463, tradução livre²⁴⁶).

A estética *kitsch* seria algo apropriado contemporaneamente por bandas e artistas indie, ela estaria atrelada com a utilização performática de signos que remetem à tempos idos, seria uma espécie de *rendezvous* retrô musical. Esse encontro estaria presente, como ressalta Dolan (2010), nas composições musicais artísticas (principalmente com o uso de instrumentos mais antigos), a sonoridade que essas composições evocam (emulando as ranhuras do vinil, ou o chiado da fita cassete) e na própria estética vocal dos cantores indie. Nas palavras da pesquisadora,

Em outras palavras, kitsch cresce pelo tipo de estética viajante do tempo, quando as formas de [fazer] arte passadas são ressuscitadas, mas dão a vida a um novo contexto (...) Na música popular em específico, kitsch pode evocar não apenas ‘formas descontextualizadas’, mas também timbre vocal, instrumentação, arranjos e produção de valores (DOLAN, 2010, p. 463-464, tradução livre)²⁴⁷

O *kitsch*, no nosso entendimento, também estará atrelado com a estética visual que o artista apresenta para, assim, se aproximar ou não do indie rock como é compreendido. Enquanto esteve com o The Dresden Dolls, Amanda Palmer poderia ser considerada uma representação perfeita do *kitsch* como é entendido por Dolan. Vestindo-se como personagens do cabaré Weimar, Palmer e sua, então, dupla, Brian Viglione, não apenas soavam antigos – ao utilizar a conjuntura de piano e bateria, retomando as formações clássicas do jazz, mas tocando músicas parecidas como as saídas diretas de um cabaré –, como aparentavam figuras provenientes diretamente das festas boêmias alemãs nos anos

²⁴⁵ O conceito de *kitsch* é muito próximo ao conceito de pop arte, por exemplo, que seria a arte barata e comercializável, próxima ao público, mas que com o tempo ganhou certa fama *cult*, principalmente contemporaneamente.

²⁴⁶ “To apply the notion of kitsch successfully to ‘serious’ or popular music, we have to consider how one might use the concept without recourse to ideas of representation or as a substitute for ‘not good’”.

²⁴⁷ “In other words, kitsch arises from kind of aesthetic time travel, when past art forms are resuscitated, but brought back to life in a new context (...) Within popular music especially, kitsch can be evoked not just through use of ‘decontextualised forms’, but also through vocal timbre, instrumentation, arrangement and production values.”

de 1920. De certa forma, esse lado mais *vintage* de Palmer não se perdeu, mesmo após o lançamento da sua carreira solo, ainda é notável o número de referências anacrônicas na forma como canta, suas performances ao vivo e até mesmo em algumas postagens que realiza. Um exemplo dessa estética, pode ser visto nas escolhas de filtros que Palmer faz ao postar fotos no seu Instagram, que está exemplificado na figura 28:



Figura 28 - Foto de instrumentos de trabalho.

Dolan (2010) afirma que artistas indie podem obter, dessa forma, utilizando técnicas *lo-fi* de produção musical e a própria estética *kitsch*, a autenticidade que buscam, pois elas acionam a memória e afetações de nostalgia do público, que, tecnicamente, consegue sentir uma proximidade com o artista a partir da troca de experiências que essas técnicas estimulam. Além de composições, no entanto, essa estética pode ser observada em práticas do dia a dia do artista indie, principalmente quando ele faz uso de ferramentas de sociabilização como são os sites de redes sociais. Por mais que Figura 28, fuja da análise textual dessa pesquisa, acreditamos que ela é muito representativa da estética de Amanda Palmer e que, a partir disso, ela realiza uma busca por legitimação de autenticidade que não pode ser ignorada. Utilizando os aparatos tecnológicos e as ferramentas do próprio celular, Palmer se aproxima de seus fãs não apenas como artista, mas como uma pessoa “comum”. A emulação da casualidade remete à percepção da celebridade como uma figura usual, que objetiva se aproximar de seu público para provar de certa forma que há a possibilidade – fornecida por uma lógica de “meritocracia”, que carece de problematização – de ascensão de capital simbólico, principalmente. Mais do que isso, a musicista intende demonstrar sua própria produtividade, quando ela mostra seus instrumentos de trabalho (piano, microfone e uma tablatura onde, supostamente, ela

escreve suas composições melódicas) e escreve a seguinte sentença: “Adivinhem quem está de volta ao trabalho, filhos da puta [sic]. Eu senti falta do meu emprego de verdade”, como forma de avisar que, após um tempo de recesso, havia voltado a compor. Além disso, a foto foi editada com o filtro X-Pro II do Instagram, dando a sensação da imersão em uma foto mais antiga do que ela realmente é. Como Michele Zappavigna (2016 p. 286, tradução livre²⁴⁸) atenta em sua pesquisa sobre o uso de filtros no Instagram, “Enquanto qualquer efeito fotográfico invocando o passado pode ser empregado nostalgicamente, a função social aqui [no uso de filtros] parece ser mais sobre tornar mais pungente o momento presente, em particular o momento banal, rotineiro”.

Dessa forma, há a tentativa de aproximação com quem está vendo a imagem, dando uma sensação maior de presença e espaço compartilhado entre quem tirou a foto e quem a vê no Instagram – isso será ainda mais preciso por causa do ângulo da imagem, na altura dos olhos de uma pessoa que está sentada, talvez, no banco do piano. A imagem se relaciona com a estética *kitsch* valorizada pelo indie e passa a percepção de proximidade, por causa do conteúdo, a forma como é postada e as sentenças que as acompanham. Uma outra imagem que também apresenta essa tentativa de construção de proximidade autêntica está representada na figura 29:

²⁴⁸ “While any photographic effect invoking the past might be employed nostalgically, the social function here appears to be more about rendering more poignant the present moment, in particular the banal, everyday present moment.”

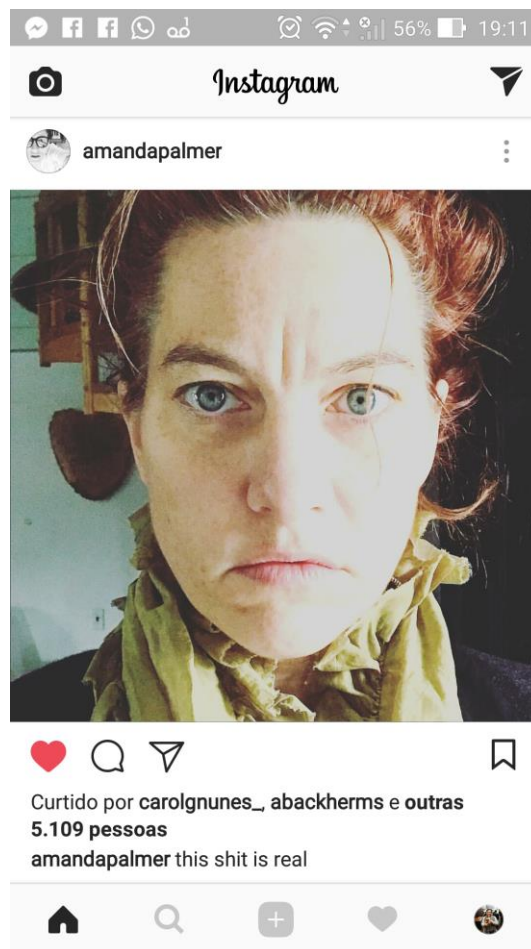


Figura 29 - Selfie instigando intimidade.

A figura 29 conota a autenticidade de forma muito mais abrangente, pois se trata de um *selfie*, muito aproximado do rosto de Amanda que está, inclusive, sem maquiagem. Seus olhos estão abertos e a impressão é de que a musicista está olhando diretamente para quem olha a imagem, sendo a distância social de aproximação “com um plano fechado efetuando a intimidade” (ZAPPAVIGNA, 2016, p. 276)²⁴⁹. Uma simples frase acompanha a imagem e ainda assim cabe num quadro extenso de problematização da autenticidade. Quando Amanda Palmer profere “essa merda[sic] é real”, tendo como a ilustração uma imagem de si, sem o uso de artifícios como maquiagens, mas ainda não se desfazendo do filtro do Instagram que, supostamente concede uma estética *kitsch* cara à música indie, nos deparamos com os processos que estão em jogo nas performances *online* da musicista e como ela se utiliza de todos os aparatos possíveis para se legitimar como autêntica. A proximidade que ela instiga ao olhar para a câmera como se estivesse olhando para cada pessoa constituinte da sua audiência, ao mesmo tempo proferindo que algo é real (mas o que é real?), é uma amostragem interessante de performance *online*, objetivando a

²⁴⁹ “close-up shot realising intimacy”

construção de sua própria autenticidade, a partir da resposta que o público pode vir a exprimir – como concordâncias, ou questionamento referentes ao que está envolvido com a imagem. Dessa forma, portanto, percebemos uma performatização *online* realizada por Amanda que envolve seu próprio corpo e a forma como se coloca como musicista, mas também, pessoa “real”.

Considerações finais

Este trabalho teve como objetivo entender como se dão os processos realizados por musicistas independentes em performances discursivas *online* e como esses processos e discursos podem legitimá-las, ou não, como artistas autênticas. Utilizando a musicista nova-iorquina Amanda Palmer como fenômeno de análise, realizamos um debate sobre os termos “performance”, “música independente”, “feminismos” e “autenticidade”, tendo em vista que esses marcadores foram fundamentais para a identificação da construção de identidade que conseguimos observar sendo realizada pela artista em questão, e também se mostraram como peças-chave para as negociações realizadas pela artista em busca da obtenção da autenticidade.

Concluimos, a partir da análise de performances *online*, que há uma importância latente na manutenção da “coerência expressiva” (GOFFMAN, 2009) na exposição de si da musicista. A não manutenção dessa prática deixa à mostra uma espécie de ruptura de performance (SOUZA e POLIVANOV, 2017) que pode vir a ser percebida pelo público que a acompanha. Tendo em vista que a autenticidade é um importante valor para músicos independentes (DOLAN, 2010), e se mostra como um valor ainda mais importante para musicistas que precisam legitimar o seu próprio lugar na cena musical por causa de práticas institucionalizadas de sexismo, inclusive na indústria fonográfica (COLEMAN, 2015), a busca por ela não só não é incomum, como também é perceptível, inclusive, em performances discursivas, não se limitando às artísticas. A autenticidade, no entanto, é um valor co-construído entre público e artista, por isso precisa ser disputado para ser adquirido. Seguindo essa lógica, espaços como sites de redes sociais parecem bons ambientes onde essas negociações entre artista e audiência se dão, já que os mesmos permitem uma visibilidade maior e construção de confiança através da troca de supostas exposições da intimidade com o público.

Acreditamos que a junção da *Grounded Theory* (GT) com análise de Conversações Mediadas por Computador e a *Systemic Function Linguistic*, metodologia escolhida para o recolhimento de dados e análise dos mesmos, mostrou-se como uma potencialidade interessante para a observação de discursos *online*. Nesse sentido, a GT carece de um aprofundamento maior, além do seu emprego em totalidade; até porque ainda que seja “possível utilizarmos os conhecimentos da *Grounded Theory* apenas para fazer uma análise de material empírico”, a GT só é efetivamente executada “se houver a criação de uma nova teoria. Essa nova teoria tem que emergir, obrigatoriamente, da

análise das categorias codificadas em confronto com os memorandos e com o referencial teórico” (BITTENCOURT, 2017, p. 165). Essa metodologia requer um tempo para aprofundamento que os dois anos de mestrado não abarcam, sendo esse um dos desafios para o desenvolvimento da pesquisa.

Um outro desafio, provavelmente o mais complexo de ser vencido por mim mesma, foi a minha aproximação com o fenômeno em questão. Sendo fã de Amanda Palmer a proposta de identificar, dentro dos modos de auto-apresentação da artista, rupturas e problemas relacionados à coerência expressiva da musicista foi um desafio, pois esse tipo de observação carece de um olhar um pouco menos imparcial. Me propus a olhar de forma muito mais crítica e analítica para a artista, sem tentar justificar “deslizes” cometidos pela mesma que não eram efetivamente justificáveis. Em prol da análise e recolhimento de dados, tive que ir de encontro a preceitos há muito construídos e que mudaram de acordo com o avanço da pesquisa, fazendo com que eu mesma aprendesse, enquanto pesquisadora *insider* e fã, a me posicionar em relação ao objeto e me distanciar nos momentos em que era necessário. No entanto, meu *status* também concedeu uma vantagem, facilitando o recorte temporal e temático, por exemplo, já que eu acompanho Palmer em seus sites de redes sociais por muitos anos. Ao acompanhar os eventos envolvendo o Kickstarter, a adesão da artista ao Patreon, além da própria maternidade, tais temáticas já eram comuns a mim.

Outros desafios ficaram aparentes com o passar da pesquisa. Várias tentativas de comunicação com Amanda Palmer foram realizadas *online*, através do Twitter e, apenas duas vezes, pelo e-mail pessoal da musicista, mas em nenhuma dessas tive retorno, o que fez com que excluíssemos a possibilidade de uma entrevista com a mesma, como havíamos acreditado a princípio que seria possível. Isso foi, no entanto, algo interessante, pois já é um tipo de ruptura de performance notável. Palmer afirma estar muito próxima dos fãs e realizar um contato constante com os mesmos, no entanto, o contato com a mesma foi tão difícil quanto seria, provavelmente, com outros cantores ou músicos, atrapalhando a criação de conexão que ela defende entre artista e fã – só consegui trocar e-mails com Amanda quando entrei em contato com a gestora de publicidade da mesma, Hayley; nessa troca Palmer leu artigo meu, escrito em disciplina e o qual espero conseguir publicar logo, dando um *feedback* sobre a discussão que realizei no mesmo.

Antes de delimitarmos o espaço *online* como ambiente exclusivo de observação, acreditamos que seria interessante, também, fazer uma equiparação dessas performances com as realizadas ao vivo, contudo, nos deparamos com um número limitado de

gravações de shows solo na íntegra e Palmer mantém suas aparições em palcos nos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Austrália, Nova Zelândia e – mais recentemente – África do Sul. Dessa forma, a análise de performances artísticas foi retirada desse trabalho, o que não foi de todo ruim, pois também auxiliou no processo de recorte de análise.

Para além dos desafios também acreditamos que há uma contribuição inicial que pode ser importante para o campo de comunicação e música, no que se refere à música independente, feminismo/feminino e à busca pela legitimação da autenticidade artística. Amanda Palmer parece utilizar a produção independente como uma forma de se ater à certa ideia de autenticidade musical. A cantora, assim como Stephin Merrit, foco de análise de Emily Dolan (2010), usa instrumentos que soam como baixa reprodutibilidade, como o ukulelê, além de apenas raramente aperfeiçoar a sua própria voz com aparatos de edição musical. Seguindo a lógica desenvolvida por Susan McClary em seu livro *Feminine endings* (2002), Palmer pode estar tentando se desvencilhar do clichê feminino nas canções, onde a voz é agradável aos ouvintes, harmonizando com composições românticas e que invocam uma forma mais expressiva de sentimentalismo. Observamos, então, uma tentativa da cantora de mostrar-se como “autêntica” ao utilizar instrumentos e edições musicais aparentemente mais simplificados (DOLAN, 2010), além de tocar em pontos não necessariamente ligados ao emocional feminilizado – no sentido de ser parte de uma construção de feminino – como, por exemplo, canções políticas e composições que causam conflito por possuírem uma construção mais dissonante e que evocam menos uma sensação de familiaridade e graciosidade, comuns em composições “femininas” (MCCLARY, 2002). Essa forma de compor faz parte das performances artísticas de Palmer, no entanto, o seu tom mais politizado também será aparente em suas performances discursivas, como observamos ao fazer o recolhimento de dados *online*.

O próprio debate em relação ao feminismo empregado por Palmer – ainda que se mostre controverso e não tão abrangente – nos parece de grande importância, já que, ainda que com o crescente número de trabalhos que tratem sobre feminismo musical, existe um grande número de problemáticas nesse setor que não são levantadas. A importância de falar sobre mulheres que fazem música – produzem, se inserem no mercado e concorrem lado a lado de homens – se dá, pois ainda há um número muito pequeno delas que participam efetivamente do mercado fonográfico. Musicistas como Amanda Palmer, nesse sentido, serão importantes, pois são capazes de mostrar para outras meninas e mulheres que esse espaço também pertence a elas, ainda que assim não pareça por causa

de um tipo de doutrinação secular que fechava mulheres no âmbito doméstico e reservava o público para o masculino. Por conseguinte, falar, estudar e debater essas mulheres e o que elas representam, como elas performam, o que elas negociam e como elas fazem para adquirir visibilidade, é uma boa forma de estimular e incentivar a participação de outras mulheres em qualquer área de atuação, mas principalmente em áreas onde elas são subjugadas e se encontram em uma gritante minoria, como é o caso da indústria cultural.

Para além da música e do ativismo feminista, temos confiança de que este trabalho também pode possuir uma relevância para a área de cultura digital, tendo em vista que focamos nossos esforços em análises de performances *online* e como isso pode ser relevante para musicistas, tendo em vista que os espaços e ferramentas digitais estão cada vez mais mesclados com nossas próprias vidas *off-line*. De fato, poucas pessoas parecem ter a percepção de como o estar conectado já faz parte do dia a dia doméstico, mas que a internet em si não é um espaço privado, ainda que postagens e publicações sejam feitas diretamente de nossos celulares ou computadores. Enquanto a noção de privado parece se dar pela construção de propriedade, a internet e suas ferramentas comunicacionais se mostram cada vez mais como espaços públicos de conversações e debates, exposições e apresentações de si que podem vir a gerar interpretações múltiplas, dependendo de quem nos acompanha. Sendo assim, percebemos que os domínios de público e privado estão cada vez mais rompidos, fundidos, fazendo com que haja a mudança da percepção de quem pode se expor e como pode fazê-lo. Isto posto, artistas e celebridades não fogem a essa reconfiguração dos espaços, tendo eles que atentarem ainda mais para as próprias performances, principalmente as *online*, onde rastros digitais (BRUNO, 2012) podem denunciar ações que deslegitimem suas figuras como merecedoras da visibilidade pública.

Referências

ALBORNOZ, Luís A.; GALLEGÓ, Juan Ignacio. Setor da música... independente? Apontamentos sobre a trama empresarial espanhola. In: HERSCHMANN, Micael (org). *Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras, 2011.

AMARAL, Adriana. Redes sociais, linguagem e disputas simbólicas. *ComCiência*, n. 131, 2011. Disponível em: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542011000700009&lng=es&nrm=iso.>. Acessado em: 01/01/2018.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

AUSLANDER, Philip. *LIVENESS: Performance in a mediatized culture*. 2a Ed. Oxon, New York: Routledge, 2008.

BERTO, Matheus; GONÇALVES, Elizabeth. Diálogos online: As intersemioses do gênero Facebook. *Ciberlegenda*, vol. 1, n. 5, 2011. pp. 100-110.

BISHOP, Claire. Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. *October Magazine*, n. 140. pp. 91-112.

BITTENCOURT, Máira. *Grounded theory* como metodologia para o estudo das mídias digitais. *C&S – São Bernardo do Campo*, vol. 39, n. 1, jan-abr 2017. pp. 143-167.

BODANSKY, Rachel L. *Rebel Girls: Feminist Punk for a New Generation*. Tese. Claremont Colleges, primavera de 2013. Disponível em: http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/199

BOURREAU, Marc; DOGAN, Pinar; HONG, Sounman. Making money by giving it for free: Radiohead's pre-release strategy for *In Rainbows*. *Information, Economy and Policy*, vol. 32, 2015. pp. 77-93. Disponível em: www.elsevier.com/locate/iepe

BRUNO, Fernanda. *Rastros digitais sob a perspectiva da teoria ator-rede*. Porto Alegre: FAMECOS, 2012.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York, London: Routledge, 1999.

_____. Desdiagnosticando gênero. In: *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, vol. 19, n. 1, 2009.

CAMPANELLA, Bruno. Celebridade, engajamento humanitário e a formação do capital solidário. *FAMECOS*, vol. 21, n. 2, maio-agosto 2014. p. 721-741.

CASADEI, Eliza. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processo de identificação e testemunho da cena musical *Riot Grrrl*. *Música Popular em Revista*, vol. 2, n. 1, 2013. pp. 197-214.

CHARMAZ, Kathy. *Constructing Grounded Theory – A Practical Guide Through Qualitative Analysis*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 2006.

COLEMAN, Claire. Crowdfunding and Online Identity: Cashing it on Authenticity? *Journal of Music Research Online*, vol. 6, 2015. Disponível em: <http://www.jmro.org.au/index.php/mca2/article/view/115>

CONTER, Marcelo. *LO-FI: música pop em baixa definição*. Curitiba: Editora Appris, 2016.

COSTA, Claudia de Lima. O sujeito feminino: revisando debates. *Cadernos Pagu*, n. 19, 2002. pp. 59-90.

COLLINS, Patricia Hills. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. 2a. ed. New York, London: Routledge, 2000.

DE BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

DE MARCHI, Leonardo. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In: HERSCHMANN, Micael (org). *Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras, 2011.

DE REZENDE PINTO, Marcelo; DA SILVEIRA SANTOS, Leonardo Lemos. A Grounded Theory como abordagem metodológica: relatos de uma experiência de campo. *Organizações & Sociedade*, vol. 19, n. 62, jul-set 2012. pp. 417-436.

DIXON, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge: MIT Press, 2007.

DOLAN, Emily I. ‘... This little ukulele tells the truth’: indie pop and kitsch authenticity. *Popular Music*, vol. 29, 2010. pp. 457-469

ELLISON, Nicole B.; BOYD, danah. Sociality Through Social Networks Sites. In.: DUTTON, William H. (ed). *The Oxford Handbook of Internet Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2013. pp. 151-172.

ENNE, Ana Lucia. “E daí?”, “pronto, falei!”, “confesso”: artimanhas discursivas de qualificação do gosto e da distinção. *PragMATIZES – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura*, ano 4, n. 6, 2014. pp. 103-113.

FACCHINI, Regina. “Não faz mal pensar que não se está só”: estilo, produção cultural e feminismo entre as *minas do rock* em São Paulo. *Cadernos Pagu*, vol. 36, 2011. pp. 117-153.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On value of Popular Music*. 1. ed. Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GALLEGO, Juan Ignácio. Novas formas de prescrição musical. In: HERSCHMANN, Micael (org). *Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras, 2011.

GALLETA, Thiago P. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do “independente” no Brasil. *Música Popular em Revista*, vol. 1, n. 3, 2014. pp. 54-79.

GEERTS, Evelin. Singing sirens. Contemporary pop and rock goddesses and their potentially feminist acts of “chanter hystérique”. *Pop-Zeitschrift*. Acervo online. Disponível em: <<http://www.pop-zeitschrift.de/2013/06/18/singing-sirens-contemporary-pop-and-rock-goddesses-and-their-potentially-feminist-acts-of-chanter-hysteriqueevelien-geerts18-6-2013/>>. Último acesso em 23/01/2018.

GELAIN, Gabriela. *Releituras, transições e dissidências da subcultura feminista Riot Grrrl no Brasil*. (Dissertação). São Leopoldo: Universidade do Vale dos Sinos, 2017.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.

GONICK, Marnina. Between “Girl Power” and “Reviving Ophelia”: Constituting the Neoliberal Girl Subject. *NWSA Journal*, vol. 18, n. 2, 2006.

GOSLIN, Tim. “Not For Sale”: The Underground Network of Anarcho-Punk. In: BENNET, Andy; PETERSON, Richard A. (orgs). *Music Scenes: Local, Translocal & Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society. Cambridge/London: The MIT Press, 1991.

HALBERSTAM, J. Jack. *Gaga Feminism: sex, gender, and the end of normal*. Boston: Beacon Press, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.

_____. Who needs ‘Identity’? In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul. *Questions of Cultural Identity*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: SAGE Publications, 1996. pp. 1-17.

HANDYSIDE, Fiona. Authenticity, confession and female sexuality: from Bridget to Bitchy. *Psychology & Sexuality*, vol. 3, n. 1, 2012. pp. 41-53.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org). *Antropologia do Ciborgue*. As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2000.

HEARN, Alison. Verified: Self-presentation, identity management, and selfhood in the age of big data. *Popular Communication – The International Journal of Media and Culture*, vol. 15, n. 2, 2017. pp. 62-77.

HERRING, Susan *et al.* Conversations in the Blogosphere: An Analysis "From the Bottom Up". In: *Proceedings of the Thirty-Eighth Hawai'i International Conference on System Sciences*. Los Alamitos: IEEE Press, 2005.

HERRING, Susan. Computer-mediated discourse. In: SCHIFFRIN, D.; TANNEN, D.; HAMILTON, H. (eds). *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

_____. Computer-Mediated Conversation: Introduction and Overview. *Language@Internet*, n. 7, 2010. pp. 1-12.

_____. Discourse in Web 2.0: Familiar, Reconfigured, and Emergent. In: TANNEN, D., TESTER, A. M. (eds.). *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics 2011: Discourse 2.0: Language and new media*. Washington, DC: Georgetown University Press, 2012.

HERSCHMANN, Micael. Apresentação. In: _____ (org). *Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras, 2011.

JANOTTI JR. Jeder. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. *Contemporânea*, vol. 2, n. 2, dez. de 2004. pp. 186-204.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. O radio e a musica independente no Brasil. In: HERSCHMANN, Micael (org). *Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras, 2011.

KLEIN, Bethany; MEIER, Leslie M., POWERS, Devon. Selling Out: Musicians, Autonomy, and Compromise in the Digital Age. *Popular Music and Society*, vol., n., 2016. Acervo online: <<http://www.tandfonline.com/loi/rpms20>>.

KRUSE, Holly. Subcultural Identity in the alternative music culture. *Popular Music*, vol. 12, n. 1. Cambridge University Press, 1993. pp. 33-41.

LAKE, Marilyn. The Independence of Women and the Brotherhood of Man: Debates in the Labour Movement over Equal Pay and Motherhood Endowment in the 1920s. *Labour History*, vol. 63, 1992.

LEITE, Francisco. Raciocínio e procedimentos da *Grounded Theory* Construtivista. *Questões Transversais – Revista de Epistemologia da Comunicação*, vol. 3, n. 6, jul-dez 2015. pp. 76-85

LITTLER, Jo. Celebrity. In: MILLER, Toby (ed). *Routledge Companion to Global Popular Culture*. London: City University, 2015.

MAIRA, Manuel. *Bajen la Música: El Nuevo paisaje de la Industria Discográfica*. Santiago del Chile: Grupo Zeta, 2014.

MARSHALL, P. David. Tracing the Meaning of Public Individual, In: _____. *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis: Minnesota University Press. 1997. pp. 3-26.

MATOS, Maria Izilda. História das Mulheres e Gênero: usos e perspectivas. In: PISCITELLI, Adriana *et al* (orgs). *Olhares Feministas*. Brasília: Unesco, 2006. pp. 281-294.

MAYHEW, Emma. Women in Popular Music and the construction of "Authenticity". *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*, vol. 4, n. 1, 1999.

MCCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender, & sexuality*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002.

MCROBBIE, Angela. *Postmodernism and popular culture*. London, New York: Routledge, 1994.

MELTZER, Marisa. *Girl Power: the nineties revolution in music*. New York: D&M Publishers, 2010.

MEYERS, Erin. "Can't you Handle my Truth?": Authenticity and the Celebrity Star Image. *The Journal of Popular Culture*, vol. 42, nº. 5. Wiley Periodicals, Inc., 2009. pp. 890-907.

MILLER, Daniel; HORST, Heather. O Digital e o Humano: prospecto para uma Antropologia Digital. *Parágrafo*, vol. 2, n. 3, 2015. pp. 91-111.

MOORE, Allan. Authenticity as Authentication. *Popular Music*, vol. 21, n. 2, Cambridge University Press, 2002. pp. 209-223.

MOLE, Tom. *Byron's Romantic Celebrity*. Industrial Culture and the Hermeneutic of Intimacy. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

MONTEBELLO, Natalia. A mulher mais perigosa da América... *Verve*, n. 12, 2007. pp. 116-128.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX: O Espírito do Tempo – 1 Neurose*. 9ª. Ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MOUSINHO, Fabíola C. Ciberfeminismo em 140 caracteres: o caso da #EuParo no twitter [Em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2017. Dissertação de mestrado. [Outubro de 2017] Disponível em [www:<http://hdl.handle.net/10071/15613>](http://hdl.handle.net/10071/15613)

MOZDZENSKI, Leonardo. Quem ama o fake, legítimo lhe parece: Divas pop e a (des)construção da noção de autenticidade. *Revista EcoPós*, vol. 19, n. 3, 2016.

MURPHY, Kylie. 'I'm Sorry-I'm Not Really Sorry': Courtney Love and Notions of Authenticity. *Hecate*, vol. 27, n. 1, jan. de 2001.

NETTO, Michel Nicolau. Quanto custa o gratuito? Problematizações sobre os novos modos de negócio na música. *ArtCultura*, vol. 10, n. 16, jan.-jun. de 2008.

NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *Sejam todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

O'BRIEN, Lucy. *She Bop – The definitive history of women in popular music*. 3a. ed. London: Jawbone, 2012.

PALMER, Amanda. *A Arte de Pedir*. Tradução: Denise Bottmann. 1 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

PEREIRA DE SÁ, Simone Maria Andrade; HOLZBACH, Ariane Diniz. #u2youtube e a performance mediada por computador. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 20, p. 146-160, dez. 2010.

PEREIRA DE SÁ, Simone; POLIVANOV, Beatriz. DJ Jesus Luz?! Controvérsias, capital subcultural e performance de gosto em uma cena de música eletrônica. *Revista Famecos*, v. 23, n. 1, 2016.

PERONA, Angeles Jimenéz. El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friednan y la refundación del feminismo liberal. *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*, vol. 2, n. 15, 2008. pp. 13-34.

PIIK, Jeni. *"If the slipper fits, you wear it, whore!"*: The construction of female gender in Amanda Palmer's lyrics (1995-2009). Tese. Finlândia: Universidade de Jyväskylä, Departamento de Inglês, abril de 2011.

POLIVANOV, Beatriz. *Dinâmicas identitárias em sites de redes sociais – Estudo com participantes de cenas de música eletrônica no Facebook*. Multifoco: Rio de Janeiro, 2014.

POTTS, Liza. Amanda Palmer and the #LOFNOTC: How online fan participation is rewriting music labels. *Participations*. Journal of Audience & Reception Studies, vol. 9, n. 2, novembro de 2012.

POWERS, Devon. Intermediaries and Intermediation. In: BENNETT, Andy; WAKSMAN, Steve (org). *The SAGE Handbook of Popular Music*. London: SAGE Publication, 2015. pp. 120-134.

PRINZ, Jesse. The Aesthetics of Punk Rock. *Philosophy Compass*, vol. 9, n. 9, 2014. pp. 583–593.

RECUERO, Raquel; ZAGO, Gabriela. A Economia do Retweet: Redes, Difusão de Informações e Capital Social no Twitter. *Revista Contracampo*, vol. 24, n. 1, ed. julho, ano 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags: 19-43.

REGEV, Motti. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013.

ROJEK, Chris. *Fame Attack*. The inflation of Celebrity and its consequences. New York: Bloomsbury Academic, 2012.

SÁ, Simone Pereira de. As cenas, as redes e o ciberespaco: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JUNIOR, Jeder (org). *Comunicação e Cultura – Cenas Musicais*. Guararema: Anadarco, 2013.

SÁ, Simone Pereira de; POLIVANOV, Beatriz. Auto-reflexividade, coerência expressiva e performance como categorias para análise dos sites de redes sociais. *Contemporânea – Comunicação e cultura*, vol. 10, n. 03, 2012. pp. 574-596.

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

SIBILIA, Paula. *O show do Eu: A intimidade como espetáculo*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

_____. Autenticidade e *performance*: a construção de si como personagem visível. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, vol. 17, n. 3, set-dez de 2015.

SOUZA, Ana Luiza de Figueiredo; POLIVANOV, Beatriz Brandão. “Sabe o que rola nessa Internet que Ninguém Fala?”: Rupturas de Performances Idealizadas da Maternidade no Facebook. 40º. *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom: Curitiba, set. de 2017.

TAYLOR, Charles. *The Ethics of Authenticity*. London: Harvard University Press, 2003.

TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. 1. ed. Massachusetts: Harvard University Press, 1972.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Categorias de avaliação estética da MPB – lidando com a recepção da música popular brasileira. *IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 2002, Ciudad de México. Actas... pp. 1-18. Disponível em: <
<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Ulhoa.pdf>>

VAN KRIEKEN, Robert. From fame to celebrity: the celebritization of society. In: _____. *Celebrity Society*. New York: Routledge, 2012.

WAKSMAN, Steve. *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Massachusetts, London: Harvard University Press, 2000.

WALD, Gayle. Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth. *Signs*, vol. 23, n. 3, 1998. pp. 585-610

YÚDICE, George. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In: HERSCHMANN, Micael (org). *Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras, 2011.

ZAPPAVIGNA, Michele. Ambient affiliation: A linguistic perspective on Twitter. *New Media & Society*, vol. 13, n. 5, 2011. pp. 788-806.

_____. Enacting Microblogging through Ambient Affiliation. *Discourse & Communication*, vol. 8, n. 2, 2014a. pp. 209-228.

_____. Enjoy your snags Australia ... oh and the voting thing too #ausvotes #auspol: Iconisation and affiliation in electoral microblogging. *Global Media Journal*, vol. 8, n. 2, 2014b. pp. 1-16.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. EDUC-Editora da PUC-SP, 2000.