

Paródia audiovisual em rede e a poética do armengue como força transcultural do pop

Juliana Freire Gutmann

Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Salvador, BA, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4760-670X>

Caio Amaral da Cruz

Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Salvador, BA, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4136-6386>

Resumo

O artigo toma a paródia audiovisual, forma emergente da complexa ecologia audiovisual que marca nossa experiência com a música nas ambiências digitais, como vetor do debate sobre a força transcultural do pop, a partir do que caracteriza como poética do armengue. Para isso, apresenta análise de quatro paródias difundidas nos canais do YouTube das webcelebridades Saullo Berck e Fundo de Quintal OFC e seus respectivos comentários e postagens no Twitter e no Instagram. A abordagem teórico-metodológica se pauta em articulações entre as noções de performance e transculturação, de Diana Taylor, audiovisual em rede, de Juliana Gutmann, e palimpsesto e o Mapa das Mutações Culturais, de Jesús Martín-Barbero.

Palavras-chave

paródia audiovisual; poética do armengue; pop

1 Introdução

Nas redes sociais digitais, nos relacionamos com a música pop a partir de uma variedade de expressões comunicacionais não mais circunscritas a um produto, como uma canção, um álbum ou um videoclipe. Consumimos música através de um emaranhado de expressões conectadas, que englobam videoclipes, *lives*, memes, *reactions*, tuítes, paródias etc., muitas delas dispostas como dimensão de resignificação da nossa experiência de escuta que passa por relações com o global, o local e o popular e nos faz ver atravessamentos identitários cada vez mais complexos. Já são muitos os autores e autoras do campo da

comunicação no Brasil dedicados a entender como se dá o processo pelo qual “histórias de vida, posicionamentos políticos, affairs, likes/dislikes tornam-se valores acoplados ao consumo dos conteúdos musicais” (JANOTTI JR., 2020, p. 32).

Pautado nesse entendimento, este estudo¹ tem como objeto uma das formas de consumo musical já popular nas ambiências digitais, a paródia audiovisual, aqui tomada como dimensão de compreensão de dinâmicas de transformações no pop. Como parte da ecologia audiovisual/musical que marca nossa experiência com a música nos tempos atuais, a paródia evidencia a força transcultural do pop e tem como uma de suas características centrais o que estamos denominando de poética do armengue². Nos concentramos em duas frentes de análise articuladas que podem ser sintetizadas nas seguintes questões: (1) o que a paródia nos diz sobre como nos relacionamos, no Brasil, com o pop pela ideia de transculturação? (2) como se dão as formas audiovisuais dessa expressão pop caracterizada pela poética do armengue?

Tais questões são discutidas com base na análise de produções das webcelebridades brasileiras Saullo Berck e *Fundo de Quintal OFC*. Saullo, possui canal verificado no YouTube (BERCK, 2014c) com 134 mil inscritos³, onde posta vídeos de dança desde 2014 e é conhecido como a “Rainha dos Tijolos”. O *Fundo de Quintal OFC* (FUNDO..., 2020c), grupo do interior do Maranhão com canal no YouTube com mais de um milhão e 880 mil inscritos⁴. As paródias audiovisuais acionadas por esses dois canais indicam pistas sobre modos de vivenciar (e desestabilizar) referenciais estéticos e poéticos do pop em práticas transculturais.

O *corpus* deste estudo é composto por quatro paródias postadas nos canais dessas webcelebridades no YouTube; seus respectivos comentários (dentre os inúmeros posts coletados, selecionamos cinco comentários no YouTube e um no Twitter, onde a paródia foi respondada); duas postagens de usuários do Twitter; e quatro postagens de quatro perfis no Instagram.

A noção de audiovisual em rede (GUTMANN, 2021) foi fundamental para a composição desse material analítico, que tem os vídeos disparados no YouTube como vetor para o rastreamento de expressões audioverbovisuais relacionadas a eles. Nossa abordagem se ampara nas noções de transculturação, explorada com base nos estudos de Diana Taylor sobre performance, de palimpsesto e do Mapa das Mutações, de Jesús Martín-Barbero, tomado como aporte metodológico para análise da dimensão transcultural do pop nas

¹ A pesquisa que originou este trabalho tem financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq.

² O termo armengue tem caráter informal na cultura do Nordeste brasileiro e denota aquilo que é feito no improviso.

³ Informação verificada em setembro de 2022.

⁴ Informação verificada em setembro de 2022.

paródias audiovisuais. No estudo, ganha ênfase uma das mediações do Mapa, a tecnicidade, que nos auxilia na análise do que identificamos como poética do armengue.

2 Paródia audiovisual em rede e a noção barberiana de palimpsesto

São diversas as expressões do pop pelas quais nos relacionamos com os artistas, muitas delas dispostas como dimensão de ressignificação da nossa experiência com a música e com o audiovisual. Essas formas comunicacionais não se resumem mais à circulação de um único produto, mas se constituem em redes e configuram fluxos de imagens, de som, de textos verbais, de botões, telas e de variadas temporalidades, territórios e identidades. Janotti Jr. (2020) sustenta que nossa experiência com a música nas plataformas pode ser compreendida pela ideia de “escuta conexa”, pela qual pertencas afetivas se tornam valores acoplados ao consumo musical. Pereira de Sá (2016) posiciona o videoclipe, que caracteriza como “pós-MTV”, enquanto catalizador midiático pelo qual é possível observar esse consumo audiovisual/musical enredado e expandido, articulando o vídeo em si a making off, vídeos de fãs, entrevistas etc.

É nessa direção, que tomamos os vídeos musicais em circulação nas ambiências digitais pela ideia de “audiovisual em rede” (GUTMANN, 2021): tecido expressivo (portanto, em rede) conectado, heterogêneo e múltiplo, pelo qual nos relacionamos com o audiovisual no contexto digital. Por essas redes, constituímos mapas de pertencimento, incorporando, nos termos de Taylor (2013), referenciais globais a partir de memórias, vivências, valores e identidades entranhadas em variadas territorialidades. Como parte desta trama, a paródia audiovisual nos parece um espaço potente e cada vez mais legítimo para compreender as dinâmicas de transformação no pop.

Há um vasto legado de estudos sobre paródias em diversos campos do pensamento acadêmico, sob diversas perspectivas. Intertextualidade, desconstrução, repetição com diferença, sátira, ironia, pastiche e plágio foram algumas das noções mapeadas a partir de bibliografia específica sobre paródia em diversas áreas científicas (CRUZ, 2020). A maioria delas se pauta na ideia de paródia enquanto releitura, ou leitura irônica de texto, gênero ou de uma situação e pressupõe caráter intertextual. Essas referências costumam privilegiar a abordagem literária, com foco em aspectos textuais e discursivos. Hutcheon (1985), uma das autoras mais citadas, utiliza-se, principalmente, das ideias de interdiscursividade de Bakhtin (1981) para argumentar que as paródias seriam exemplo de um mundo pós-moderno. Essa perspectiva é também adotada por Rose (1979), quando ela concebe a paródia enquanto um

texto que perpassa a história chegando aos tempos pós-modernos como marca da cultura contemporânea.

Se é fato que estamos falando não apenas de relações entre textos, mas de discursos permanentemente em disputa, ainda permanece como problema as seguintes questões: como localizar esses sentidos quando tratamos de uma paródia audiovisual em circulação nas redes sociais digitais? Bastaria considerar o vídeo matriz que originou a paródia? Tais intrigas nos levam a questionar se as definições de paródia, quando estritamente pautadas nessa tradição literária, dariam conta da sua complexidade enquanto expressões comunicacionais que extrapolam o caráter textual e mesmo intertextual. Não estamos falando mais da paródia como remissão a um texto matriz ou a referências a textos anteriores, em termos de bricolagem, mas a uma forma que só existe (é construída e experienciada materialmente) enquanto expressão enredada por outras e outras.

Para pensar a paródia audiovisual como forma musical cada vez mais institucionalizada nas ambiências digitais, apostamos no diálogo com a ideia de palimpsesto, a partir de Martín-Barbero. Desde *Dos Meios às Mediações* (2008), o autor recorre à noção de palimpsesto, relacionada naquele momento a um emaranhado de gêneros e tempos. No decorrer do seu trabalho, a noção permanece potente para descrever formas audiovisuais que compõem a vida cotidiana, que se mesclam a temporalidades diversas, constituem micro histórias que vão de um meio a outro, não importando exatamente as fontes “originais”. E se estamos discutindo paródias do pop na cultura digital, “isso significa um texto tecido não apenas com letras, mas com links que o conectam com fala e música, imagens e sons que o entrelaçam por dentro” (MARTÍN-BARBERO, 2016, p. 2, tradução nossa⁵). Consideramos a paródia como forma de palimpsesto que funciona como vestígio temporal não linear, justamente porque não opera apenas como um passado que se materializa no presente, mas é construída por temporalidades múltiplas. A paródia audiovisual nessas ambiências é, portanto, lugar de entrecruzamento, não apenas de referências textuais, mas de tempos, espaços e de trocas audiovisuais globais.

3 O pop e a performance enquanto transculturação

Propomos aproximação dessa ideia de palimpsesto com o modo como a autora mexicana radicada nos Estados Unidos, Diana Taylor, compreende a noção de performance.

⁵ Do original: “Ello significa un texto tejido no sólo con letras sino con links que lo conectan con hablas y músicas, imágenes y sonoridades que lo entretienen desde adentro”.

Trata-se aqui não de um ato, uma gestualidade específica de um corpo em cena, mas de um modo de abordar e compreender os fenômenos culturais (nos termos da autora, performance é episteme). Performance é dimensão de reescrituras (incorporações) de identidades e memórias culturais. Daí porque é cara à autora a noção de transculturação, numa remissão ao antropólogo cubano Fernando Ortiz que entende a transculturação como um processo de deslocamentos da aquisição de referências globais.

Para Taylor, a transculturação permitiria acessar, pelas performances, trocas culturais que não são absolutas, mas se deslocam através dos processos de interação, e cujo entendimento é comprometido quando pautado nas ideias de dominação e aculturação. “A transculturação envolve um processo em três fases, que consiste na aquisição de novo material cultural de uma cultura estrangeira, a perda ou o deslocamento de si próprio e a criação de novos fenômenos culturais” (TAYLOR, 2013, p. 157). Assim, as relações transculturais podem nos ajudar a pensar processos de interação dessas performances que constituem as paródias como lugar de ver reescrituras da cultura global a partir de relações com o pop, com o popular e seus variados “locais”.

Enquanto palimpsesto, a paródia audiovisual caracteriza-se pela dinâmica transcultural, apontando pistas sobre os modos como vivemos, no tempo atual, o pop, essa “nebulosa afetiva” da qual fala Janotti Jr. (2015, p. 49), seus processos de territorialização e reterritorialização através de tonalidades cosmopolitas, cada vez mais nuançadas, que constituem pertencas e exclusões. Em outras palavras: as paródias parecem potentes dimensões materiais para compreender o que Soares (2015) indica por fabulações do pop, suas “tessituras urbanas reais e ficcionais, a partir de vozes e corpos que se materializam entre redes de sociabilidades” (SOARES, 2015, p. 21).

O autor localiza a cultura pop em sua estreita relação com as lógicas de produção e consumo orientadas pelo mercado, mas também como uma esfera em disputa que atua “expondo as entranhas das indústrias da cultura e legando disposições miméticas, estilos de vida, compondo um quadro transnacional de imagens, sons e sujeitos” (SOARES, 2015, p. 19). O pop é envolto por relações de mercado que se entrecruzam com relações sociais, culturais e simbólicas, porque a cultura pop também participa da batalha pela hegemonia (HALL, 2003). O pop se constitui e se reconfigura e a partir de hábitos, tradições, valores, novos modos de vida em permanente transformação. As paródias audiovisuais se mostram como força cultural/comunicacional de desestabilizações e ressignificações de referenciais globais do pop, pois enquanto forma de palimpsesto é construída com temporalidades e territorialidades múltiplas que se entrecruzam e se ressignificam (por isso transculturais).

4 Mapa das Mutações: eixo da análise cultural das transformações no pop

Em termos teóricos e metodológicos, a análise aqui conduzida se pauta na articulação entre a ideia de performance (TAYLOR, 2013) e o *Mapa das Mutações Culturais*, de Martín-Barbero (2009a, 2009b). Numa remissão ao que chama de entorno tecnocomunicativo (MARTIN-BARBERO, 2009a) para caracterizar nossa experiência cotidiana imersa à cultura digital. O autor argumenta que não nos relacionamos mais com meios específicos, e nem produtos e formatos industriais, mas com fluxos de imagens e informações que nos fazem ver desestabilizações nos tempos e espaços e migrações culturais. Sob esse pressuposto, esboça uma primeira formulação do Mapa das Mutações (Figura 1), abaixo reproduzida com a inserção do termo paródia audiovisual (nosso objeto de investigação) no interior do circuito.

Figura 1 - Mapa das Mutações com o termo paródia audiovisual no centro



Fonte: Elaborado pelos autores.

Neste Mapa, a mediação cultural, conceito fundamental no pensamento do autor, assume o sentido de mutação porque configura dimensão de análise de mudanças. Mediação é sempre pensada em Martín-Barbero como lugar de ver articulação cultural, tecnológica, política e cotidiana que atravessa as formas midiáticas. No Mapa das Mutações, as mudanças na comunicação e na cultura estão postas por estes dois movimentos interdependentes e articuláveis: migrações e fluxos.

Num mundo onde as relações (econômicas, culturais, políticas e sociais) se dão por fronteiras cada vez mais fluidas (e isso engloba o mundo nos termos de uma cultura digital), a movimentação de pessoas pelos espaços geográficos está imbricada aos fluxos de imagens, sons e informações configurados em redes. Se antes tínhamos uma migração populacional do

sul para o norte e um fluxo de imagens do norte ao sul, hoje percebemos que essas movimentações são mais plurais, dispersas e atravessadas.

Articulando esses eixos (tempos, espaços, fluxos e migrações) estão as mediações/mutações de tecnicidade, identidade, cognitividade e ritualidade. Apesar de cada uma ser posicionada, no desenho do Mapa, entre dois eixos, entendemos sua apresentação circular enquanto intenção de conexão entre todos os pontos, por isso optamos por uma leitura dessas mediações como relacionadas, sempre, aos quatro eixos.

Começamos pelas identidades. Se já não podemos mais abordar a identidade pela ideia de “nação” e nem mais pelo sentido de “multiculturalismo” simplesmente, Martín-Barbero a posiciona como dimensão de disputa que se relaciona com uma série de questões como consumo, resistência e movimentação política. O Mapa nos orienta a observar como relações entre migrações, espacialidades, temporalidades e fluxos de imagens forjam essa experiência de mundo conectado e constituído pelo jogo de distinção, diferença e disputas de identidades.

As ritualidades correspondem às expectativas de uso e trajetórias de leitura. Referem-se aos rituais de consumo que nos constituem enquanto interlocutores de um processo comunicativo. Já a cognitividade representa ao desejo do autor em compreender as diferentes formas que temos de leitura, os diferentes conhecimentos que nos circundam, que são hipertextuais e não apenas restrito à escrita. Ritualidade e cognitividade são mediações atuantes nos processos de interação, operação pressuposta da própria concepção de performance.

Na abordagem analítica proposta, a mediação de tecnicidade ganha centralidade, uma vez que nosso interesse se volta para as formas expressivas (materiais) dos audiovisuais. Martín-Barbero utiliza o termo em referência à centralidade da tecnologia na vida cotidiana, mas não a tecnologia reduzida ao aparato, seu interesse está nos modos de uso, nas competências de linguagem, que se relacionam diretamente às identidades. Falar de tecnicidades das paródias pressupõe compreender formas expressivas (seja em referência à linguagem audiovisual, aos corpos, aos comentários, aos memes etc.) enquanto lugar de reorganização perceptiva da experiência social. No Mapa das Mutações, tecnicidades ligam tempos e fluxos numa busca do autor em mostrar que essas imagens se espraiam e se multiplicam em relações globais e multitemporais e que, portanto, também têm relações com territórios e migrações.

5 A poética do armengue enquanto tecnicidade audiovisual

Quando nos dedicamos a olhar as formas audioverbovisuais (enquanto tecnicidades) das paródias audiovisuais em rede de webcelebridades nordestinas, identificamos que muitos desses vídeos são gravados e pensados para a plataforma a partir do que estamos chamando de poética do armengue. O termo “armengue” tem caráter coloquial na cultura de alguns estados do Nordeste brasileiro e denota aquilo que é feito no improviso e de modo “tosco”. É aqui convocado para nomear um determinado modo de fazer dessas paródias, que configura suas estratégias poéticas de visibilidade no contexto digital com base numa ruptura com referenciais audiovisuais do cinema e da TV que marcam as produções do pop.

Quando analisa formas expressivas do telejornalismo, Gutmann (2014) formula a noção de poética do registro amador para caracterizar uma forma audiovisual ainda emergente, nas primeiras décadas do século XXI, por conta da possibilidade de registros dos fatos reportados por dispositivos amadores de gravação, muitos deles feitos por pessoas anônimas, apropriados pelos telejornais como estratégia de autenticidade e veracidade. Essa poética é marcada pela captação audiovisual de qualidade baixa, com planos tremidos, imagens borradas, áudio com pouca definição etc. Nas redes digitais, esse modo de fazer não se mostra mais como uma alternativa de registro em prol de autenticidade ou veracidade, mas são construídas como um lugar de diferenciação e distinção.

Messias (2020) desenvolve reflexão sobre o sentido de gambiarra como mediação entre materialidades da comunicação e a filosofia da técnica. Ele defende que o olhar sobre as gambiarras precisa ir além de uma visão sobre a precariedade socioeconômica, “sendo oportuno sua ressignificação também como vetor de processos sociotécnicos, uma mediação emergente movida pela precariedade” (MESSIAS, 2020, p. 2). Para o autor, existe a possibilidade de enxergarmos a gambiarra fora do lugar de incompletude, para entendê-la como potência pela sua repercussão política e estética, além da tecnológica. Partilhamos desse entendimento sobre o conceito de gambiarra como mediação, aqui entendida pelas tecnicidades, porém apostamos no termo armengue por conta da sua relação com territorialidades do contexto nordestino brasileiro relativas às paródias analisadas.

O termo armengue tem forte relação com a cultura informal de alguns estados da região Nordeste. Mais notadamente usado na Bahia e em Sergipe, armengue significa algo que é feito no improviso. Segundo o Dicionário Informal, seria um “trabalho ou serviço improvisado, que não utilizou os métodos ou ferramentas corretas; de resultado duvidoso, inseguro ou de má qualidade” (ARMENGUE, 2008). Uma das hipóteses sobre a invenção do

termo é que seria uma derivação da palavra em inglês *arrangement* que em tradução livre significa arranjo, combinação. Isso teria se dado pelo uso da palavra inglesa por engenheiros estadunidenses na instalação das refinarias de petróleo em cidades próximas à Salvador (MALCHER, 2011). Apesar de não termos uma confirmação científica e histórica dessa origem etimológica, essa hipótese indica como a palavra pode ter surgido de uma relação transcultural.

Existem sinônimos de armengue, como gambiarra, xunxo, arranjo, remendo. A mais conhecida entre elas é a palavra gambiarra, que também tem a sua origem desconhecida (RODRIGUES, 2015), mas que provavelmente veio de equipamentos de iluminação do mundo do teatro. O termo já está presente nos dicionários de língua portuguesa, o que nos parece ter adquirido maior formalização do que a palavra armengue. Para Porto (2018), a prática é um risco para negociar com outros tantos riscos, não apenas por sobrevivência, mas como “criação impulsionada pelo desejo de ter acesso ao que lhe foi negado pelo mesmo sistema que lhe impõe essa condição de insegurança. A gambiarra pode também ser forma de dispêndio e prazer” (PORTO, 2018, p. 246).

Poética do armengue, portanto, é aqui convocada para nomear um determinando modo de fazer que configura estratégias de visibilidade dessas paródias no contexto digital com base numa ruptura com referências audiovisuais do cinema e da televisão que marcam as produções profissionais. E é nessa perspectiva que tomamos o armengue como potência para localizar a cultura pop nos termos de uma cultura bastarda, como defende Rincón (2016), com diversas formas de transculturação das culturas globalizadas.

6 O armengue nas paródias em rede de Saullo Berck e Fundo de Quintal OFC

Saullo Berck e *Fundo de Quintal OFC* são dois fenômenos brasileiros reconhecidos como webcelebridades. O termo webcelebridade se relaciona à ideia de microcelebridade cunhado por Marwick (2013) em referência às personalidades que configuram popularidade nas ambiências digitais a partir de interações com sua comunidade. Evangelista Cunha (2017) explica que o trabalho das microcelebridades se constrói de forma diferente das celebridades tradicionais, pois “não depende da exposição constante de uma face pública nas mídias massivas para que seja sustentado” (EVAGELISTA CUNHA, 2017, p. 5). São reconhecidas pelo que acionam em sua comunidade de fãs e pelo que viraliza.

Saullo Berck é natural de Barbalha, no Ceará, e começou a postar vídeos em 2014 no YouTube. Os vídeos logo angariaram notoriedade por conta dos elementos considerados exóticos, toscos e humorísticos na relação com cantoras pop, como Beyoncé, Madonna, Lady Gaga, Anitta etc. Sua notoriedade se deve, principalmente, ao fato de aparecer com sapatos feitos de tijolos, simulando os saltos altos das divas pop, o que o fez ser reconhecido nacionalmente como a “Rainha dos Tijolos”. Seu canal no YouTube, com 134 mil inscritos, ultrapassa 30 milhões de visualizações em mais de 50 vídeos já postados; no Instagram são mais de 30 mil seguidores⁶. O reconhecimento na internet o levou a programas de televisão como o *Caldeirão do Huck* (Rede Globo), *Programa da Eliana* (SBT) e *Legendários* (Record). Em uma das paródias em circulação na internet, da canção “Sua Cara” de Major Lazer feat. Anitta e Pablo Vittar, Saullo recebeu comentário elogioso do produtor musical estadunidense Diplo, um dos integrantes do grupo Major Lazer (KATAOKA, 2017).

Fundo de Quintal OFC é um grupo criado em 2019 por nove jovens entre 12 e 26 anos, do Centro dos Rodrigues, em Santo Antônio dos Lopes, interior do Maranhão. O grupo se formou por acaso no quintal de um dos integrantes e o que era uma brincadeira ganhou grande repercussão na internet. No seu perfil no Instagram, com mais de 980 mil seguidores, eles começaram a apresentar versões de *hits* nacionais e internacionais cantando, encenando e tocando instrumentos feitos de latas de tinta, galhos e materiais de construção. No YouTube, o canal do grupo possui mais de um milhão e 880 mil inscritos e mais de 176 milhões de visualizações em seus vídeos⁷. Ao chamar atenção da mídia tradicional, eles fizeram participação no *Programa da Eliana* (SBT), foram pauta de reportagens em grandes portais (FANTINI, 2020) e se tornaram garotos propaganda da marca Nissin.

Pelas paródias, Saullo Berck e *Fundo de Quintal OFC* acionam diversas referências “estrangeiras” (nos figurinos, nas gestualidades, na dublagem, nas versões etc.) e as transformam a partir de referências ligadas aos seus territórios locais, porém fortemente conectados à cultura global. Entendemos os audiovisuais dessas webcelebridades enquanto paródias na medida em que atuam na forma de palimpsesto, um emaranhado de imagens e sons, tempos e espacialidades, matrizes globais e locais. É por essa trama que buscamos identificar o armengue como forma material e força transcultural do pop.

“Fundo de Quintal OFC - Sweet Child o' Mine - Guns n' Roses (version FQ)” (FUNDO..., 2020a) é uma paródia do *hit* da banda de rock estadunidense *Guns n' Roses*, cujas referências globais são logo demarcadas pela disposição e caracterização corporal de uma “banda de

⁶ Informações verificadas em setembro de 2022.

⁷ Informações verificadas em setembro de 2022.

rock”. No “palco” encenado numa estrada de barro, com cercas laterais de pau, temos uma típica composição de banda: bateria e percussão ao fundo, guitarrista e cantor em primeiro plano. O vídeo é todo gravado em um *take*, não há cortes e edição, e um único plano enquadra o grupo. Além dos sete integrantes em cena, um oitavo atua através da sombra do seu corpo projetado sobre o chão. É um sujeito que grava, com um aparelho celular na posição horizontal, imagem e áudio (capturado diretamente). Essa presença do homem que se mostra pela sombra acentua as estratégias poéticas do armengue nos modos de gravação e encenação (Figura 2).

Figura 2 - Frames da paródia Fundo de Quintal OFC - *Sweet Child o' Mine* - Guns n' Roses (version FQ)



Fonte: Fundo de quintal (2020b).

Com pés descalços, short e camisa do Iron Maiden, em referência a uma convenção global de vestuário no rock, um garoto se projeta para a câmera e canta simulando sonoridades da língua inglesa. Um segundo integrante, trajando bermuda quadriculada, blusa preta e boné, reescreve o refrão original “Whoa, oh, oh *Sweet child o’ mine*” para “Oh, oh, oh me surrou demais”. Já o “guitarrista” usa calça, blusa e botas em cores escuras, óculos de sol e peruca, numa remissão a Slash, guitarrista do *Guns*. Como o músico, sua gestualidade é marcada pelo corpo curvado, cabeça baixa e os cabelos sobre o rosto. Também faz uso da bandana, um adereço popularizado por Axl Rose, líder do *Guns n’Roses*. Sua guitarra é um pedaço de pau com lona preta amarrada em um dos lados. Outros dois sujeitos integram esse primeiro plano. Um deles aparece com uma longa peruca loira, em remissão à imagem do Axl. O outro, o mais novo do grupo, mostra-se descalço e sem camisa, com palavrões escritos no corpo em marrom (como uma tatuagem feita de barro).

A percussão, ao fundo, é formada por bumbo, triângulo repique, pratos, instrumentos que parecem feitos com latas pendurados numa estante capenga. A percussão é tocada por dois integrantes trajando camisetas e calções, um deles carrega no corpo uma lona preta. A base da “banda” passeia por várias sonoridades, fundindo elementos de rock, funk e ritmos

nordestinos. O mesmo ocorre com as gestualidades corpóreas, que ora simulam o “tocar guitarra”, o movimento de cabeça dos *headbangers*, ora reproduzem danças e gestuais do funk, do passinho e do pagode.

Esses corpos em cena convocam referências já popularizadas na internet, cujas matrizes estão em programas televisivos, como o *Jackass*⁸, produzido pela MTV estadunidense. Eles jogam terra uns sobre os outros, se chutam e se empurram como estratégia de produção de riso. São referências associadas aos youtubers cujas disputas por visibilidades se constituem pela produção de humor a partir da exposição do corpo ao perigo e ao bizarro (ANTUNES; GUTMANN; MAIA, 2018).

O audiovisual transbordou por outras plataformas. No Twitter, por exemplo, o vídeo foi postado e comentado por usuários que configuram relações de apreço ao grupo a partir de disposições valorativas pautadas em remissões ao rock, em tom jocoso o grupo é denominando de “banda”; no riso provocado pelos empurrões dado no cantor, que cai durante sua apresentação; e na valorização do contexto local da cena agora difundido em rede (Figura 3).

Em Saullo Berck, como dinâmica características das performances de webceleberidades em redes digitais, nos parecem centrais disputas relativas a questões sobre identidades de gênero nomeadas por Cruz (2020) como performances transviadas⁹. As formas audioverbovisuais de suas paródias também são marcadas pela poética do armengue. Em “Alejandro - Lady Gaga” (ALEJANDRO..., 2015), ele se mostra vestido com uma lona preta que é tirada, logo no início do vídeo, revelando seu corpo longilíneo e magro, trajando short preto bem colado e um top com brilhantes que deixa seus mamilos à mostra. Ele dubla a canção original com áudio captado no próprio ambiente de gravação (provavelmente emitido por um aparelho doméstico), o que torna o som abafado e ruidoso.

⁸ *Jackass* foi um reality show (2000-2002) de comédia, no qual os participantes realizavam ações consideradas perigosas e autodestrutivas.

⁹ O autor desenvolve uma abordagem sobre identidades de gênero e sexualidades a partir da noção de transviado de Berenice Bento como forma de pensar essas relações no contexto brasileiro.

Figura 3 - Tuíte e comentários de conta de um seguidor de Fundo de Quintal OFC



Fonte: Elaborado pelos autores.

O cenário é a varanda de uma casa com janela de alumínio, parede e chão de cimento batido borrados pelo marrom-avermelhado da poeira típica do sertão. A câmera enquadra seu corpo inteiro em um único *take* que acaba abruptamente ao fim do vídeo. O enquadramento único é trêmulo e torto. A iluminação solar externa é forte e produz sombras marcadas, o que nos ambienta em um lugar quente e ensolarado. Seu batom e figurino preto reitera a tonalidade preponderante na ambientação cenográfica e nos figurinos do clipe oficial de Gaga. Seus calçados, em alusão aos saltos enormes da cantora, um dos adereços mais marcantes de suas aparições, são dois blocos de tijolo amarrados aos seus pés (Figura 4).

Figura 4 - Saullo Berck à esquerda na paródia de Alejandro e Lady Gaga à direita



Fonte: Elaborado pelos autores.

A performance de Saullo com seus saltos de tijolo ganhou projeção nas redes e no *mainstream* televisivo. Na internet, os vídeos são reapropriados por diversos perfis e comunidades de fãs de artistas ligados ao universo LGBT, como a @fanpablovittarpage. Nos pareceu curioso encontrar duas postagens de fãs estrangeiros dessas performances, com marcações ao perfil de @saullo_berck associadas a tags como #dance, #saulloberck, #diva; #Vogue; #gay, #Madonna.

As outras duas paródias analisadas foram em referência ao *feat* “Sua Cara”, de Major Lazer, Anitta e Pablo Vittar. O audiovisual disparado por Saullo Berck (SUA CARA..., 2017) é um dos mais acessados do seu canal no YouTube, com mais de 183 mil visualizações¹⁰. Aqui, os elementos cênicos e audiovisuais do armengue se mantêm: os sapatos de tijolo, os figurinos improvisados com pedaços de pano, gravação em um único *take*, por vezes tremido, um único enquadramento de câmera, o áudio da música original abafado, provavelmente por ter sido capturado junto à gravação, e a dublagem. Uma ribanceira e um terreno de barro ambientam a cena em que Saullo e outros três corpos dançam.

¹⁰ Informação verificada em setembro de 2022.

Assim como observamos na paródia de Alejandro, esses mesmos elementos constituem, ao mesmo tempo, reiteração e disrupção de marcas do videoclipe matriz: os panos na cabeça numa reescritura dos véus árabes que Anitta e Pablllo usam; o cenário marrom de barro em referências às areias do Saara, cenário do clipe original, as gestualidades e danças que restauram os movimentos das divas pop, o volume acentuado na bunda por dentro da roupa em alusão aos modos de exibição do corpo das cantoras. O tom de exagero nos passos e nos gestos e o modo como se batem e caem pelo barranco provocam efeitos de humor. Nos comentários, são muitos as reações de riso e emojis que acentuam o tom jocoso e escrachado da cena. Também é possível perceber, na fala dos seguidores, remissão ao caráter “criativo” do brasileiro e alusão, ainda que de forma irônica, ao apelo internacional do vídeo (ver Figura 5). Essa rede se amplia em outros canais onde o audiovisual circula. No Twitter, o audiovisual circula também como forma de exaltação do riso a partir da paródia (Figura 6).

Figura 5 - Comentários no canal de Saullo Berck



Fonte: Sua cara (2017).

Figura 6 - Postagem feita na rede social Twitter



Fonte: Elaborado pelos autores.

O mesmo *feat* é parodiado pelo Fundo de Quintal OFC (FUNDO..., 2020). O cenário é o mesmo da paródia de *Sweet Child o' Mine* e a maioria dos integrantes aparece descalça, vestida de camisa, short e boné. O cantor, à frente, veste camisa do Milan Futebol Clube e um pano amarrado na cabeça. Dois integrantes se caracterizam com referências codificadas de feminilidade: cabelos compridos, tops, panos na cintura e plásticos enrolados ao corpo, imitando saias e vestidos. Um dos integrantes aparece com uma peruca rosa, em referência à cor de cabelo já usada por Pablo Vittar. Na encenação, há a presença de uma motocicleta com folhas de coqueiros coladas ao fundo, numa remissão ao quadriciclo usado por Diplo no clipe oficial. A cena em que a moto sai abruptamente, derrubando um dos integrantes que estava na garupa, virou meme no perfil no Instagram @mmememvida (Figura 7).

Figura 7 - Meme da paródia de Fundo do Quintal OFC no perfil @mmememvida



Fonte: Mmememvida (2020).

Pelo eixo espaço-tempo do Mapa das Mutações, concebidos aqui de modo imbricado, compreendemos esses espaços performados nas e pelas paródias não como algo restrito ao local físico, mas relacionado a distintas temporalidades: da difusão do clipe oficial e de seu consumo, da gravação da paródia em outros contextos, da conectividade e dos seus usos em rede. Referimo-nos ao tempo do vivido e, portanto, experienciado enquanto espacialidades. “Todo espaço geográfico é também ação, movimento e representação simbólica” (HAESBAERT, 2014, p. 37).

É dessa forma que observamos as paródias em rede de Saullo Berck e *Fundo de Quintal OFC*, como vetores de relações múltiplas que dizem sobre representações e conexões com territórios e tempos globais e locais. A luz, os objetos, os figurinos, o enquadramento de câmera, cenários, o áudio, os corpos e suas gestualidades são tecnicidades que nos dizem sobre o espaço-tempo do vivido. São elementos que expressam processos transculturais, seja na relação com a imagem da diva pop ou de uma banda clássica de rock, por exemplo.

Conceber esses audiovisuais como armengados implica afirmar sua potência de transformação. Significa reconhecer modos de habitar o urbano (seja ele inventado ou não) em povoados nordestinos, que não fazem parte de circuitos de shows e apresentações de artistas consagrados. Significa também identificar as plataformas enquanto ambiências fabuladas por essa trama de conexões que reterritorializam globalmente o “local”. Martín-Barbero (2018) fala sobre os espaços virtuais enquanto possibilidade de criação de laços e redes, sociabilidades que são construídas para além da relação física espacial.

Daí a importância de entender espaços e tempos no pop em articulação com o eixo migrações-fluxos do Mapa das Mutações. Por essa perspectiva, percebemos que essas imagens e sonoridades se espraiam pelas redes sociais digitais, não podendo mais ser interpretadas como mídias localizadas em uma plataforma. Fluxos de imagens, sons, textos e informações configuram espaços para essas personas. Os espaços de Saullo Berck e *Fundo de Quintal OFC* podem ser habitados por seus seguidores e por fãs de Lady Gaga, de Anitta, de Pablllo Vittar, de *Guns n’Roses*; são todos usuários que constituem essas mesmas ambiências, independentemente da região onde moram. Esses fluxos se relacionam a mobilidades (migrações) entre sujeitos e territórios, que respondem por engajamentos identitários diversos e atravessados (do nordestino, do gay, da bicha, do roqueiro macho, do homem negro etc.).

As imagens “mal” gravadas da estrada de barro, da casa de cimento batido, da ribanceira são resignificadas, nas paródias, por aqueles corpos hegemonicamente associados ao sertão. São tecnicidades que borram a ideia de “passado” do sertão estagnado, localizado,

marcado pela pobreza e pela seca, e apontam para outras e novas constituições identitárias. Tomamos a tecnicidade como mediação relevante neste estudo, pois é o lugar por onde acessamos modos de produção e usos do armengue. Mas a questão aqui, como vimos, não está centrada nos aparatos tecnológicos utilizados para gravação. Não precisamos saber quais recursos técnicos foram dispostos para gravar, editar e subir seus vídeos para a plataforma. A tecnologia aqui não se relaciona aos aparatos “profissionais” ou “amadores” de produção, mas às destrezas dos usos de tais tecnologias que, neste caso, associamos às poéticas do armengue.

Pela análise das paródias, observamos também como as ritualidades, as gramáticas da ação nos termos de Martín-Barbero, são materializadas nos diversos comentários, tuítes, postagens, memes que endossam o valor do armengue. O sentido de conectividade nos guiou a pensar como essas leituras se dão a partir de gramáticas marcadas pela forma audioverbovisual e por suas dinâmicas de associações entre fragmentos diversos e dispersos, porém altamente conectados.

7 Considerações finais

A reflexão sobre a paródia audiovisual em rede como dimensão expressiva emergente da cultura musical nas ambiências digitais nos parece produtiva como possibilidade de interpretar modos de viver o pop enquanto potência transformadora (cultural, social e política). Pensar as paródias como dimensões expressivas de transculturação do pop foi uma hipótese sustentada neste estudo. A concepção das paródias pela ideia de palimpsesto e pelo aporte do audiovisual em rede auxiliou o experimento de uma ação analítica atenta à desestabilização da noção de audiovisual enquanto sinônimo de vídeo de modo a compilar uma trama de expressões audioverbovisuais configuradas em rede. O Mapa das Mutações constituiu aporte metodológico profícuo na medida em que guiou nosso olhar para os audiovisuais enquanto fluxos sempre relacionados a movimentos de migrações e deslocamentos que envolvem tempos e espaços. As tecnicidades das paródias, que envolvem gravações de imagem e áudio, luz, enquadramentos, corpos, cenários, figurinos, comentários, emojis, *likes/dislikes* etc., revelaram formas reiterativas tomadas aqui enquanto poéticas do armengue.

Identificamos o armengue como uma estratégia poética de disputa por visibilidade entre essas webecelebridades. Trata-se dessa relação que os audiovisuais têm com o improvisado, com o “malfeito”, com o tosco que ressignifica tempos e espaços a partir de fluxos

que conectam o sertão ao popular, ao pop, ao digital. Não falamos aqui de simples remissão a uma matriz “original”, mas de disputas por visibilidades que afirmam o lugar de palimpsesto na paródia e das performances como ações de transculturação no pop. Obviamente também não se trata de mera diversidade, são diversas as adversidades e desigualdades quando pensamos os diferentes aspectos do sertão nordestino. Mas o estudo por ora apresentado, sobre o armengue em conexão com o pop, aponta pistas promissoras para avançar no debate da música e do audiovisual como possibilidades de construção de brechas pelas quais a força do popular se afirma como potência de reinvenção do pop.

Referências

ALEJANDRO - Lady Gaga. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Saullo Berck. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jW_3jX4N7k. Acesso em: 19 set. 2022.

ANTUNES, Elton; GUTMANN, Juliana F.; MAIA, Jussara P. No tempo do Zoio: matrizes midiáticas, temporalidades e YouTube. **Contracampo**, Niterói, v. 37, n. 3, p. 106-125, dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.26999>. Acesso em: 8 fev. 2023.

ARMENGUE. In: DICIONÁRIO informal. 2008. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/armengue/>. Acesso: 12 fev. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **The dialogic imagination**. Londres: University of Texas Press, 1981.

BERCK, Saullo. @SaulloBerck, 2014c. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCqm7f266UYCep4JSfjYzEqQ>. Acesso em: 19 set. 2022

CRUZ, Caio A. **“Sou bicha do amor”**: articulações entre pop, performance e paródia em torno de Lady Gaga. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

EVANGELISTA CUNHA, Simone. Novos tempos, novos ídolos: microcelebridades e práticas de construção de audiência no YouTube. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom, 2017. p. 15.

FANTINI, Marcos. Cultura. Fundo de Quintal OFC: jovens do Maranhão fazem covers e conquistam Brasil. **TAB Uol**, [S. l.], 23 jul. 2020. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/07/23/fundo-de-quintal-ofc-jovens-do-maranhao-conquistaram-brasil-na-quarentena.htm> Acesso em: 19 set. 2022.

FUNDO de quintal OFC - Sweet Child O' Mine - Guns N' Roses - (version fq). [S. l.: s. n.], 2020a. 1 vídeo (2 min 13 seg). Publicado pelo canal Fundo de Quintal OFC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KUPFXnejE90> Acesso em: 1 mar. 2023.

FUNDO de quintal OFC. Fundo de quintal OFC. @FundodeQuintalOFC, 2020c. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/FundodeQuintalOFC> Acesso em: 19 set. 2022.

FUNDO de quintal OFC – Sua Cara / Major Lazer (Feat. Anitta & Pablo Vittar). [S. l.: s. n.], 2020b. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Fundo de Quintal OFC. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=t8DPk4mpvCw>. Acesso em: 19 set. 2022.

GUTMANN, Juliana F. **Formas do telejornal**: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais. Salvador: EDUFBA, 2014.

GUTMANN, Juliana F. **Audiovisual em rede**: derivas conceituais. Belo Horizonte: UFMG, 2021.

HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. In: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 199-218.

HAESBAERT, Rogerio. **Viver no limite**: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JANOTTI JR., Jeder. “Cultura Pop: entre o popular e a distinção” In: SÁ, Simone P.; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogerio (org.). **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 45-68.

JANOTTI JR., Jeder. **Gêneros musicais em ambientações digitais**. Belo Horizonte: UFMG, 2020.

KATAOKA, Juliana. Tem três clipes de “Sua Cara” tão bons que a Anitta nem precisa mais lançar o oficial. **BuzzFeed**, [S. l.], 2017. Disponível em: <https://buzzfeed.com.br/post/tem-tres-clipes-de-sua-cara-tao-bons-que-a-anitta-nem-precisa-mais-lancar-o-oficial>. Acesso em: 19 set. 2022.

MALCHER, Mauricio. O Armengue. **Cyber Malcher**, Brasília, 21 nov. 2011. Disponível em: <http://cybermalcher.blogspot.com/2011/11/o-armengue.html> Acesso em: 19 set. 2022

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Cuando la tecnología deja de ser una ayuda didáctica para convertirse en mediación cultural. **Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información**, Salamanca, v. 10, n. 1, p. 19-31, mar. 2009a.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Jesús Martín-Barbero: as formas mestiças da mídia. [Entrevista cedida a] Mariluce Moura. **Revista Fapesp**, Pinheiros, n. 163, set. 2009b.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Las oralidades culturales revisitadas por las culturas digitales. In: MAGLIA, Graciela; FOX, Leonor H. **Memorias, saberes y redes de las culturas populares en América Latina**. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2016. p. 23.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: 3 introduções. **Matrizes**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 9-31, jan./abr. 2018.

MARWICK, Alice E. **Status update**: celebrity, publicity, and branding in the social media age. New Haven: Yale University Press, 2013.

MMEMEMVIDA. **A Pablo tá diferente, né?** @mmememvida, [S. l.], 25 jun. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CB4Z6Uqnyjk/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 1 mar. 2023.

MESSIAS, José. Gambiarra como mediação: um encontro entre materialidades da comunicação e filosofia da técnica a partir das mídias digitais. **E-compós**, Brasília, v. 23, p. 1-25, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.1848>. Acesso em: 8 fev. 2023.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Somos todos fãs e haters? cultura pop, afetos e performance de gosto nos sites de redes sociais. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 50-67, 2016.

PORTO, Renan N. Bricoleurs do fim do mundo: Pensamento bricoleur e práticas de criação de sentido. **Lugar Comum–Estudos de mídia, cultura e democracia**, Niterói, n. 52, p. 243-257, 2018.

RINCÓN, Omar. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, 2016.

RODRIGUES, Sérgio. A obscura origem da ‘gambiarra’. **Veja**, São Paulo, 11 maio 2015. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/sobre-palavras/a-obscura-origem-da-gambiarra/> Acesso em: 12 fev. 2022.

ROSE, Margaret. **Parody//meta-fiction**: an analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction. Londres: Croom Helm, 1979.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone P.; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogerio (org.). **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 19-34.

SUA CARA - Major Lazer feat. Anitta & Pablllo Vittar. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (2 min.). Publicado pelo canal Saullo Berck. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0dNVktQLtWI> Acesso em: 1 mar. 2023.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Networked audiovisual parody and the poetics of armengue as pop's transcultural force

Abstract

The article takes audiovisual parody, an emergent form from an audiovisual complex ecology that marks our experience with music in digital environments, as a vector of debate about the transcultural force in pop, from what is determined as poetics of armengue. For that, it brings the analysis of four parodies from YouTube channels of web celebrities Saullo Berck and Fundo de Quintal OFC and their commentaries and post on Twitter and Instagram. The theoretical and methodological approach is based in articulations between notions of performance and transculturation, by Diana Taylor, networked audiovisual, by Juliana Gutmann, and palimpsest and the Cultural Mutations Map, by Jesús Martín-Barbero.

Keywords

audiovisual parody; poetics of armengue; pop

Autoria para correspondência

Juliana Freire Gutmann
jugutmann@gmail.com

Caio Amaral da Cruz
caioac4@gmail.com

Como citar

GUTMANN, Juliana Freire; CRUZ, Caio Amaral da. Paródia audiovisual em rede e a poética do armengue como força transcultural do pop. **Intexto**, Porto Alegre, n. 55, e-128217, 2023.
<https://doi.org/10.19132/1807-8583.55.128217>

Recebido: 31/10/2022

Aceito: 13/01/2023



Copyright (c) 2023 Juliana Freire Gutmann, Caio Amaral da Cruz. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.