



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Marlon Câmara Leal Figueiredo

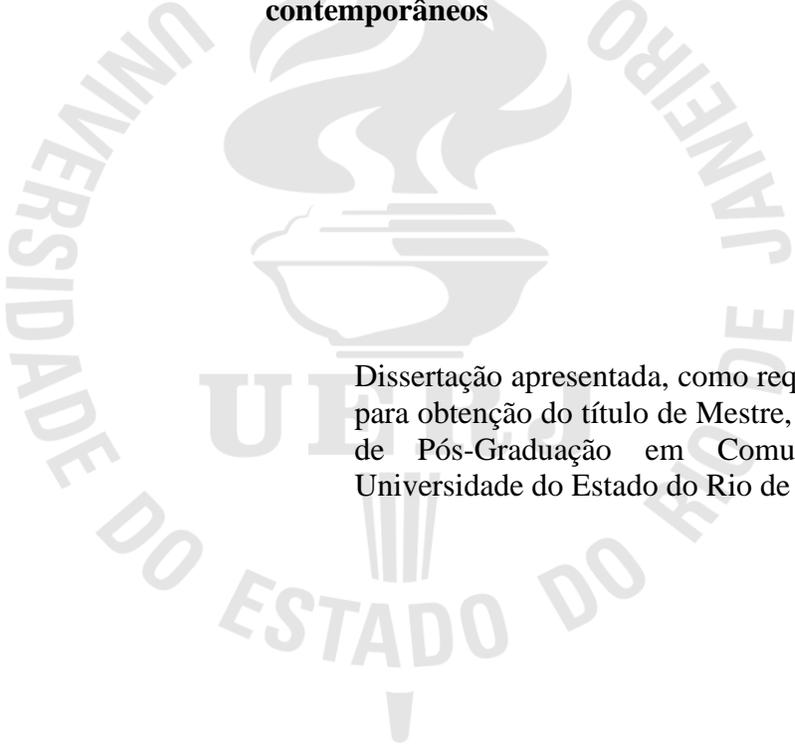
**Ouvindo música na era do streaming:  
materialidades das plataformas digitais e sua presença na vida dos  
ouvintes contemporâneos**

Rio de Janeiro

2024

Marlon Câmara Leal Figueiredo

**Ouvindo música na era do streaming:  
materialidades das plataformas digitais e sua presença na vida dos ouvintes  
contemporâneos**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo de Marchi

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

F475 Figueiredo, Marlon Câmara Leal.  
Ouvindo música na era do streaming: materialidades das plataformas digitais e sua presença na vida dos ouvintes contemporâneos /Marlon Câmara Leal Figueiredo. – 2024.  
132 f.

Orientadora: Leonardo Gabriel de Marchi.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação – Teses. 2. Música – Teses. 3. Tecnologia streaming – Teses. I. Marchi, Leonardo Gabriel de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

br CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Marlon Câmara Leal Figueiredo

**Ouvindo música na era do streaming: materialidades das plataformas digitais e sua presença na vida dos ouvintes contemporâneos**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 19 de março de 2024.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Leonardo Gabriel de Marchi (Orientador)

Faculdade de Comunicação Social - UERJ

---

Prof. Dr. Vinícius Andrade Pereira

Faculdade de Comunicação Social - UERJ

---

Prof. Dr. Gustavo Luiz Ferreira Santos

McGill University

Rio de Janeiro

2024

## **AGRADECIMENTOS**

Sou grato antes de tudo à vida e a tudo o que o universo sempre colocou em meu caminho. Mas faço questão de pontuar agradecimentos a figuras centrais desta trajetória.

Aos meus pais e minha irmã, Ozangely, Eduardo e Raquel, sem os quais eu nunca teria chegado a este momento e realização. O amor e dedicação de vocês mudou completamente meus rumos e minha vida, e sou eternamente grato a tudo o que fizeram por mim.

À Clara, pela parceria e força no dia a dia, e por nunca ter me deixado desistir de concluir este projeto, mesmo nos momentos em que isso parecia fazer todo o sentido. Também aos meus amigos mais próximos, que por muitos anos vêm sendo parte da minha história e sempre contribuem para que eu esteja frequentemente buscando sucesso nos meus projetos e realizações pessoais.

Ao meu querido orientador Leonardo de Marchi, que desde o nosso primeiro contato mostrou toda a sua confiança em mim. Sem a sua paciência, dedicação e enorme ajuda este trabalho certamente não teria surgido. Nos momentos em que as coisas pareciam mais complicadas, com uma simples reunião virtual pude me sentir novamente motivado, inspirado e encorajado a seguir e melhorar cada vez mais.

Aos personagens que compuseram esta pesquisa, que se disponibilizaram a ajudar sem qualquer motivação além da própria proposta do estudo. Desde nossa primeira troca sempre se dispuseram inteiramente, seja compartilhando seus dados pessoais, suas contas na plataforma Last.fm para acompanhamento da escuta ao longo dos dias ou respondendo às mensagens enviadas ao longo de três meses. Vocês foram a força motriz desta pesquisa, e fizeram com que tudo se amarrasse ao final.

Aos professores que gentilmente aceitaram compor as bancas de qualificação e defesa: seus incentivos, ideias e conceitos foram fundamentais para que este estudo tomasse forma e pudesse ser finalizado.

Por fim, a todos que me apoiaram ao longo destes anos, dedicados a perguntar, ajudar e acompanhar minha evolução e minhas conquistas em cada etapa ao longo deste trabalho.

O novo não me choca mais  
Nada de novo sob o sol  
O que existe é o mesmo ovo de sempre  
Chocando o mesmo novo  
Muito prazer  
Prezadíssimos ouvintes

Paulo Leminski &

Itamar Assumpção

## RESUMO

FIGUEIREDO, Marlon. *Ouvindo música na era do streaming: materialidades das plataformas digitais e sua presença na vida dos ouvintes contemporâneos*. 2024. 132 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Esta dissertação busca trazer uma percepção sobre a maneira como os indivíduos escutam música nos dias de hoje, a partir do contexto de “plataformização da cultura” (SANTINI, 2020), em que os serviços de streaming, ao mesmo tempo que apresentam um canal praticamente ilimitado de músicas, se fazem presentes na experiência de ouvir música – a partir dos algoritmos de recomendação, playlists e demais propriedades materiais que apresentam. A intenção deste trabalho, assim, é ter uma perspectiva sobre as pessoas que se usam destas tecnologias em diferentes contextos culturais, em meio a uma análise realizada a partir da teoria da materialidade da comunicação (FELINTO; ANDRADE, 2005). Para tal, foram consideradas as abordagens conceituais da teoria da ouvinte, incluindo a performance do gosto (HENNION, 2001) e das potencialidades da música (DENORA, 2004), enquanto buscou-se trazer um entendimento sobre a materialidade dos próprios serviços de streaming e como eles participam diretamente nas atividades dos ouvintes. Para este fim, foi realizada uma etnografia multissituada com usuários das plataformas de streaming de diversas partes do mundo, a fim de entender como os indivíduos justificam suas ações de escuta musical, ao mesmo tempo em que pudemos acompanhar os dados e resultados das suas atividades a partir dos rastros deixados por estes atores, tecendo considerações sobre as práticas de escuta de música pelas plataformas digitais e equacionando a relação entre as estratégias e táticas de escuta contemporâneas.

Palavras-chave: streaming; música; materialidade da comunicação; teoria do ouvinte.

## ABSTRACT

FIGUEIREDO, Marlon. *Listening to music in the age of streaming: materialities of digital platforms and their presence in contemporary listeners lives*. 2024. 132 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This dissertation aims to bring insights into the way individuals listen to music nowadays, from the context of “platformization of culture” (SANTINI, 2020), in which streaming services, at the same time bring an almost unlimited database of songs, make their presence in the experience of listening to music – based on the recommendation algorithms, playlists and their other material properties. The intention of this work, therefore, is to have a perspective on people who use these technologies in different cultural contexts, through an analysis carried out based on the theory of materiality of communication (FELINTO; ANDRADE, 2005). To this end, some approaches about the listener theory were considered, including the performance of taste (HENNION, 2001) and the potential of music (DENORA, 2004), while seeking to bring an understanding of the materiality of streaming services themselves and how they directly participate in the activities of listeners. Thus, a multi-sited ethnography was carried out with users of streaming platforms from different parts of the world, in order to understand how individuals justify their musical listening actions, at the same time that we were able to monitor the data and results of their activities starting from the machine itself, making considerations about music listening practices on digital platforms and equating the relationship between contemporary listening strategies and tactics.

Keywords: streaming; music; materiality of communication; listener theory.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1 A VIDA DOS OBJETOS E AS PERFORMANCES DOS OUVINTES</b> .....	18
1.1. De Adorno a Latour: o ouvinte e seus artefatos na sociologia da música .....	20
1.2 Potencialidades e mediadores: os conceitos construtivistas de DeNora e Hennion...27	
1.3 A teoria do ouvinte pela perspectiva da materialidade da comunicação .....	35
<b>2 MATERIALIDADES DA ESCUTA MUSICAL NA CONTEMPORANEIDADE</b> ..	39
2.1. Dos discos aos apps: materialidades da escuta na vida cotidiana .....	43
2.2. Algoritmos de recomendação e memória: escuta de música na sociedade do excesso.....	53
2.3 As possibilidades das playlists e seus diferentes formatos .....	60
<b>3 AS PRÁTICAS DE ESCUTA DE MÚSICA ATRAVÉS DO STREAMING: CONHECENDO OS OUVINTES E SUAS ATIVIDADES</b> .....	68
3.1 Metodologia: uma abordagem para analisar humanos e não-humanos ouvindo música na era digital .....	69
3.2 Marie: a biblioteca digital usada como uma coleção particular .....	82
3.3 Sami: entre a coleção de discos e as particularidades das playlists .....	92
3.4 Nipuna: a escuta aleatória e a simulação das antigas rádios .....	99
3.5 Jordyn: playlists e recomendações como ferramentas performáticas .....	107
3.6 A repetição como propriedade da escuta: os casos de Séamus, Solomon e Daniel. 115	
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	122
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	129

## INTRODUÇÃO

Carolina acorda às 6h da manhã, toma um banho rápido, bebe um pouco de café e corre para pegar seu ônibus para chegar na faculdade. No transporte, ela sabe que vai ficar em pé por todo o caminho, então coloca seus fones de ouvido e toca no Spotify a mesma playlist de hits do rap nacional que vem ouvindo a semana inteira neste mesmo trajeto, cantando de forma sussurrada as letras que já sabe de cor. Parado no sinal, ao lado do ônibus, Marcus está em seu carro iniciando o dia no seu trabalho como motorista de aplicativo. Ele tenta escolher uma música do Pink Floyd no Deezer para tocar pelo bluetooth do rádio, batucando ansiosamente no volante enquanto aguarda algum passageiro, com quem vai poder puxar um assunto sobre a banda. Do alto de um prédio próximo, Carolina está se preparando para um dia estressante de trabalho, ainda deitada na cama de olhos fechados tentando relaxar por um momento enquanto escuta uma seleção da Nina Simone recomendada pelo Apple Music assim que abriu o app, bem baixinho em sua caixinha de som portátil.

Estas são possíveis histórias de como as pessoas se relacionam com a música se utilizando dos serviços de streaming. Cada um, dentro dos seus comportamentos e rotinas, criam envolvimento único entre aquilo que é tocado, as memórias e pensamentos que isso traz e a presença do mundo ao seu redor. Estas atividades, em meio a essas experiências de escuta, têm significados únicos e pessoais para esses indivíduos, que se envolvem com toda a atividade, desde abrir seu serviço de streaming, escolher dentre todas as inúmeras faixas disponíveis e seguir com o fluxo do seu dia enquanto ouve música.

Isso acontece porque, quando um indivíduo coloca uma música para tocar com o intuito de escutá-la, esse ato tem importância. Ao reproduzir um gênero, um álbum ou um artista, o ouvinte – ou o amante da música (HENNION, 2001) – tem uma participação ativa de seleção, e cria um vínculo e um sentimento, seja qual for, com aquelas faixas que estão sendo reproduzidas. Afinal, dentre todas as possibilidades de ações e atividades na sua vida, há uma decisão por tocar o som naquele momento, naquele local, naquela mídia e, claro, pela escolha daquela música específica.

Ou seja, podemos entender que ouvir música é uma ação pessoal e subjetiva, que demanda certos interesses e escolhas. E, com isso, acaba por trazer diretamente reflexos na vida de cada um. Embora pareça uma prática comum a qualquer pessoa que possa fazê-lo,

um ouvinte não o faz da mesma forma que o outro. Assim como um indivíduo não escutava músicas no século XIX da mesma maneira que o fazia em 1970 ou o faz atualmente. A época, o lugar, os meios, a indústria, a sociedade e a própria música modificam a maneira de nos relacionarmos com a escuta musical.

Ao mesmo tempo, vivemos em uma época em que o acesso a informação está cada vez mais fácil. As conectividades e tecnologias estão tão presentes no dia a dia que as rotinas e hábitos das pessoas já supõem a sua relação com dispositivos tecnológicos e interfaces digitais de forma naturalizada. Falando especificamente sobre música, a popularização da internet, juntamente com a massificação de dispositivos móveis como os smartphones, tornou as possibilidades de escuta musical basicamente ilimitadas: com as plataformas de streaming disponibilizando um catálogo gigantesco de faixas online, passíveis de serem acessadas por estes aparelhos pessoais, tornou o cardápio musical algo parecido com a infinitude: opções praticamente ilimitadas de faixas, dos mais diversos gêneros, artistas e épocas.

Por outro lado, para tornar possível lidar com tantas opções, os serviços de streaming trazem, juntamente com seu extenso catálogo, certos recursos materiais para buscar compreender o desejo do ouvinte e, assim, facilitar a sua escolha de quais músicas tocar: os algoritmos de recomendação. Assim, em vez de escolher entre milhões de opções, esse usuário pode se utilizar de uma espécie de filtro personalizado que delimita essas possibilidades a partir dos seus gostos e hábitos, se aperfeiçoando conforme o indivíduo se utiliza da plataforma.

Pelo menos, é isso o que prometem esses serviços: tornar a plataforma personalizada para cada pessoa, buscando prever suas preferências e desejos. No entanto, isso abre uma importante discussão sobre a forma como se passa a ouvir música por este meio. Afinal, os algoritmos, com suas indicações personalizadas e listas automáticas de músicas de acordo com o gosto do ouvinte, permitem que as pessoas ouçam com facilidade o que querem, ou “simplificam” o indivíduo, sua pragmática do gosto e sua performance de escuta (HENNION, 2010) na forma de um perfil artificial?

Assim, surge uma questão relevante sobre os nossos tempos: compreender como o amante de música vive nesse contexto, e como todo esse acesso e essa relação com as tecnologias e plataformas (mais especificamente por meio dos serviços de streaming e o uso dos algoritmos de recomendação) modificam suas maneiras de ouvir e se relacionar com as

suas práticas de escuta (HENNION, 2001). Até porque, em meio a esta realidade, agora existe uma inteligência artificial presente no dia a dia de cada ouvinte, que assim como o próprio indivíduo, também age performaticamente, se tornando, juntamente com o ouvinte, um elemento constitutivo da sua performance de escuta. Os algoritmos de recomendação das plataformas de streaming se tornam elemento estruturante da pragmática e da construção individual do gosto. E é fundamental que se entenda de que maneira isso ocorre e como isso afeta o próprio ouvinte.

As práticas de escuta, aliás, são um dos caminhos para entendermos quem é o ouvinte hoje e como ele se relaciona com o que ouve, inclusive a partir do contexto dos algoritmos de recomendação. Isso porque, como foi afirmado anteriormente, ouvir música não é só um ato passivo, mas também cumpre uma função na vida de cada indivíduo. Pensar na experiência de ouvir música como uma prática nos permite analisá-la como algo que cumpre um papel, que possui uma utilidade, e que é parte da vida de cada um. Logo, podemos afirmar que "a música não é meramente um meio de significado ou 'de comunicação'. Ela faz muito mais do que transmitir significados por meios não-verbais. A nível de dia a dia, a música tem poder"<sup>1</sup> (DENORA, 2014, p. 161).

Tal “poder” está, por exemplo, na função que a música possui de trazer significâncias diferentes em meio às rotinas e atividades do dia a dia. Existe um propósito – como de alívio ou de distração, para dar alguns exemplos – que também impõe um caráter socio material no ato de escutar música, o que dá a esta prática um papel ativo na vida cotidiana, seja nas emoções ou no aspecto psicológico do ouvinte. Sob esta perspectiva, a ação de ouvir música pode ser encarada como "uma cerimônia de prazer, uma série de pequenos hábitos e formas de fazer as coisas em determinadas situações, dependendo das preferências de cada um, definidos em rotinas, arranjos e surpresas"<sup>2</sup> (HENNION, 2001, p. 15):

Para algumas pessoas - sejam executivos, empregados, médicos, professores - a quase clandestina natureza dessa paixão, a sensação de ter uma 'vida dupla',

---

<sup>1</sup> Tradução nossa: “Music is not merely a ‘meaningful’ or ‘communicative’ medium. It does much more than convey signification through non-verbal means. At the level of daily life, music has power.”

<sup>2</sup> Tradução nossa: “[...] it is music as a ceremony of pleasure, a series of little habits and ways of doing things in a situation, depending on each one's preferences, sets of routines and of arrangements and surprises.”

ênfâtizada pelo aspecto ritualístico de ouvir música, que envolve separar um espaço e um tempo na sua rotina diária, é muito marcante.<sup>3</sup> (ibidem, p. 6)

Esta “função” da música, porém, pode ser vista por diferentes aspectos. Para Theodor Adorno, em seus estudos sobre a indústria cultural e a estandardização da cultura, o papel da música popular está justamente ligado a um estímulo de prazer e conforto em relação ao estresse do trabalho no dia a dia. Ou seja, o ouvinte, de acordo com o teórico, seria uma figura quase que passiva que necessita da música para buscar um "alívio simultaneamente do tédio e do esforço" (ADORNO; SIMPSON, 1941, p. 136).

Sob a ótica do trabalho de Antoine Hennion, porém, até podemos compreender a música como tendo uma participação em conformidade com esse sentido trazido por Adorno, mas a participação deste ouvinte não é apenas de uma "vítima" em busca de conforto contra seu stress diário. Pelo contrário: para o autor francês, o amante da música é uma figura ativa, inventiva, que molda seus costumes e gostos no dia a dia. É neste sentido que ouvir música pode ser entendido não só como uma ação, mas sim como uma prática.

Neste ponto, inclusive, o autor traz também certas discordâncias de como Pierre Bourdieu implica que o gosto é adquirido e reproduzido basicamente de forma sociocultural, muitas vezes limitado por conta das oportunidades individuais e desigualdades sociais (BOURDIEU, 2006). Isso porque, de acordo com Hennion (2001), a prática de escuta acontece junto a uma performance do gosto. Isso significa, de acordo com o autor, que ouvir música não é uma ação que simplesmente realiza um gosto já pré-existente no indivíduo, mas que justamente o redefine a todo momento, enquanto se pratica a ação.

Neste estudo, leva-se em conta o ouvinte por esse aspecto de desenvolvedor da sua escuta e de seu gosto, passível de se construir, modificar, evoluir e aperfeiçoar conforme ele pratica essa ação no dia a dia. As escolhas que se faz, como a seleção de um álbum, a troca de uma música por outra, a mudança de volume de uma faixa, tudo compõe essa performance do gosto. Com isso, ao analisarmos o contexto atual, em que outros elementos se misturam a essa performance, surgem novas questões próprias desta circunstância. Quando tratamos de uma época em que o principal meio de reprodução musical são plataformas que participam

---

<sup>3</sup> Tradução nossa: “For some people—executives, employees, doctors, teachers—the almost clandestine nature of this passion, the sensation of leading a 'double life', emphasized by the ritualistic aspect of listening to music which involves setting aside space and time in their daily routine, is very marked.”

com o ouvinte de sua ação de escuta – recomendando, organizando e trazendo elementos para influenciar propositalmente a sua escuta –, a performance deixa de ser simplesmente uma relação pessoal entre homem que faz e máquina que obedece, mas traz também uma nova inteligência (esta, artificial), que possui uma voz e uma presença assim como o próprio ouvinte.

Ao levantar esse conceito da escuta da música e do gosto como atividades e performances dos indivíduos, passamos a compreender também a presença de significados práticos nessa ação. Tia DeNora (2014) traz diversas ponderações e exemplificação deste caráter de como as pessoas se usam da música no dia a dia, com os mais diversos propósitos, desde a questão dos humores de cada um – servindo para energização dentre o estresse do dia a dia -, passando pela necessidade de relaxamento, pela memória afetiva e pela identidade pessoal.

Para a autora, os proveitos tirados da música pelos ouvintes podem ser encaixados em seis categorias: memória, questões espirituais, questões sensoriais, mudanças de humor, melhoras no humor e atividades do dia a dia - como fazer exercícios, socializar, ler, dormir etc. (DENORA, 2014). Porém, aqui, podemos adicionar também a questão da construção de identidade proporcionada pela escuta de música, que também passa pela memória, pelas questões sensoriais e espirituais, mas podem ser entendidas também como partes neste contexto de performance do gosto nas práticas de escuta.

Sem ignorar os demais possíveis propósitos da música na vida dos ouvintes, neste trabalho vamos focar principalmente em como a música influencia nas questões da memória, nas atividades cotidianas, além de passar pelo já citado papel de construção de uma identidade como ouvinte de música. Assim como DeNora em seu trabalho, vamos buscar analisar como a música “é apropriada pelos indivíduos como um recurso para a constituição contínua de si mesmos e de seus estados sociais, psicológicos, fisiológicos e emocionais”<sup>4</sup> (DENORA, 2014, p. 47).

Além disso, nesta pesquisa espera-se trazer também, uma percepção de como a música afeta a vida dos ouvintes, por meio de conversas, entrevistas e observações dessas pessoas e das plataformas que eles utilizam para audição musical. O objetivo final, com esse

---

<sup>4</sup> Tradução nossa: This research points clearly to the ways in which music is appropriated by individuals as a resource for the ongoing constitution of themselves and their social psychological, physiological and emotional states.”

estudo, é compreender como “[...] os ‘efeitos’ da música advêm das formas como os indivíduos se orientam para ela, como a interpretam e como a situam nos seus mapas musicais pessoais, na teia semiótica da música e das associações além da música”<sup>5</sup> (DENORA, 2014, p. 61).

Com isso, buscou-se não só dar luz a essa percepção prática da música na vida de cada um, mas também relacionar com a forma como a música é consumida atualmente: por meio da internet, com as plataformas de streaming e seus algoritmos de recomendação automática, e com todas as particularidades que envolvem tais contextos. A problemática principal trazida por este estudo é justamente traçar este paralelo para conseguir entender melhor esses cenários e a própria presença do objeto música no cotidiano, e como essas novas tecnologias performáticas e “inteligentes” afetam o dia a dia desses indivíduos ouvintes de música.

A participação dos objetos mediadores (como o streaming, a internet, as mídias físicas etc.) na prática da escuta de música é a questão chave a ser analisada, para que seja possível entender como cada um desses artefatos e contextos participam da experiência e da performance do gosto de cada um. Nesta pesquisa, vamos explorar o conceito de *materialidade da comunicação*, que vai nos ajudar a entender o papel desses objetos, sejam físicos ou virtuais, e como eles participam das atividades dos indivíduos, como a própria escuta de música:

A observação de que os agentes atribuem conotações às coisas e as orientam com base nos significados percebidos é um princípio básico da sociologia interpretativista. Mas as implicações para teorizar o nexa entre os materiais estéticos e a sociedade são profundas. Isso possibilitou sinalizar uma mudança de foco dos objetos estéticos e de seu conteúdo (estático) para as práticas culturais nas quais e por meio das quais os materiais estéticos foram apropriados e usados (dinâmicos) para produzir a vida social.<sup>6</sup> (DENORA, 2014, p. 6)

---

<sup>5</sup> Tradução nossa: “[...]music’s ‘effects’ come from the ways in which individuals orient to it, how they interpret it and how they place it within their personal musical maps, within the semiotic web of music and extra-musical associations.”

<sup>6</sup> Tradução nossa: The observation that agents attach connotations to things and orient to things on the basis of perceived meanings is a basic tenet of interpretivist sociology. But its implications for theorizing the nexus between aesthetic materials and society were profound. It signalled a shift in focus from aesthetic objects and their content (static) to the cultural practices in and through which aesthetic materials were appropriated and used (dynamic) to produce social life.

Ou seja, vamos ter como ponto de análise principal a maneira como o streaming e suas características materiais transformam e influenciam a experiência material da escuta de música no cotidiano dos indivíduos.

Para trazer essa discussão, aliás, vamos tratar da música em si – como forma de arte, com suas letras, melodias etc. – mais como um “contextualizador” do que propriamente como o objeto material principal da pesquisa. Apesar de reconhecer a importância da dimensão formal da música, fatores como o gênero musical, a qualidade das gravações ou o ritmo envolvido nas canções, por exemplo – características e expressões próprias das canções e faixas musicais –, trariam distração a uma pesquisa de mestrado dedicada aos estudos de mídia. Até porque, dentre toda a ideia de materialidade dos mediadores e dos próprios ouvintes, a música segue sendo o que sempre foi – seja reproduzida em meios digitais, em álbuns físicos ou no rádio, continua sendo “música” na sua forma e essência.

Neste trabalho, assim, propomos que a individualidade dos ouvintes seja o que torna as especificidades de cada música algo relevante, e não o contrário. Por outro lado, não podemos deixar de considerar que estamos falando do objeto “música”, que possui uma enorme presença e influência na vida das pessoas, e que justamente por isso traz à tona toda a discussão que levantamos aqui. Por mais que não entremos nas questões de teoria musical ou de análise de gênero diretamente, é fundamental deixarmos claro que esses fatores estão implícitos quando pegamos a música como alvo de análise.

Assim, ao definir estes parâmetros, entendemos que nosso foco está principalmente na forma como o ouvinte se relaciona com as plataformas e mídias de reprodução, dentro de seus contextos de prática da escuta de música. Por conta desta definição, compreendemos que a teoria da materialidade da comunicação serve como um dispositivo bibliográfico bastante propício para conduzir a pesquisa. Ao elaborar exatamente o pensamento sobre o conceito da materialidade e criar esse paralelo, esperamos chegar a um melhor entendimento das possibilidades de ver os aspectos da escuta de música como objeto de análise e profundidade, e não apenas um detalhe em meio ao universo da música ou da sua indústria. A ideia, assim, é conseguir explorar uma relação entre os indivíduos – incluindo aqui seus hábitos, gostos e peculiaridades – e os meios que influenciam sua escuta – como os objetos, as mídias, os formatos e a própria indústria cultural –, justamente por meio da teoria da materialidade.

Para nos aprofundarmos nesta teoria, vamos nos envolver principalmente em trabalhos como os de Erick Felinto e Vinícius Andrade (2005), que exploram os conceitos históricos dessa abordagem, possibilitando desenvolvimentos da teoria, trazendo inclusive uma leitura de Hans Gumbrecht sobre esse estudo da materialidade. Além disso, vamos fazer um paralelo também com a pesquisa de Will Straw, que traz um aprofundamento nesta relação, de forma a afirmar que a questão da materialidade da música “vem acompanhada de uma gama de contradições e paradoxos” (STRAW, 2011, p. 227).

Ao trabalhar os conceitos de materialidade sob a ótica de Felinto e Andrade, juntamente com as provações teóricas de Gumbrecht, conseguimos nos distanciar de uma visão limitante de que a materialidade da música envolveria apenas os objetos físicos, como os vinis, aparelhos eletrônicos, partituras, instrumentos etc. Com uma provocação mais ampla proposta pelos autores, que envolve a presença e o corpo do indivíduo, suas ações e percepções como partes da materialidade, conseguimos nos adequar melhor ao contexto digital em que vivemos e ainda trazer a materialidade como parte direta da prática de escuta musical que pretendemos explorar ao longo do trabalho:

A aposta na centralidade do corpo como expressão de uma materialidade que se relaciona com aquelas tantas outras materialidades, tantos quanto sejam os meios envolvidos em um processo de comunicação, se inspira em duas premissas não excludentes. A primeira afirma a plausibilidade de se tomar o corpo como o primeiro e fundamental meio de comunicação, especialmente quando se evoca contextos específicos da história da humanidade como aqueles referidos às culturas orais. Dentro desta perspectiva, o corpo é o suporte fundamental para as formas de comunicação presenciais, que requerem linguagens tais como a fala e os gestos. O corpo, nesse sentido, é a primeira mídia (no sentido de meio de comunicação), condicionando a sua materialidade e aos seus limites percepto-cognitivos, as mensagens que através dele são expressas. (FELINTO; ANDRADE, 2004, p. 89)

A partir desse entendimento, entendendo que nos encontramos em um contexto no qual os objetos físicos estão dando lugar a interfaces virtuais, e cada vez mais as ações culturais do cotidiano são feitas pela internet, por meio das telas de celulares e com a presença de plataformas de streaming com enorme oferta de conteúdo, criamos essa possibilidade de documentar como todas essas mudanças afetam o ouvinte e sua prática.

Ou seja, a ideia central desta pesquisa é encarar todo esse estudo sob a visão da "plataformização da cultura", fenômeno no qual "a produção, a mediação, a difusão, a recomendação e o consumo cultural passam a girar em torno dos algoritmos" (SANTINI,

2020, p. 25). E, considerando que o campo da música foi um dos primeiros a adotar o uso dessas inteligências artificiais para orientação do comportamento dos usuários (ibidem, p. 21), levantamos a pergunta de como esse contexto pode mudar a forma como as pessoas ouvem música, mas também a própria maneira como enxergamos as teorias do ouvinte.

No entanto, temos como determinação não apenas trazer essas teorias e discussões, mas buscar levantar argumentos efetivos sobre como essas questões se aplicam à realidade. Por isso, pretendemos analisar na prática os ouvintes e suas práticas de escuta, de modo a levantar um material experimentado que possa ser utilizado para reforçar ou refutar nossas ideias em torno desse contexto.

Para tal, a proposta do estudo é passar por três níveis fundamentais da análise da experiência de música na era do streaming. O começo da pesquisa, no Capítulo 1, tem como proposta trazer um entendimento teórico sobre como tem sido abordado o ouvinte nas pesquisas sociológicas, levantando um histórico de como o ouvinte tem sido abordado nos últimos anos, assim como os objetos e mediadores que o cercam nas mudanças das diferentes épocas e contextos.

Se as dimensões de tempo dos produtos culturais – a eterna serialidade entre sua liberação e seu desaparecimento – tornam essas mercadorias transitórias ou frágeis, elas também trabalham contra sua inteligibilidade, fazendo com que o passado seja o terreno de uma origem frequentemente perdida para a memória ou para o conhecimento.<sup>7</sup> (STRAW, 2011, p. 165)

A seguir, no Capítulo 2, a intenção é apresentar um contexto sobre as tecnologias para escutar música e suas particularidades. Assim, passamos a discutir os conceitos de materialidade da comunicação, e como isso se aplica à audição da música e aos ouvintes. Após estas colocações, vamos recapitular historicamente os principais meios de reprodução de música – da discomorfose à plataformização (HENNION, 2016; SANTINI, 2020) –, mas desta vez trazendo como foco as materialidades desses meios e tecnologias e como eles conversam com a experiência de escuta musical dos indivíduos. Afinal, “no que diz respeito às práticas de escuta atuais, as novas materialidades podem, no entanto, também ter

---

<sup>7</sup> Tradução nossa: “If the temporal dimensions of cultural commodities—the endless seriality of their release and disappearance—render such commodities transitory or fragile, they also work against their intelligibility, making the past the site of an origin often lost to memory or knowledge.”

implicações para a capacidade de ‘saber o que você quer’ de seus artefatos musicais acumulados”<sup>8</sup> (BODKER, 2014, p. 18).

Além disso, traremos à tona as relações entre os algoritmos de recomendação e a memória, traçando um paralelo entre a tecnologia e os conceitos de Bernard Stiegler sobre como usamos objetos como extensores da nossa capacidade mental. Com isso, pretendemos abordar um ponto chave da materialidade de escuta de música por meio das plataformas de streaming, já que consideramos os algoritmos partes fundamentais desse contexto. Ainda neste capítulo, será possível retomar todas essas discussões ao analisarmos o papel das playlists nesses serviços de streaming, e como esse formato também possui materialidades e relações diretas com os ouvintes, a ponto de influenciar sua experiência com a escuta musical diretamente. Assim, temos como objetivo amarrar os principais pontos sobre as materialidades do streaming, de forma a conseguir conceituar as ideias principais e entender um pouco mais o que pretendemos encontrar nas nossas entrevistas e observações com os próprios ouvintes e usuários dessas ferramentas digitais.

No capítulo final, apresenta-se a metodologia do trabalho de campo, as atividades e os resultados do trabalho etnográfico digital multissituado com os ouvintes de música. Porém, é importante ressaltar que a intenção inicial do projeto era fazer uma etnografia propriamente, a partir de uma “descrição densa” (GEERTZ, 1978) que envolvesse um acompanhamento presencial dos atores tanto a partir de elementos físicos quanto dos elementos virtuais os quais eles utilizam. No entanto, por limitações trazidas tanto pelos anos de afastamento social por conta da pandemia do coronavírus, quanto pela impossibilidade de me desvincular das minhas obrigações profissionais, o estudo foi realizado de maneira diferente e simplificada.

A ideia, assim, foi reunir todos os conceitos trazidos até então com a nossa experiência com os usuários dos serviços de streaming, a partir de uma metodologia mais modesta, mas que ainda pudesse trazer traços e análises relevantes para esta discussão. Ao acompanhar os participantes nas suas ações de escutar músicas, podendo entender bem o que cada uma das suas escolhas e atividades significa para sua experiência, o objetivo foi ter uma visão de como as materialidades estão presentes nestas ações cotidianas. Além disso, tivemos

---

<sup>8</sup> Tradução nossa: “With regard to actual listening practices, the new materialities might, however, also have implications for the ability of “knowing what you want” out of your accumulated musical artefacts.”

como pretensão abordar não só o que está sendo percebido pelos indivíduos relacionados, mas também trazer dados diretos das próprias plataformas que pudessem trazer novas interpretações e impressões, não pessoais, sobre as pessoas e suas práticas de escuta. O intuito foi, mesmo sem contato direto presencial com esses indivíduos, conseguir levantar uma variedade de informações, tanto de pessoas quanto das tecnologias, para moldar uma análise da presença das plataformas de streaming na vida dos ouvintes e suas práticas de escuta.

Em resumo, portanto, o objetivo dessa pesquisa foi (1) buscar entender como os indivíduos utilizam uma mesma tecnologia em diferentes contextos culturais e (2) como justificam suas atitudes, ao mesmo tempo em que se procurou saber (3) como a materialidade de tal nova mídia molda as práticas de escuta de música no início do século XXI.

Por meio deste estudo, logo, temos oportunidade de analisar o ouvinte em uma época de muitas inovações na forma como escutamos música. E, indo além, esperamos que isso possa trazer à tona uma compreensão de como e se as teorias do ouvinte que levantamos ainda fazem sentido em uma época tão diferenciada, com todas essas relações entre pessoas e tecnologias, incluindo inteligências artificiais que têm a pretensão de “imitar” o gosto de cada um em recomendações personalizadas – ou se, talvez, podemos abrir novas portas e possibilidades para as teorias que envolvem os amantes e suas práticas de escuta musical nos nossos tempos.

## **1. A VIDA DOS OBJETOS E AS PERFORMANCES DOS OUVINTES**

Quando abordamos uma área de estudo como a sociologia da música, trazemos um histórico de pensamentos e discussões de longa data. Afinal, a música se organiza em processos de produção e consumo desde a época em que só podia ser feita e armazenada a partir do corpo e dos instrumentos (FRITH, 1996), até os tempos mais modernos, em que se possibilitou gravar, reproduzir e fundar uma indústria para esse consumo (DE MARCHI, 2005).

Essas mudanças, quando buscamos compreendê-las, abrem diversas possibilidades de estudo. Sejam as análises sobre como as músicas mudaram seus conteúdos – entre ritmos, sons, formatos, gêneros –, sobre como o mercado musical de consumo mudou ou até mesmo

as maneiras como a música participa das organizações e distinções socioculturais. Em todo caso, esses quesitos trazem como figura fundamental o próprio ser humano, que tem o papel central de ser o orientador dessas mudanças ao longo do tempo e do espaço.

Com isso, o estudo da sociologia da música, e da Musicologia, no geral, andam em torno dos indivíduos para tentar compreender os impactos e atividades deles com a música. No entanto, ao longo das últimas décadas, não foi apenas a música como objeto artístico que sofreu mudanças. Afinal, essas mudanças andaram conjuntamente com as demais modificações sociais e culturais da humanidade e, principalmente, com a evolução da tecnologia e dos meios de comunicação.

Assim, por mais que a música mobilize os atores humanos, os objetos e tecnologias que surgiram e se modificaram ao longo dos últimos anos participaram ativamente dessas ações de mobilização. E não só afetaram a forma como as pessoas e a música se “relacionam”, como também trouxeram diversos novos fatores de afetação, já que os objetos também impactam diretamente os indivíduos e os objetos artísticos. “O que é fundamental aqui é como a música é, ou passa a ser, significativa para os atores que se envolvem com ela, incluindo questões como de que maneira os atores relevantes a notam”<sup>9</sup> (DENORA, 2003, p. 49).

Assim sendo, partimos de um entendimento importante de que, ao estudar a sociologia da música atualmente, não podemos deixar de lado o entendimento desses objetos, que produzem significados e sofrem mudanças ao longo do tempo. Quando colocamos o indivíduo com o papel de “ouvinte”, ou seja, quando ele está praticando a escuta da música, temos que considerar também o quanto essa escuta é fluida, envolvida em diversos elementos conscientes e inconscientes presentes na atividade, e o que eles demonstram tanto sobre as pessoas como sobre aquilo que elas estão ouvindo e sobre os meios pelas quais elas o estão fazendo.

Ou seja, de alguma maneira, o papel da sociologia sobre a música vai além apenas de buscar enxergar a vida das pessoas e como elas afetam/são afetadas pela música. Ela passa a trazer à tona também a vida desses objetos, seus meios e materialidades, antes mesmo do seu contato com as pessoas.

---

<sup>9</sup> Tradução nossa: “What is key here is how the music is, or comes to be, meaningful to the actors who engage with it, including such matters as whether the relevant actors notice it.”

[...] tão importante quanto os sentidos/significados sugeridos por uma cultura, são os choques, as sensações, as afetações perceptivas, corpóreas, enfim, materiais, que essa mesma cultura promove através de diferentes meios e tecnologias, produzindo transformações corpóreas importantes (FELINTO; ANDREADE, 2004, p. 11).

Claro que, ao longo dos anos, a sociologia trouxe visões, das mais diversas, neste sentido ao estudar a música e o ouvinte. Porém, se mostra necessário um entendimento frequente dessas ideias e conceitos, a fim de trazer uma atualização para as constantes mudanças que sofrem não só a sociedade, mas também os objetos.

Assim, trabalhos sociológicos desde antes de invenções modernas, podem se mostrar de grande interesse e aplicação, ao serem trazidos para contextos mais atuais. Da mesma forma como pesquisas mais recentes podem sofrer mudanças e atualizações quando vamos explorar objetos e tecnologias que antes não existiam e agora necessitam de ser reanalisadas para compreendermos as teorias sobre os ouvintes.

Com isso, iremos, a seguir, trazer um breve resumo de como alguns dos principais sociológicos e tecnólogos abordaram a música e os objetos, a fim de tentar trazer uma base conceitual para explorarmos mais a frente essas mesmas ideias aplicadas a tecnologias e meios modernos. Desde Adorno, que buscou entender o ouvinte e a música desde o início do século XX, passando por outros autores que puderam trazer aprofundamentos sobre esse ator e seus objetos ao longo dos anos, explorando a materialidade da comunicação como conceito principal para essas elaborações.

### **1.1. De Adorno a Latour: o ouvinte e seus artefatos na sociologia da música**

Consideramos neste capítulo que a música como objeto, embora sofra diversas mudanças em sua estética e forma ao longo do tempo, possui impacto na vida das pessoas. Com certeza muitas mudanças entre a relação música-ouvinte ocorreram nas últimas décadas, mas levamos em conta que a maior delas está justamente na maneira como os meios e suas materialidades se modificaram ao longo do tempo.

Afinal, como veremos mais adiante, passamos por mudanças tecnológicas que afetaram de forma marcante a distribuição, acesso e principalmente a maneira como essas músicas são reproduzidas. E, ao longo desses processos e mudanças, a figura do ouvinte de

música, obviamente, sempre esteve presente, abrindo possibilidades de discussões sobre como afeta e é afetado pela música.

Dentre os pontos de vista que podem ser explorados entre as pessoas e a música, estão a relação entre o corpo e o som, entre músicos e os artefatos musicais (como instrumentos, partituras, equipamentos etc.), a formação de identidade social a partir da música, a questão do gosto dos indivíduos a partir dos estilos musicais, dentre inúmeros outros. Porém, como afirmamos anteriormente, em todos esses estudos que envolvem essa relação entre a música e a sociedade, a figura do ouvinte se apresenta como essencial.

Podemos entender que ouvinte de música é, assim, o ponto central em toda a lógica de produção, circulação e, claro, consumo de música. Afinal, este é um papel fundamental para que a música deixe de existir apenas como uma entidade abstrata e torne-se conhecida por sua forma, conteúdo e possíveis interpretações, já que o próprio produtor da música não deixa de ser um ouvinte das suas próprias tentativas e criações; até mesmo as pessoas que passivamente se encontram expostas a músicas, não deixam de ser ouvintes; além, claro, do próprio indivíduo que ativamente quer escutar música. Ou seja, o ouvinte é o ator que, de alguma forma, é impactado pela presença da música.

Desta forma, a sociologia da música não deixa de ser um dispositivo para o entendimento, em algum nível, deste ouvinte – seja mais ou menos diretamente. E, dentre os diversos teóricos que exploram esse campo de estudo, uma figura importante nas provocações e levantamentos sobre a música e a sociedade, é a de Theodor Adorno. O teórico alemão, como pensador aficionado por música, foi um dos principais abordadores da figura do ouvinte em diversos de seus trabalhos, e pode até mesmo ser considerado para alguns como o “pai da sociologia da música” (SHEPHERD, 2001 apud DENORA, 2003).

É importante marcarmos que existem diversas críticas aos trabalhos e teorias exploradas por Adorno sobre o impacto da música na sociedade, principalmente por sua abordagem elitista – principalmente ao contrapor o caráter cultural da música erudita e da música popular – e em que no geral coloca em evidência a produção e o consumo da música como meios para controle e domínio social. Assim, por esta abordagem em cima da indústria cultural, em certos pontos de seus trabalhos ele esvazia o papel do próprio ouvinte como figura ativa e aponta-o apenas como reativo e passivo a um interesse maior.

Mesmo assim, o autor levantou, ao longo dos seus trabalhos na primeira metade do século XX, algumas atribuições interessantes ao abordar a música e seus ouvintes. Isso porque, ainda que com parâmetros que possam ser criticados em leituras contemporâneas, “a obra de Adorno concebe a música como formadora da consciência social. [...] A ideia de que a música é uma ‘força’ na vida social, um material de construção da consciência e da estrutura social”<sup>10</sup> (DENORA, 2003, p. 2). Ou seja, ainda que se utilizando de critérios passíveis de discussão, o autor colocou em seus estudos a figura do ouvinte em evidência ao trazer essa noção de que a música, de alguma forma, produz presença e faz parte do desenvolvimento da consciência dos indivíduos.

Este ponto é de grande importância para o desenvolvimento de fato de uma teoria sobre o ouvinte a partir da sociologia da música, que é o que pretendemos explorar neste trabalho. Adorno, ao abordar os efeitos e intensões da música (como artifício da indústria cultural) sobre as pessoas, trouxe uma abordagem que traz o objeto como parte essencial da discussão.

Com isso, ao longo de seu trabalho, o teórico alemão pôde colocar a música como uma “realidade material” e os ouvintes como sujeitos que poderiam vir a ter práticas e relação com a música além de sua própria consciência: ou seja, através de Adorno, “foi assim possível discernir na música modos de orientação para o ‘material’ que correspondiam a modos e impulsos existentes em outras esferas [além da música]”<sup>11</sup> (DENORA, 2003, p. 21).

Adorno atribui, por exemplo, valor à forma como os ouvintes recebem a música e desenvolvem suas maneiras de consumi-la. Embora, de forma geral, isso não seja profundamente explorado em seu trabalho, que tem foco principalmente em analisar o papel da música em um contexto de consumo dentro da indústria cultural, atribuindo valor e distinção à música em si, esses aspectos são levantados pelo autor durante suas análises e críticas:

Partindo-se do princípio de que a problemática e a complexidade sociais também se expressam por meio das contradições presentes na relação entre a produção e a recepção musicais, na estrutura da escuta inclusive, não se deve esperar, pois,

---

<sup>10</sup> Tradução nossa: “Adorno’s work conceives of music as formative of social consciousness. [...] the idea that music is a ‘force’ in social life, a building material of consciousness and social structure.”

<sup>11</sup> Tradução nossa: “It was thus possible to discern in music modes of orientation to ‘material’ that corresponded to modes and impulses found in other realms”

nenhum continuum ininterrupto desde uma escuta perfeitamente adequada a uma escuta desconexa e sub-rogada, mas, ao contrário, que tais contradições e oposições também sejam refletidas na própria natureza da escuta musical, bem como nos hábitos de escuta (ADORNO, 2011, p. 57).

Essa presença da música como entidade material no hábito de escuta dos indivíduos aparece de formas diferentes ao longo do trabalho do pensador. Ainda que concentrado em como a música popular cria um aspecto de controle e retenção dos indivíduos, ele expõe de alguma forma, sob seus parâmetros, o que seriam performances de escuta dos ouvintes. Por exemplo, como Adorno e Simpson descrevem, “uma experiência plenamente concentrada e consciente de arte só é possível para aqueles cujas vidas não colocam um tal stress, não impõem tanta solitação, a ponto de, em seu tempo livre, eles só quererem alívio simultaneamente do tédio e do esforço” (ADORNO; SIMPSON, 1941, p. 136). Em outras palavras, para Adorno, a escuta musical cumpre uma função social e pessoal para cada indivíduo, de modos particulares.

No entanto, o autor critica que, para que a música tenha esse papel na vida do ouvinte, existe um processo específico de criação e promoção de tal objeto pela indústria cultural, que ele chama de "standardização" (ADORNO; SIMPSON, 1941). Com isso, ele expõe que a música popular sofre uma espécie de repetição em massa, para se tornar reconhecível e facilmente aceita pelo público que a consome. “A música popular precisa ir ao encontro de duas demandas. Uma é a de estímulos que provoquem a atenção do ouvinte. A outra é a de material que recaia dentro da categoria daquilo que o ouvinte sem conhecimentos musicais chamaria de música ‘natural’” (ibidem, p. 122).

Assim, Adorno traz à luz justamente a dicotomia da música popular na sociedade moderna: pela standardização, a mesma música que deve servir como um estímulo e interesse ao indivíduo contra a monotonia e o estresse, precisa também ser reconhecida, para criar um vínculo de percepção com o ouvinte. Adorno chama esse aspecto dual de "paradoxo dos desejos" (ADORNO; SIMPSON, 1941, p. 122).

“A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal.” (ibidem, p. 120)

Com isso, o autor afirma que a música (no caso, a “música popular”) ao mesmo tempo que tem o poder de criar esse sentimento de "lazer" aos indivíduos, tendo como base a

estandardização e esse caráter de tornar a música sempre igual para ser reconhecível, mantém os ouvintes em uma "pseudo-individação". Ou seja, por mais que seja uma fuga da realidade do trabalho, busca manter as pessoas sempre atrás dos mesmos estímulos. "Os usuários da diversão musical são eles mesmos objetos, ou, de fato, produtos dos mesmos mecanismos que determinam a produção da música popular" (ADORNO; SIMPSON, 1941, p. 137).

Em toda essa abordagem, podemos reconhecer que, independente dos conceitos em si apresentados pelo autor, ele de fato expõe um paralelismo entre a relação de sujeito e objeto, levando em conta inclusive certas materialidades presentes na música e suas maneiras de impactar os indivíduos – neste caso, os ouvintes de música. Ao tratar da estandardização e de certas configurações características do que ele chama de “música popular”, que ele assume criticar diretamente, Adorno aponta *affordances* deste objeto e caminha para criar uma certa análise das suas materialidades para apontar seus efeitos sobre os ouvintes. Ele entra nesta linha ao abordar, por exemplo, as características de semelhança entre músicas de são “hits”, ao citar certos padrões musicais e repetições que tornam as músicas sempre reconhecíveis entre si – e, de acordo com sua teoria, mantém os ouvintes em um “estado de monotonia” (ADORNO; SIMPSON, 1941).

Assim, o ouvinte aparece como figura central no trabalho de Adorno. Ainda que o autor o coloque em uma posição de um ser alienado, ele de alguma maneira o apresenta como sendo ativo e cúmplice de sua própria alienação (DENORA, 2003). Ou seja, embora seja afetado diretamente pelo objeto música, ele o faz de forma espontânea, sendo cativado livremente. Paralelamente, o objeto “música” também surge como um “contexto material” da vida dos indivíduos, sendo outra figura central nesta equação da ação do ouvinte.

Embora não tenha abordado diretamente as tecnologias e os meios com os quais os ouvintes escutam música, de certa maneira o trabalho de Adorno foi crucial para criar um pensamento crítico em relação a figura do ouvinte e as materialidades dos objetos (no caso, a própria música), em uma relação direta de causalidade entre eles. De alguma forma, essa relação tem semelhanças com o que Bruno Latour viria a apontar dentro da Teoria Ator-Rede, ao trazer uma organização da sociologia que coloca os objetos e os atores como centrais dentro de um contexto relacional.

Sob esta perspectiva desenvolvida por Latour, é possível compreender a teoria do ouvinte além da relação da música com os indivíduos como uma via direta de

“consequências”, mas também levando em consideração outros fatores contextuais, como os artefatos e tecnologias envolvidos nos processos e ações, além das próprias particularidades dos atores. Neste ponto, de alguma forma o trabalho de Latour complementa pontos que Adorno acabou por ignorar, como as demais propriedades que a música pode ter sobre os indivíduos no dia a dia, e seus contextos materiais de escuta. Ou seja, com esta ótica, deixa de apresentar a música simplesmente moldada por “forças sociais” (DENORA, 2003).

Ainda que, como citado, o trabalho de Latour possa ser considerado em alguma medida convergente ao de Adorno, quando pensamos em sua aplicação sobre o ouvinte e a música, do ponto de vista sociológico, ele é um tanto crítico a certas amarras às quais Adorno se prende. Bruno Latour afirma que os sociólogos “estão constantemente à procura, de forma um tanto desesperada, de laços sociais suficientemente fortes para nos unir ou de leis morais que sejam suficientemente inflexíveis para fazer com que nos comportemos adequadamente”<sup>12</sup> (LATOURE, 1991, p. 227). Ou seja, para o pensador, a sociologia enquadra os indivíduos dentro dos contextos analisados para que eles se encaixem naquilo que a narrativa propõe. O que faz sentido, por exemplo, se considerarmos a forma com que Adorno analisa os ouvintes de música popular e seus movimentos “hipnotizados” por meio do que ele chama de estandardização da música, sem levar de fato em conta individualidades e seus contextos específicos de ação.

O autor propõe, assim, uma “sociologia dos artefatos” (LATOURE, 1991), em que se preste atenção não apenas nos atores humanos, mas também naqueles “não-humanos”. Ou seja, deixar de lado o exercício da sociologia em apenas entender os atores e suas ações com os objetos, mas também considerando as características, particularidades e propriedades que os artefatos possuem, mesmo independente da interpretação que as pessoas dão a eles.

O que os nossos antepassados, os fundadores da sociologia, fizeram há um século para abrigar as massas humanas na estrutura da teoria social, deveríamos fazer agora para encontrar, em uma nova teoria social, um lugar para as massas não-humanas, que nos imploram para serem compreendidas<sup>13</sup> (LATOURE, 1991, p. 227).

---

<sup>12</sup> Tradução nossa: “They are constantly looking, somewhat desperately, for social links sturdy enough to tie all of us together or for moral laws that would be inflexible enough to make us behave properly.”

<sup>13</sup> Tradução nossa: What our ancestors, the founders of sociology, did a century ago to house the human masses In the fabric of social theory, we should do now to find a place in a new social theory for the non-human masses that beg us for understanding.

Dentro desta proposta de pensamento, assim, o autor introduz outras ideias relevantes para seu trabalho a respeito dos artefatos e suas relações com as pessoas. Isso porque, ao destinar essa importância aos objetos, ele propõe olhar para eles também como atores-chave das articulações feitas pelos indivíduos que os utilizam. Ou seja, uma “distribuição de competências entre humanos e não-humanos” (LATOURE, 1991, p. 233).

Desta forma, a visão de Latour sobre os agenciadores não-humanos é que eles funcionam em uma via de mão dupla com os humanos: ambos têm seus papéis, e necessitam de certos estímulos um do outro para que as atividades aconteçam. O interessante desta abordagem é poder aplicar um pensamento não-hermenêutico de que o objeto tem uma aptidão e uma essência material, independente de sentido interpretativo que possamos dar a ele.

Ou seja, por meio do que Latour (2011) chama de “tecnologismo”, ou, em outras palavras, o determinismo tecnológico dos artefatos, o autor consegue introduzir os “não-humanos” dentro da própria estrutura de pensamento da sociologia. De forma simplificada, os artefatos são pré-orientados para certas atividades, e com isso, possuem sua própria existência, podendo ser apropriadas pelos atores humanos em suas atividades.

De alguma maneira, o pensamento de Latour dialoga com a forma com que Adorno abordava a relação entre a música e os ouvintes. Em seu trabalho, Adorno também apontava para os objetos como “prescritos” pela indústria cultural para manter os atores humanos da atividade de ouvir música em certas condições de pseudo-individualização.

Com isso, afinal, Latour busca trazer um debate mais amplo sobre a sociologia. Em vez de ficar preso nos atores humanos e seus sentidos sobre o mundo, coloca também os artefatos materiais como fatores de importância e presença no dia a dia dos indivíduos. Esses objetos e seus tecnologismos afetam e são afetados pelas pessoas, e fazem Latour propor uma nova maneira de enxergar essas relações e as atividades que são realizadas na sociedade.

O que aparece no lugar dos dois fantasmas – sociedade e tecnologia – não é simplesmente um objeto híbrido, parte formado por eficiência e parte por sociologização, mas um objeto *suz generis*: uma coisa coletiva, a trajetória da linha de frente entre programas e não-programas. Tudo está muito cheio de humanos para se parecer com a tecnologia de antigamente, mas também muito cheio de não-humanos para se parecer com a sociologia do passado. As massas que faltam ser

abordadas estão nas nossas teorias sociais tradicionais, e não nas tecnologias supostamente frias, eficientes e desumanas.<sup>14</sup> (LATOURE, 1991, p. 254)

Assim, podemos notar como as mudanças da sociologia ao longo do tempo transformaram também as noções sobre o que estamos abordando: os ouvintes e seus objetos. Com as ideias de Adorno, foi possível acessar uma abordagem direcionada aos amantes de música e suas atividades, trazendo um pensamento inicial de como eles podem ser influenciados pelos objetos musicais e o que isso modifica suas vidas.

Ao somar esse pensamento com as teorias de Latour sobre a importância dos objetos para a sociedade, porém, encontramos outro caminho importante para essa análise dos ouvintes: não olhar apenas para os efeitos dos objetos nas pessoas, mas também a própria forma como os objetos existem, possuem certos papéis e são influenciadores e influenciados por esses atores humanos. Com essas duas ideias interligadas, podemos ter uma discussão inicial sobre o que seria a teoria do ouvinte na nossa atual sociedade, mas que ainda é passível de ser muito discutida e rearranjada por diversos outros fatores sociais, humanos e tecnológicos.

## **1.2. Potencialidades e mediadores: os conceitos construtivistas de DeNora e Hennion**

O tecnologismo proposto por Latour é interessante por abrir a margem para uma discussão sociológica que inclui entre as ponderações sobre a nossa realidade os objetos como figuras centrais para a discussão sobre as próprias pessoas e suas ações. No caso da música, principalmente quando vamos discutir os ouvintes, isso se mostra muito importante, já que ouvir música não é apenas algo trivial que acontece naturalmente. A atividade exige que haja diversos sinais e elementos para acontecer da forma que acontece.

Afinal, não é apenas uma pessoa que está ali na condição de ouvinte: a própria música é um elemento central para que tal ação ocorra. E qual música vai ser, como ela vai soar, o que se espera dela, são questões de suma importância para entendermos de fato além de um

---

<sup>14</sup> Tradução nossa: “What appears in the place of the two ghosts—society and technology—is not simply a hybrid object, a little bit of efficiency and a little bit of sociologizing, but a *suz generis* object: the collective thing, the trajectory of the front line between programs and anti- programs. It is too full of humans to look like the technology of old, but it is too full of nonhumans to look like the social theory of the past. The missing masses are 1n our traditional social theories, not in the supposedly cold, efficient, and inhuman technologies.”

estímulo físico que é “ouvir algo”. Escutar as gotas de chuva caindo na rua, para quem está próximo da janela, é algo natural e inevitável para quem tem uma audição normal. Tocar uma música, ou até mesmo ouvir uma que já esteja tocando, mas entendendo, interpretando e sentindo a mesma, não é a mesma coisa. Assim, a discussão precisa necessariamente passar por artefatos, e não só pelas pessoas.

No entanto, se formos considerar friamente o que propõe Latour, ao abordar as propriedades intrínsecas da música, a forma como foi pré-definida, a partir do tecnologismo, ainda que consideremos a maneira como as pessoas possam se apropriar dela, de alguma forma esvazia o caráter material da música, e cai próximo ao determinismo que o próprio Adorno se viu descrevendo durante suas análises.

No trabalho de Tia DeNora, assim, ela até aborda as próprias definições de Latour, mas com um contraponto importante: as variáveis do dia a dia pelos quais as pessoas procuram a música, como seus estados mentais, suas personalidades, seus humores, seus hábitos, dentre diversas outras possibilidades. Logo, leva em conta as formas pelas quais ela pode ser acessada e recebida pelos ouvintes:

[...] uma concepção reflexiva da força da música como algo que se constitui em relação a forma como é recebida não ignora de forma alguma as propriedades da música; em vez disso, considera como determinados aspectos da música se tornam significativos em relação a destinatários específicos em momentos específicos e sob circunstâncias específicas.<sup>15</sup> (DENORA, 2004, p. 23)

Com isso, DeNora chega a se apoiar em Latour ao concordar que os objetos (e até mesmo a música) tenha suas características prescritas de forma substancial. Porém, busca trazer como contraponto a ideia de que isso não pode resumir a música. Apesar de suas potencialidades, a música está imersa em contextos mais complexos. Ou seja, toda a sociedade e o dia a dia dos indivíduos também vão influenciar a forma como ele se usa do objeto e, conseqüentemente, o objeto o afeta. “Estes mecanismos incluem as atividades cotidianas das pessoas e o significado que elas dão para as coisas que elas entendem como

---

<sup>15</sup> Tradução nossa: “[...] a reflexive conception of music’s force as something that is constituted in relation to its reception by no means ignores music’s properties; rather, it considers how particular aspects of the music come to be significant in relation to particular recipients at particular moments, and under particular circumstances.”

‘sociedade’, ‘lei’, ‘governo’, ‘economia’, ‘vida familiar’ e muitas outras”<sup>16</sup> (DENORA, 2004, p. 38).

Desta maneira, DeNora critica diretamente o tecnologismo, por defender que, por este aspecto, fica-se muito preso ao significado das coisas, além de fomentar que as interpretações sejam determinadas pelos produtos culturais. A autora admite que os materiais ao redor da música não são neutros, e que são “criados e distribuídos em formas que emprega e reforça certos significados” (ibidem, p. 45), mas pontua que essas materialidades não determinam, mas apenas contribuem para as circunstâncias de escuta.

Os objetos, segunda a abordagem da autora, não obrigam uma forma específica de uso. Embora se esperem de fato certas formas de utilização pré-fabricadas na concepção original do artefato – como um livro pressupõe uma ordem de leitura específica (da esquerda para a direita nos países ocidentais, por exemplo) – as pessoas podem fazer apropriações destes meios de acordo com suas vontades ou necessidades. Tratando especificamente do objeto “livro”, por exemplo, ele poderia ser lido de trás para a frente, se o leitor estiver procurando por trechos específicos; ou ter somente as suas orelhas lidas, assim como apenas a introdução e a conclusão. Ou, no caso de um carro, que pode ser dirigido sem as mãos no volante, ou com os olhos fechados, se o intuito do motorista for causar um acidente.

No caso da música, podemos levar em conta a mesma questão. Os artefatos de reprodução podem ter certas características e suscitar certas maneiras pré-definidas de uso, mas a forma com a qual eles serão de fato utilizados é algo totalmente imprevisível, e varia de acordo com o indivíduo e diversos dos seus contextos. Afinal, a música é algo presente na vida das pessoas com significados totalmente distintos e pessoais, e seria apenas um exercício de imaginação tentar antecipar essas possibilidades. Com isso, DeNora aponta a materialidade da música como algo formador de contextos, um mecanismo que possibilita a criação, desenvolvimento e execução de performances pessoais e sociais específicas.

Materiais musicais específicos podem ser percebidos, muitas vezes com regularidade, como relacionados a uma variedade de “outras coisas”. Estas “coisas” podem ser outras obras (como reconhecemos o “estilo” de uma época, compositor ou região, por exemplo) mas, o que é mais interessante para a análise sócio-musical, podem ser alguns dos fenômenos extra-musicais, como valores,

---

<sup>16</sup> Tradução nossa: “These mechanisms include people’s day-to-day activities, their meaningful orientation to the things that they understand as ‘society’, ‘law’, ‘government’, the ‘economy’, ‘family life’, and many others.”

ideias, imagens, relações sociais ou estilos de atividade. O significado sociológico deste último ponto é intensificado quando o “conteúdo” social da música não é apenas aclamado (como uma representação de uma realidade ou de uma realidade imaginada), mas antes alvo de ação, quando a música passa a servir de alguma forma como um material organizador para a ação, motivação, pensamento, imaginação e assim por diante. É aqui que podemos começar a falar da música à medida que ela “entra” em ação. E é aqui que o estudo sócio-musical pode ser alargado para além das noções (derivadas da análise textual) do carácter simbólico da música, das suas interpretações e do(s) significado(s) percebido(s)<sup>17</sup>. (DENORA, 2003, p. 46)

Ou seja, a intenção da autora é trazer uma nova forma de análise sobre a música, que não aborda seu impacto nem apenas como um objeto com propriedades “intrínsecas”, e nem como algo que só ganha significado a partir de uma reflexão ou uma interpretação específica. DeNora aponta a análise sobre a música como um exercício para compreender sua “força semiótica na vida social” (DENORA, 2004, p. 23).

Para esta abordagem sociológica da música, Tia DeNora remete ao conceito de *affordances*, da música e como essas propriedades materiais participam das ações dos ouvintes. “Affordances” são, em uma interpretação direta, as propriedades do objeto que permitem ações e apropriações de quem o utiliza. Ou, em outras palavras, são todas as coisas que o objeto possui de forma específica, sejam conceituais ou práticas, podendo ser manipuladas ou não, visuais ou simplesmente “percebidas”. Um teclado usado para digitar textos, por exemplo, tem como *affordances* a presença de teclas que são afundadas para “marcar” uma letra, o tamanho dessas teclas, a disposição e a ordem das letras, além de elementos menos perceptíveis, como a possibilidade de combinação de teclas para ações específicas no computador etc.

Este conceito, assim, aborda a música como uma sucessão de potencialidades e restrições que possibilita experiências particulares a partir dessas materialidades. Para a música, nesse ponto, podemos incluir potencialidades como volume, andamento, ritmo,

---

<sup>17</sup> Tradução nossa: “Particular musical materials may thus be perceived, often with regularity, as commensurate with a variety of ‘other things’. These ‘things’ may be other works (how we come to recognize the ‘style’ of an era, composer, region, for example) but, more interesting for socio-musical analysis, they may be some extra-musical phenomenon, such as values, ideas, images, social relations, or styles of activity. The sociological significance of this last point is intensified when music’s social ‘content’ is not merely hailed (as a representation of a reality or imagined reality) but is rather acted upon, when music comes to serve in some way as an organizing material for action, motivation, thought, imagination, and so forth. It is here that we can begin to speak of music as it ‘gets into’ action. And it is here that socio-musical study can be extended beyond notions (derived from textual analysis) of music’s symbolic character, its interpretations and perceived meaning(s).”

estilo, dentre diversos outros. Assim, podemos entender que “falar da música como algo que potencializa coisas é sugerir que ela é um material com o qual as coisas são moldadas, elaboradas através de ações práticas e às vezes inconscientes”<sup>18</sup> (DENORA, 2004, p. 47).

Esta relação entre o “poder” da música e como eles são apropriados pelos indivíduos no dia a dia são o principal ponto de foco do trabalho de DeNora. A autora destaca algumas das principais possibilidades com a música e analisa diretamente sua relação de troca com indivíduos reais para elaborar suas definições de como a música tem diferentes aspectos, propriedades e possibilidades nas vidas das pessoas. No livro “Music In Everyday Life”, a autora aborda a música a partir da relação de afeto com os indivíduos, como uma extensão dos indivíduos e até como um dispositivo de ordenação social (DENORA, 2004). Ao longo do livro ela traz diversos exemplos de pessoais reais com as quais conversou e explora suas relações com a música. É o caso, por exemplo, de Gary, que DeNora descreve como um homem em torno de seus 20 anos, que tem fobia social e usa a musicoterapia para ajudá-lo a controlar sua ansiedade no meio da sociedade. Neste caso, ela aborda a possibilidade da música poder ser “compartilhada” por vários indivíduos em um mesmo ambiente como uma propriedade que auxilia Gary a conseguir se sentir seguro e compartilhando lugares e momentos com outros indivíduos.

Porém, não são apenas as *affordances* da própria música que fazem parte de toda a elabora atividade que é a escuta da música. Afinal, diversos outros aspectos se incorporam nesta ação, como o local onde ela ocorre, o tempo, os corpos envolvidos, além dos próprios objetos que “participam” da execução da música. É neste ponto que entra o conceito de “mediação” proposto por Antoine Hennion. O autor busca analisar a escuta de música como uma rede de performance entre diversos corpos, objetos, conceitos – do instrumento musical tocado ao corpo de quem ouve a música, passando pelo lugar onde isso ocorre. Para Hennion, tudo isso ocorre paralelamente sem necessariamente representar uma única codificação social. “Os mediadores não são meros portadoras da obra, nem substitutos que dissolvam a sua realidade; eles são a própria [música]”<sup>19</sup> (HENNION, 2003, p. 84).

---

<sup>18</sup> Tradução nossa: “To speak of music as affording things is to suggest that it is a material against which things are shaped up, elaborated through practical and sometimes non-conscious, action.”

<sup>19</sup> Tradução nossa: “mediations are neither mere carriers of the work, nor substitutes that dissolve its reality; they are the [music] itself”

Sob esta perspectiva, é possível analisar o papel da música como algo maior que um objeto pré-condicionado que pode ser apropriado pelos ouvintes; e além do conceito de ser um artefato com “poderes” para modificar e ser modificado pelas pessoas no dia a dia, como coloca DeNora. A música, por meio do ponto de vista da mediação, é um conjunto de fatores que não são facilmente previstos ou explicados.

Neste ponto, o gosto entra como um dos aspectos com os quais se pratica essa atividade com a música. Ainda que o gosto venha a ser moldado a partir de relações simbólicas, e ser produzido a partir de construções de distinções sociais (BOURDIEU, 2016), pela ótica da mediação ele é contemplado e meio a diversos produtos ativos que estão ao redor da produção e da recepção da música.

O gosto do amador já não é considerado uma escolha arbitrária, mas sim uma técnica coletiva, cuja análise nos ajuda a compreender as formas como nos sensibilizamos, às coisas, a nós próprios, às situações e aos momentos, controlando simultaneamente a forma como esses sentimentos podem ser compartilhados e discutidos com outras pessoas<sup>20</sup>. (HENNION, 2010, p. 98)

Ou seja, o trabalho de Hennion busca trazer a influência dos mediadores na escuta de música, incluindo elementos técnicos, sociais, econômicos e individuais, dentre diversos outros. Assim, o pensamento da sociologia da música a partir da mediação passa pelo sentido de como a experiência com a música é construída e difundida, desde sua composição até a forma como é experimentada pelo ouvinte, e além.

Com isso, analisar a música, ou qualquer que seja a forma de arte, a partir do entendimento do autor, se torna ao mesmo tempo algo bem mais complexo – considerando a variedade de elementos mediadores envolvidos que devem ser levados em consideração –, mas também muito menos engessado ao focar demasiadamente nas interpretações dos indivíduos para que algo tenha sentido, a partir de um ponto de vista hermenêutico, ou até em um entendimento tecnologista de que os objetos possuem sentidos intrínsecos a serem desvendados e experimentados pelos humanos.

---

<sup>20</sup> Tradução nossa: The amateur’s taste is no longer considered an arbitrary election rather, it is a collective technique, whose analysis helps us to understand the ways we make ourselves sensitized, to things, to ourselves, to situations and to moments, while simultaneously controlling how those feelings might be shared and discussed with others.”

Quando levamos em conta a análise sociológica sobre a arte, então, isso fica ainda mais claro: uma pintura ou uma escultura existem no tempo, têm história, contexto e significado. E ao mesmo tempo traz as noções de beleza, estética e outros aparatos sensoriais, além da própria interpretação que as pessoas fazem ao vislumbrar um objeto artístico. Com a importância dada a esses intermediários, Hennion tenta criar um mecanismo de análise diferente para propor aos sociólogos, um modelo que “chama a atenção para o filtro que existe entre o sujeito e o objeto e possibilita que eles se vejam”<sup>21</sup> (HENNION, 2016, p. 2).

Os intermediários afastam-nos do estudo analítico da própria arte (seja para glorificá-la ou para demoli-la) para uma reposição dos recursos que a compõem e asseguram a sua duração, impedindo-nos de obstruí-la e desconstruí-la à vontade, abrindo a possibilidade de criar uma problemática madura e positiva da mediação, situando-a no seu contexto, in situ. (HENNION, 2016, p. 10)

A partir desta ideia de mediação, então, a experiência de se ouvir música, por exemplo, deixa de ser algo entre a música e o ouvinte, e é constituída por tudo o que envolve ambos, das mais diversas naturezas. Inclusive tendo a própria música e o próprio ouvinte como mediadores que são partes desta ação.

Compreender uma obra de arte como mediadora, a partir da lição da sociologia crítica, significa rever a obra em todos os detalhes dos gestos, corpos, hábitos, materiais, espaços, linguagens e instituições que ela habita. Estilos, gramática, sistemas de gosto, programas, salas de concerto, escolas, empresários etc.: sem todas essas mediações acumuladas, não surge nenhuma bela obra de arte. Ao mesmo tempo, porém - e contra a agenda usual da sociologia crítica - devemos reconhecer o momento da obra em sua dimensão específica e irreversível; isso significa vê-lo como uma transformação, um trabalho produtivo, e permitir-se levar em conta as formas (muito diversificadas) pelas quais os atores descrevem e experimentam o prazer estético.<sup>22</sup> (HENNION, 2003, p. 2)

---

<sup>21</sup> Tradução nossa: “[...] draws attention to the filter that lies between the subject and the object, and makes it possible for them to see each other.”

<sup>22</sup> Tradução nossa: “Understanding the work of art as a mediation, in keeping with the lesson of critical sociology, means reviewing the work in all the details of the gestures, bodies, habits, materials, spaces, languages, and institutions which it inhabits. Styles, grammar, systems of taste, programmes, concert halls, schools, entrepreneurs, etc.: without all these accumulated mediations, no beautiful work of art appears. At the same time, however - and against the usual agenda of critical sociology - we must recognize the moment of the work in its specific and irreversible dimension; this means seeing it as a transformation, a productive work, and allowing oneself to take into account the (highly diversified) ways in which actors describe and experience aesthetic pleasure.”

No caso da música, em que o próprio objeto se trata de uma “entidade evasiva” (STRAW, 2010), ou seja, não possui uma forma física definida, como uma pintura ou uma escultura, essa ideia de se ocupar das análises a partir dos mediadores se mostra conveniente. No caso de Hennion, que no seu trabalho trata do ouvinte como um “amador de música”, ele se ocupa de analisar sempre o contexto que o indivíduo se coloca – propositalmente ou não – para “praticar” a escuta de música. Ou seja, ele coloca em foco os mediadores possíveis de serem percebidos ao redor do ouvinte para que aquela ação aconteça e ele possa praticar seu “amor” pela música.

Assim, pela ausência de presença física da música, os objetos utilizados para que ela seja propagada ganham um aspecto importante na análise dos mediadores. Sejam os instrumentistas em um show, o equipamento de som do qual a música é reproduzida, o formato em que a música é comercializada, entre diversos outros, fazem parte da maneira como o ouvinte se envolve e pratica a escuta da música.

Com isso, é possível notar que os trabalhos de DeNora e Hennion trouxeram novos aspectos para análise da música dentro da sociologia. Ao trazer à luz os objetos, assim como propõe o tecnologismo de Latour, mas também considerando os diferentes contextos e momentos dos indivíduos que utilizam esses objetos, pode notar um novo olhar à figura do ouvinte que não estava presente desta forma previamente. Ao analisar as *affordances* dos objetos e como os indivíduos se apropriam das mesmas, e trazer o conceito da mediação para agregar todas as diferentes potencialidades e restrições das coisas que existem e acontecem em torno da música e de seu ouvinte, torna-se visível como os estudos sobre a materialidade se encaixam nestas conjunturas de observação.

O ouvinte, assim, deixa de ser visto como um ator isolado influenciado diretamente pela música, mas fazer parte da própria ação da existência e reprodutividade desta música. Porém, um outro aspecto que ganha visibilidade a partir deste ponto de vista, é a figura dos artefatos com os quais o ouvinte se envolve para fazer acontecer a sua escuta musical. Dentro deste contexto de mediadores, esses objetos são parte-chave de como podemos reconhecer e estudar os ouvintes, principalmente ao longo do tempo, em que a tecnologia evolui e carrega consigo novas situações, possibilidades e relações.

### 1.3. A teoria do ouvinte pela perspectiva da materialidade da comunicação

Analisar a música dentro da sociedade é um exercício de um caráter muito próprio. Afinal, o ouvinte é uma figura que ao mesmo tempo contempla e participa da atividade: a música afeta seu corpo, seus humores, suas vontades e até sua personalidade (DENORA, 2004). Porém, existe um outro viés que também faz a música se diferenciar de outros objetos de expressão artística, que já citamos atualmente: seu caráter evasivo.

Por não existir em um objeto físico visível, a música pode muitas vezes ser reconhecida como algo imaterial, ainda que, como comentamos, ela possa afetar diretamente corpos e pensamentos das pessoas, e como coloca DeNora (2004), tenha propriedades que a fazem ser útil para diversos aspectos da vida.

Assim, um ponto que se torna bastante importante para a compreensão do ouvinte na sociedade, é a maneira com que ele se relaciona com essa música. Seja tocando um instrumento, ouvindo uma canção no rádio ou simplesmente batucando em uma mesa, em todos esses casos a música e o indivíduo estão presentes na ação, mas de formas muito distintas. Além disso, quando vamos pensar na mediação que ocorre nessas ações, diversos artefatos estão envolvidos normalmente. A música, para o ouvinte, parte de algo, e esse algo também é central na análise de como funciona a relação desse indivíduo com aquilo que escuta.

Enquanto, no caso da música, a mediação faz aparecer os objetos, o cientista social usa a mediação para afastar os objetos – aqui, as obras de arte: ele apenas os leva em conta para explicá-los em termos de algo diferente de si mesmos, para transformá-los em ferramentas de interpretação social.<sup>23</sup> (HENNION, 2016, p. 1)

Ou seja, a partir desta ideia de mediação sobre a música, os artefatos aparecem como intermediários que fazem as ações acontecerem da forma que acontecem – o jeito de ouvir música, a interpretação que o indivíduo dá a ela, seus efeitos etc. –, e se tornam essenciais para que ocorram assim. Desta maneira, analisar apenas as pessoas, apenas as músicas ou

---

<sup>23</sup> Tradução nossa: “Whereas, in the case of music, mediation makes objects appear, the social scientist uses mediation in order to brush objects aside – here, the works of art: he only takes them into account in order to explain them in terms of something other than themselves, to turn them into tools for social interpretation.

apenas os materiais não-humanos envolvidos na ação de escutar música não basta para entender de fato o que cada movimento de se escutar música significa.

Por outro lado, os estudos de Hennion e de DeNora, ainda que tragam uma abordagem mais ampla da relação entre pessoas e objetos, e uma compreensão de que esses indivíduos e tais artefatos possam afetar e ser afetados mutuamente, acabam esbarrando em certas perspectivas construtivistas. Ou seja, ainda abordam toda a situação material como se fossem ser “resolvidas” pela consciência humana. Por mais que apontem a importância e a “essência” dos objetos e demais mediadores, por vezes os apresentam como se não pudessem ser visualizados de forma apartadas dentro do contexto das pessoas.

Assim, uma maneira de trazer os conceitos explorados pelos autores citados anteriormente e conseguir resumir a teoria do ouvinte a partir deles é nos usando da chamada da materialidade da comunicação. Por este caminho, passa a ser possível enxergar partes de boa parte das ideias citadas – interpretações, tecnologismos, apropriações, *affordances* etc. – , em uma teoria que busca trazer o lado não-hermenêutico da análise social, sem deixar de lado a importância que ele possa ter no entendimento do contexto geral destes dispositivos sociais.

Para compreender o ouvinte e sua relação com a materialidade dos objetos de reprodução, então, é possível colocar em evidência a escuta de música como uma relação entre conteúdo e expressão (GUMBRECHT, 2010). Assim, o conteúdo formado por essa ação parte do indivíduo ouvinte, enquanto a expressão dessa escuta é desempenhada pelos demais mediadores envolvidos – a música, os meios de reprodução, o ambiente, o corpo etc.

A partir da perspectiva da teoria da materialidade, então, podemos apontar que a escuta de música parte de uma substância de conteúdo, que é a vontade, o plano ou a ideia de um indivíduo de ouvir música – aqui entra a interferência do seu gosto, do seu humor, da sua criatividade, por exemplo. Já a maneira como ele vai ouvir, é justamente a forma desse conteúdo, é a significação do seu desejo – escolher uma música com uma certa característica sonora, ouvir uma playlist específica ou colocar o volume alto.

Ao mesmo tempo, tanto a música como o meio pelo qual ela é reproduzida, e os demais mediadores envolvidos, aparecem como meios de expressão desse “conteúdo” (no caso, a escuta musical). Esses mediadores, na condição de coisas, são meramente substâncias de expressão, mas quando participam da ação da escuta, executam um papel de formação

dessa expressão. Assim, podemos considerar que a música como objeto, além do aparelho que toca essa música, o corpo que balança com ela, e tudo o mais, como as formas de expressão da escuta musical, que partem de um “estopim” que é o conteúdo dessa ação de se ouvir música – a necessidade, a vontade, o desejo de ouvir música.

Colocado desta maneira, então, podemos entender a materialidade da comunicação sem que o indivíduo seja colocado como um ator principal, criador de sentido ao que está acontecendo. Conseguimos, assim, enxergar todos os mediadores da performance da escuta musical como elementos ativos na existência desta experiência – ou seja, todos os mediadores envolvidos como produtores de presença nesta ação.

Em outras palavras, falar de ‘produção de presença’ implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados - mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o cogito cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano. (GUMBRECHT, 2010, p. 39)

Desta forma, podemos afirmar que os mediadores para os quais aponta Hennion são os objetos ou circunstâncias que produzem presença sobre o ouvinte, a fim de formar a sua ação de escutar música. Posto assim, é possível representar a teoria do ouvinte como a conjuntura dos fatores que envolvem o indivíduo ou grupo de indivíduos ao redor de suas vidas e da música que estão escutando – incluindo suas necessidades, suas vontades, seus gostos, seus contextos sociais, suas interpretações pessoais e, claro, os objetos, locais e tempo dos quais se utilizam para a prática de escuta. Afinal, “a redescoberta dos efeitos de presença e o interesse nas ‘materialidades da comunicação’, no ‘não-hermenêutico’ e a ‘produção de presença’ não eliminam a dimensão da interpretação e da produção de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 39).

Neste ponto, quando buscamos compreender o ouvinte, então, podemos considerar seu corpo como uma primeira instância de mediação, mas imediatamente seguida dos objetos que rodeiam essa mediação, e da produção de presença dos mesmos sobre esse indivíduo – e vice-versa. Apesar de central no entendimento da escuta de música, a figura do ouvinte

precisa estar diretamente relacionada como os demais intermediários que impactam sua ação, e as propriedades materiais desses artefatos, que vão influenciar diretamente essa relação.

Com isso, uma abordagem da teoria do ouvinte que se mostra possível, é abraçar juntamente com o próprio ouvinte a “vida dos objetos” (FELINTO; ANDRADE, 2005): suas *affordances* e suas maneiras de produzir presença como mediadores. Quando falamos diretamente sobre música, assim, é necessário enxergar para o conteúdo artístico, mas principalmente para os objetos que fazem esse conteúdo ser reproduzido. Afinal, são esses meios que fazem com que a música de fato toque o corpo do ouvinte.

Quando abordamos o ouvinte e sua escuta musical em um período de tempo específico, por exemplo, conseguimos trazer diversos fatores importantes para a discussão. Começando pelas tecnologias e os objetos que envolvem a escuta musical em cada época. Ouvir música era algo totalmente diferente no começo do século XX e no final do mesmo período. Não só porque os contextos das pessoas mudaram, e nem só porque a própria música mudou. Mas também porque as formas de reprodução sofreram diversos estágios de alteração. Ou seja, ao longo de todo esse tempo, a vida das pessoas mudou, assim como a vida dos objetos. E, no meio do caminho, a própria escuta musical.

Logo, sob esta perspectiva podemos perceber o ouvinte e suas práticas de escuta no contexto da reprodução de música por meio das plataformas de streaming. Não colocando o ouvinte diretamente como a figura central daquilo que está a fazer, como se a ação de escutar música só existisse quando o indivíduo dá sentido a ela. Também sem enxergar os objetos mediadores como materiais gerados com intuitos “pré-definidos”, e tampouco como elementos inócuos no aguardo de um significado. Consideremos, assim, as propriedades substanciais desses mediadores, assim como suas formas materiais, como parte dessa intrincada experiência que é a escuta de música.

Assim, por mais que nos trabalhos citados anteriormente, muito do objeto de pesquisa seja a própria música em si, iremos explorar justamente as propriedades e possibilidades criadas pelos artefatos que reproduzem a música, e como eles se conectam não somente com o ouvinte como figura social, mas sim com suas formas particulares de escuta de música. Com isso, cabe analisarmos as figuras dos objetos reprodutores de música e suas potencialidades ou restrições – ou seja, suas substâncias de expressão –, para trazer à luz as

possibilidades materiais que esses mediadores trazem à escuta de música, ou, em outros termos, à forma de expressão do ouvinte.

Desta forma, ao levantar essas teorias da sociologia da música e seus contrapontos, o objetivo é trazer um contexto que ponha em evidência tanto a música como objeto articulador presente na sociedade, como do ouvinte como uma figura ativa e de importância individual.

A partir desse contexto, então, podemos entender o que é o ouvinte de música, o personagem que desenvolve a ação de se impactar com o objeto artístico de forma consciente e lógica, a partir de elementos pessoais como seu gosto e suas “necessidades”. Para, por fim, concluirmos, como aponta Hennion, “se a música é capaz de nos ajudar a compreender como este modelo de mediação é capaz de substituir a explicação sociológica tradicional, que não consegue superar a sua necessidade de afirmar a sua autoridade sobre os objetos étnicos que estuda”<sup>24</sup>. (HENNION, 2016, p. 10)

## **2. MATERIALIDADES DA ESCUTA MUSICAL NA CONTEMPORANEIDADE**

Entender o papel dos objetos e a forma como os ouvintes podem se apropriar deles nos leva diretamente a uma análise bem mais direta do que significa ouvir música. Afinal, como as sociedades e culturas se modificam constantemente ao longo do tempo, e variam com a mesma facilidade entre diferentes localizações e contextos socioeconômicos no mundo, seria um desafio tremendo tentar elaborar uma teoria do ouvinte se fôssemos considerar que esse ouvinte, na verdade, apenas como um personagem dentro de um complexo teatro social.

Assim, como analisamos anteriormente, o ouvinte, independente do seu contexto social, tem um papel fundamental na sua própria ação como ouvinte. Buscar trazer as contextualizações socioculturais de cada um, seria como montar um mapa da sociedade e suas complexidades em si. As variáveis possíveis dentro de um universo de ouvintes de diferentes culturas, classes sociais e épocas, embora fascinantes, tornariam este tipo de estudo

---

<sup>24</sup> Tradução nossa: “we shall see whether music is able to help us understand how this model of mediation is able to replace the traditional sociological explanation, which is unable to overcome its need to assert its authority over the ethnic objects that it studies”

ao mesmo tempo de uma dificuldade excepcional, como limitadores, já que não levariam em conta também a figura do indivíduo. Além, claro, de considerar os próprios objetos os quais ele usa em suas ações.

Assim, a ideia deste capítulo é trazer uma análise dos próprios objetos, levantando algumas de suas características materiais e trazendo suas propriedades que estariam “prescritas” (DENORA, 2004, p. 36) e como elas podem ser apropriadas pelos ouvintes às suas maneiras. O intuito é ter um histórico das materialidades dos artefatos de reprodução de música, a partir de algumas *affordances* – incluindo, aqui, suas potencialidades e restrições –, para destacar a influência que eles possam ter tido na escuta de música ao longo do tempo. Ou seja, nesse ponto, levaremos em conta o “processo reflexivo pelo qual os usuários se configuram como agentes nas e pelas formas como se relacionam com os objetos e configuram os objetos nas e pelas formas como eles – como agentes – se comportam em relação a esses objetos”. (DENORA, 2004, p. 40).

Considerando que os artefatos são muito diferentes entre si, já que partem de estruturas físicas mecânicas (como os toca-discos) até interfaces totalmente digitais (como as músicas por mp3), vamos fazer um recorte das materialidades destes artefatos levando alguns pontos em consideração. Ou, em outras palavras, a quais propriedades desses itens daremos maior luz para conseguir construir uma análise coesa.

O primeiro ponto é o aspecto de mobilidade dos reprodutores – a forma como podem ser utilizados espacialmente, seja imóvel em casa ou de forma portátil –, buscando entender como isso pode ter impacto principalmente na questão da afetividade com a música. Afinal, enquanto se ouve música, o corpo fica presente no espaço, com os demais sentidos ainda em ação, o que traz uma relação afetiva do ouvinte com a música, interligada a essas demais percepções sensoriais e “monitoramentos reflexivos de situações” (DENORA, 2004). Assim, a possibilidade de se ouvir músicas em diferentes ambientes e variadas maneiras – andando na rua, dirigindo um carro, sentado no transporte público, dentro do próprio quarto etc. – é um fator importante na ação dos ouvintes, já que pode afetar diretamente sua experiência, suas percepções e sua atividade como ouvinte.

A segunda abordagem à potencialidade dos artefatos que queremos considerar é o aspecto “coleccionável” da música. Esse ponto leva em conta não só a questão do gosto do ouvinte, e o fato da música ser uma “tecnologia do eu” (DENORA, 2004), ligada diretamente

a como cada ouvinte se constrói como imagem pessoal ao ouvir música, mas também, o próprio caráter histórico da escuta e do gosto de cada indivíduo. Neste ponto, é fundamental também analisarmos essas materialidades do ponto de vista da memória, afinal, essas coleções e recortes individuais de preferências remetem diretamente à tentativa dos ouvintes de documentar e gravar certos aspectos da escuta. Em outras palavras, como coloca Hennion (2010, p. 29), “ouvir não é apenas um instante, é também uma história. Sua reflexividade é também sua capacidade de se construir como o quadro de sua própria atividade”<sup>25</sup>.

Além disso, iremos levar em conta as escolhas de cada ouvinte e como isso faz parte diretamente da sua prática de ouvir música. Afinal, por mais que o gosto seja uma questão fundamental, os humores, hábitos diários e preferências de cada indivíduo também afetam diretamente a maneira como se usam da ação de escutar música, e até as próprias músicas que ouvem. Assim, ao analisar as propriedades dos objetos, iremos suscitar também como formatam, disponibilizam e agrupam as músicas, e como esses formatos também constituem as características materiais dos artefatos e são contempladas nas atividades de escuta:

A produção de seus próprios espaços e durações, de seus cenários e mecanismos dedicados, a constituição progressiva e evolutiva de um repertório, o entretenimento do corpo e do espírito, a formação de uma mídia de profissionais, de um ofício de crítica e de um círculo de amadores, este é o outro lado da sua reflexividade: a música como delegação do poder de mover as nossas emoções a um conjunto de obras convertidas em objetivo de uma escuta privilegiada. (HENNION, 2010, p. 29)<sup>26</sup>

A escolha por selecionar essas etapas para análise (desde a escolha da música até os contextos da escuta) surge do entendimento de que, por mais que iremos ver de forma geral diferentes formas de escuta de música, o foco central da nossa pesquisa é nas plataformas de streaming. E, no streaming, essas etapas ocorrem de formas muito próprias, já que o ouvinte lida com uma biblioteca tão ampla de possibilidades, que traz a dúvida do quanto ele participa da sua escolha do que ouvir. Ao entrar um novo fator, como o algoritmo, em toda essa relação material entre ouvinte e objeto, surgem novos entendimentos sobre a prática de ouvir música,

---

<sup>25</sup> Tradução nossa: Listening is not only an instant, it is also a history. Its reflexivity is also its ability to build itself as the framework of its own activity.

<sup>26</sup> Tradução nossa: The production of its own spaces and duration, of dedicated scenarios and mechanisms, the progressive evolving constitution of a repertoire, the entertainment of the body and spirit, the formation of a media of professionals, of a trade of criticism and a circle of amateurs, this is the other side of its reflexivity: music as a delegation of the power to move our emotions to a set of works converted into the objective of a privileged listening.

que talvez nunca tenham aparecido de tal maneira. Bem diferente, por exemplo, de selecionar um disco em uma coleção particular limitada, como veremos adiante.

Com isto fundamentado, podemos analisar a própria experiência de ouvir música ao longo do tempo, para entender como isso se transformou à medida em que as tecnologias e os objetos modificaram-se em sua “construção social” (DE MARCHI, 2005, p. 3). Isso porque, além das mudanças de formatos das mídias de reprodução terem impactado diretamente o consumo de música, os *players* dessas mídias, que foram se tornando cada vez mais portáteis e fisicamente acessíveis, também tiveram grande influência na experiência do ouvinte e, por consequência, na sua produção de presença para ele.

Passando pelo radinho de pilha, que possibilitou escutar a estações de rádio sem precisar estar parado em algum local, e chegando ao surgimento de tecnologias como o walkman (reprodutor de fitas cassete à base de pilhas), o discman (tocador de CDs portátil) e depois ao iPod (*player* de arquivos digitais de música), o avanço da tecnologia possibilitou ouvir músicas não só dentro de casa, do carro ou de ambientes próprios para tal, mas também em outras atividades do dia a dia - andando na rua ou no transporte público. Estas mudanças apontadas como exemplo trouxeram à ação de ouvir música uma "experiência urbana" (BULL, 2010, p. 57), possibilitando novos sentidos para o ouvinte.

Já entrando exatamente no campo do streaming, a ser mais profundamente analisado neste estudo, perpetuou-se não só a mobilidade na escuta de música, mas também a questão da oferta de "música infinita" (KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015, p. 4) e a interface unificada, em que você pode acessar suas músicas preferidas e personalizações de qualquer que seja o dispositivo (celular, tablet, notebook), por meio da internet e da nuvem.

“[...] o consumo de conteúdos digitais de música se pauta pelo desejo de se acessarem grandes quantidades de arquivos de forma imediata, personalizada e interativa, em diferentes dispositivos e até mesmo durante os movimentos que um usuário realiza pela cidade” (KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015, p. 4).

É neste ponto que podemos explorar como se dá a materialidade da escuta de música por meio destas plataformas de streaming, trazendo justamente uma análise de como essas novas demandas influenciam a performance dos indivíduos, revelando novas produções de presença para o ouvinte de música, como a relação com os algoritmos de recomendação, as listas de reprodução e as personalizações.

No caso da materialidade dos meios de reprodução via streaming, iremos considerar principalmente a oferta gigante de músicas, os algoritmos de recomendação e as playlists como canais materiais com os quais os indivíduos se relacionam. Embora seja possível analisar diversas materialidades da escuta de música por meio dos serviços de streaming, como as interfaces de cada plataforma, as facilidades ou dificuldades para usar os aplicativos ou as particularidades na experiência do usuário de cada uma etc. Por ser uma tarefa praticamente impossível poder levantar todas as *affordances* desses objetos, iremos nos concentrar nessas principais, ainda que outras virão a ser abordadas ao longo do estudo.

## 2.1. Dos discos aos apps: materialidades da escuta na vida cotidiana

Apesar de nos estudos sociológicos de música e em boa parte da teoria do ouvinte ser comum dar o foco principalmente nos indivíduos e suas percepções, tratando os objetos como dispositivos com papéis específicos construídos apenas com intuitos sociais, a abordagem deste estudo é trazer um viés oposto: considerar inegociável como os artefatos e as tecnologias também possuem funções muito importantes, afinal, "a música sempre vai produzir seu objeto por meio de uma proliferação de intermediários, intérpretes, instrumentos e meios necessários para fazê-la aparecer entre músicos ou ouvintes."<sup>27</sup> (HENNION, 2016, p. 1). Desta forma, mostra-se de suma importância também analisarmos os próprios objetos que mediam os atos de ouvir música para entendermos os mesmos:

Nós estamos acostumados, no que diz respeito aos objetos como livros ou discos de música, a vê-los como se fossem desprovidos de vida, apenas resíduos físicos de processos aos quais, por razões totalmente compreensíveis, eles servem um interesse. A música, em particular, pela sua invisibilidade, e pela maneira como ela se desenrola no tempo, tem sido uma presa fácil para ser considerada um fenômeno imaterial. (STRAW, 2011, p. 147)<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Tradução nossa: "Music must always produce its object through a proliferation of intermediaries, interpreters, instruments and media which are needed to make it appear in the midst of musicians and audiences."

<sup>28</sup> Tradução nossa: "We are accustomed, in thinking about objects such as books or musical recordings, to see them as the lifeless, physical residues of processes which themselves, and for entirely understandable reasons, hold greater interest. Music, in particular, due to its invisibility, and to the manner in which it unfolds in time, has been easy prey to the claim that it is an immaterial phenomenon."

Com isto colocado, é possível analisar os objetos que participam da prática e a própria entidade “música” como partes do exercício. Escutar canções no celular por meio de um aplicativo como o Spotify ou Apple Music é, por exemplo, uma prática que, por si, possibilita uma experiência única para o ouvinte, por meio de todos os rituais específicos que proporciona: caminhar pelas ruas com fones de ouvido, poder navegar por entre a vasta biblioteca de opções dos serviços para escolher o que tocar a seguir ou simplesmente ouvir as músicas que estão baixadas no aplicativo para poder se desconectar da internet. O próprio manejo do dispositivo representa algo nessa experiência, e pode se relacionar com o que aquela ação representa para o ouvinte de música.

Desta maneira, podemos afirmar que a prática do ato de ouvir música envolve tanto os objetos e interfaces que cada um usa como mediador como seu propósito para cada pessoa. E, assim, percebemos também os motivos que levam as pessoas a tentar tornar a música algo tão pessoal e próprio nas suas vidas. Afinal, dependendo de inúmeros fatores, cada indivíduo tem acesso a ofertas específicas de dispositivos de reprodução, coleções, além de hábitos, rotinas e maneiras próprias para ouvir música. De tal forma, como coloca Hennion (2001, p. 5), “olhando para os diferentes meios de acesso à música, conseguimos ver que as pessoas empregam várias estratégias para criar oportunidades pessoais de escuta”<sup>29</sup>:

Essa é uma forma muito representativa de ouvir música, intimamente, experienciada de forma muito pessoal. [...] Tipicamente, ao mesmo tempo que as pessoas enfatizam a forma inconventional e pessoal com que eles ouvem músicas, dizendo: 'É assim que eu faço isso', suas ações e idiosincrasias espelham aquelas de milhares de outros amantes de música (HENNION, 2001, p. 8, tradução nossa<sup>30</sup>)

Com isso, o ouvinte pode ser colocado como um desenvolvedor de suas próprias oportunidades de escuta, que vai justamente buscar aplicar suas necessidades e vontades às características materiais dos objetos que vai utilizar com esse propósito. Isso porque, afinal, "artefatos são feitos, implementados e refeitos (ou seja, reconfigurados) de acordo com os propósitos e ações de cada pessoa, assim como com as estruturas sociais e sanções

---

<sup>29</sup> Tradução nossa: “By looking at the different means of access to music, we can see that people employ many strategies to create opportunities for personal listening.”

<sup>30</sup> Tradução nossa: “This is a highly representative mode of listening even if, being intimate, it is experienced in a very personal way. [...] Typically, at the same time as people emphasize the unconventional and personal way in which they listen to music, saying: 'This is how I do it', their actions and idiosyncrasies mirror those of thousands of other music lovers.”

institucionais que possibilitam ou restringem eles" (LIEVROUW, 2014, p. 46)<sup>31</sup>. Assim, como cada indivíduo vai buscar construir a partir destes artefatos seus "padrões de percepção, modos de atenção, estruturas de sentimento e hábitos mentais"<sup>32</sup> (DENORA, 2014, p. 40), cabe analisarmos a materialidade dos objetos em si para entender o campo que esses ouvintes têm para praticarem as suas escutas de formas pessoais. Afinal, as mídias e itens de reprodução de música possuem aspectos diferenciais, como disponibilidade e mobilidade (BODKER, 2004).

Passando brevemente pela análise histórica das diferentes tecnologias e dispositivos de reprodução musical, é possível levantar algumas das características materiais desses artefatos, suas *affordances*, que já estão prescritos nesses objetos, e possíveis apropriações que os ouvintes poderiam fazer nas suas formas pessoais de escutar música. Como exemplo: podemos considerar que o gramofone e o rádio possibilitaram rituais de escuta dentro de casa, já que possuíam status de bens de consumo domésticos após a segunda década do século XX (DE MARCHI, 2015), permitindo rituais musicais envolvendo toda a família. Neste cenário, conseguimos destacar como elementos da experiência do rádio a escolha entre as estações disponíveis, e o "elemento surpresa" de nunca saber qual música poderia tocar, por exemplo.

Iluminar esse processo de apropriação – a constituição mútua das prescrições de um artefato e os comportamentos e cenas que se agrupam ao seu redor – é iluminar a mistura técnico-social através da qual as formas de agência e ordem(s) social(is) são produzidas e mantidas no lugar. (DENORA, 2004, p. 36)

Com esse propósito, podemos lembrar das mudanças na forma de se reproduzir música com o surgimento e a popularização dos discos: a chamada “discomorfose da música” (HENNION, 2016). Tal disposição física, que passou a ser praticamente uma representação da própria música por meio de artefatos palpáveis – afinal, com o advento dos álbuns, foi possível dar nome, visual e conceito para um conjunto de canções – proporcionou um caráter muito pessoal no consumo de música: a coleção de discos. Por este meio, cada ouvinte passou a possuir seu catálogo limitado de músicas, através da sua coleção de fitas cassete, LPs ou

---

<sup>31</sup> Tradução nossa: “Artifacts are made, implemented, and remade (that is, reconfigured) according to people’s purposes and actions, as well as the social structures and institutional sanctions that enable or constrain them.”

<sup>32</sup> Tradução nossa: “[...] patterns of perception, modes of attention, structures of feeling and habits of mind are inculcated in and through musical media.”

CDs, o que tornou o ato de escutar música também um movimento de "escolha" a partir da sua performance de gosto – incluindo seu humor ou a sua situação no dia ("vontade de ouvir aquela música"). Ou, como coloca Magaudda (2021, p. 23) sobre o que ele chama de acumulações ou coleções de música, "o aumento na disponibilidade e mobilidade afeta vários aspectos da psicologia social atrelada a esses usos de música"<sup>33</sup>.

Esta ideia de colecionar discos traz algo a mais à prática de ouvir música, em que a atividade reflexiva do gosto está presente na reprodução musical, mas também na escolha dos álbuns, em suas classificações e na formação de um catálogo pessoal de opções de músicas. Tal prática proporciona toda uma experiência que vai além dos sons e das canções. Além disso, existe algo neste acúmulo de objetos que ultrapassa o conceito mercadológico dos discos: ao adicionar um item à sua coleção, você “congela” aquele disco e todas as nuances afetivas que ele possui para você, no tempo. Ele não é só mais um objeto lançado no mercado para vender em uma época e em um lugar: o item passa a pertencer ao indivíduo, fazer parte do que ele é. Assim, escutar essas obras guardadas na biblioteca pessoal traz um caráter atemporal à música, de forma que, por mais que seu lançamento seja datado, a experiência da sua escuta está condicionada a questões muito mais ligadas ao gosto, e a vontade do ouvinte do que à indústria que controla sua comercialização.

Há duas experiências simétricas envolvidas na escolha dos discos, que decorrem da natureza ambivalente da paixão, a de caçar a gravação certa e a de apreciá-la em sua própria privacidade: as listas curtas e obsessivas, as marcações em jornais e as resenhas, os rituais com *modus operandi* e métodos de explorar as prateleiras, permitem que possamos ouvi-las em outro momento e em outro lugar, se quisermos. Moldar lenta e cuidadosamente um acervo de discos pessoais não exclui desejos impulsivos, desejos incontroláveis de ouvir um determinado disco, quando “nenhum outro o fará”: na verdade, os gera. As gravações tornaram-se a pedra de toque de uma experiência estética completamente sem precedentes, o prazer personalizado de um “programa” em contínua expansão. (HENNION, 2016, p. 271)

Mas além da questão das coleções e de sua influência nas performances dos ouvintes, o formato físico dos LPs, e posteriormente dos CDs, têm outras especificidades bem interessantes. Não só pelo objeto em si, que proporciona o fator de coleção aos ouvintes, mas também pela já citada presença do formato artístico do álbum. "A ideia de álbum remete ao

---

<sup>33</sup> Tradução nossa: “The point that I wish to make in relation to accumulations/collections of music is that increased levels of availability and mobility will play into various aspects of the social psychology attached to such usages of music.”

conjunto das canções, da parte gráfica, das letras, da ficha técnica e dos agradecimentos lançados por um determinado intérprete com um título, uma espécie de obra fonográfica" (JANOTTI JR, 2009, p. 2). Ou seja, este é um formato que vai além da música em si, mas incrementa a experiência de ouvir com elementos visuais e textuais. Com isso, permitiu aos artistas criar um “complemento” às suas músicas, que somam na prática de escuta do disco, e podem alterar sua percepção. E, como coloca De Marchi (2015, p. 13), "com o surgimento da estética do álbum, os discos passaram a ser vistos como obras de arte em si".

Ou ainda, como aponta Antoine Hennion ao explicar o conceito da “discomorfose da música”: “Os discos tornaram-se o padrão de uma experiência estética completamente sem precedentes, o prazer personalizado de um 'programa' em constante expansão, quinze séculos de música de todo o mundo que os amantes da música têm agora diretamente ao seu alcance”<sup>34</sup> (HENNION, 2001, p. 14).

Desta forma, os artistas passaram a participar da criação de um conceito multiformato para as músicas dos discos (com imagem de capa, título, design, notas internas etc.), fazendo com que uma mídia de reprodução de música ganhasse elementos imagéticos e sinestésicos que poderiam passar a acompanhar a escuta e vice-versa. Ao olhar a capa de um álbum clássico (como exemplo, o disco "Nevermind", do Nirvana, com o bebê na capa tentando pegar uma nota de dólar), é possível imediatamente lembrar as características musicais do disco, ou de alguma faixa específica, já que passa a ser possível, como parte da escuta dos álbuns por esses meios, ouvir as músicas enquanto olha para essas capas ou encartes.

Além disso, tal representação dos álbuns proporciona interpretações para as músicas como um conjunto, já que muitas vezes os artistas traziam sonoridades semelhantes ou temáticas específicas em todas as suas canções, que por outras vezes conversavam ainda com os demais elementos presentes. Por meio desta “embalagem”, o ato de ouvir música muitas vezes pôde transcender os fonogramas em si, e desempenhar um papel imersivo, por meio da absorção de todo o conceito. Como expõe Straw, “o CD tem sido atingido por uma relação instável entre o disco e o que os teóricos literários chamariam de seus paratextos: as

---

<sup>34</sup> Tradução nossa: Discs have become the touchstones of a completely unprecedented aesthetic experience, the personalized enjoyment of a continually expanding 'program', fifteen centuries of music from all over the world that music lovers have now directly at their fingertips.

anotações, encadernações, imagens e comentários escritos que têm como objetivo elucidar e amarrar a gravação da música”<sup>35</sup>. (STRAW, 2009, p. 86)

Assim, quando falamos do papel da música no cotidiano dos indivíduos, o álbum aparece como uma peça bastante interessante. O formato possibilitou criar conceitos e relações pessoais entre os ouvintes da música, que vão além do próprio som, também envolvendo elementos estéticos visuais e imaginários. Dentro da discussão sobre materialidade da escuta, essa presença de sentidos traz uma lógica muito poderosa ao papel que a música representa no dia a dia dos indivíduos. Isso porque, quando falamos em como a música pode servir um propósito em meio ao humor ou a uma atividade que o ouvinte queira desempenhar, a ideia de existir um compilado de músicas com um conceito (ainda que etéreo) pode ajudar nesta finalidade. Afinal, a capa, o nome ou o conceito total de um álbum pode carregar diversos significados para cada pessoa, que ela pode vir a relacionar de acordo com o momento da sua vida. Se o indivíduo precisa relaxar com uma música que o deixa tranquilo, pode, ao tocar o álbum, acessar mentalmente as lembranças e sensações daquele disco, que tem como capa uma imagem que o tranquiliza, ou que traga diversas músicas que pela sua memória afetiva trazem um sentimento de relaxamento.

Ainda falando das mídias físicas, vale citarmos uma outra forma de organização de faixas além do álbum, que também teve influência na materialidade da prática dos ouvintes: as coletâneas musicais. Este formato configura uma junção das músicas não necessariamente baseadas nas intenções e interpretações do artista, mas normalmente em uma montagem baseada no sucesso de mercado que as faixas tiveram. Assim, formatos como os “Greatest Hits” (ou seja, uma reunião dos “maiores sucessos”) também tiveram presença marcante entre os discos, compilando as canções que mais venderam ou tocaram.

Assim, a partir desta configuração específica, possibilitou-se também uma escuta musical menos ditada pelos conceitos dos álbuns, e mais voltada para os “hits”. O interessante é que tal formato proporciona também uma experiência diferenciada na escuta: afinal, a audição musical de uma coletânea normalmente é por si só voltada para o “reconhecimento” (ADORNO; SIMPSON, 1941), na qual você vai lembrar de praticamente todas as canções do disco mesmo ouvindo ele pela primeira vez, já que as músicas fizeram

---

<sup>35</sup> Tradução nossa: “From the longbox onward, the CD has been plagued by an unstable relationship between the disc itself and what literary theorists would call its paratexts: the annotations, bindings, images and written commentary meant to enclose and illuminate the music recording”

sucesso (nas rádios, na TV etc.) anteriormente. Isso também pode, de alguma forma, trazer um papel especial para o ouvinte. Afinal, é nas coletâneas que ele pode ter certeza de que encontra todas as músicas famosas do seu artista preferido – o que, muitas vezes, pode ser exatamente seu propósito, já que o reconhecimento também pode trazer uma sensação de alívio ou desestresse quando se fala de audição de música.

Porém, embora os álbuns e as coletâneas ainda sejam presentes até atualmente no comércio de música, as mudanças trazidas pelo surgimento da internet e avanço das mídias digitais trouxeram outras possibilidades bastante comuns à escuta de música. Um contraponto direto às mídias físicas se deu com a evolução da internet e o surgimento de softwares para trocas de arquivos fonográficos (principalmente no formato mp3), como o Napster e os protocolos par-a-par (*peer-to-peer*), que representaram mudanças no comércio de música (DE MARCHI, 2005; HAGEN, 2015), além do iTunes, com a venda de músicas digitais individualmente.

Com os formatos virtuais – que não se restringem ao MP3 – o próprio padrão de consumo se altera. Ao invés de se restringir a um objeto em si, surge um consumo diretamente on-line, transformando a gravação sonora numa informação transferível de suportes (do CD para um HD, para o iPod, para CD, por exemplo). Isso significa que o formato fonográfico físico tornou-se uma tecnologia para armazenamento da informação, não mais um símbolo cultural em si, como o LP. (DE MARCHI, 2005, p. 14).

Assim, o formato digital passou a ter uma maior ênfase em canções individuais, e menor em álbuns, já que muitas vezes os downloads ocorriam de forma lenta e faixa por faixa. Indo além, como os limitadores espaciais do fonograma não eram mais objetos individuais, como os CDs e LPs, mas sim o espaço interno de uma memória artificial, como os HDs, o consumo de música superou as fronteiras das coleções ou catálogos, para limites muito maiores (ou menores), de acordo com a tecnologia de armazenamento. Desta maneira, o popular exercício de escolher “qual disco você levaria para uma ilha deserta?”, que representava o álbum físico preferido definitivo, que o indivíduo teria que ouvir para sempre, perdeu seu propósito. Agora, com um simples e leve HD ele poderia ter acesso a milhares de músicas de uma só vez.

Além disso, a popularização do download de músicas em formatos como o mp3, pelo seu caráter de individualização das faixas, também possibilitou “manipulações” na organização dos discos, já que o ouvinte passou reunir os arquivos digitais à sua maneira.

Embora também se utilizasse amplamente o formato dos álbuns e das coletâneas na organização dos arquivos de música em pastas (já que eles normalmente eram copiados de discos físicos), essas mudanças permitiram um rompimento com os formatos já estruturados no mercado para organizações de acordo com o uso de cada indivíduo - tornou-se possível, por exemplo, montar pastas com playlists temáticas, compor coletâneas personalizadas só com suas músicas preferidas ou ouvir álbuns no modo randômico:

A organização por álbuns é só uma das formas de se organizar músicas em formato mp3. Outra possibilidade é criar playlists, que podem não só ser organizadas de formas variadas (por exemplo por gêneros, artistas, época, modos de uso etc.), mas também ser continuamente reeditadas. [...] Essa nova tecnologia permite uma reedição "radical", uma forma "randomizada" de escuta, com toda a coleção ou em uma playlist específica. Enquanto pode ser ouvida como um formato "jukebox" (de escolher a música), também pode - dependendo do quão randomizada estiverem as escolhas - ir em uma direção próxima ao rádio. Existe, porém, uma diferença entre ouvir as suas próprias organizações e aquelas editadas "por terceiros", uma distinção que pode ser caracterizada pelas diferentes "sociabilidades" do uso da música.<sup>36</sup> (BODKER, 2004, 19)

Ou seja, como os arquivos de música poderiam ser organizados e reproduzidos de forma individual, abre a possibilidade ao ouvinte de poder "reconstruir" os formatos nos quais as músicas antes foram disponibilizadas, de acordo seus propósitos e intenções – ouvir músicas em ordem alfabética de música ou de artistas ou em pastas de gêneros específicos, por exemplo. Embora, como foi dito, as organizações dos álbuns e coletâneas ainda fossem mantidas muitas vezes, o ouvinte passava a ter opção de recriar os mesmos a partir do seu gosto. Esta flexibilização facilitou que a experiência de escutar música foi ainda mais pessoal, tornando bem simples que cada um ouvisse música pela ordem de sua preferência, menos refém dos formatos lançados no mercado.

Saindo um pouco da questão dos formatos de organização de músicas, não podemos esquecer dos aspectos de mobilidade e acesso. O advento do rádio transistorizado portátil, também chamado de "radinho de pilha", na década de 50, por exemplo, permitiu a expansão

---

<sup>36</sup> Tradução nossa: "The organization of the album is just one way of organizing songs in MP3-format. Another possibility is to establish playlists, which not only can be put together in a variety of ways (e.g. genre, artist, periodization, mode of use etc.) but also continuously re-edited. The new technology makes a "radical" re-editing possible, namely "randomised" listening within the whole collection or within a specific playlist. While this can be likened to a juke-box format, it might — with increasing numbers to randomly choose from — seem to point in the direction of radio. There is, however, a difference between listening to own and "outside" (edited) sources, a distinction, which can be characterised by different "socialities" of use."

dos rituais do ouvinte do ambiente caseiro para qualquer lugar. Essa prática ainda se "uniu", anos depois, à lógica das coleções e álbuns, com a invenção do Walkman (toca-fitas portátil) pela Sony em 1979, e depois o discman (reprodutor de CDs portátil) em 1984. E, posteriormente, à invenção do iPod pela Apple, em 2001, e mais recentemente a popularização dos smartphones e dos apps de streaming.

Novas condições relacionadas à mobilidade e disponibilidade da música popular necessariamente trazem novos processos de continuidade e "modos" de acumular artefatos musicais, e é nesse ponto que devemos começar para entender as várias implicações relacionadas ao uso das novas materialidades.<sup>37</sup> (BODKER, 2014, p. 9).

Essas novas tecnologias possibilitam locomover as atividades individuais de escuta de música para novos locais e cenários. Com isso, passou a ser possível ao ouvinte levar o disco preferido - e todas as execuções emocionais e mentais que ele representa - para outras esferas, como o transporte público, trabalho, restaurantes, eventos etc. Além disso, com essa nova concepção de ter a sua coleção disponível a qualquer momento, os indivíduos também puderam passar a criar rituais de escuta, mas com diferentes características de disponibilidade de espaço e tempo. Um exemplo interessante de como a mobilidade material afeta a escuta está no livro *Loving Music*, de Antoine Hennion, no qual ele faz uma série de entrevistas com amantes de música, que contam suas experiências pessoais:

"Eu comprei um CD player de boa qualidade e uma capa para 24 CDs, e por três anos eu fiz o trajeto Paris-Lyon, Lyon-Paris de trem duas vezes na semana. Quando eu finalmente percebi que eu nunca conseguiria trabalhar no trem-bala depois das aulas, eu comecei a ouvir música sistematicamente. No começo, eu ouvia coisas que eu já conhecia [...], mas depois eu comecei a ouvir músicas com as quais eu não estava familiarizado. Eu comecei a pedir para a Annie cada vez mais por discos de música clássica, e agora para mim esse estilo musical está definitivamente ligado ao trem. Eu acompanhei a paisagem associada à música. (HENNION, 2010, p. 30, tradução nossa<sup>38</sup>).

---

<sup>37</sup> Tradução nossa: "New conditions in relation to the availability and mobility of popular music necessarily entail new processes of succession and "modes" of accumulating musical artefacts, and it is here we must start in order to get to the various usage-related implications of the new materialities."

<sup>38</sup> Tradução nossa: "I bought a good-quality CD player and case for 24 CDs, and for three years I made the Paris-Lyon, Lyon-Paris train journey twice a week. When I finally realized I would never get to work on the high-speed train after the classes, I began to listen to music systematically. In the beginning I listened to things I knew, dance music [...], but later I got into music I was unfamiliar with. I asked Annie, more and more for classical music, and now for me this music is definitively linked to the high-speed train. I followed the landscape associated to the music."

Assim como com os CDs, tal qual citado no exemplo, podemos pensar em *affordances* também para objetos mais modernos, como o smartphones, os apps e as plataformas de streaming. Apesar de serem formatos recentes, abrem amplas discussões de como sua experiência material afeta o ouvinte de música. A oferta praticamente ilimitada de músicas, a existência de um algoritmo para recomendar o que devemos ouvir, a forte presença de playlists como agências organizadoras e estéticas, além do rompimento material da existência de dispositivos específicos para reprodução de cada formato de mídia, contribuem para o surgimento de aspectos bem únicos nas novas formas de ouvir música - o que discutiremos de agora em diante.

É importante, porém, pontuar que queremos trazer o contraponto entre a ideia de que essas práticas de escuta de música são impostas pelos próprios dispositivos ou mídias, ou pela indústria que os propaga, como se existisse uma pré-disposição para as pessoas reagirem de formas específicas com esses objetos, sempre da mesma forma. Logo, em nossa abordagem, vamos considerar que essas mediações se dão também de forma particular dos indivíduos e, embora muitas vezes acabem sendo absorvidas pela indústria cultural, podem surgir da própria ação pessoal de se ouvir música. Como coloca Hennion, elas são "determinantes e determinadas ao mesmo tempo"<sup>39</sup> (2016, p. 279).

Ou seja, em qualquer que seja o formato, os ouvintes se adaptaram aos variados modelos de materialidade para criar seus vínculos pessoais e suas "cerimônias do prazer" (HENNION, 2001) para escutar músicas. E, mais do que isso, dentro da prática de escuta, sabem exatamente o que ouvir para cada momento ou humor do cotidiano (DENORA, 2014). Porém, se ao longo dos anos os discos e as coleções funcionaram com alguns desses fatores de "seleção" para os propósitos da escuta de cada um, com a chegada do streaming isso sofreu algumas mudanças.

Em um cenário de plataformização, em que as músicas não estão mais em objetos físicos que pertencem às pessoas (no sentido de propriedade), e com uma oferta descomunal de músicas disponíveis, essa decisão de ouvir música para preencher suas vontades e propósitos traz caracterizações bem diferentes. Agora, os ouvintes não contam só com a sua memória e com a sua coleção, mas têm um fator externo que funciona como esse seletor: os algoritmos de recomendação automática.

---

<sup>39</sup> Tradução nossa: "They are determinants and the determined at the same time"

## 2.2. Algoritmos de recomendação e memória: a escuta de música na sociedade do excesso

A partir da discussão sobre a materialidade da música, da internet e dos meios digitais, passamos a considerar que os mediadores da comunicação na atualidade podem ser constituídos também (e muitas vezes principalmente) por esses artefatos não-físicos, como os aplicativos, as plataformas e os algoritmos, que selecionam e recomendam músicas automaticamente aos usuários, em uma relação direta com os dados gerados pela escuta de cada um. Afinal, “arquivos de música digitais têm um papel social e simbólico importante nas vidas dos usuários, e os atos de organizar, classificar e agregar confere a esses conteúdos digitais um tipo de materialidade”<sup>40</sup> (HAGEN, 2015, p. 4).

E, justamente, algumas das características principais desses apps e plataformas de streaming estão na forma como organizam e distribuem as músicas, funcionando como uma interface descentralizada (no sentido de poder ser acessada de qualquer dispositivo com conexão à internet) e focada em uma experiência de personalização de acordo com os comportamentos de cada pessoa.

Assim, onde quer que esteja e com qual aparelho se esteja interagindo, o ouvinte vai sempre acessar a mesma plataforma "personalizada" para o que o algoritmo considera ser o seu gosto e a sua vontade. Com isso, ao usar os apps de música via streaming para ouvir música, o usuário estaria sempre "desenvolvendo" a personalização da experiência e ainda contribuindo para que outras pessoas, que tenham tendências de consumo de música semelhantes, em um complexo papel sociotécnico. Aliás, a forma como as plataformas virtuais fazem uso dos dados dos usuários para criar padrões e interseções entre comportamentos de pessoas diferentes, lembra até mesmo o próprio papel social da música:

Nenhuma audição de música pode ser um ato isolado, como acontece quando se compra um disco e a escuta ocorre, muitas vezes, solitariamente. Pelo contrário, a escuta de uma música deve ser uma ação que visa agregar outras pessoas, constituindo identidades nas redes digitais através do consumo de música. Nesse sentido, é importante notar que essas plataformas passam a assumir um papel de

---

<sup>40</sup> Tradução nossa: “Digital music files play an important social and symbolic role in their owners’ lives, and organizing, classifying, and aggregating them even gives the digital content a kind of materiality”

destaque na prescrição musical ao lado de tradicionais mediadores culturais, como DJs de estações de rádio, produtores artísticos de emissoras de TV ou críticos especializados (KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015, p. 6)

Essas características de personalização, que visam trazer um retrato do gosto e dos hábitos dos usuários no streaming, têm como um de seus principais atores o algoritmo de recomendação, que atua nos serviços de forma a aprender com os costumes de uso dos ouvintes com a promessa de uma experiência ideal para eles. “Mais do que meras ferramentas, os algoritmos são estabilizados na confiança, prática e segurança simbólica que suas recomendações são justas e acuradas, além de livres de subjetividades, erros ou tentativas de influenciar”<sup>41</sup> (GILLESPIE, 2014, p. 179).

O papel desses algoritmos e a importância que eles ganham no consumo de música por streaming é uma consequência de uma outra característica desses aplicativos e serviços: uma oferta excessiva de músicas disponíveis nestas plataformas. Se no passado os ouvintes estavam limitados à oferta de fonogramas dos meios por onde ouviam músicas (suas coleções de discos, suas bibliotecas de mp3 em um HD etc.), com essas novas tecnologias podem acessar praticamente o que quiserem, diretamente da nuvem, de qualquer dispositivo conectado à internet a que tenham acesso. Desta maneira, só no ato de escolher uma música para tocar, o ouvinte já está fazendo uma escolha dentre "infinitas". Assim, "nesta atmosfera de abundância musical, ouvir e colecionar estão em fluxo"<sup>42</sup> (HAGEN, 2015, p. 1).

A abundância, porém, pode representar também o excesso. Frente ao que chamamos de forma exagerada de "oferta infinita de músicas", o gosto e o ato de seleção do ouvinte passam a ser reféns das próprias possibilidades. Ao querer escutar uma faixa, a pessoa passa a ter que lidar com a escolha em meio a um universo muito vasto de opções oferecidas.

O excesso é particularmente transparente na Internet. Duas metáforas frequentemente usadas para descrevê-lo sinalizam que o indivíduo é a medida de toda a informação, que o excesso é relativo a cada um de nós em uma dada configuração de nossos interesses (VAZ, 2000, p. 2).

---

<sup>41</sup> Tradução nossa: “More than mere tools, algorithms are also stabilizers of trust, practical and symbolic assurances that their evaluations are fair and accurate, and free from subjectivity, error, or attempted influence.”

<sup>42</sup> Tradução nossa: “In this atmosphere of music abundance, listening and collecting are in flux.”

Com este desafio de escolha em meio ao excesso de opções, os algoritmos de recomendação passam a ser um serviço para guiar o ouvinte na seleção do que escutar. Assim, essa tecnologia oferece ao usuário dos serviços de streaming uma "ajuda": aprender com seus gostos e hábitos para auxiliá-lo na decisão do que ouvir. Além disso, pela proposta dessas máquinas, quanto mais a pessoa usar os aplicativos, mais apto o algoritmo fica para conseguir "acertar" nas suas recomendações: "os algoritmos desempenham um papel cada vez mais importante em selecionar qual informação é considerada mais importante para nós, uma função crucial da nossa participação na vida pública"<sup>43</sup> (GILLESPIE, 2014, p. 167).

Tal relevância dos algoritmos na nossa forma de selecionar as músicas que queremos ouvir nos remete a uma questão fundamental: a relação da memória com essa escolha do que escutar. Mais uma vez remetendo a uma comparação com as coleções de discos, ao construir um catálogo de álbuns ou faixas preferidas, de alguma maneira os ouvintes estão se utilizando de um artifício para catalogar suas memórias - que inclui seus gostos, atividades e momentos do dia a dia - em forma de um acervo autolimitado de músicas.

Essa coleção de artefatos (discos, arquivos etc.) representa praticamente uma documentação das lembranças afetivas com a música, de forma que, quando o ouvinte vai decidir o que quer escutar, vai buscar entre as músicas que já sabe que gosta e acabou por querer adquirir – ou, em outras palavras, a sua coleção pessoal. Conforme o ouvinte conhece novos artistas e gêneros, e seu gosto musical vai se transformando, é comum que sua biblioteca também se transforme na mesma direção. Com isso, também é formada a sua personalidade em forma musical, que passa a ter um papel tanto socialmente como no autoconhecimento:

“[...] isso envolve a atividade social e cultural de lembrar, a reviravolta de experiências passadas, para o cultivo de imagens auto reconhecíveis de si mesmo. Aqui a música mais uma vez toma a frente, como parte da gama de dispositivo para recuperação da memória (que é, simultaneamente, reconstrução da memória). A música pode ser usada como um dispositivo para o processo reflexivo de lembrança/construção de um indivíduo, uma tecnologia para girar a história aparentemente contínua desse indivíduo.”<sup>44</sup> (DENORA, 2014, p. 63)

---

<sup>43</sup> Tradução nossa: “Algorithms play an increasingly important role in selecting what information is considered most relevant to us, a crucial feature of our participation in public life”

<sup>44</sup> Tradução nossa: “[...] this involves the social and cultural activity of remembering, the turning over of past experiences, for the cultivation of self-accountable imageries of self. Here music again comes to the fore, as part of the retinue of devices for memory retrieval (which is, simultaneously, memory construction). Music can be used as a device for the reflexive process of remembering/constructing who one is, a technology for spinning the apparently continuous tale of who one is.”

O excesso, por outro lado, é um rival do foco e da atenção. O ouvinte de música, ao se deparar com uma quantidade incontável de faixas disponíveis, passa a ter muito mais dificuldade em classificá-las e elencá-las apenas a partir da sua memória. E sem os limitadores físicos, como são as coleções, isto torna-se ainda mais difícil. Isso porque, como coloca Bernard Stiegler (2010, p. 65), "é pelo motivo das nossas memórias serem finitas que nós precisamos da ajuda de memórias artificiais"<sup>45</sup>. Ou seja, o papel do algoritmo nos serviços de streaming é, de alguma maneira, servir para reproduzir a memória humana frente a essa oferta ilimitada de músicas. Ou, como o autor também expõe, representa uma "mnemotecnologia", um instrumento tecnológico para armazenar a memória por conta da limitação da própria mente: "Essa memória material, que Hegel chama de 'objetiva', é parcial. Mas ela constitui a parte mais preciosa da memória humana: nela se forma o conjunto das obras de espírito sob aspectos os mais variados" (STIEGLER; MEDEIROS, 2009, p. 24).

Frente a essa situação, nós devemos nos perguntar se o desenvolvimento industrial em massa de mnemotecnologias não representa de fato uma sistemática perda de memória, ou, mais precisamente, um deslocamento dessa memória: um deslocamento que torna nossa memória um objetivo de controle de conhecimento (STIEGLER, 2010, p. 68, tradução nossa<sup>46</sup>)

É fundamental, aqui, percebermos a relevância da memória para a análise de como os algoritmos influenciam a experiência de escuta musical e a vida cotidiana. Afinal, é também por meio desta "memória objetiva" que cada um constrói seus processos de individuação, para si e para a sociedade, além de suas singularidades. Ao estendermos nossa memória a tais "indivíduos técnicos" (SIMONDON, 1992), como são os algoritmos, acabamos por confiar a eles também o nosso conhecimento, que não precisa mais necessariamente estar guardado em nossas mentes: "[...] essas tecnologias cognitivas, às quais confiamos uma parte cada vez mais importante de nossa memória, nos fazem também perder, cada vez mais, o saber" (STIEGLER; MEDEIROS, 2009, p. 25).

Com isto posto, percebemos mais um aspecto da materialidade dos artefatos digitais, da internet e dos algoritmos: ser um receptáculo e armazenador da memória e do "saber" de

---

<sup>45</sup> Tradução nossa: "It is because our memories are finite that we require artificial memory aids"

<sup>46</sup> Tradução nossa: "Faced with this situation, we must ask if the massive industrial development of mnemotechnologies does not in fact represent a systematic loss of memory, or, more precisely, a displacement of memory: a displacement that renders our memory the object of knowledge-control"

cada um. Podemos, desta forma, classificar os algoritmos de recomendação como indivíduos técnicos que não só armazenam nossas memórias e saberes, mas que interpretam os mesmos para trazer as melhores escolhas frente a uma oferta ilimitada de conteúdo; ou, no caso dos serviços de streaming, um sem-número de faixas musicais às quais os usuários podem acessar livremente.

Uma mudança crucial no consumo de música por streaming diz respeito às consequências causadas pela *dataficação* e ao uso dos dados relacionados ao comportamento e preferências dos ouvintes, assim como o uso de algoritmos para organizar e manipular a quantidade massiva de dados. Nos últimos anos, o papel dos algoritmos e da análise de dados em moldar a experiência social tem sido um dos mais controversos e debatidos tópicos a respeito das consequências das tecnologias digitais.<sup>47</sup> (MAGAUDDA, 2021, p. 13).

A controvérsia dos algoritmos de recomendação e de seu impacto na experiência social é um tópico relevante para pensarmos como essas tecnologias afetam a nossa forma de escutar música. Isso porque, enquanto esses algoritmos articulam com as nossas memórias para facilitar a prática de ouvir música em um universo infinito de opções, eles também buscam acessar, reconhecer e reproduzir os nossos desejos. "No sentido mais amplo, eles são procedimentos codificados para transformar a *input* de dados em um *output* de desejos, baseados em cálculos específicos"<sup>48</sup> (GILLESPIE, 2014, p. 167).

Além disso, parte do propósito desses algoritmos é que tenhamos confiança em que ele use nossos dados e hábitos para trazer a experiência "ideal". Assim, de alguma forma, passamos a utilizar esse indivíduo técnico não só como uma mnemotecnologia, mas também como sendo mais apto do que nossa mente em selecionar o que queremos. "Estamos agora dando aos algoritmos a função de identificar o que nós precisamos saber com a mesma

---

<sup>47</sup> Tradução nossa: "A crucial change in music streaming consumption concerns the consequences produced by datafication and platforms' use of listeners' data related to their behaviors and preferences, as well as the use of algorithms to organize and shape this massive amount of data. In recent years, the role of algorithms and data analysis in shaping social experience has been one of the most controversial and debated topics regarding the consequences of digital technologies."

<sup>48</sup> Tradução nossa: "[...] in the broadest sense, they are encoded procedures for transforming input data into a desired output, based on specified calculations."

importância de especialistas credenciados, do método científico, do senso comum ou da palavra de Deus”<sup>49</sup> (GILLESPIE, 2014, p. 168).

Assim, vale levantar uma provocação de como o entendimento do algoritmo pelo usuário pode condicionar sua escuta de música: ao entender que o algoritmo usa seus dados para trazer uma experiência mais pessoal e assertiva em cima dos seus gostos e hábitos, ele pode mudar sua forma de ouvir e as suas escolhas musicais para não afetar o entendimento da inteligência artificial. Desta maneira, ele, de alguma forma, pode agir como se estivesse sendo “vigiado” e “julgado” pela máquina, pois caso ele ouça uma música que não esteja exatamente dentro do seu “perfil de gosto” (PREY, 2017), ela pode passar a compor o padrão pelo entendimento da IA. Além disso, se uma outra pessoa acessa uma conta na plataforma de streaming e ouve músicas e playlists que não seguem a lógica de gosto do verdadeiro dono, ele de alguma forma “atrapalha” que o algoritmo saiba exatamente o que recomendar ao ouvinte. Com isso, após emprestar sua conta, ele pode passar a receber recomendações que não sejam acuradas para o gosto do ouvinte, como artistas que ele não gosta ou estilos musicais totalmente fora dos seus costumes.

Esta relevância dada aos algoritmos no ato de escutar músicas demanda atenção. Afinal, assim como qualquer produto de massa, os serviços de streaming têm seu papel-chave na indústria cultural. Assim, embora tenha sua aparência formada como um serviço para canalizar a memória e o desejo do ouvinte em uma atividade facilitada, ele também mantém o usuário em um processo de escuta hegemônica e frequente, com base na standardização das músicas que ouve (ADORNO; SIMPSON, 1941). Desta maneira, por mais que analisemos esses algoritmos como extensores da nossa individuação por meio da memória, eles nada mais são que mantenedores da nossa "pseudo-individuação": “Por pseudo-individuação entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria standardização” (ADORNO; SIMPSON, 1941, p. 123).

Portanto, fica claro como este formato de audição musical também funciona em conformidade com a indústria cultural. Ao oferecer recomendações baseadas nos gostos e comportamentos do usuário, os algoritmos mantêm os mesmos sempre interessados, ouvindo

---

<sup>49</sup> Tradução nossa: “That we are now turning to algorithms to identify what we need to know is as momentous as having relied on credentialed experts, the scientific method, common sense, or the word of God.”

músicas que se assemelham umas às outras e que se tornam atraentes justamente por essa semelhança. Afinal, como colocam Adorno e Simpson, “a gravadora quer uma peça musical que seja fundamentalmente idêntica a todos os hits correntes e, ao mesmo tempo, fundamentalmente distinta deles.” (1941, p. 126). Assim, entendemos que o algoritmo serve não só como uma tecnologia extensora das nossas memórias e individuação (ou pseudo-individuação), mas também parte fundamental da manutenção do ouvinte como um ouvinte, mesmo com a massiva oferta de músicas disponíveis.

Os hábitos de audição das massas gravitam em torno do reconhecimento. Música popular e sua respectiva promoção estão orientadas para a criação desse hábito. O princípio básico subjacente a isso é o de que basta repetir algo até torná-lo reconhecível para que ele se torne aceito. Isso serve tanto à estandardização do material quanto à sua promoção. O que se faz necessário para entender as razões da popularidade do tipo corrente de música hit é a análise teórica dos processos envolvidos na transformação da repetição em reconhecimento, e do reconhecimento em aceitação. (ADORNO; SIMPSON, 1941, p. 130)

Chegando a este ponto, cabe abrir uma reflexão sobre a maneira como essa estandardização implicada pela indústria cultural afeta diretamente o ouvinte. Os algoritmos de recomendação criam traços do usuário a partir do que ela considera o seu “gosto”, e com isso mantém o mesmo em uma esfera de semelhanças e interrelações com aquilo que gosta. Podemos entender que experiência de escuta, a partir desta ótica, ficaria dividida entre dois efeitos: o da “comodidade”, implicada pelo prazer do ouvinte em reconhecer seu gosto nas recomendações e apostar na tranquilidade de sempre “ouvir o que gosta”; e o da “perpetuação”, gerada pelo fato do usuário estar sempre rodeado por músicas dentro das características que já conhece, sendo poucas vezes atirado para estilos, ritmos e culturas que fogem completamente daquilo que está em seu comportamento natural de escuta de música:

A promessa de acesso a conteúdo ilimitado não necessariamente implica em uma diversidade cultural. Na realidade, pode até mesmo significar o oposto, já que a inteligência artificial se torna um componente-chave no mercado digital. Os algoritmos das plataformas digitais podem criar filtros-bolha nas músicas e filmes, prendendo os usuários a um número limitado de opções, em detrimento a tantos outros<sup>50</sup> (DE MARCHI; LADEIRA, 2019).

---

<sup>50</sup> Tradução nossa: “The promise of access to unlimited content does not necessarily imply an increase in cultural diversity. As a matter of fact, it could mean the opposite as AI becomes a key component in the digital market. The algorithms of digital platforms can create music and films filter bubbles, locking users in a limited number of options to the detriment of many others. It is a sensitive issue especially for developing countries, inasmuch as they have little control upon the technology provided by international platforms.”

No entanto, não podemos nos limitar a colocar a escuta musical apenas como um meio de consumo, e nem o gosto apenas pelo caráter distintivo, como sob a ótica Pierre Bourdieu (2006). Afinal, ao levar em consideração a materialidade dos algoritmos e dos serviços de streaming, temos a oportunidade de entender como o ouvinte e a própria escuta de música se molda e transforma com estes novos meios de reprodução musical. Afinal, como expõe Straw sobre os meios de reprodução de música, como os discos, “muito tempo depois que o objeto deixa de ter valor econômico relevante, depois que ele para de ter um desejo social significativo, ele continua existindo como um artefato físico” (STRAW, 2011, p. 158). Ou seja, ele continua a ter seu papel na memória, no gosto e na performance do ouvinte.

Assim, como já expusemos, é importante que o indivíduo seja considerado como parte fundamental da materialidade destes *players*, e seu gosto como uma “atividade reflexiva” (HENNION, 2001), o que nos permite entender melhor o que significa “ouvir música” sob esse contexto de recomendações e oferta em excesso. Para tornar mais rica esta análise do ouvinte de música por meio dos serviços de streaming, vamos trazer à tona também um outro fator material também o afeta diretamente: a presença massiva das playlists na escuta de música atualmente, formato que talvez melhor sintetize a experiência de escuta de música por meio das plataformas e de seus algoritmos.

### **2.3. As possibilidades das playlists e seus diferentes formatos**

Como foi colocado anteriormente, as mídias físicas para reprodução de música, como os CDs e os vinis, possibilitam atividades únicas na escuta de música. Tanto os álbuns como as coletâneas, como comentado, foram formatos bastante explorados pela indústria para o mercado de música gravada, servindo como o principal formato de organização durante as épocas de domínio do LP e do CD.

Já com a popularização do peer-to-peer e dos formatos digitais como o mp3, outras mudanças foram possíveis, principalmente por proporcionar uma maior flexibilização das faixas individuais, possibilitando a criação de novas maneiras de se escolher, organizar e ouvir as músicas. Tornou-se uma opção, por exemplo, facilmente montar coletâneas só de

músicas que o ouvinte goste de um artista ou de um estilo específico, mesclar álbuns ou até escutar as faixas em ordem alfabética. Essa praticidade trazida pela digitalização da música e pelas novas tecnologias, nos levam também para a lembrança de um outro formato bastante popular, que tornou ainda mais simples e fácil de explorar essas misturas de músicas: as mixtapes.

Por mixtapes, entendemos o formato personalizado de organização de músicas, normalmente baseado em alguma mídia física, como as fitas cassetes e posteriormente os CDs. As mixtapes surgiram ainda na década de 70, quando os disc-jóqueis (ou DJs) faziam gravações das músicas de suas festas e utilizavam o material para gravação ou para venda (SCHANTZ, 2009). Porém, posteriormente, foram apropriadas também pelo próprio público. Na época pré-digital, quando os discos ou fitas físicas eram necessários para a reprodução musical, era bastante limitada a chance de fugir dos formatos das gravadoras (como os álbuns e as coletâneas).

Então, como alternativa para criar coletâneas de música customizáveis, era comum que se usasse um gravador para “capturar” músicas, tanto do rádio quanto dos discos, e montar faixa a faixa uma nova compilação. Assim, se a pessoa quisesse montar um álbum só com suas músicas românticas preferidas, poderia ir gravando uma fita toda vez que “encontrasse” umas dessas canções tocando – em discos ou até nas rádios –, até formar a sequência que desejasse. Apesar de trabalhoso e manual, era uma forma de fazer criações próprias com as músicas, que muitas vezes eram usadas para presentear ou homenagear alguém.

Com a popularização dos CDs (inclusive dos disco vazios, chamados de “CDs virgens”) e com os formatos digitais e os equipamentos de gravação via computador, a criação de mixtapes tornou-se um processo mais simples (SCHANTZ, 2009). Agora, era possível baixar as faixas para um HD, montar da forma que fosse desejada e “queimar” (expressão comum usada quando eram feitas gravações nas mídias de forma manual e amadora) essas músicas em um disco. Desta maneira, tornou-se popular a criação de coletâneas de músicas preferidas feitas pelos ouvintes.

Além disso, a projeção do formato fez com que as mixtapes fossem adotadas também pelos artistas. Músicos independentes ou até mesmo aqueles assinados com gravadoras, lançavam seus discos de forma “livre”, em formas de mixtapes, para entender a recepção do

público antes de lançarem um álbum oficial (SCHANTZ, 2009). Essa comercialização ocorria normalmente por meio do mercado informal (ibidem), e muitas vezes proporcionavam experimentações e conceitos menos “mercadológicos”, que talvez não pudessem ser lançadas por meio de uma gravadora. Era possível, por exemplo, que um artista criasse uma mixtape com uma sonoridade totalmente nova ou falando apenas de algum assunto específico, e testasse a popularidade das suas novas ideias diretamente com a audiência.

A presença de “conceitos” nas mixtapes, aliás, é o principal ponto quando abordamos o formato como um assunto relevante para entender como essa prática afeta a performance dos ouvintes. Isso porque a criação de coletâneas pessoais como essas não pode ser arbitrária – caso fosse, não deveria nem ser considerada uma mixtape, mas apenas uma ordenação de músicas aleatórias sem finalidade. Ao criar-se uma mixtape, existe normalmente um processo e um propósito, uma ideia por trás da organização. Por meio deste formato, é possível e comum para o ouvinte criar uma ordem nas canções que conte uma história ou expresse um humor específico, inclusive para ser compartilhada com outros ouvintes, como amigos ou familiares. Assim, cada fator utilizado para escolher tais faixas e ordená-las torna esse ouvinte/criador participante direto daquilo que está escutando, ou seja, ele não só pode escutar música da maneira que quer, mas também se expressa por meio do formato.

Entendida a lógica das mixtapes, podemos perceber como o formato impactou até mesmo as formas de consumo de música mais atuais. Isso porque o modelo de criação de coletâneas personalizadas evoluiu para um formato ainda mais comum e presente na vida dos ouvintes: as playlists. O formato, muito popular nos serviços de streaming<sup>51</sup>, são sequências de faixas digitais de músicas, representada em forma de lista, trazendo normalmente um título e uma imagem de capa, e com alguma finalidade específica. Ou seja, se assemelham bastante às mixtapes, mas ao se utilizarem das novas interfaces tecnológicas, são feitas de formas muito mais simples – e compartilháveis – que o formato mais antigo.

As playlists, assim como as mixtapes, podem ser manifestações artísticas próprias dos ouvintes em forma de curadoria a partir das suas preferências musicais. Ainda que criadas

---

<sup>51</sup> Estudo da Music Business Association de 2016 aponta que o formato playlist é mais ouvido nos serviços de streaming do que o formato álbum. Disponível em: <https://musicbiz.org/news/playlists-overtake-albums-listenership-says-loop-study/>. Acesso em 20 de agosto de 2022.

se utilizando de músicas já gravadas por terceiros, as playlists podem contar uma história ou transmitir certos conceitos, assim como fazem os próprios álbuns musicais – porém do ponto de vista do ouvinte. Esses conceitos, embora sejam mais simplificados que um álbum em CD ou vinil, já que não possui todos os aspectos físicos e visuais, transmite sua materialidade por meio de um propósito definido, já que traz uma ideia, mesmo que abstrata, na sua composição. Afinal, criar listas de músicas personalizadas em meio a uma infinidade de opções é um complexo exercício de expressão pessoal.

No entanto, precisamos entender que existem diferentes tipos de lista de reprodução disponíveis nos serviços de streaming. Levando o Spotify como exemplo, já que hoje representa a maior plataforma do segmento no mundo em número de assinantes<sup>52</sup>, é possível classificá-las em: playlists personalizadas, criadas pelos algoritmos com base nos hábitos de consumo do usuário; e playlists não-personalizadas, que podem ter sido criadas pelo próprio Spotify com propósitos específicos (para certos tipos de humor ou eventos, por exemplo), por curadores profissionais, por gravadoras ou artistas, ou terem sido feitas pelos próprios usuários amadores.

Tratando primeiramente das personalizadas, elas são criadas por meio de inteligência artificial, de acordo com o que os usuários escutam e enviam de dados para o algoritmo das plataformas. Embora não tenham um conceito específico, essas listas têm como propósito “entender” o que o usuário quer ouvir ou pode querer como sugestão. Com isso, por meio destas playlists, o serviço cria uma relação de “confiança” com o ouvinte, já que explora a ideia de que seu algoritmo entende seu gosto musical e recomenda listas de músicas relevantes e com as quais é possível se identificar. Afinal, “embora possam ser estudados como ferramentas computacionais abstratas, os algoritmos são construídos para serem incorporados, na prática, ao mundo que produz as informações que eles processam, e na vida de seus usuários”<sup>53</sup> (GILLESPIE, 2014, p. 183).

---

<sup>52</sup> Spotify representa, segundo dados de julho de 2021, 30% do mercado de serviços de streaming, seguido pelo Apple Music (13%) e pela Amazon (13%). Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/653926/music-streaming-service-subscriber-share/>. Acesso em 9 de agosto de 2023.

<sup>53</sup> Tradução nossa: “Though they could be studied as abstract computational tools, algorithms are built to be embedded into practice in the lived world that produces the information they process, and in the lived world of their users”.

Entre as playlists personalizadas, que são exibidas diretamente na página inicial, na área de “Explorar” ou na biblioteca dos serviços de streaming, estão o “Daily Mix” e o “Discover Weekly” do Spotify<sup>54</sup> – modificados diariamente ou semanalmente usando como base as músicas, artistas e estilos que o usuário mais ouve - e o “Flow” do Deezer<sup>55</sup> – que é personalizada de acordo com as músicas que o ouvinte aponta como sendo sua favorita no serviço. Essas listas são criadas a partir dos hábitos de consumo do ouvinte, mas também por uma pesquisa do próprio algoritmo por outros comportamentos semelhantes na plataforma (PREY, 2017). Além disso, existem listas especiais que surgem ao longo do ano, como o “As mais tocadas no seu ano”, criada pelo Spotify no final de cada período anual de acordo com o que foi ouvido pelo usuário ao longo daquela época.

Como foi dito, embora essas playlists não se encaixem em propósitos específicos, elas se baseiam em uma história direta: aquilo que o usuário gosta de escutar. Desta forma, ao serem sugeridas frequentemente, mantêm os ouvintes interessados, fidelizados e “confortáveis” por poderem ouvir listas de músicas que entendem os seus gostos e repetem seus padrões e comportamentos de escuta.

Já as playlists não-personalizadas (aquelas que não são feitas para pessoas específicas), embora não se utilizem diretamente dos dados musicais gerados pelos usuários, trazem propósitos bem definidos, justamente para buscar se adequar ao cotidiano e às necessidades de muitos indivíduos. Isso porque essas playlists têm conceitos muito bem definidos, a fim de representar, por exemplo, um humor específico (músicas felizes, tristes ou “para ouvir sozinho”, por exemplo), uma atividade cotidiana (músicas para ouvir em festas, em um churrasco, na estrada, para ajudar a dormir etc.), algum tipo de recorte histórico ou espacial (músicas dos anos 90, as mais tocadas do Brasil ou do Rio de Janeiro), além de outras divisões mais comuns, como gêneros, artistas etc.

---

<sup>54</sup> De acordo com o Spotify, “o Daily Mix é um conjunto de até seis playlists pré-mixadas inspiradas pelas músicas favoritas dos nossos usuários” (Tradução nossa). Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2018-05-18/how-your-daily-mix-just-gets-you/>. Acesso em 20 de agosto de 2022.

<sup>55</sup> De acordo com o Deezer, “Flow é sua trilha sonora personalizada, que inclui seus favoritos e recomendações baseadas no conteúdo que você favoritou na Deezer, incluindo: As Mais queridas dos seus Favoritos. A Música que você ouve do catálogo Deezer. Os gêneros que você ouve e os artistas que você favorita”. Disponível em: <https://support.deezer.com/hc/pt-br/articles/115004367189-Melhore-seu-Flow-Deezer-e-toque-os-Flow-Moods>. Acesso em 20 de agosto de 2022.

Ou seja, por mais que não sejam personalizadas, essas listas buscam atrair os usuários por meio da identificação, já que simulam a vida ao trazer opções praticamente para qualquer situação ou “estado de espírito” em que as pessoas possam estar. Além do fato de que o algoritmo pode, por meio da coleta de dados dos critérios de usabilidade do indivíduo, entender o momento de cada usuário para fazer as sugestões de playlists que sejam mais acuradas para cada momento, como músicas calmas para dormir em certa hora da noite, ou canções para ouvir com os amigos em um sábado à tarde, por exemplo. Afinal, como coloca Prey, “para recomendar músicas que combinem com o contexto do ouvinte, as plataformas de streaming precisam coletar e agregar dados a todo o momento, desde a localização do ouvinte, ao conteúdo que ele consome e até ao seu atual estado emocional”<sup>56</sup> (2018, p. 1092).

Tal prática se torna ainda mais fácil com o acesso a informações que os smartphones e demais dispositivos proporcionam a essas plataformas, como localização e atividades em horários específicos. Neste ponto, fica claro como as playlists dos serviços de streaming trazem uma materialidade única. Por meio destas recomendações de listas de músicas objetivas em seus conceitos, o ouvinte passa a ter disponível músicas para as situações do seu cotidiano. Assim, seu humor ao andar na rua pode ser ditado por uma playlist específica, sendo consumida pelo celular, assim como a intensidade de um exercício na academia. Ao chegar em casa, ele pode relaxar ouvindo outros tipos de músicas no seu computador ou por meio de uma assistente virtual. Com isso, ele pode se envolver com as músicas sem a necessidade direta de uma coleção de álbuns construída que reproduza sua memória (STIEGLER; MEDEIROS, 2009), e nem mesmo se prender ao conceito de um álbum específicos para ter acesso às lembranças e sensações que aquelas canções poderiam causar subjetivamente.

Com isso, o ouvinte pode ficar imerso entre recomendações de playlists com propósitos que se encaixem nessa rotina e, assim ter uma experiência única na performance de escuta. Ao tocar uma lista com músicas com um conceito específico, o usuário passa a ouvir a playlist em si, em seu conceito, e não apenas as músicas individuais. Assim, tal qual ocorre com os álbuns e as mixtapes, passa a criar vínculos com o todo daquele objeto, e com o que ele significa. Além disso, tem a oportunidade de conhecer novas canções, visto que as

---

<sup>56</sup> Tradução nossa: “In order to recommend music that matches a listener’s context, streaming platforms need to collect and aggregate data points on everything from a listener’s location, to the content they are consuming, to their current emotional state”.

faixas ali contidas não são baseadas no seu histórico de uso, mas sim no propósito específico da playlist. Considerando a alta frequência com que essas listas de músicas são recomendadas nas plataformas de streaming, tal prática passa a ser bem comum no dia a dia de quem ouve por meio destes formatos.

Mas talvez o ponto mais importante a se entender sobre a influência das playlists na performance da escuta musical por meio do streaming sejam as listagens de músicas criadas pelos próprios usuários. A possibilidade de os ouvintes criarem suas seleções de faixas, em cima de seus propósitos e conceitos, leva o formato a um patamar diferente. Ao praticar esta ação de criar listas musicais, o ouvinte deixa de ser apenas passivo aos formatos da indústria – álbuns, coletâneas, playlists recomendadas – e torna-se também um participante. Isso porque, ao fazer uma nova lista de músicas (e ainda nomeá-la e opcionalmente adicionar uma imagem), o usuário faz um trabalho próprio de curadoria e um exercício artístico de criação. Por meio desta possibilidade, ao se defrontar com uma oferta ilimitada de músicas, o ouvinte torna-se também curador da própria experiência musical. Ao criar uma playlist com o nome “Músicas tranquilas para ouvir no trabalho”, por exemplo, o indivíduo faz uso tanto das recomendações do seu algoritmo como das suas interpretações para gerar um conteúdo novo e único.

Assim, por mais que a presença das playlists automáticas personalizadas e daquelas de curadoria sejam frequentes na experiência de se ouvir música pelas plataformas, o ouvinte tem a possibilidade de superar todos esses pontos e fazer criações a partir das suas necessidades e vontades.

É claro que podemos considerar que essa experiência com as playlists têm relação direta com os algoritmos de recomendação automática – já que, por meio do uso diário dessas sugestões, o indivíduo vai tendo acesso a diferentes músicas e pode usar as mesmas para a criação das suas listas. Conforme o ouvinte é “entendido” pela inteligência artificial e passa a receber sugestões que lhe agradem, ele pode usar a playlist para guardar esse histórico de recomendações, também. E até pensar em conceitos próprios em cima das músicas que vem ouvindo, juntando várias em playlists com ideias específicas. Assim, podemos perceber que as playlists passam a ser tanto uma extensão da sua memória – um artefato mnemotecnológico (STIEGLER, 2010), tal qual os algoritmos - quanto uma expressão das suas emoções, seus gostos e hábitos, e do lugar do indivíduo no mundo.

Aqui é importante destacar, como já foi citado anteriormente, que estamos partindo de uma “prescrição” em como cada um desses elementos materiais do streaming podem influenciar na escuta de cada indivíduo. Ou seja, usamos como ponto de partida as características dos meios e como se espera que isso vá chegar ao ouvinte, ainda sem considerar diretamente como eles irão se apropriar disso. Por meio desta enumeração de recursos das plataformas streaming, conseguimos especular como os interesses musicais dos amadores são afetados pelos mediadores da sua escuta musical e os afetam, os algoritmos e as playlists desempenham um papel importante na performance de gosto (HENNION, 2001). Porém, já deixamos claro que, ao usar o conceito de materialidade para criar este estudo, precisamos levar em conta também o próprio corpo, contexto e ambiente do ouvinte como parte fundamental desta relação material. Assim, apenas com a própria percepção de como a vida desses objetos e plataformas influencia a vida dos ouvintes na prática, podemos ter uma visão verdadeiramente completa de como funciona essa relação.

Eu não irei tratar os amantes da música como se fossem o produto final de uma cadeia linear, que vai da produção ao consumo. Em vez disso, vou vê-los como o ponto de partida de qualquer realidade musical que venha a existir. Eles vão nos ensinar o que é a música como experiência.<sup>57</sup> (HENNION, 2016, p. 268)

Desta maneira, é fundamental conhecermos um pouco de como se dão as performances dos ouvintes para, assim, desenvolvermos uma ideia mais concreta de como a materialidade das plataformas de streaming e das playlists afetam sua experiência e seu gosto, e como fazem afetar a dos indivíduos ao seu redor. Ao analisarmos as atividades práticas dos usuários destas tecnologias, podemos entender como a materialidade das plataformas de streaming vêm modulando a experiência de escuta de música nos dias de hoje.

---

<sup>57</sup> Tradução nossa: “I will therefore not treat music lovers as if they were the end product of a linear chain running from production to reception. Rather, I will see them as the starting point of any musical reality as it comes into being. They will teach us what music as experience is.”

### 3. AS PRÁTICAS DE ESCUTA DE MÚSICA ATRAVÉS DO STREAMING: CONHECENDO OS OUVINTES E SUAS ATIVIDADES

Vemo-nos, neste ponto do trabalho, com uma missão: tentar compreender uma forma de colocar em prática um estudo que consiga discutir as propriedades materiais do streaming, a partir do contexto atual do consumo de música por meio das plataformas de streaming, com o propósito de trazer uma contribuição para a teoria sociológica do ouvinte.

A partir do que discutimos, conseguimos perceber a importância do papel do conceito da materialidade da comunicação para o entendimento de que, com o intuito de fomentar uma discussão dentro desta proposta, existe a necessidade de olhar os objetos como parte fundamental desta relação com os ouvintes de música – não só pelo que eles vão representar para os indivíduos, mas pelo que eles representam também por si próprios.

A ideia é conseguir desenvolver, portanto, uma visão efetiva da relação material entre os objetos que são usados atualmente para possibilitar as reproduções de música e as apropriações que os ouvintes fazem deles em meio a seus contextos de audição de música. Para tal, entendemos a necessidade de trazer um estudo que possa preservar a presença dos objetos e ainda a participação e as reflexões dos indivíduos envolvidos.

No nosso caso, porém, vamos considerar ir mais a fundo nesse mediador. Assim, entendemos que o estudo da materialidade da comunicação nos ajuda diretamente a relacionar todos os mediadores: do ouvinte à música, passando pelos dispositivos os quais ele usa para reprodução e as *affordances* desses dispositivos.

A ideia é fazer um estudo de observação, a partir de uma metodologia que dê voz às percepções, tanto do pesquisador quanto do próprio observado, mas também aos dados objetivos do objeto que está sendo estudado. Assim, embora precisemos levar em consideração também os sentidos gerados pela relação entre o ouvinte e os mediadores, já que precisamos contar com suas percepções para criar as nossas conceituações, temos como foco principal não analisar esses sentidos e interpretações, mas sim o que elas podem dizer sobre o campo material em si.

Com isso, abordamos este estudo sob uma ótica que contemple diretamente a teoria da materialidade da comunicação, evitando recair, dentro do possível, em conceitos

excessivamente hermenêuticos, o que levaria o foco do objeto analisado mais às interpretações do que às “coisas” de fato.

### **3.1. Metodologia: uma abordagem para analisar humanos e não-humanos na escuta de música na era digital**

Para conseguir explorar a relação pragmática que os ouvintes possuem com as propriedades materiais dos objetos mediadores que usam para escutar música, decidimos por explorar justamente essa troca entre pessoa e não-humano na prática, olhando não apenas para as interpretações dos indivíduos que fazem uso e apropriações dessas materialidades presentes nos artefatos, mas também para os próprios objetos, colocando-os também como ponto central desta relação.

Além disso, entendendo a tendência da plataformização da cultura, fenômeno no qual "a produção, a mediação, a difusão, a recomendação e o consumo cultural passam a girar em torno dos algoritmos" (SANTINI, 2020, p. 25) e, considerando que o mercado da música foi um dos primeiros a adotar o uso dessas inteligências artificiais para orientação do comportamento dos usuários (ibidem, p. 21), partimos da suposição de que esses indivíduos tenham facilidades e conhecimento deste espaço virtual de consumo de música, e do uso dessas tecnologias. Afinal, eles já os utilizam como parte das suas rotinas e performances no dia a dia.

Se os espaços de escuta modernos são muito diferentes do que se conhecia em épocas anteriores, a diferença se encontra menos em uma modificação interna da psicologia profunda ou dos principais contextos sociais de significação musical, do que na série de novos meios e ocasiões para ouvir. É a transformação radical de todos os seus intermediários materiais que realmente criou o espaço musical da escuta atual – o que chamei de produção do amador.<sup>58</sup> (HENNION, 2001, p. 3).

---

<sup>58</sup> Tradução nossa: “If modern spaces of listening are very different from what was known in earlier times, the difference is to be found less in an internal modification of the deep psychology or in that of the main social contexts of musical signification, than in the series of new means and occasions for listening. It is the radical transformation of all its material intermediaries that has truly created the musical space of current listening—what I have called the production of the amateur.”

A partir desta premissa, tivemos como desafio elaborar uma metodologia de estudo que pudesse contemplar a nossa intenção de pesquisa. Primeiramente, este método deveria tornar possível que pudéssemos compreender a importância e a presença dos objetos em questão, que neste caso são plataformas digitais que contam não só com interfaces e *affordances* bastante próprias, mas ainda contam com a existência de um algoritmo de inteligência artificial que se entende e modifica a estrutura do sistema de acordo com o comportamento de seu usuário.

Essa experiência se mostra, por si, já bastante desafiadora, considerando a complexidade desses objetos digitais, que dificilmente permitiria uma análise objetiva e definitiva de como funcionam ou de como se apresentam para os indivíduos que os utilizam. Por serem virtuais, ou seja, não terem um corpo físico para ser analisado por todos os sentidos, acabam aparecendo como uma “entidade evasiva” (STRAW, 2010), tal qual a própria música.

Além disso, pela presença de algoritmos que modificam a interface de contato com os indivíduos de acordo com a maneira como eles se comportam, estas plataformas se apresentam também como objetos mutantes e, em algum nível, imprevisíveis. Por isso, entendemos que a escolha do método de pesquisa deveria passar por técnicas que nos possibilitassem olhar para esses artefatos digitais e de fato dar voz a materialidade deles.

Por outro lado, este acabaria se tornando um estudo estruturalista das plataformas digitais se ficasse detido a este tipo de análise, o que não é nossa intenção com o projeto. Afinal, a proposição do estudo não é se limitar a um entendimento destes sistemas de reprodução de música – o que já seria uma tarefa árdua, embora mais bem explorada por outros autores –, mas entender como eles afetam a forma como as pessoas escutam música, a partir destes objetos virtuais. Assim, é fundamental que tenhamos também um entendimento do significado dessas ações para os indivíduos, o que eles interpretam e falam sobre suas práticas cotidianas, conforme fazem uso destes dispositivos individuais de comunicação digital. Afinal, como entendemos, a prática de escuta de música é algo desempenhado por e para esses indivíduos, em meio ao seu dia a dia e a partir da pragmática de seus gostos.

Para desenvolver este método, então, inspiramo-nos principalmente nos estudos etnográficos, entendendo, porém, nossas limitações com relação a como acompanhar esses

indivíduos em suas práticas diárias, fazendo uso de tecnologias virtuais para ouvir música. Fazer um acompanhamento *in loco* destes ouvintes seria, além de complexo do ponto de vista logístico, de alguma forma limitante, visto que a relação entre pessoa e máquina (no caso, as plataformas de streaming) ocorre de forma restrita a uma tela de celular ou computador, com todas as aferições da forma como as pessoas utilizam as plataformas sendo geradas neste ambiente digital. Assim, entendemos que seria uma proposta válida para essa metodologia, elaborar uma maneira de realizar uma etnografia digital interpretativa, mas que considere a importância tanto da materialidade dos artefatos quanto das lógicas que os indivíduos empregam em relação a eles.

Para isso, nos posicionamos em uma abordagem metodológica a partir da perspectiva do antropólogo Daniel Miller (2013), que traz essa importância de levar em consideração a materialidade dos artefatos nos estudos sociais, representando como “trechos” tanto os objetos quanto as próprias pessoas. “Meu ponto de partida é que nós também somos trechos, e nosso uso e nossa identificação com a cultura material oferece uma capacidade de ampliar, tanto quanto de cercear, nossa humanidade” (ibidem, p. 12). Assim, partimos desta premissa em que, ao analisar os atores não-humanos e suas características materiais como passíveis de presença, criamos um suporte para compreender também os atores humanos e suas atividades de maneira a não nos limitarmos às suas percepções e interpretações, mas sim conseguir criar uma análise mais objetiva dessa troca entre pessoa e objeto.

Além disso, pela característica desta etnografia digital ser realizada em um ambiente virtual, e sem um recorte espacial exato, entendemos que ela pode ser considerada também uma *etnografia multissituada*, que aborda o objeto de estudo etnograficamente sem estar focado em um espaço único pré-definido. Em outros termos, “sai dos lugares e situações locais da pesquisa etnográfica convencional, examinando a circulação de significados, objetos e identidades culturais em um tempo-espaço difuso” (MARCUS, 2001, p. 2). Assim, o estudo etnográfico ocorre em um ambiente virtual, por meio de acompanhamento, conversas e interpretações feitas de forma remota e aproveitando o próprio caráter digital dos nossos objetos de estudo.

Da mesma forma que esta modalidade investiga e constrói etnograficamente os mundos de vida de vários sujeitos situados, também constrói etnograficamente aspectos do próprio sistema, através de conexões e associações que aparecem sugeridas nas localidades. (ibidem, p. 2)

Porém, como citamos anteriormente, ao mesmo tempo que iremos ter contato com esses atores e suas percepções sobre a forma como escutam música, queremos trazer à luz os próprios objetos que eles utilizam em suas práticas. Afinal, consideramos de grande importância entender, além das interpretações dos ouvintes, a própria materialidade destes mediadores, justamente para compreender as características materiais que levam os ouvintes a terem tais ações e percepções.

Assim, juntamente com o estudo etnográfico digital, traremos também um método de análise a partir dos estudos que exploram a materialidade da comunicação, a partir do entendimento que desenvolvemos ao longo do trabalho, principalmente a partir do ponto de vista da produção de presença (GUMBRECHT, 2010) desses objetos nas práticas de escuta de música. Além disso, usaremos como inspiração desta parte do método ideias mais construtivistas, dialogando com alguns dos conceitos da Teoria do Ator-Rede, de Bruno Latour (2015). Como o autor propõe essa análise dos agenciamentos entre humanos e não-humanos, que é um dos pontos trazidos nesta proposta de trabalho, inclusive propondo de alguma maneira como método “seguir as coisas através das redes em que elas se transportam, descrevê-las em seus enredos” (LATOURE, 2004 apud BRUNO, 2015, p. 696), entendemos ser interessante usar essa perspectiva neste ponto da análise.

Esta ideia, parte do campo teórico da Teoria do Ator-Rede, de seguir rastros dos atores humanos que são a partir de agenciadores não-humanos, inclusive, serve como base para a organização da maneira como pretendemos observar os objetos para nossa análise da escuta de música do streaming. Afinal, como todas as ações humanas deixam rastros (BRUNO, 2015), trazemos como proposta seguir cada ouvinte em suas práticas: ao utilizar os serviços de streaming para ouvir músicas, eles deixam um rastro digital, que é “o vestígio de uma ação efetuada por um indivíduo qualquer no ciberespaço” (BRUNO, 2012, p. 693). Consideramos que existem ferramentas virtuais que nos permitem em algum nível seguir esses rastros, a proposta do estudo é criar um paralelo entre o que é dito pelos rastros digitais das plataformas de streaming e as percepções dos próprios atores sobre a forma como se utilizam delas para ouvir música.

Com isso, a metodologia é formada por dois métodos distintos: por um lado, a análise da percepção dos ouvintes sobre as suas escutas, que surge a partir de uma espécie de etnografia digital interpretativa e multissituada com ouvintes reais; do outro, a análise do

próprio objeto e sua relação com os atores, a partir da documentação dos rastros deixados desses indivíduos ao fazerem uso das plataformas. Embora, de alguma maneira, os dois métodos sejam conceitualmente opostos e talvez até contraditórios, o objetivo do estudo é entender essas camadas de existência do cotidiano, tanto a humana quanto a não humana, e conseguir analisar a maneira como elas se encontram. Afinal, “a melhor maneira de entender, transmitir e apreciar nossa humanidade é dar atenção à nossa materialidade fundamental” (MILLER, 2013, p. 10). Ou seja, de alguma maneira, colocamos lado a lado as importâncias interpretativas e materiais tanto dos atores humanos quanto dos não-humanos.

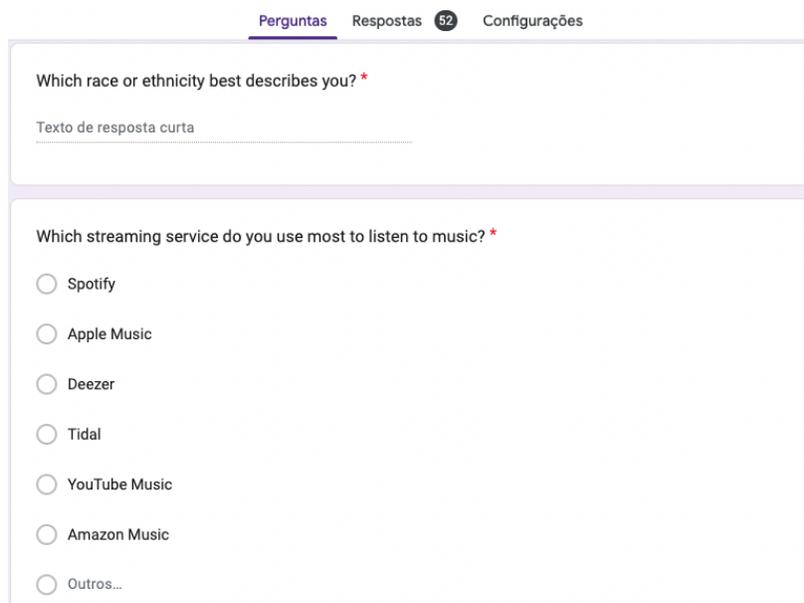
Na prática, queremos conseguir desenvolver uma maneira de dar perspectiva ao que as máquinas falam e ao que as pessoas pensam, para criar um estudo que de alguma forma enfatize as práticas de escuta e a pragmática do gosto. Para que isso pudesse acontecer, então, a proposta foi fazer uma análise via internet, com voluntários que escutam músicas com frequência a partir das plataformas de streaming. Estes atores, assim, seriam acompanhados tanto a partir de seus rastros digitais, como por meio de entrevistas e encontros virtuais para contarem suas perspectivas tanto das ações de ouvir música, como daquilo que as plataformas dizem sobre eles.

Um ponto importante a ser salientado é que a ideia seria trazer como voluntários indivíduos de diversas partes do mundo, a fim de vermos como essas práticas se repetem ou não em diferentes contextos, o que têm em comum e o que têm de únicas, mesmo em localizações distintas. Por conta disso, o intuito da pesquisa é que ela não se atenha apenas ao ouvinte de música do Brasil ou de um contexto social específico – pelo contrário, pretende-se não abordar diretamente as distinções de localidade, nacionalidade, cultura e raça, por exemplo – envolvendo no estudo pessoas de diferentes países, idades, gêneros, e que fazem uso de variados serviços de streaming.

Este ponto da metodologia, aliás, merece destaque, já que foi pensado com um objetivo específico. A ideia é, trazendo pessoas de contextos culturais e geográficos diferentes, aproveitar seus traços em comum a partir daquilo que compartilham: o hábito de ouvir música por meio das plataformas de streaming. Com isso, buscamos explorar os traços estruturais que possam ser percebidos a partir destas análises, partindo das particularidades de cada um desses indivíduos para ser uma base para estudos mais generalistas sobre o assunto.

A vantagem do compromisso simultâneo com esses dois extremos, particularidade e generalidade, é que a antropologia pode dar sua contribuição mais importante para a compreensão da humanidade ao recolocá-los em conexão, sem perder o compromisso com cada um deles (MILLER, 2013, p. 16).

Desta forma, a primeira etapa para a realização desta pesquisa foi a seleção desses voluntários. Para este passo, foi criado um formulário básico, requisitando apenas nome, idade, e-mail, local em que habita, etnia, serviço de streaming que utiliza, frequência com que ouve música e como costuma ouvir música no dia a dia. Como informações não obrigatórias ficaram as perguntas de com que se aceita ser voluntário no projeto e dados de contato (perfil em redes sociais ou número de telefone).



The image shows a screenshot of a survey form. At the top, there are three tabs: 'Perguntas' (selected), 'Respostas', and 'Configurações'. The 'Respostas' tab has a notification badge with the number '52'. The first question is 'Which race or ethnicity best describes you? \*' with a red asterisk. Below it is a text input field labeled 'Texto de resposta curta'. The second question is 'Which streaming service do you use most to listen to music? \*' with a red asterisk. Below it are seven radio button options: Spotify, Apple Music, Deezer, Tidal, YouTube Music, Amazon Music, and Outros...

Figura 1: Formulário de participação enviado nos grupos do Reddit para aquisição de voluntários

Com o formulário estruturado, foi feita uma divulgação dele através da rede social Reddit. A plataforma funciona como uma rede de fóruns, divididas em subgrupos específicos para diferentes nichos. A escolha por esse canal foi pela sua característica de trazer comunidades muito participativas e engajadas com assuntos de seu interesse, principalmente quando tratados temas como tecnologia e música, que possuem grande variedade de grupos dentro da rede social. Além disso, os grupos (ou Subs, como são chamados) sobre

plataformas de streaming são bastante divididos e com grande número de participantes interessados em trocar opiniões, novidades e melhorias sobre os serviços.

Com isso, apostamos em conseguir uma base de respondentes qualificada e interessada, já que o formulário foi enviado em cinco grupos de discussão: os especializados nos serviços Spotify, Apple Music, YouTube Music, Deezer e Tidal, que são atualmente os maiores Subs sobre o assunto do Reddit. O intuito disso foi selecionar pessoas que de fato utilizassem uma das plataformas de streaming para ouvir música, e que tivessem algum interesse no assunto a ponto de terem predisposição a aceitar participar da pesquisa. A postagem feita nos grupos explica o contexto do projeto e pede para voluntários que aceitem participar, tendo um acompanhamento dos seus hábitos de escuta por alguns meses. Após rodar o formulário por 3 dias, 47 usuários dos grupos do Reddit preencheram se disponibilizando para participar. Em seguida, foi criada uma planilha com todos os dados recolhidos, separado individualmente por cada ouvinte.

A recepção do formulário foi tida como positiva, já que os voluntários foram pessoas dos mais diferentes tipos, incluindo tanto jovens quanto pessoas mais velhas, homens e mulheres, pessoas de variadas etnias e de nacionalidades plurais, como Alemanha, Argentina, Coreia do Sul, Estados Unidos, Índia, Malásia, Rússia, dentre outros. Além disso, dos 47 selecionados, 40% compartilharam seus números de telefone para serem contactados via WhatsApp ou Telegram, 25% divulgaram apenas suas redes sociais e outros 20% preferiram ser contactados apenas por e-mail. O restante dos 15% não se sentiu confortável em compartilhar qualquer informação ou participar efetivamente da pesquisa além do formulário. Logo, suas participações foram encerradas ainda nesta primeira etapa.

Carimbo de data/hora	Name	Age	City and Country	E-mail	Gender	Highest degree or level of school you have completed
12/02/2023 02:26:54	Solomon F		19 Rockford, United States	sfiv4.01@gmail.com	Male	Some college, no degree
12/02/2023 02:32:40	Alex		22 Chicago, Illinois	alex.gogert@gmail.com	Male	Some college, no degree
12/02/2023 02:38:51	Wendell		25 Alberta, Canada	wendelljapzon@gmail.co	M	Bachelor's degree (e.g. BA, BS)
12/02/2023 03:10:44	Oishik das		16 Kolkata, India	thebluechalk@gmail.com	Male	Less than a high school diploma
12/02/2023 03:36:57	Dohran		25 Saint-Pierre La Réunion	dohransaibi@icloud.com	M	Bachelor's degree (e.g. BA, BS)
12/02/2023 04:26:36	Alex		15 Garden Grove, United St	innermonologue13@gm	Male	Less than a high school diploma
12/02/2023 04:50:11	Gavin Russell		36 Leeds, uk	Gavin.t.russell@gmail.co	Male	Master's degree (e.g. MA, MS, MEd)
12/02/2023 04:59:08	Josh		14 Brisbane, AU	JDM_V1BES@outlook.co	Male	Less than a high school diploma
12/02/2023 05:16:12	Cédric		41 Saint-Martin-l'Ars, FRAN	fresh.dusk4690@fastmai	Male	Bachelor's degree (e.g. BA, BS)
12/02/2023 05:17:05	Takashi		29 Yokohama, Japan ~ Sea	thomasomalley2099@gn	Male	Professional degree (e.g. MD, DDS, DVM)
12/02/2023 05:29:22	Vladimir		20 Russia, Saint Petersburg	me@vapronva.pw	Male	High school degree or equivalent (e.g. GED)
12/02/2023 05:35:56	Cooper lles		16 Birmingham MI USA	cooperlles@hotmail.com	Male	Less than a high school diploma
12/02/2023 05:55:47	Amgalan.A	20 (in a month)	Ulaanbaatar, Mongolia	amgalan0306@gmail.com	Male	High school degree or equivalent (e.g. GED)
12/02/2023 05:58:27	Kaia		16 Pilsen, Czech Republic	kaiamonster56@gmail.cc	Female	Less than a high school diploma
12/02/2023 06:09:54	Hariz		19 Perak, Malaysia	h4ariz@outlook.com	male	High school degree or equivalent (e.g. GED)
12/02/2023 06:33:39	Ido		18 Holon, Israel	Idosimhi3@gmail.com	Male	Some college, no degree
12/02/2023 07:05:56	James		42 Darmstadt, Germany (U)	dwcontact@icloud.com	Male	Some college, no degree

Figura 2: Planilha com os dados coletados dos respondentes dos formulários

O passo seguinte foi fazer um filtro para poder selecionar menos participantes que seriam de fato acompanhado ao longo dos meses. Inicialmente, a ideia era ter o acompanhamento de apenas 10 pessoas, mas como percebemos que muitas vezes os observados perdiam interesse em responder ou em compartilhar seus dados de escuta, passamos a observar 15 desses participantes, para manter uma boa margem de desistência.

Para esta seleção, foi levado em consideração principalmente as respostas dos indivíduos especificando o quanto e como costumam ouvir música (“indo para o trabalho”, “sozinho em casa”, “voltando da escola”, etc), além de ser levado em consideração que existisse uma variedade de elementos entre eles (localização, gênero, etnias etc.). A ideia era ter um grupo o mais plural possível, justamente para, como explicamos anteriormente, trazer um olhar sobre a individualidade do ouvinte, e não seus contextos sociais ou questões demográficas sobre eles.

Para acompanhar a rotina de escuta de música dos voluntários selecionados, foi usada como ferramenta primária a plataforma Last.fm, um serviço online que funciona como um sistema de recomendação (SANTINI, 2020) e que costuma reunir diversos fãs de música. O Last.fm possui uma função chamada *scrobble*, que é utilizada para registrar “os hábitos musicais de seus ouvintes e permite o acesso aos dados sobre as práticas culturais de toda a rede de usuários a qualquer interessado cadastrado no sistema” (SANTINI, 2020, p. 166). Ou seja, o usuário conecta a conta do seu serviço de streaming e possibilita um rastreamento do “registro de canções que compõem as bibliotecas pessoais” (ibidem). Ao conectar com o perfil de cada um, passa a ser possível acompanhar informações como quais músicas foram

ouvidas, o horário em que cada uma tocou, quais mais tocaram, os estilos musicais preferidos, os dias e horários de maior registro de músicas tocadas, entre outras informações. Foi por meio do “Scrobble”, então, que fizemos a coleta dos dados e o acompanhamento semanal dos indivíduos do estudo.

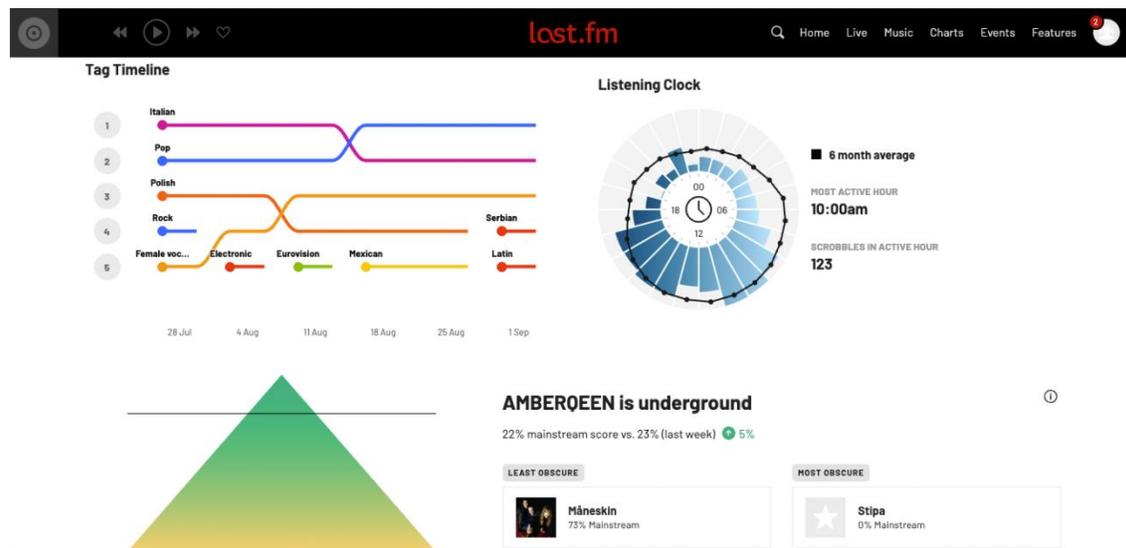


Figura 3: Interface da plataforma Last.fm na página do scrobble, que reproduz os dados dos ouvintes das plataformas de streaming

Todos esses dados foram registrados semanalmente, entre junho e agosto de 2023, para construir uma base de informações quantitativas sobre a escuta de música de cada um. Por meio deste banco de dados, foi possível traçar um perfil de como cada um deles ouve música de acordo com as características mais evidentes (repetindo as mesmas músicas, variando entre artistas diferentes em uma playlist, consumindo álbuns etc.), além de seus hábitos de escuta (horário em que mais escuta, se ouve por muito tempo ou de forma fragmentada ao longo do dia etc.). Ou seja, ao utilizar essa tecnologia, a intenção foi saber o que a máquina revela do consumo musical cotidiano dessas pessoas, a partir dos rastros que são capturados por ela.

Além desta análise semanal de dados, foram estruturadas perguntas específicas para cada participante ao longo dos dias, para entender, agora de forma mais pessoal e subjetiva, como são as suas próprias percepções, experiências e sensações na prática de escuta das músicas – fazendo uma comparação entre o que a máquina nos apresenta de rastros e o que

eles percebem. Assim, uma vez por semana foi feito um trabalho de coleta e análise dos dados de cada um, que resultava em anotações sobre sua forma de escutar música, além de questionamentos para entender melhor como se deram aquelas informações no seu dia a dia. A partir daí, também com frequência semanal, foram realizadas trocas de mensagens, na forma de conversa via WhatsApp, e-mail ou envio de perguntas por mensagem direta do Instagram, com cada um dos observados, para perguntar especificidades do seu hábito de consumo que justificassem as informações que foram analisadas. Com isso, foi possível entender, por exemplo, por que a pessoa ouve a mesma playlist todos os dias, se ela foi recomendada pelo serviço de streaming ou criada pelo próprio usuário, o que ela significa para sua rotina diária e como afeta o seu humor, entre outras questões. O objetivo, com essas questões, era agora entender o lado do ator em relação a sua escuta de música – embora os dados revelassem fatos sobre suas ações, com essas respostas foi possível ter detalhes, contextos e lógicas dessas escolhas e comportamentos. Muitas vezes, inclusive, os próprios indivíduos foram surpreendidos pelo que revelava a ferramenta e percebiam características que não tinham atentado sobre a sua própria escuta.

As perguntas foram realizadas em etapas para conhecer aos poucos os hábitos e as personalidades de cada observado. Na primeira semana de pesquisa, as perguntas foram um pouco mais amplas, para entender se a pessoa consome de fato playlists, e como o faz, além de que funções costuma utilizar nos recursos em seus serviços de streaming para ouvir música. Nas semanas seguintes, com mais dados coletados sobre sua escuta, foi possível desenvolver uma proximidade maior com a rotina do entrevistado e fazer perguntas mais específicas sobre coisas que aconteceram naquele período ou sobre características muito marcantes da sua escuta – como horários alternativos para ouvir músicas, repetições das mesmas canções com frequência etc.

Esse acompanhamento com os voluntários foi feito ao longo de 3 meses, ainda que nem todos conseguissem responder as perguntas ou marcar as conversas semanalmente, dada a rotina de cada um e a influência dos fusos horários dos diferentes países. Alguns, inclusive, acabaram deixando de responder ao longo do período, alguns com a observação mais avançada, e outros ainda no começo. Ainda assim, os participantes foram em sua maioria solícitos e atenciosos, procurando sempre responder o mais rápido que conseguissem, ou se justificar quando acabavam precisando atrasar nas respostas enviadas.

Por meio dessas análises, tanto dos dados quantitativos providos pela Last.fm e anotados semanalmente, quanto do entendimento qualitativo dos comportamentos dos ouvintes participantes, foram criados perfis para cada um, a partir das percepções e informações pessoais dos indivíduos ao longo do acompanhamento e das entrevistas e suas particularidades de como fazem uso das particularidades materiais do streaming e como se apropriam delas para suas performances pessoais de amantes de música.

O objetivo deste trabalho, a partir desta metodologia, foi conseguir perceber padrões entre as particularidades da escuta de música dos envolvidos, sendo potencializadas e provocadas principalmente pelas próprias informações que o serviço de streaming nos aponta. A partir daí, foram destacados alguns comportamentos específicos, que trouxeram elementos que foram considerados de maior relevância para o entendimento de como funcionam a relação entre as *affordances* dos sistemas de streaming e como eles são apropriados de maneiras únicas e práticas na vida do ouvinte.

A partir de um formato descritivo para a elaboração dos textos de cada um desses perfis –

tendo como inspiração também a maneira como são expostos os atores analisados em trabalhos como os de Tia DeNora (2004) e Antoine Hennion (2001) –, nos aproveitamos de algumas das conversas mais frutíferas deste estudo para apresentar os resultados da pesquisa de observação na forma de um perfil, salientando principalmente como cada um desses ouvintes se apropriam do streaming e como percebem tal relação.

Hennion observa que embora a música possa estar, ou pareça estar interligada a questões “sociais” – padrões de cognição, estilos de ação, ideologias, arranjos institucionais – estas ligações não devem ser presumidas. Em vez disso, eles precisam ser especificados (observados e descritos) nos seus níveis de operação (por exemplo, em termos de como são estabelecidos e agem). Precisamos, em resumo, seguir os atores dentro e através das situações à medida que eles atraem a música (e recorrem à música) como prática social. E é aqui que os métodos empíricos se destacam na sociologia da música.<sup>59</sup> (DENORA, 2003, p. 40)

---

<sup>59</sup> Tradução nossa: Hennion means that while music may be, or may seem to be, interlinked to ‘social’ matters – patterns of cognition, styles of action, ideologies, institutional arrangements – these links should not be presumed. Rather, they need to be specified (observed and described) at their levels of operation (e.g., in terms of how they are established and come to act). We need, in short, to follow actors in and across situations as they draw music into (and draw on music as) social practice. And this is where empirical methods come into their own within the sociology of music.

Ou seja, ao fim dessa análise, a intenção é poder trazer reflexões sobre a produção de presença das plataformas de streaming, e como elas podem aparecer na rotina e na prática de ouvir música de indivíduos. Embora as amostragens sejam pequenas, com poucos observados, o maior interesse desse estudo é conseguir gerar algum entendimento de como essa presença material pode afetar esses ouvintes em suas práticas, e não ter uma base quantitativa construída pelas repetições de cenários de indivíduos. Com isso, podemos explorar esse *elo multidimensional* entre as partes, dando atenção tanto para os ouvintes de música, quanto para o próprio serviço de streaming que elas utilizam para a reprodução dessas músicas, levando em conta justamente conceitos práticos como os da pragmática do gosto e da materialidade da comunicação. Afinal, “[...] a redescoberta dos efeitos de presença e o interesse nas ‘materialidades da comunicação’, o ‘não hermenêutico’ e a ‘produção de presença’ não eliminam a dimensão da interpretação e da produção de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 39).

Ou seja, levamos em consideração que apenas o entendimento de como funcionam os serviços de streaming e seus algoritmos não bastaria para entendermos de fato como isso afeta diretamente os ouvintes. Assim como apenas ter as percepções de como os ouvintes escutam música não necessariamente nos levaria a entender a presença dessas propriedades materiais únicas desses mediadores.

Logo, podemos considerar que os usuários também produzem sentido sobre os artefatos que utilizam para suas experiências, e por isso entendemos a importância de salientar essas interpretações. Porém, é importante notar, à parte desses sentidos dados pelos indivíduos, que esses objetos tocam os corpos de uma forma própria e que isso gera também uma presença na forma como essas pessoas lidam no dia a dia com esses objetos. No caso dos serviços de streaming, funcionam como substância de expressão (GUMBRECHT, 2010) para essas práticas de escuta que estão sendo construídas por estes ouvintes.

Porém, é importante ressaltar, que ao explorar essas histórias e experiências pessoais de indivíduos reais, não queremos trazer uma verdade sobre como as pessoas ouvem música, ou mesmo um desenho dos hábitos de um grupo de pessoas. Não para trazer uma conclusão a discussão, mas justamente para gerar uma provocação de como essa relação pode se dar, a fim de suscitar novos estudos, discussões e metodologias a respeito da escuta de música e da materialidade dos serviços de streaming.

A observação das atividades de reprodução de música dos ouvintes foi uma experiência um tanto desafiadora, principalmente no início, quando é muito fácil que a investigação caia em análises pouco valiosas para o estudo – distrações como achar curioso o gosto musical do ouvinte, ou reparar nas semelhanças entre as músicas ouvidas entre os próprios observados. Porém, conforme a observação segue e é possível perceber características realmente marcantes entre esses ouvintes – como exemplos, pessoas que ouvem música basicamente 24 horas por dia, com pausas muito curtas, ou repetem a mesma música dezenas de vezes no mesmo dia – e passar a ter uma visão valiosa como de fato as pessoas têm se utilizado das *affordances* do streaming para praticarem suas escutas de forma tão única e que contemple aquilo que eles de fato buscam com a música.

Desta maneira, de fato foi possível um entendimento de como as playlists, os algoritmos de recomendação e a praticamente ilimitada biblioteca de músicas dos serviços de streaming de fato participam diretamente a performance dos ouvintes. Os dados gerados pelo Last.fm, durante a análise, conseguiram trazer de certa forma uma proximidade quase íntima com a vida de cada analisado (até porque, pelos horários e conhecendo seus hábitos, é possível saber a hora que costuma ir dormir, quando acorda, em que dias da semana esteve mais apto a ouvir músicas e em quais praticamente não abriu sem streaming). E, com isso, já possibilitou pelo menos uma ideia de como cada um dos indivíduos se relaciona com suas plataformas reprodutoras de músicas.

Após essa etapa, as conversas foram se tornando ainda mais agradáveis, já que o observado sentia de fato já existia um conhecimento sendo gerado sobre a forma como ele escutava música no dia a dia. Ao perguntar coisas específicas da sua personalidade – como a forma que ele ouve músicas calmas de manhã cedo, ou a repetição enorme de um mesmo artista ao longo de uma semana – vários deles riam e achavam interessante que isso tenha ficado evidente. Desta forma, poderiam se abrir mais facilmente para explicar o que levou àquelas escolhas, que ações eles fizeram pelo streaming para chegar nessas situações.

Logo, já conhecendo melhor seus horários, seus gostos, suas particularidades na manipulação das diferentes músicas no dia a dia a partir dos rastros coletados via Last.fm, o caminho ficou mais simples para que os próprios ouvintes observados fizessem provocações sobre as suas maneiras de escuta, inclusive em pontos que muitos disseram que nunca haviam percebido em si, mas concordavam que faziam. Foi o caso, por exemplo, de um dos

indivíduos observados, que nunca havia percebido a semelhança entre sua relação com a sua biblioteca do serviço de streaming e uma coleção de discos físicos.

Por fim, pudemos perceber diversas apropriações particulares dos indivíduos, que não só exemplificam formas diferentes de uso dessas tecnologias, mas principalmente mostram como a produção de presença dos serviços de streaming de fato são ricas e complexas: as materialidades analisadas possibilitam de fato formas de ouvir que não se poderia imaginar há alguns anos, em uma época dominada pelas mídias físicas ou pelo rádio, por exemplo. Seguindo esta linha, podemos trazer um resumo geral dessas análises e as conclusões, para entender, a partir das apropriações, o caráter tão especial das propriedades da escuta de música por meio dos serviços de streaming.

É importante salientar que alguns dos observados geraram mais informações relevantes ao longo do estudo, fosse por limitação de dados na plataforma da Last.fm – em alguns casos eles ficaram desconectados por alguns dias, em outros simplesmente ouviram pouca música ao longo desse tempo – ou pelo tempo disponibilizado por eles para as conversas, já que alguns estavam ocupados, demoraram semanas para responder ou simplesmente eram muito concisos em suas respostas.

Assim, destacamos alguns atores justamente para aprofundar as análises que foram possíveis ao longo do tempo, entrando mais especificamente em suas personalidades, seus padrões de escuta e nas particularidades que apresentaram ao longo do tempo. Ao final, fazemos ainda uma análise mais ampla trazendo alguns desses demais observados que, mesmo que não tenham sido tão presentes ao longo do período, também tiveram contribuição importante para as nossas conclusões.

### **3.2. Marie: a biblioteca digital usada como uma coleção particular**

Iniciamos nossa análise dos ouvintes com Marie, de 19 anos, estudante e moradora da cidade de Jena, na Alemanha. É fã de música pop, principalmente o k-pop (estilo musical popular da Coreia do Sul), e deixa sempre bem claro a sua relação com a música em contraponto com seus estudos: normalmente não ouve música para estudar, mas gosta de

escutar o Apple Music o máximo possível quando está longe dos livros. Por conta dessa rotina dela, inclusive, durante o período de observação, diversas vezes a entrevistada acabou demorando dias para responder às mensagens, sempre se desculpendo pela falta de tempo, já que o excesso de atividades acadêmicas estava lhe estressando muito:

Eu ouço música cerca de 4 horas por dia, mais quando não estou ocupada. Costumo fazer tudo enquanto ouço música de fundo: me arrumar de manhã, pegar o bonde, caminhar para qualquer lugar, limpar meu apartamento, jogar; então, basicamente, sempre que não estou estudando, ou não estou com outras pessoas, ou assistindo a um filme etc. (MARIE, 2023)<sup>60</sup>

As conversas com Marie começaram no dia 05 de junho de 2023, por meio do WhatsApp, canal que ela solicitou para ser contactada quando respondeu inicialmente nosso questionário. Na ocasião, o contato foi feito em inglês, lembrando o post feito no Reddit com o qual ela teve contato com a pesquisa, que também havia sido divulgado nesse idioma. As trocas de mensagens, nesse primeiro momento, porém, mostraram que os contatos seriam um pouco difíceis, já que por conta do fuso horário normalmente ela só respondia as mensagens de 5 a 6 horas depois de enviadas, assim como muitas vezes só tivemos acesso às respostas horas depois que ela mandou. Durante a abordagem, porém, ela foi muito solícita e reafirmou a vontade de ajudar e o interesse com a pesquisa, que havia sido explicada na abertura do formulário.

---

<sup>60</sup> Entrevista concedida em 12 de fevereiro de 2023, em resposta ao formulário de participação do projeto. Tradução nossa: “I listen to music about 4 hours a day, more when I’m not busy. I usually do everything while playing music in the background: getting ready in the morning, taking the tram, walking anywhere, cleaning my apartment, playing games; so basically anytime I’m not studying, with other people or watching a movie etc.”

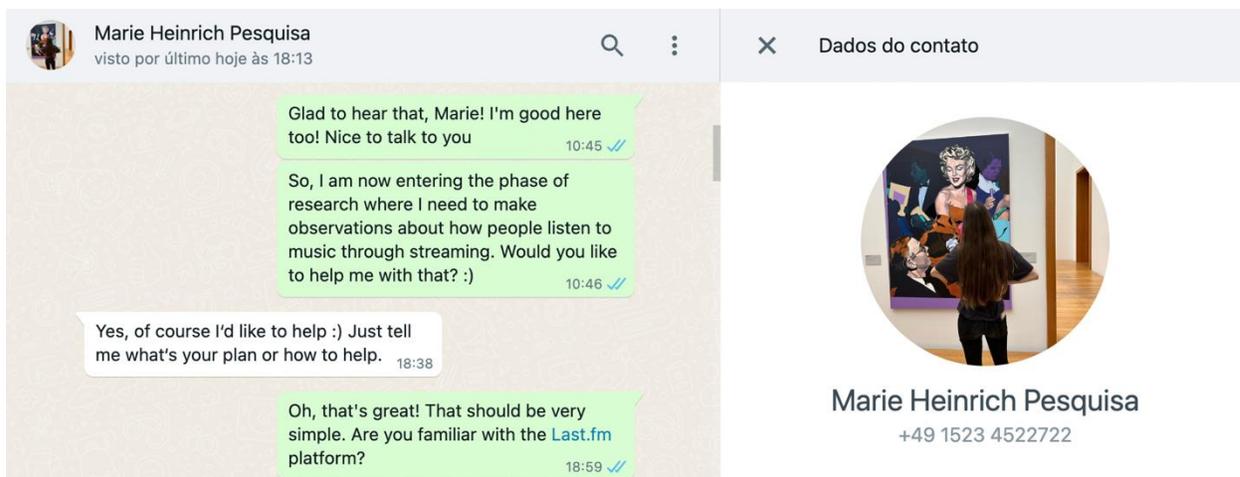


Figura 4: Contato inicial com Marie pelo WhatsApp apresentou a proposta da pesquisa

Nesse primeiro contato, foi explicado à Marie qual seria a dinâmica do acompanhamento que faríamos de seu uso da plataforma de streaming para ouvir música, e alinhada a maneira como faríamos contato ao longo dos próximos meses. Nisso, ela enviou o link da sua conta da plataforma Last.fm, da qual ela já fazia uso para rastrear suas músicas ouvidas anteriormente, e alinhamos que a nossa troca continuaria acontecendo por mensagens do WhatsApp. Porém, por conta dessa diferença de fuso horário, definimos que seriam enviadas algumas perguntas semanalmente, que ela poderia responder livremente, da forma que preferisse (texto, áudio etc.) ao longo de toda a semana.

Apesar de ter sido um dos atores mais interessantes de acompanhar ao longo do estudo, em alguns momentos o contato com Marie ficou um tanto difícil, já que ela ficou sem responder, após mais de um mês de trocas, por quase duas semanas. Nisso, várias perguntas que tínhamos elaborado a partir dos seus dados de escuta – que continuamos acompanhando e tomando nota normalmente durante o período – acabaram ficando pouco relevantes quando ela tornou a responder, alguns dias depois. Assim, algumas oportunidades foram perdidas neste período. A observada, no caso, estava passando por um período estressante com seus estudos, e disse que não estava tendo tempo nem para responder o WhatsApp. Infelizmente perdemos a oportunidade até de entender melhor seus hábitos durante esse período de estresse, já que ficamos sem contato por um tempo. No entanto, depois de retomado, voltamos a ter uma troca intensa até o final da pesquisa.

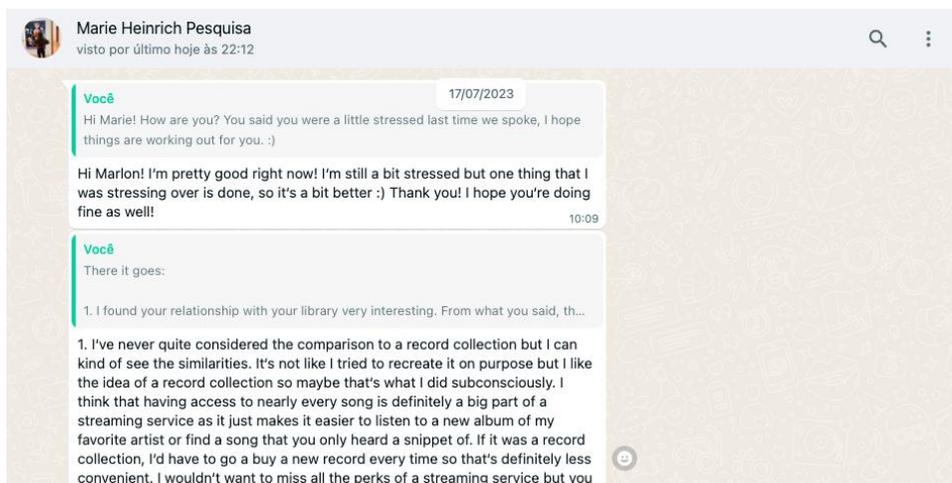


Figura 5: Marie comenta sobre a semelhança entre sua forma de organizar músicas e uma coleção de discos, após o período em que ficou distante das conversas

Um dos pontos positivos na troca com Marie foi o fato de ela já ter uma conta na Last.fm desde junho de 2020. Logo, seu histórico de músicas na plataforma já estava bastante avançado, com mais de 80.000 músicas computadas na plataforma, em uma média de 67 ouvidas por dia. Desta maneira, facilmente pudemos perceber certas características de longo prazo, como os horários em que ela costumava ouvir mais músicas, seus estilos musicais preferidos, sua forma de escutar músicas repetidamente etc.

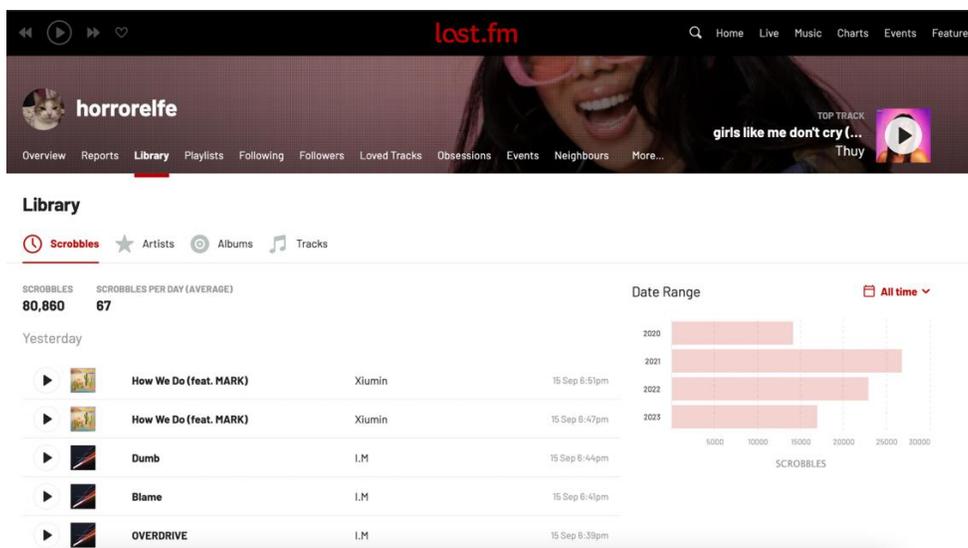


Figura 6: Perfil do Last.fm de Marie, com o nickname horrorelfe, mostrou as características de como ela escuta música

A partir destas informações coletadas pela plataforma, o que mais chamou atenção na forma de ouvir música de Marie foi a frequência com que ouve sempre as mesmas músicas, artistas e álbuns ao longo do tempo. De uma forma que chamou atenção, durante os três meses em que acompanhamos as músicas e biblioteca de Marie, ela manteve uma média de apenas 1% de músicas e artistas inéditos ouvidos semanalmente.

Ou seja, a cada 7 dias, das cerca de 500 músicas que ela ouvia, apenas 5 não estavam anteriormente na sua lista de reprodução. Por curiosidade, a única semana em que essa média subiu para 4%, foi logo após conversarmos sobre esse seu comportamento. Provavelmente atenta depois de ter sido questionada sobre esse hábito, ela parece ter explorado artistas e álbuns que não conhecia, neste curto período. A partir da semana seguinte, porém, seu comportamento voltou ao que apresentava antes, com a média de 1%.

O porquê deste hábito ficou claro quando conversamos com a ouvinte: Marie contou que usa o Apple Music de uma forma que inicialmente pareceu pouco usual. Ela não passa muito tempo explorando recomendações do algoritmo, e nem mesmo buscando por músicas novas. Marie usa a plataforma de streaming basicamente como um canal que permite a ela “coleccionar” suas músicas preferidas. E, com isso, deixa claro que a música é, para ela, uma trilha sonora de suas atividades cotidianas. Ou seja, ela usa a plataforma de streaming para fazer a sua seleção de músicas que vai ouvir no dia a dia, e usa essas músicas como fundo musical para seguir sua vida – não há uma divisão entre as suas atividades e o momento de escutar música, tudo ocorre simultaneamente.

Durante seu dia a dia, a observada revelou que salva todas as músicas que mais gosta, por meio do recurso de “adicionar à Biblioteca”, e é essa biblioteca que a ouvinte utiliza no dia a dia para ouvir suas músicas, tanto em ordem aleatória como começando por algum álbum ou música específica: ela abre a área dedicada a Biblioteca no aplicativo, escolhe a opção “Músicas” ou “Álbuns” e coloca para tocar:

Eu tenho uma lista de músicas e álbuns que quero ouvir e adiciono sempre que um artista de quem gosto lança algo novo ou gosto de uma pequena parte de uma música e quero ouvir mais. [...] Nas noites em que não tenho nada para fazer, gosto de ouvir as coisas dessa lista com meus fones de ouvido e curtir a música ou o álbum como um todo. (MARIE, 2023)<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Entrevista concedida em 26 de junho de 2023. Tradução nossa: “I have a list of songs and albums that I wanna listen to that I always add on to whenever an artist I like releases something new or I enjoy a small part of a song and wanna listen to more of it. [...] On evenings when I got nothing to do, I like to then listen to the stuff on that list with my headphones on and enjoy the song or the album as a whole.”

Além disso, ela revelou que vai além: a ouvinte costuma fazer o download das suas músicas preferidas para poder ouvir offline, tendo cerca de 1000 músicas da sua biblioteca salva em seu celular. Assim, muitas vezes, ela não só acessa suas músicas preferidas pela Biblioteca, mas vai direto a seleção das músicas baixadas, que é praticamente uma etapa classificatória a mais das suas canções preferidas: “Obviamente, gosto de ouvir as músicas que aprovei no passado. É bom raramente ter que pular e apenas saber que a próxima música será boa”<sup>62</sup>, conta ela, que diz que na maior parte do tempo não ouve playlists, já que se concentra principalmente nessas músicas das quais fez download.



Figura 7: Interface da sessão "Biblioteca" do Apple Music, a qual Marie usa para criar a seleção das músicas que quer ouvir com frequência

Um ponto muito interessante desse comportamento da ouvinte é como ele se assemelha a maneira de escolher e reproduzir comum de uma coleção de discos. Mesmo tendo opção de ouvir a milhões de faixas disponíveis, ela faz questão de classificar apenas as suas preferidas, para ouvir sempre essas que já escolheu como a sua própria coleção de músicas. E, mais do que isso, ainda faz questão de filtrar ainda mais essas músicas, tendo as preferidas dentre as preferidas baixadas no celular, o que diminui ainda mais suas opções

---

<sup>62</sup> Entrevista concedida em 26 de junho de 2023. Tradução nossa: “Obviously I do enjoy listening to the songs that I approved in the past. It feels good to rarely have to skip and just know that the next song will be good.”

quando quer ouvir essas músicas. Marie, porém, nunca teve uma coleção de discos, embora conheça algumas, já que seus pais e outros parentes têm ou já tiveram. Ainda assim, ela reconhece sua forma de escolha e filtragem como algo parecido e importante para ela, e acredita que se utilizando dos serviços de streaming de tal maneira, ela consegue chegar a um objetivo semelhante a uma coleção pessoal, mas sem todo o trabalho e gastos de ter esses objetos físicos:

Não é como se eu tivesse tentado recriar algo assim de propósito, mas gosto da ideia da coleção de discos, então talvez tenha sido isso que fiz inconscientemente. [...] Se fosse uma coleção de discos, eu teria que comprar um disco novo toda hora, então acredito que seja definitivamente menos conveniente. Eu não gostaria de perder todas as vantagens de um serviço de streaming, mas você pode dizer que para mim é mais importante ter todas as músicas que eu gosto em um só lugar, assim como é uma coleção de discos. (MARIE, 2023)<sup>63</sup>

Ou seja, de alguma forma, a forma dos serviços de streaming de classificação de músicas preferidas, no formato de uma Biblioteca, simula uma coleção de músicas, e isso parece se encaixar perfeitamente à forma de ouvir música de pessoas como a Marie. É, de alguma maneira, semelhante ao que Hennion descreve como característica do ouvinte de discos, ao acessar sua coleção pessoal, classificada de acordo com seus gostos, ao “guardar a memória do que ouviu, a satisfação de estar errado, de avaliar as suas falsas impressões sobre a última vez que ouviu um disco” (HENNION, 2010, p. 29).

É importante notar que, pelo que pudemos analisar dos dados de Marie a partir do Last.fm, de fato esse comportamento revelado pela ouvinte faz sentido. Isso porque, durante o período em que acompanhamos sua escuta de música, das 25 músicas mais ouvidas por ela (que ela tocou ao todo 570 vezes, ou seja, representam 9% de todas as 6275 reproduções que ela fez no período), 19 estavam na sua Biblioteca, de fato. Não conseguimos, por meio da plataforma, porém, conferir quantas eram baixadas em seu dispositivo.

---

<sup>63</sup> Entrevista concedida em 6 de agosto de 2023. Tradução nossa: “It’s not like I tried to recreate it on purpose but I like the idea of a record collection so maybe that’s what I did subconsciously. [...] If it was a record collection, I’d have to go buy a new record every time so that’s definitely less convenient. I wouldn’t want to miss all the perks of a streaming service but you can kinda say that for me it’s more important to have all the songs I like in one place, just like a record collection.”

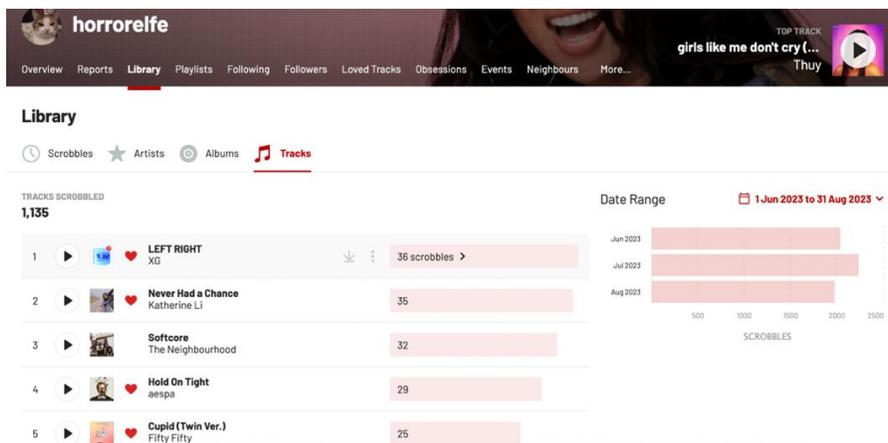


Figura 8: Perfil de faixas mais escutadas por Marie durante os três meses que acompanhamos seu comportamento de escuta

Desta maneira, podemos até assumir – algo que a própria Marie concorda – que o entendimento do gosto da ouvinte pelo algoritmo do Apple Music para recomendação de músicas não é algo tão valioso na sua escolha pelo que ouvir no dia a dia. Afinal, ela faz questão de ter guardado em uma espécie de memória artificial, aquelas que foram suas músicas preferidas e que ela quer tornar a ouvir no dia a dia. Isto é, seu próprio hábito de ouvir e salvar músicas, somado ao recurso proporcionado pela sua plataforma de streaming, já faz com que Marie funcione como sua própria curadora do que sabe que vai querer ouvir nos próximos tempos, tal qual seria o papel do algoritmo.

Por outro lado, um outro dado chama a atenção quando ampliamos a análise sobre as músicas que Marie escuta da sua Biblioteca. Embora analisando as mais ouvidas todas estejam guardadas na sua “memória artificial”, ou seja, a Biblioteca do Apple Music. Porém, ao todo, Marie tocou 1.135 faixas diferentes no período. E, dessas todas, apenas 50% de fato estavam em sua Biblioteca. Ou seja, embora ela tenha reconheça seu principal traço de escuta de música o acesso à Biblioteca do serviço de streaming, a verdade é que ela ainda reproduz muitas faixas que não estão salvas.

Assim, embora não pareça, o algoritmo de recomendação do Apple Music parece ter, sim, grande utilidade para a ouvinte em outra etapa do seu hábito de escuta. Inclusive, Marie confessa que, apesar de não ser algo tão comum, nos últimos tempos tem se utilizado das seleções que a inteligência artificial recomenda a ela principalmente para descobrir músicas que saíram recentemente ou algum artista e álbum novo: “Recentemente eu me tenho encontrado rolando o aplicativo pelas playlists na área ‘Ouça Agora’ do Apple Music, como

a Chill Mix, New Music Mix etc.”<sup>64</sup>, ela explica. Essa área da plataforma é dedicada a entender o comportamento de escuta do usuário e trazer recomendações de listas de música que possam interessar a ela. Pelo que conta Marie, não é por meio dessa área que ela costuma ouvir música no dia a dia, mas é um hábito também importante para ela encontrar músicas novas que possa adicionar à sua Biblioteca, e poder fazer parte da sua seleção pessoal. Provavelmente, inclusive, é através deste comportamento que Marie encontra os 1% de músicas e artistas novos que costuma encontrar semanalmente.



Figura 9: Exemplo de interface do Apple Music exibindo indicação da playlist Mix: energia, que é feita por algoritmo de acordo com o perfil do usuário

É interessante destacar que estes elementos apontados por Marie, as tais playlists temáticas, são dispostas no Apple Music já em sua tela inicial (a qual aparece quando o usuário abre o aplicativo). Ou seja, dificilmente ela é ignorada, ainda que não seja aquilo que o ouvinte procura quando faz a ação de abrir o programa para tocar alguma música. Assim,

<sup>64</sup> Entrevista concedida em 6 de agosto de 2023. Tradução nossa: “In recent times I have found myself scrolling through the playlists on the ‘Listen Now’ page of Apple Music like Chill Mix, New Music Mix, etc.”

por mais que a ação de escuta de cada indivíduo possa pressupor alguma escolha, a partir de seu gosto ou sua vontade, muito provavelmente ele vai ser impactado, mesmo que visualmente, por estes destaques.

Ou seja, apesar da forma de escutar música de Marie, inclusive na sua própria percepção, ter muitas semelhanças com uma coleção particular de discos (ela seleciona algumas faixas dentre a imensa disposição de músicas do streaming e usa esse filtro para encontrar o que quer ouvir de acordo com seu gosto), ao se utilizar do Apple Music, ela não consegue se desligar totalmente da existência de sugestões que trazem novidades sobre as músicas que gosta, além de playlists que “conversam” com seus hábitos de consumo. De alguma maneira, podemos dizer que a produção de presença do algoritmo de recomendação e da maneira como o aplicativo disponibiliza isso para a usuária, de alguma forma a convence a ouvir músicas fora da sua Biblioteca, embora inicialmente seja esse seu pensamento de como pretende escutar suas canções. Esta influência é curiosa principalmente nesse caso de Marie, que de alguma forma se enxerga como “independente” da atuação da recomendação na sua forma de preparar sua escuta de música.

A plataforma de streaming Apple Music, logo, se apresenta para Marie por um lado como um dispositivo que simula muito bem um comportamento dos ouvintes de música que é mais antigo até do que a própria geração dela, permitindo que ela consiga concentrar músicas na forma de uma coleção. Mas, ao mesmo tempo, consegue fazer prevalecer também a propriedade de ser não só um reproduzidor, mas um prescritor de músicas (GALLEGO, 2011). Com isso, podemos perceber que de fato a presença de uma inteligência artificial que compreende o gosto e os interesses de um usuário influencia esse ouvinte até mesmo quando ele não está “interessado”.

Assim, podemos dizer que Marie encontra no serviço de streaming exatamente aquilo que busca: uma maneira de organizar suas músicas na forma de uma coleção e ouvi-las de forma fácil a partir desta disposição. Mas, fazendo uso das *affordances* deste objeto, que são intrínsecos ao seu uso e difícil de serem isolados, se aproveita quase que sem perceber dos demais impactos que a plataforma proporciona, e constantemente também se encontra escutando músicas inéditas (ainda que sejam apenas 1% do total), ou simplesmente álbuns e playlists que nunca figuraram na sua Biblioteca pessoal. Fosse uma coleção física de discos, isso nunca existiria: o que está ali é estático a não ser que o colecionador adicione um novo

item à prateleira. No caso das plataformas de streaming, em sua materialidade e presença, com perdão à metáfora, é como ter uma coleção de discos particular colocada no meio de uma loja de CDs e vinis. A exibição das “vitrines” de recomendação aparece de forma tão natural e ao mesmo tempo tão impactante, que naturalmente o usuário se utiliza dela, mesmo sem estar diretamente voltado para isso.

Desta forma, podemos perceber diretamente como a materialidade do serviço de streaming funciona diretamente para Marie. Em uma propriedade menos “visada” do objeto digital, a plataforma possibilita ao ator reunir suas músicas, discos e artistas preferidos em um local de fácil acesso, que é a Biblioteca. Funcionando, como citamos anteriormente, como uma “mnemotecnologia” (STIEGLER, 2009), ou seja, um objeto tecnológico que funciona como uma extensão da memória, este recurso é apropriado por Marie em sua performance de escuta, funcionando praticamente como uma coleção digital pessoal para ela.

Ainda assim, em uma *affordance* mais óbvia, que muitas vezes é usada para definir a característica principal dos serviços de streaming, a plataforma também produz presença sobre a escuta do ouvinte, levando-o a tomar decisões de escolha que ele não reconhece inicialmente como sendo uma característica da sua prática de ouvir música. O destaque que o Apple Music dá às playlists temáticas, que por si já são chamativas por trazerem exatamente artistas e músicas que combinam com os hábitos de Marie, fazem com que ela, quase que naturalmente, caia para conferir as músicas dispostas ali, algumas vezes até fora do seu padrão de escuta.

### **3.3. Sami: entre a coleção de discos e as particularidades das playlists**

Nosso próximo ouvinte a ser analisado é Sami. Ele tem 44 anos, mora em Imatra, na Finlândia e escuta música diariamente, principalmente rock (de diversos subgêneros) e músicas pop antigas (anos 80 e 90). O primeiro contato com ele se deu no dia 5 de junho de 2023, por e-mail, que foi o canal escolhido pelo ouvinte para que tivéssemos nossas trocas de mensagens. A resposta de Sami à abordagem inicial, explicando como funcionaria a pesquisa e o acompanhamento, porém, veio apenas 6 dias depois, no dia 11 de junho. O que

já ligou um alerta de que talvez esses contatos fossem ser demorados. Por isso, definimos que a abordagem seria com várias perguntas feitas por e-mail, a partir das observações da sua escuta, que ele responderia quando pudesse, antes de que fossem enviadas novas.

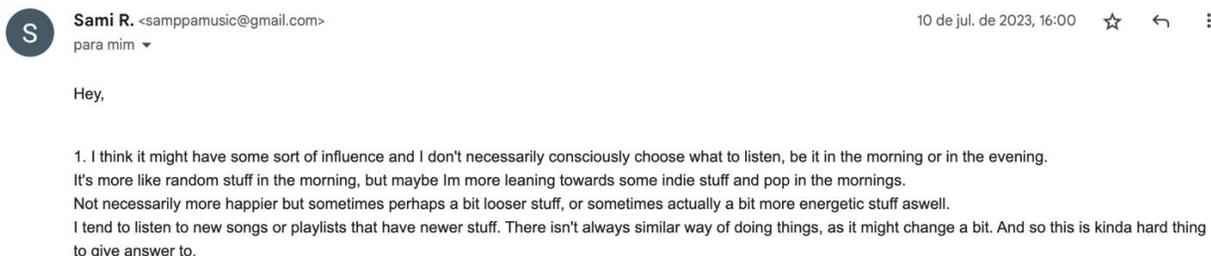


Figura 10: Exemplo de resposta enviada por Sami via e-mail durante o período em que foi observado

O contato, no entanto, se deu mais facilmente do que o imaginado, já que Sami respondia rapidamente aos e-mails. Inclusive, outro ponto positivo, era que Sami já possuía uma conta no Last.fm, o que já nos daria alguns dados para analisar previamente. No entanto, tivemos dificuldade, nas primeiras duas semanas de análise, de encontrar algum padrão ou linha de raciocínio para entender a forma como ele escutava músicas. No geral, o que tínhamos de dados era que Sami gostava de descobrir músicas e artistas novos semanalmente (uma média de 40% artistas novos e 68% músicas novas semanalmente), e que tinha o hábito de ouvir músicas antes de dormir e assim que acordava. Mas ainda entendemos como pouco para fazer os primeiros questionamentos.

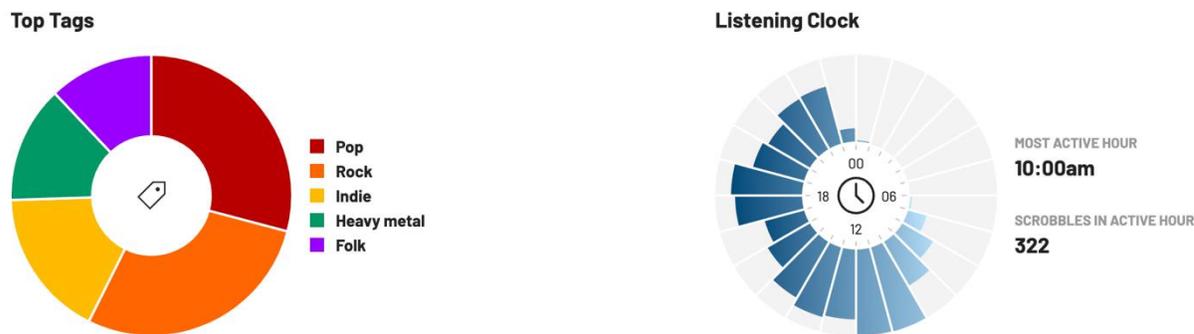


Figura 11: Relatórios de escuta da música de Sami de acordo com a Last.fm: ouve principalmente rock e pop, e durante todo o dia com exceção da madrugada

Na primeira leva de perguntas, feitas somente no dia 25 de junho de 2023, porém, abordamos exatamente a questão do horário: perguntamos por que um dos picos de escuta era entre 18h e 19h, e outros no começo do dia. Além disso, foi levantada a questão de, logo cedo pela manhã (por volta das 6h e 7h), ele já estar ouvindo música. Apesar de Sami ter sido relativamente conciso em suas respostas – aparentemente por dificuldades com o idioma, já que cometia alguns erros gramaticais em inglês –, conseguimos extrair boas informações a partir dos seus depoimentos.

Foi assim, então, que Sami nos revelou uma característica interessante do seu consumo de música: ele não usa só o Spotify para ouvir música: “Eu ouço música através do streaming, mas também ouço da minha própria coleção de LPs e CDs. Às vezes eu relaxo e apenas ouço música, mas às vezes saio para fazer algumas atividades enquanto ouço música ao mesmo tempo”<sup>65</sup>, ele conta. É interessante analisar esse comportamento do Sami com a música, já que seria algo impossível de prevermos apenas analisando os dados de escuta do Last.fm virtualmente. Na primeira leva de perguntas, o ouvinte fez questão de revelar possuir um grande acervo de discos físicos, com mais de 2000 CDs e vinis, e contou que faz do streaming praticamente como uma extensão da sua coleção pessoal.

É muito prático ouvir música de serviços de streaming, pois não preciso trocar de disco ou navegar na minha estante. Talvez eu tenha a tendência de ouvir meus próprios LPs ou CDs quando tento me concentrar ou ouvir mais seriamente; no streaming também acontece, mas às vezes pode estar tocando em segundo plano enquanto faço outra coisa. (SAMI, 2023)<sup>66</sup>

De fato, Sami parece se aproveitar do streaming principalmente para ter uma “trilha de fundo” ao longo do seu dia: ele costuma começar a ouvir o Spotify, que é o serviço de streaming de sua preferência, entre 6h e 7h da manhã, diariamente, e seu horário de pico é às 21h da noite, diminuindo a frequência até cerca de 22h, horário que provavelmente vai dormir. Ao ser questionado sobre esses hábitos, de ouvir música cedo e tarde, ele explica que normalmente é quando ele tem horários livres curtos para ouvir alguma coisa, enquanto se

---

<sup>65</sup> Entrevista concedida em 12 de fevereiro de 2023, em resposta ao formulário de participação do projeto. Tradução nossa: “I stream but I also listen to a lot of music from my own collection of LPs and CDs. Sometimes I relax and just listen to, but sometimes I go outside to do some activities while listen to music at the same time.”

<sup>66</sup> Entrevista concedida em 26 de junho de 2023. Tradução nossa: “It's also very handy and neat to listen to music from streaming services, as I don't have to change disc or browse my shelf. Perhaps I tend to listen to from my own LP or CD, then when I try to concentrate or listen to more seriously, streaming is the same but sometimes it might be playing in the background while doing some else.”

prepara para suas atividades. Neste ponto podemos destacar, assim como percebemos com Marie, que o ato de escutar música do finlandês tem a característica de ser algo que acompanha o fluxo do seu dia, e não apenas uma atividade isolada. No geral, por mais que ele tenha seus horários para ouvir música – como na preparação para suas atividades –, sua plataforma de streaming no geral toca pela maior parte das horas em que está acordado.

Além disso, apesar de também ouvir álbuns completos com frequência pelo streaming, pudemos notar que boa parte da forma como Sami ouve música é por meio de playlists. O que faz todo sentido com o comportamento de deixar “músicas de fundo” enquanto faz suas atividades, sem se atentar tanto ao que está sendo tocado. Nesse sentido, o ouvinte parece ser orientado, muito a partir do seu humor, pelo tipo de música que sente necessidade de ouvir no momento, sem muita concentração, apenas deixar tocando algo que vá de encontro com o que está sentindo ou que está fazendo.

Eu gosto de ouvir músicas temáticas com boa curadoria, que talvez estejam ligadas entre si de alguma forma, ou sejam apenas músicas novas, ou apenas de um determinado gênero. Eu escolho as playlists com base em como me sinto ou no que quero ouvir. Algumas funcionam como apresentações muito boas para conhecer artistas/bandas, têm as melhores músicas de algum artista ou posso me familiarizar com algumas coisas ou gêneros novos. Acho que o Spotify tem ótimas listas de reprodução com curadoria, mas há listas de reprodução excelentes dos usuários, então, sempre que preciso mergulhar em um determinado humor ou estilo, tenho muitas opções. (SAMI, 2023)<sup>67</sup>

Com isso, é possível perceber que os diferentes meios que Sami usa para ouvir música – no streaming ou pelos seus discos físicos - produzem presença de maneiras distintas na sua forma de ouvir música. Quando toca as canções a partir da sua coleção de discos, Sami sente que pode “mergulhar” nas músicas que está escutando, seja para se concentrar mais em cada música que ouve, seja para ter mais informações sobre os álbuns e artistas: “Às vezes eu só gosto de ouvir CDs ou LPs (quando estou em casa), olhar a capa, ler as letras e dar uma olhada no encarte. Às vezes, também leio algumas informações sobre algum álbum que estou

---

<sup>67</sup> Entrevista concedida em 24 de julho de 2023. Tradução nossa: “I like to listen to good curated themed songs, maybe they are somehow linked, or are just new songs, or from a certain genre only. I choose them based on how I feel or what I want to listen. Some give pretty good introductions to artists/bands, have their best songs, or I can get familiar with some new stuff or genre. I think Spotify has great curated playlists but there are excellent playlists from the users, so whenever I need to dive into a certain mood or style, I have plenty of options.”

ouvindo”<sup>68</sup>, ele conta. Ou seja, a materialidade dos álbuns físicos de fato afeta a maneira como o ouvinte vai se preparar para escutar. No exemplo prático de Sami, ao saber que pode se concentrar naquele álbum, inclusive se valendo dos elementos visuais dos encartes para se sentir mais imerso na experiência, sua preparação e expectativa é de ouvir com poucas distrações.

A prática de Sami vai de encontro perfeitamente com as características do que Hennion chamou de “discomorfose da música”, que ele aponta como marcante pela “disponibilização técnica de um repertório musical historicizado desde a Idade Média até os dias atuais, com diversas interpretações, encartes explicativos e inter-relações claras”<sup>69</sup> (HENNION, 2001, p. 3). Ou seja, embora a marcante característica da praticidade dos discos em poder ter séculos de músicas na facilidade de um pequeno artefato ou na própria coleção tenha ficado de alguma maneira defasada, após a evolução dos meios digitais, seu aspecto de historicidade e contextualização ainda se mostra presente.

Já ao se utilizar da plataforma de streaming, Sami encontra novos hábitos e usos para sua performance de escuta. Enquanto com a sua coleção de discos ele prefere se concentrar nas músicas, ver os encartes e prestar atenção na ação da escuta, com o Spotify ele de alguma forma deixa as músicas tocando de fundo enquanto faz as demais atividades do seu dia. Ou seja, a plataforma de streaming possibilita que o ouvinte possa estar escutando música a todo o momento, mesmo que não esteja voltado para fazer principalmente isso. De acordo com o próprio ouvinte, existe uma praticidade em não precisar manusear um disco, um aparelho de som, e trocar as mídias toda vez que quiser ouvir novas músicas. Ou seja, a facilidade de reprodução que o Spotify proporciona, ao tocar faixas indefinidamente e sem necessidade de pausas, também produz presença na forma como Sami ouve música. Ele pode, desta forma, ressignificar sua escuta – que por meio das mídias físicas é de concentração e contextualização dos álbuns – e torná-la algo ainda mais presente no seu dia a dia, porém de maneira mais distraída e livre, sem a necessidade de prestar atenção naquilo que está sendo tocado.

---

<sup>68</sup> Tradução nossa: “Sometimes I just like to listen to CD or LP (while I'm home), look at the artwork, read the lyrics and inspect the booklet. Sometimes I also might read some info on some album I'm listening to.”

<sup>69</sup> Tradução nossa: “[...] the technical availability of a historicized musical repertoire dating from the Middle Ages to the present day, with different interpretations, explanatory booklets and clear-cut relations.”

Além disso, por meio das playlists disponíveis, Sami encontrou uma forma de construir uma trilha sonora dinâmica para a sua vida, que varia sempre de acordo com seu humor ou o que está com vontade de escutar no momento. Para servir de exemplo, em um dos finais de semana em que foi observado, Sami fugiu totalmente do seu padrão e escutou muito mais músicas no streaming do que o normal. Sua média diária de músicas tocadas é de cerca de 35 faixas por dia. Em um dia específico deste fim de semana, ele reproduziu 125. Ao ser questionado sobre isso, ele deixou bem claro a relação que tem com as playlists e como elas acompanham seus momentos. Com seus fones de ouvido, ele foi acompanhado durante uma viagem pelas diferentes playlists que o Spotify disponibiliza, sem se importar exatamente com o que estava tocando, mas sim em como o som estava compondo seu ambiente:

Nesse final de semana específico, eu estava passando um tempo na minha casa de campo à beira do lago, então foi uma coisa muito natural ouvir músicas enquanto estava lá. Relaxei por lá, fiz algumas coisas ao ar livre e nadei, entrei na sauna etc. Assim, o Spotify tocou música o tempo todo, e as playlists me forneceram uma excelente maneira de manter a música tocando em segundo plano.<sup>70</sup> (SAMI, 2023)

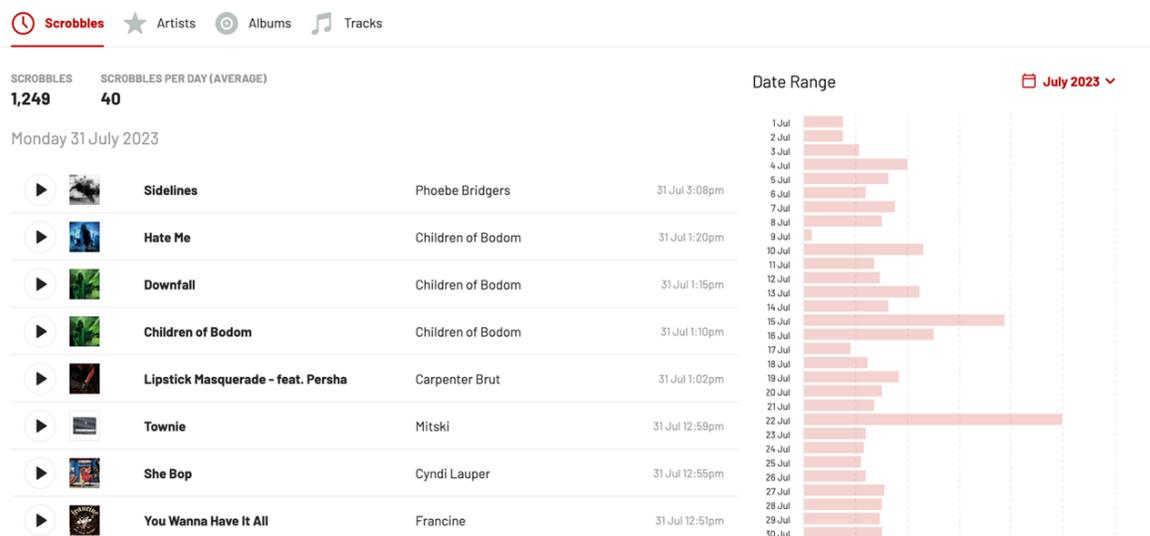


Figura 12: Média de músicas ouvidas diariamente por Sami cresceu cerca de X% nos finais de semana que passou na sua casa de campo, nos dias 15 e 22 de julho

<sup>70</sup> Entrevista concedida em 24 de julho de 2023. Tradução nossa: “That particular weekend I was spending time at the cottage by the lake, so it was a really natural thing to listen to music while there. I relaxed at the scene, did some outdoor stuff and swam, went into the sauna etc., so Spotify played music the whole time and playlists provided me an excellent way to keep the music playing in the background.”

Como foi dito, essa escolha por usar o streaming no seu dia a dia parece passar muito pela praticidade da plataforma, já que, segundo Sami, “oferece uma abordagem rápida e prática para ouvir quase tudo que não tenho uma cópia física”<sup>71</sup>. Porém, como também abordamos anteriormente, os horários de Sami foram as primeiras curiosidades que nos despertaram ao longo da observação. E, acompanhando os hábitos de escuta de Sami ao longo do tempo, ficou claro que ele de alguma maneira também se utiliza das características das playlists para compor seus momentos e seus humores. Ao nos explicar seus hábitos de ouvir música quando acorda, por exemplo, ele cita toda a influência dos estilos musicais ou características das playlists:

É mais como (se ouvisse mais) coisas aleatórias pela manhã, mas talvez eu esteja mais inclinado para algumas coisas indie e pop pela manhã. Não necessariamente mais feliz, mas às vezes talvez músicas um pouco mais “soltas”, ou às vezes um pouco mais enérgicas também.<sup>72</sup> (SAMI, 2023)

Ou seja, Sami se aproveita da propriedade da base de playlists do Spotify, de trazer músicas compiladas de determinados estilos, artistas ou humores, para construir suas próprias “produções de amador” (HENNION, 2001), ou seja, a “a transformação radical de todos os seus intermediários materiais que criou verdadeiramente o espaço musical da escuta atual”<sup>73</sup> (ibidem, p. 3). Assim, o ouvinte Sami pode ter diferentes performances de escuta, dependendo da sua vontade ou do seu humor: pode ficar em casa escutando seus discos, enquanto analisa os encartes e letras e se concentra nas músicas da sua coleção; ou pode criar suas “trilhas sonoras” para as atividades do dia a dia – acordar, dormir, andar na rua, etc –, que é possibilitado pela praticidade de se levar a plataforma de streaming e pela ampla oferta de playlists, que podem se encaixar em diversos contextos e “moods” de cada indivíduo.

Assim, ao que parece, a materialidade do streaming chega a alterar até mesmo as próprias músicas que Sami escuta, já que, ao deixar diversas músicas tocando, o algoritmo da plataforma constantemente entra em ação e seleciona faixas de acordo com o gosto do

---

<sup>71</sup> Entrevista concedida em 10 de julho de 2023. Tradução nossa: “It gives fast and handy approach to listen to almost anything that I don't have physical copy of at all”.

<sup>72</sup> Entrevista concedida em 10 de julho de 2023. Tradução nossa: “It's more like random stuff in the morning, but maybe I'm more leaning towards some indie stuff and pop in the mornings. Not necessarily happier but sometimes perhaps a bit looser stuff, or sometimes actually a bit more energetic stuff as well.”

<sup>73</sup> Tradução nossa: “It is the radical transformation of all its material intermediaries that has truly created the musical space of current listening.”

ouvinte, o que muitas vezes traz músicas e artistas que, apesar de semelhantes com o que escuta, não eram conhecidas anteriormente.

Inclusive, Sami deixa claro que realmente faz uso do algoritmo de recomendação do Spotify principalmente para descobrir músicas novas. E, tal qual descreveu também Marie, se utiliza da possibilidade de salvar na sua biblioteca as músicas que encontra no dia a dia, com um simples toque, para ter fácil acesso no futuro. “Às vezes posso escolher (o que escutar) pelas memórias do que ouvi há muito tempo [...]. Às vezes, posso colocar alguns lançamentos ou artistas em minhas listas que vou ouvir mais tarde, quando tiver tempo. O Spotify é muito bom e capaz de fazer essas recomendações.”<sup>74</sup>. Não à toa, a média de músicas e artistas novos que Sami escuta diariamente é tão alta: o Spotify, ao ser apropriado para tocar indefinidamente e “compor” a trilha de fundo do dia do ouvinte, acaba sendo também um frequente apresentador de novas músicas.

### **3.4. Nipuna: a escuta aleatória e a simulação das antigas rádios**

Nipuna tem 33 anos e vive na cidade de Colombo, no Sri Lanka. Tem o hábito de escutar música, segundo ele, principalmente enquanto se locomove para e do trabalho, e quando está fazendo atividades domésticas no geral. Por esse motivo, provavelmente, seus horários de pico de escuta são bem demarcados, como pudemos acompanhar pelos 2 meses que acompanhamos sua escuta pelo Last.fm: por volta das 8h e das 18h durante a maior parte das semanas, e em alguns dias em torno de 15h. Gosta de estilos variados, prevalecendo principalmente o indie rock e a música pop, mas com frequência escuta também folk music, soul music, rock, heavy metal e outros estilos.

---

<sup>74</sup> Entrevista concedida em 7 de agosto de 2023. Tradução nossa: “Sometimes I might choose from memory that I've heard a long time ago [...]. Sometimes I might put some releases/artists on my lists that I will check out later when got time. Spotify is pretty good and capable of doing recommendations”.

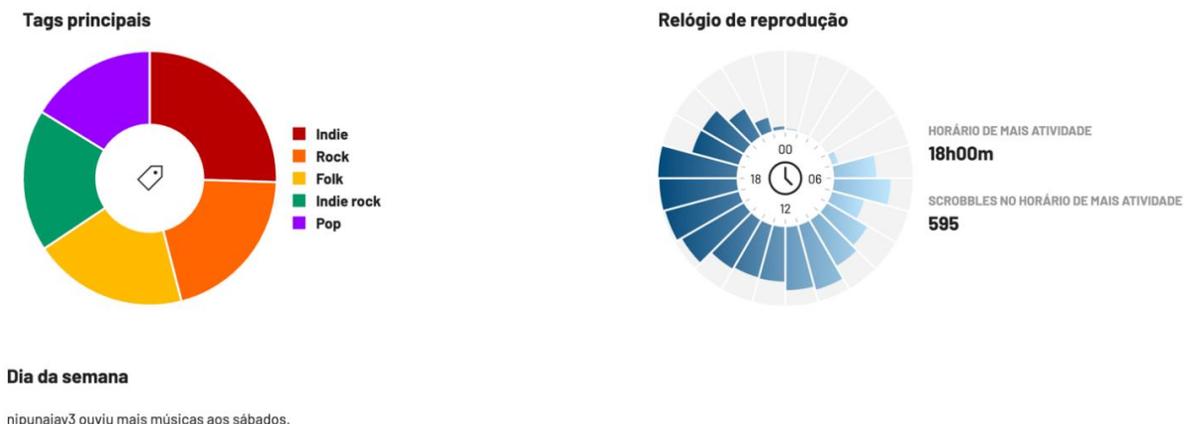


Figura 13: Os hábitos de escuta de Nipuna de acordo com os relatórios do Last.fm

Nipuna foi um dos voluntários do estudo que se disponibilizou de ser contactado pelo WhatsApp, o que foi algo positivo para as nossas trocas. Ao longo de todo o período, ele sempre foi muito disponível, respondendo com poucos dias de atraso e sendo muito detalhista em suas análises sobre a própria escuta de música. Nosso primeiro contato se deu no dia 5 de junho de 2023, quando foi explicado o método de acompanhamento e ele pôde nos enviar seu usuário no Last.fm, plataforma que ele já utiliza para acompanhar sua escuta desde 2014. Com tanto tempo de dados, aliás, seria possível fazer um estudo apenas com o usuário analisando suas mudanças na forma de ouvir ao longo do tempo, coincidindo com as próprias mudanças das propriedades materiais do serviço de streaming que ele utiliza, no caso o Spotify. No entanto, como este não era a análise central da pesquisa, tentamos nos ater em explorar principalmente o ano de 2023 para entender um pouco do seu comportamento.

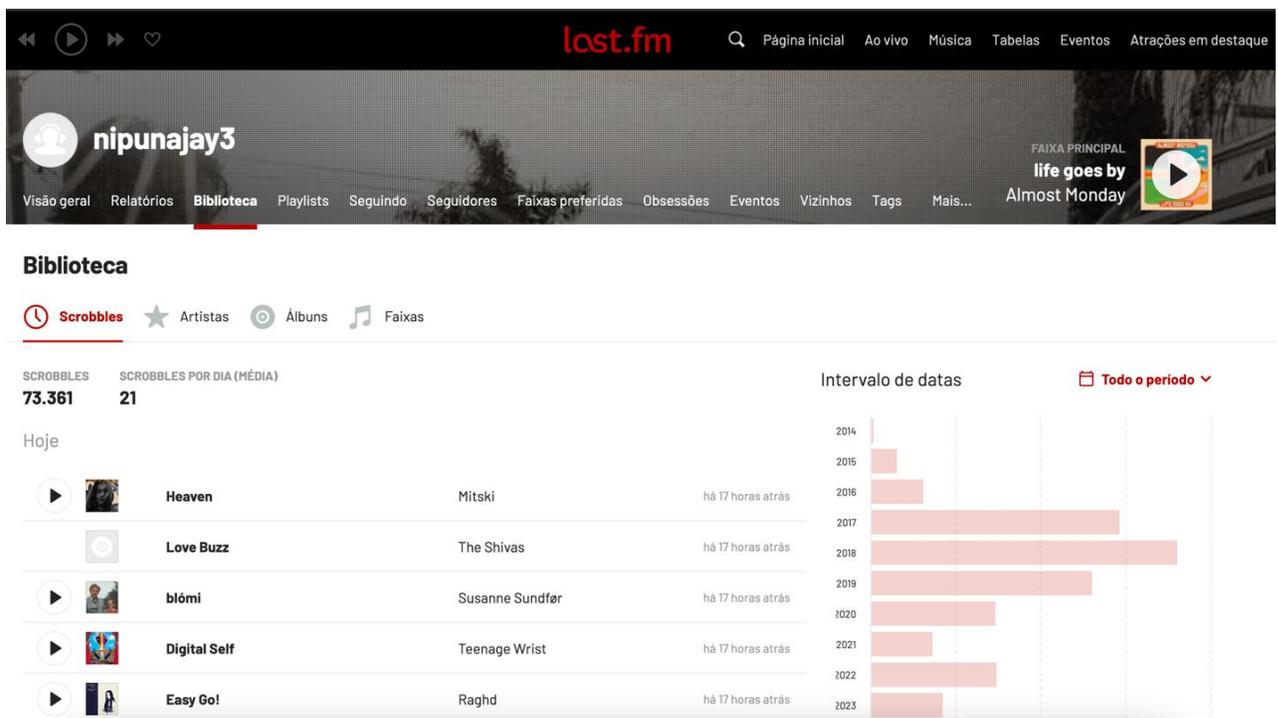
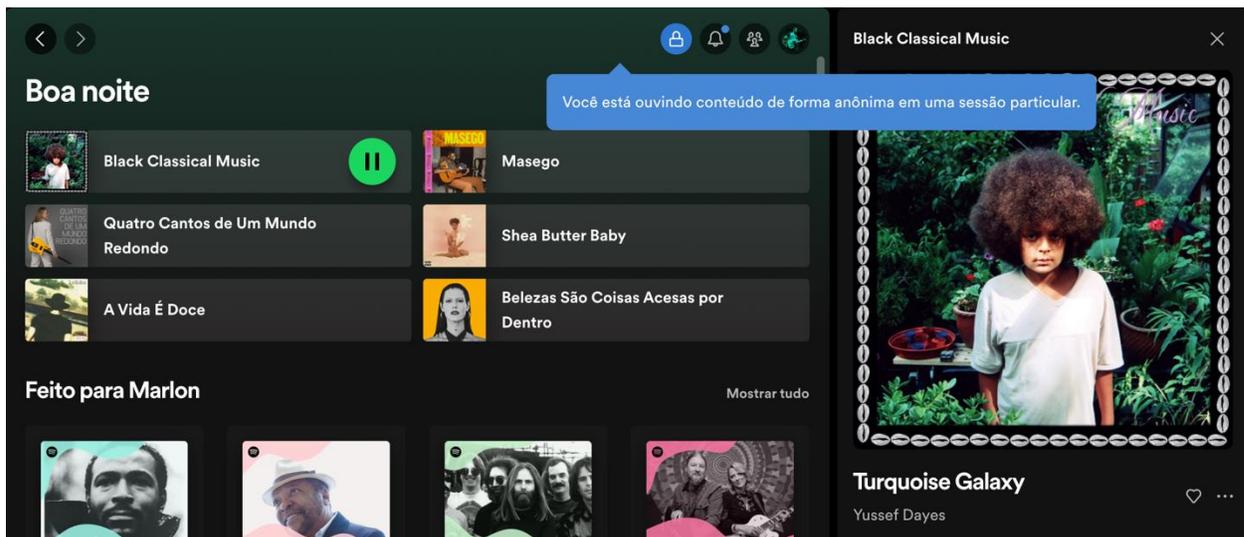


Figura 14: O perfil de Nipuna, com dados dos seus scrobbles desde o ano de 2014 até 2023

Um dos lados negativos, apesar de interessantes, do estudo com Nipuna, foi algo que ele avisou logo assim que iniciamos contato: algumas vezes ele utiliza o Spotify no modo privado, que é um recurso que possibilita que as pessoas não vejam o que você está escutando e nem registra suas atividades no perfil de usuário do Spotify. Isso fez com que não tivéssemos acesso a vários momentos de escuta do ouvinte, sem saber exatamente quais, o que de certa forma prejudicou os dados analisados.

Embora seja curioso perceber como Nipuna se faz uso disso para não “sujar” a imagem do seu perfil na plataforma, já que ele diz que a utiliza justamente para conhecer músicas novas que são fora do seu “perfil”, provavelmente em estilos musicais ou artistas que ele não gosta de ter relacionado à sua imagem. No entanto, isso impossibilita também que o Last.fm registre essas sessões de escuta do ouvinte, o que de alguma forma diminuiu a quantidade de dados disponíveis. Ainda assim, entendemos que a quantidade de músicas que Nipuna escuta abertamente era suficiente para entendermos suas práticas de escuta e fazermos nossas análises. Por outro lado, é importante registrar que dados sobre a quantidade de música inédita que ele conhece diariamente provavelmente está enviesada justamente por esse seu hábito.



*Figura 15: Modo Privado, disponível no Spotify para computadores, possibilita ouvir músicas sem que os demais usuários possam ver*

As trocas de mensagem com Nipuna, a partir de junho, então, se deram de forma satisfatória, com uma boa quantidade de dados gerados. Assim como foi feito com Marie, quando percebemos a demora para as respostas, dada a diferença de fuso horário de 8 horas 30 minutos, entendemos ser o formato ideal o envio de diversas perguntas de uma só vez, dando ao ouvinte tempo e tranquilidade para responder sem interromper um fluxo específico. A partir das respostas de Nipuna, que sempre foram muito detalhadas e cuidadosas com a pesquisa, pudemos mandar outras sob o mesmo raciocínio ou novas abordagens a partir dos dados coletados.

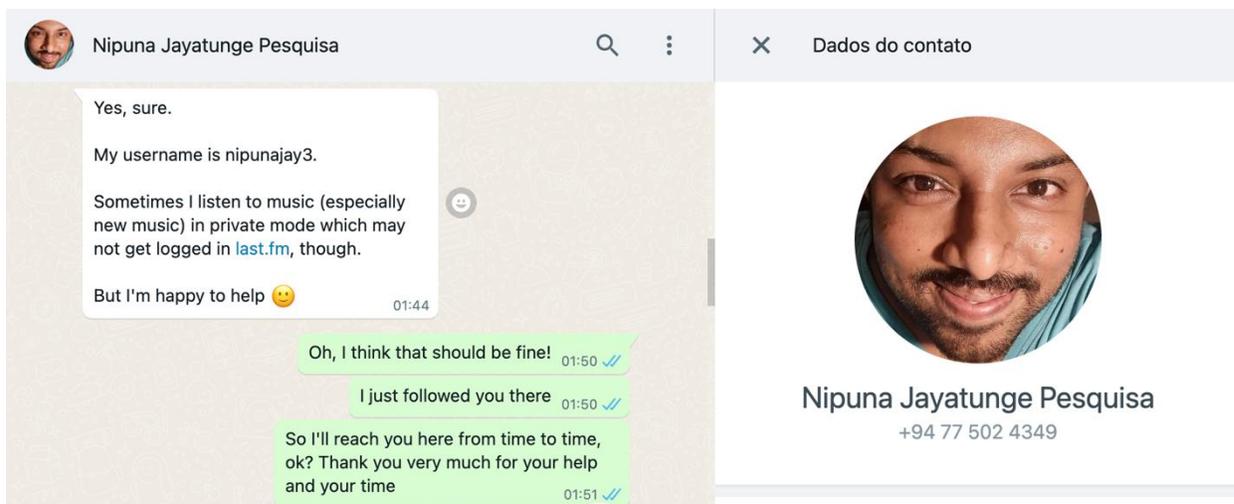


Figura 16: Em conversa com Nipuna no WhatsApp, o usuário avisa sobre a questão do modo privado e o impacto para a coleta de dados

O que chamou a atenção assim que começamos a analisar os dados do ouvinte, foi a forma de escuta de Nipuna, que aparenta uma certa aleatoriedade. Por mais que tenha certos gêneros predominantes, as músicas parecem não seguir um fluxo específico e nem conversar entre si com frequência – como seria na audição de um álbum ou da página de um único artista, por exemplo. Assim, já levantamos a hipótese de que Nipuna tivesse uma predileção por playlists. Outro ponto que pudemos notar foi justamente a baixa frequência com que o ouvinte repete as mesmas músicas semanalmente, além do alto índice de descobertas de músicas e artistas novos toda semana (cerca de 18% novos artistas e 50% novas músicas). Esse último ponto, porém, como explicamos anteriormente, provavelmente é em algum nível influenciado pelo uso do modo privado.

Com isso, então, focamos justamente em tentar abordar essa questão da escuta sem uma ordem específica. Na própria análise de Nipuna sobre tal comportamento de escuta, ele deixou bem claro como se utiliza do algoritmo e das playlists do Spotify para fazer o que gosta: descobrir músicas, artistas e até gêneros musicais novos.

Adoro descobrir novas músicas, particularmente artistas/gêneros novos e obscuros dos quais nunca ouvi falar. Alguns recursos do Spotify são bastante úteis para isso. O “Discover Weekly” [playlist semanal do Spotify criada com recomendações a partir do histórico do usuário] é ótimo para recomendar coisas para mim com base no meu gosto típico. Eu uso “Discovered On” [ranking de playlists que tenham a ver com o artista, baseado nos ouvintes dos últimos 28 dias] nas páginas do artista para encontrar listas de reprodução que contenham músicas semelhantes a um determinado artista. De vez em quando, uso o Every Noise [site com diversas listas

de reprodução organizadas de maneiras diferentes do Spotify, sem vínculo com a plataforma] para encontrar gêneros dos quais nunca ouvi falar. (NIPUNA, 2023)<sup>75</sup>

Fica evidente, assim, a relação direta que Nipuna tem com as playlists do Spotify, que servem diretamente a essa vontade do ouvinte de estar em constante exposição a músicas que nunca tinha ouvido antes. De acordo com o observado, ele faz uso de listas de reprodução de diversos tipos: sejam as criadas pelo próprio Spotify, por outros usuários da plataforma ou as que ele mesmo faz a partir das músicas que gosta e descobre. Por outro lado, uma das *affordances* mais importantes do streaming, que é a presença do algoritmo de recomendação, que busca tornar mais personalizável e assertiva a experiência de descoberta de músicas, incomoda diretamente Nipuna:

[...] Quando você realmente quer experimentar novos estilos de música, o Spotify pode atrapalhar, porque eles personalizam tudo demais hoje em dia. Por exemplo, com o recurso "Song Radio" [que possibilita criar uma lista de músicas por inteligência artificial baseada em qualquer outra música, artista ou álbum que você esteja ouvindo], você costumava obter uma lista de músicas bastante semelhantes ao original, mas uma parte significativa das músicas de rádio vem de sua própria biblioteca. O mesmo acontece com muitas das próprias playlists do Spotify. [...] Eu gostaria que houvesse uma maneira de saber quais listas de reprodução são personalizadas e quais não são. Um botão para ativar ou desativar a personalização também seria fantástico. (NIPUNA, 2023)<sup>76</sup>

Assim, é curioso perceber realmente como o ouvinte faz uso de uma propriedade tão marcante das plataformas de streaming, que é a presença de diversas playlists, sejam criadas automaticamente pelo sistema ou cuidadas por algum usuário, mas por outro lado se incomoda fortemente com a personalização que o algoritmo do serviço proporciona. Essa característica de Nipuna, porém, fica bem mais fácil de entender quando começamos a perceber que, na realidade, a escuta de música por meio dos serviços de streaming é, para ele, de certa forma, uma simulação de um outro meio de escuta: o rádio.

---

<sup>75</sup> Entrevista concedida em 5 de julho de 2023. Tradução nossa: "I love discovering new music, particularly new and obscure artists/genres I haven't heard from before. Some features of Spotify are pretty helpful for this. Discover Weekly is great for recommending stuff to me based on my typical taste. I use "Discovered on" in the artist pages to find playlists that contain music similar to a particular artist. Once in a while, I use "Every Noise" to find genres I haven't heard of before."

<sup>76</sup> Entrevista concedida em 5 de julho de 2023. Tradução nossa: "On the other hand, when you really want to experiment with new styles of music, Spotify can get in the way because they personalize everything too much nowadays. For example, with the "song radio" feature, you used to be able to get a list of songs that were all quite similar to the original, but now a significant chunk of radio songs are from your own library. Same with many of Spotify's own playlists. [...] I wish there was a way to tell which playlists are personalized and which ones aren't. A button to toggle personalisation on or off would have been fantastic."

Ele conta que era um ouvinte ferrenho do rádio no início dos anos 2000, e que o meio ajudou a descobrir muitas músicas e fez parte do desenvolvimento do seu gosto musical. Porém, há anos não ouve mais rádio, principalmente porque as rádios se “tornaram muito previsíveis e avessas ao risco. Além disso, sinto que os apresentadores de rádio daquela época eram muito apaixonados por música e não soavam muito roteirizados, como fazem hoje em dia” (NIPUNA, 2023). Ou seja, fica bem claro que a performance de escuta do ouvinte em questão conta realmente com a questão da imprevisibilidade do meio pelo qual está ouvindo: seja a “roteirização” das estações de rádio ou a personalização das playlists, sentir que está ouvindo algo óbvio parece incomodar diretamente o ouvinte na sua performance.

Ao conversar com o observado sobre isso, ele conta exatamente qual é sua maneira preferida de ouvir música: “Gosto de tocar música de forma aleatória e imprevisível. Talvez seja um hábito que adquiri ao ouvir estações de rádio que não se limitavam a um gênero musical. Portanto, isso funciona muito bem para mim.” (ibidem)<sup>77</sup>, ele explica. Para isso, ele além de ter uma preferência por ouvir playlists, o entrevistado ainda se utiliza da função “Aleatório” presente em qualquer lista de música do Spotify: com apenas um toque, na faixa fixa de reprodução da plataforma, é possível escolher que uma lista de reprodução ou um álbum se comporte de maneira aleatória, definindo as músicas presentes na lista sem o usuário saber qual será a próxima.

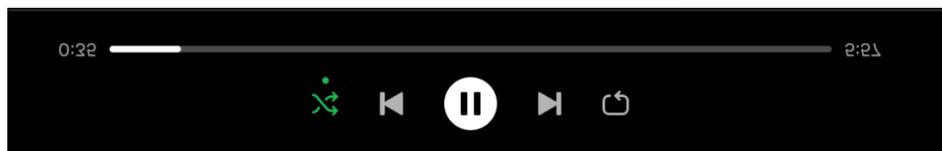


Figura 17: Presente de forma fixa na interface da plataforma, o botão "Aleatório" (marcado pelas duas setas entrelaçadas) possibilita ouvir listas de músicas sem saber a ordem que ela irá seguir

Assim, Nipuna faz uso das propriedades do streaming justamente para criar suas formas pessoais de criar “estações de rádio” próprias, que fujam até mesmo daquelas que o Spotify busca emular por meio de listas personalizadas. Desta forma, ele garante a “surpresa” sobre qual música vem a seguir, mas mantendo um certo fluxo de proximidade com seu gosto

<sup>77</sup> Entrevista concedida em 5 de julho de 2023. Entrevista concedida em 5 de julho de 2023. Tradução nossa: “I like to play music in a random, unpredictable way. Maybe it's a habit I picked up from listening to radio stations that didn't really stick to one genre of music. So this works quite well for me.”

musical ou com as músicas que já descobriu. Por exemplo, ele conta que, logo pelas manhãs, gosta de ouvir música enquanto se arruma para o trabalho. A forma que ele encontrou de fazer com que essa música de fundo, de alguma forma, funcione como uma rádio, precisou até mesmo de um aplicativo externo ao Spotify:

Quanto ao que ouço durante esse tempo, é principalmente uma lista de reprodução "Daily Blend" que criei usando o Goofy [programa que se utiliza do código do Spotify para gerar outras funções que a plataforma não possui]. Ele mistura aleatoriamente entre minha biblioteca de música existente, três listas de reprodução de música atuais que mantenho e também pega faixas de outras listas de reprodução do Spotify que sigo.<sup>78</sup> (NIPUNA, 2023)

Com isso, podemos considerar em nossa análise que Nipuna de fato se utilizou das materialidades do serviço de streaming para simular um antigo hábito de escuta de música que praticava com o rádio, quando mais jovem. Sua busca por uma aleatoriedade nas faixas tocadas seguidamente, que ao mesmo tempo traga um certo nível de correspondência com aquilo que espera ouvir (como as rádios, que muitas vezes trazem programas ou transmissões baseadas em estilos musicais ou fatores específicos), é algo que ele reconhece na sua escuta de rádio e busca trazer para sua escuta no streaming.

Ainda que ele tenha algumas questões em como o Spotify consiga de fato trazer essa simulação, já que de acordo com o ouvinte, muitas vezes podem parecer artificiais ou personalizadas em excesso (justamente pela atuação presente do algoritmo de recomendação, que não é passível de ser “desligado”), ele se apropria diretamente das propriedades da plataforma para buscar algo próximo disso. Muitas vezes, como Nipuna citou, se utilizando até de ferramentas externas ao Spotify para complementar a sua experiência exatamente da forma que busca para ouvir suas músicas.

Porém, sob outra perspectiva, é possível perceber mais uma vez como a produção de presença dos serviços de streaming marca a forma de escuta dos usuários. No caso de Nipuna, a presença do algoritmo de recomendação é algo que modifica toda sua maneira de escutar, justamente para que ele possa sentir que exista aleatoriedade no que está ouvindo. As propriedades do streaming possibilitam de inúmeras maneiras que ele tente “burlar” o sistema

---

<sup>78</sup> Entrevista concedida em 20 de julho de 2023. Tradução nossa: “As for what I listen to during this time, it's mostly a ‘Daily Blend’ playlist that I've created using Goofy. It mixes randomly between my existing music library, three current music playlists that I maintain, and also taking tracks from other Spotify playlists that I follow.”

de recomendação, criando playlists, ouvindo as músicas no aleatório e até se utilizando de serviços externos.

No entanto, analisando friamente, todo esse esforço vem justamente da necessidade do ouvinte de não se achar refém de uma previsibilidade que é proporcionada pelos algoritmos de recomendação. Por mais que exista um “mistério” para o usuário sobre a música que o algoritmo irá apresentar, ele é baseado em uma inteligência artificial que faz aproximações em cima de dados que já existem. Ou seja, mesmo sem saber exatamente o que o algoritmo vai trazer como recomendação, é possível perceber sua forma de operar, o que no caso de Nipuna o incomoda diretamente.

Logo, vemos que, seja pelo “benefício” de ter um algoritmo que prevê seus gostos, ou pelo incômodo dele existir, ao ouvir músicas pelas plataformas de streaming, sempre vai haver uma influência desta característica fundamental deste mediador. Afinal, dentre todos os serviços principais existentes, nenhum possui uma função de desligar o algoritmo ou as recomendações. Ou seja, para o bem ou para o mal, ele sempre vai estar presente na performance dos ouvintes que se utilizam desses meios para escutar música. E, assim como foi notado com os ouvintes anteriores, os hábitos de escuta de Nipuna também atravessam praticamente todo o seu dia, toda o fluxo da sua rotina. Podemos, de alguma maneira, até considerar que o algoritmo do Spotify o acompanha em todas as suas atividades, seja “aprendendo” seus gostos e sua forma de ouvir música, mas também participando daquilo que ele escuta sempre que possível.

### **3.5. Jordyn: playlists e recomendações como ferramentas performáticas**

Como foi apontado anteriormente, um dos pontos centrais da nossa observação foi entender o papel das playlists nestas performances dos ouvintes, para conseguir levantar as propriedades desse formato e o que possibilita aos usuários. Um dos casos em que percebemos uma relação interessante com as listas de reprodução, foi a ouvinte Jordyn. Ela, que tem 38 anos e vive na Itália (sem especificar a cidade), conta que gosta muito das playlists recomendadas e personalizadas do Spotify.

Nosso contato com Jordyn se deu no dia 12 de junho de 2023, por e-mail e em inglês. Logo no início, nossa troca com a voluntária se mostrou de grande potencial, já que ela respondia aos e-mails rapidamente e com muitos detalhes nas respostas. Pudemos notar que sua facilidade com o idioma ajudou nessa troca, já que ela nos contou que é professora de inglês, logo pôde se comunicar muito bem para nos trazer informações. Outro aspecto muito positivo foi que ela nos informou não só que se utilizava da plataforma Last.fm desde 2006 (embora tenha ficado sem usá-la entre 2017 e 2020), mas também era assinante da versão “Pro” do site. Inclusive, foi a única entrevistada do projeto que assinava a versão paga.

Essa versão, aliás, libera ainda mais informações nos seus relatórios do que a versão gratuita, o que nos permitiu mergulhar ainda mais nos dados das práticas de escuta da observada, como médias dos últimos 6 meses e informações como o perfil musical da usuária (que segundo o Last.fm é uma “aventureira – informação que, de alguma forma, conseguimos entender melhor ao analisar os hábitos de escuta de Jordyn) e as suas mais recentes “obsessões musicais”. No geral, são dados que podemos até perceber ao analisar um usuário a médio prazo, mas que a plataforma agrega de uma forma muito mais direta para quem é assinante.

Outra característica que nos chamou atenção sobre a ouvinte é a quantidade de músicas reproduzidas diariamente. Jordyn tem uma média de 245 músicas tocadas por dia, sem grandes variações em dias específicos ou finais de semana. Ou seja, ela de fato toca músicas por muito tempo, praticamente todo o seu dia. Além disso, ela reproduz faixas no Spotify, segundo seus dados de escuta, praticamente durante as 24 horas do dia: apesar da frequência de reprodução diminuir entre as 17h e a meia noite, a plataforma continua registrando músicas sendo tocadas durante toda a madrugada, com os picos entre 7h da manhã e 13h da tarde.

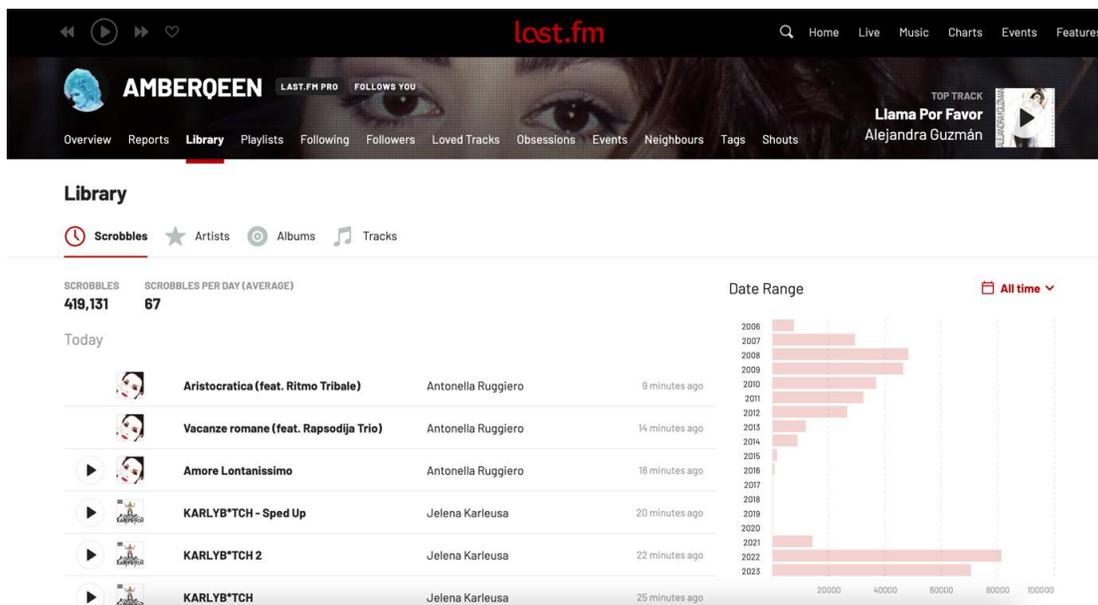


Figura 18: Perfil de Jordyn no Last.fm: a observada é assinante do Last.fm Pro e utiliza a plataforma desde 2006

Com todos esses dados disponíveis, e esse comportamento marcante, ficamos curiosos para começar as análises e conversas com Jordyn. O primeiro ponto que resolvemos abordar nas trocas de e-mails, foi sobre as músicas que ela ouve. Como as faixas reproduzidas por ela normalmente não parecem seguir um fluxo específico, de artista ou álbum, por exemplo, perguntamos a ela justamente qual era o formato disponível no Spotify que ela mais se utilizava para escutar músicas, e sobre como ela se utilizava do algoritmo da plataforma. Assim, logo no primeiro contato, ela já nos revelou que era uma usuária assídua de playlists, contando de forma bem detalhada como era o seu comportamento com as listas.

Com isso, pudemos constatar que maneira como ela se utiliza das playlists é realmente bem interessante. Jordyn não só usa as listas prontas do Spotify, mas tem o hábito de ampliar as playlists se usando das funções “Enriquecer” (botão que adiciona músicas no meio da lista baseado nas anteriores) e “Músicas recomendadas”, pela qual o algoritmo lista mais músicas que combinam com aquelas para que você possa adicioná-las manualmente. Além disso, a ouvinte contou que ouve com frequência a playlist semanal personalizada “Discover Weekly”, que é baseada no seu hábito de escuta, mas pela qual acaba descobrindo “em algumas semanal mais de 10 novas músicas favoritas”<sup>79</sup> (JORDYN, 2023). Apesar de

<sup>79</sup> Entrevista concedida em 2 de julho de 2023. Tradução nossa: “Some weeks there is nothing interesting, and some weeks I'll discover 10+ new favorites”

não ter um comportamento muito voltado para descobrir músicas e artistas, já que a ouvinte tem uma média de apenas 20% de novas faixas e 10% novos artistas semanalmente, aparentemente a playlist é importante para que consiga esses “achados” com alguma frequência. Ela conta um exemplo:

Eu não estava interessada em músicas espanholas, mas depois de encontrar algumas músicas espanholas que eu realmente gostei no meu Discover Weekly, decidi começar a ouvir, e agora estou ouvindo música espanhola o tempo todo. Literalmente, estou ouvindo uma lista de reprodução de música espanhola agora, com o “Enriquecer” ativado, e adicionei duas novas músicas à lista de reprodução das músicas recomendadas enquanto escrevia esta resposta.<sup>80</sup> (JORDYN, 2023)



Figura 19: Exemplo de playlist “enriquecida”: o algoritmo preenche a lista de músicas com outras canções que combinem com aquela playlist

<sup>80</sup> Entrevista concedida em 2 de julho de 2023. Tradução nossa: I wasn't interested in any Spanish music, but after getting a few Spanish songs that I really liked in my Discover Weekly, I decided to start listening to it, and now I'm listening to Spanish music all the time. Literally, I'm listening to a playlist of Spanish music right now, with "Enhance" turned on, and I've added two new songs to the playlist from the recommended songs while writing this response.

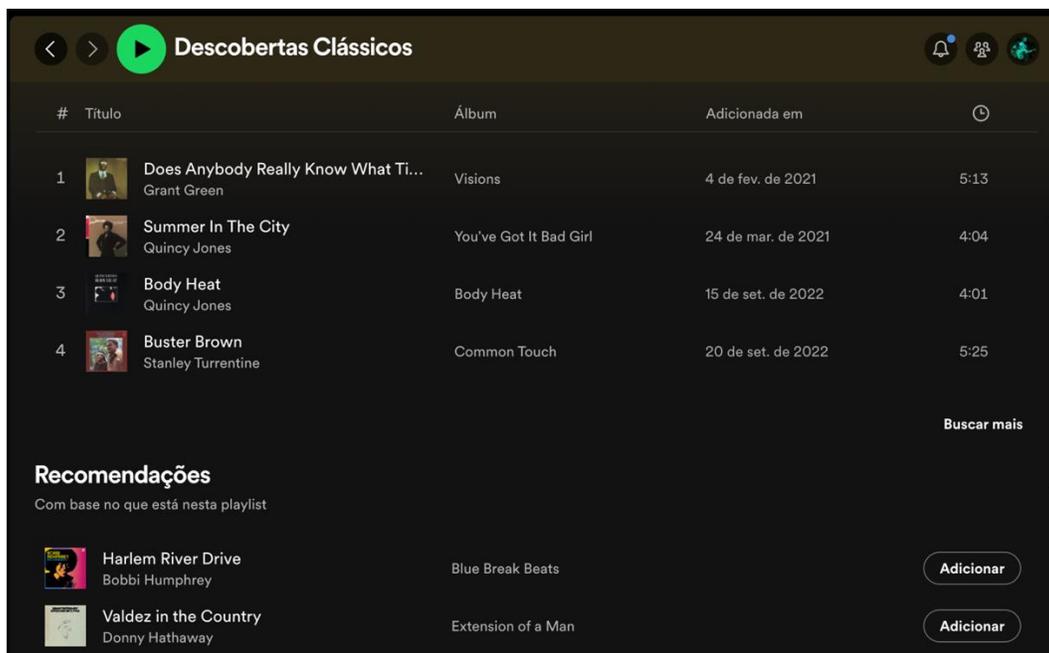


Figura 20: Outra forma usada por Jordyn para desenvolver suas playlists é a função "Recomendações", que também recomenda músicas a partir das demais contidas na lista, mas de forma mais manual

O que nos pareceu muito interessante nessa relação de Jordyn com as playlists é que, mesmo se utilizando das listas e ainda fazendo uso do “Enriquecer” e do “Músicas recomendadas”, ela conta de forma bastante contundente que não sente de maneira alguma deixando de ter o controle do que está ouvindo nas mãos do algoritmo. Ou seja, ela tem controle exatamente do que quer ouvir e de como quer ouvir. De alguma maneira, a autoanálise de Jordyn realmente bate com o que mostram seus dados de escuta, já que ela parece sempre partir de uma playlist central, a qual já está acostumada a ouvir ou sabe que tem suas músicas favoritas, e apenas “incrementa” com algumas faixas recomendadas. Ao analisar suas músicas ouvidas, constantemente vemos esse comportamento: por exemplo, ela costuma ouvir 3 ou 4 faixas de um mesmo artista ou álbum, e de repente interromper esse fluxo com uma música de outro cantor ou disco, mas ainda dentro do mesmo estilo.

No geral, eu diria que estou ativamente no controle de quais tipos de música quero ouvir, sobre os quais aprendo fora do Spotify, e as recomendações do Spotify ajudam a preencher os detalhes. Mesmo com o exemplo das músicas em espanhol, o Spotify foi a razão pela qual comecei a ouvir artistas espanhóis, mas o estilo de música ainda é praticamente o mesmo que eu já gostava.<sup>81</sup> (JORDYN, 2023)

<sup>81</sup> Entrevista concedida em 2 de julho de 2023. Tradução nossa: So overall I would say that I'm actively in control of what kinds of music I want to listen to, which I learn about outside of Spotify, and then Spotify

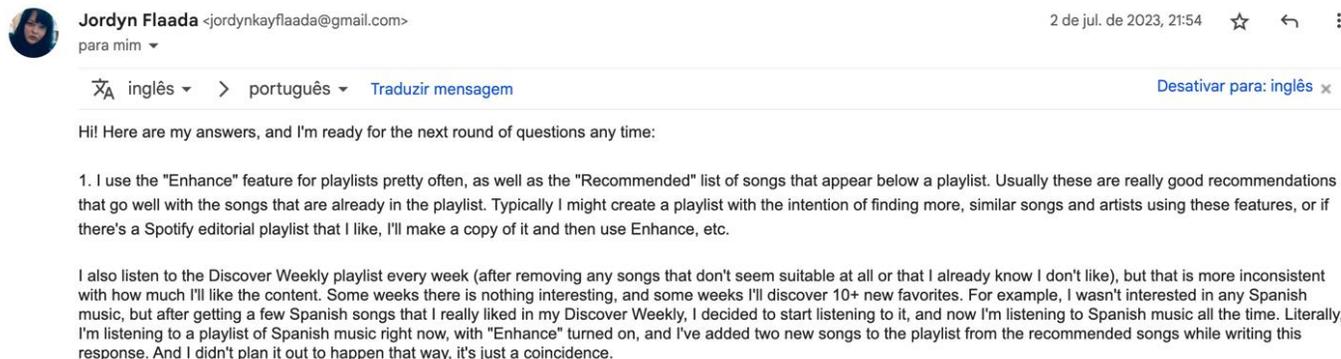


Figura 21: Troca de e-mails com Jordyn no dia 2 de julho

Com isso, percebemos que Jordyn se apropria das materialidades do streaming para conseguir escutar o que quer e da forma que deseja, já que a presença de tantas opções de playlists, que ainda podem ser enriquecidas por ela, de fato preenchem os requisitos da sua escuta. A italiana se mostrou uma grande amante de música, inclusive pelo seu antes citado comportamento de tocar músicas praticamente por toda a madrugada, e quase que 24 horas por dia. Esse hábito talvez não fosse possível, por exemplo, se Jordyn fizesse uso de uma escuta mais “discomórfica”, por meio de CDs ou LPs, que necessitam da troca frequente das mídias físicas. Ou talvez não conseguisse se sentir contemplada da mesma maneira se tocasse uma rádio de música 24 horas por dia, que provavelmente passaria por diversos estilos e artistas que não são do agrado de Jordyn.

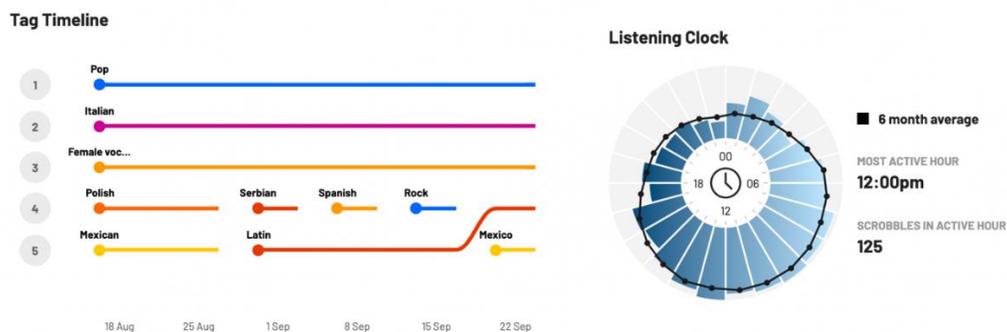


Figura 22: Os horários de escuta de Jordyn se espalham facilmente pelas 24 horas do dia, apesar de ter seus horários de pico mais cedo

recommendations help fill in the details. Even with the Spanish example, Spotify was the reason I started listening to Spanish artists, but the style of music is still for the most part the same as what I already liked.

Assim, por mais que a observada se sinta “no controle” daquilo que escuta, é impossível negar a produção de presença que as propriedades materiais do streaming exercem. Seus hábitos de escuta, ainda que muito próprios, foram construídos totalmente em cima dessas materialidades, como as playlists, as funções para enriquecer listas e a curadoria do algoritmo do Spotify. É provável que ela teria uma forma de escuta completamente diferente se usasse outro meio para a prática. Além disso, por ouvir música praticamente 24 horas por dia, quando analisamos seu hábito, essas materialidades não só afetam sua escuta, como acompanham as suas atividades no dia a dia.

Infelizmente, após cerca de um mês e meio acompanhando Jordyn, ela simplesmente deixou de responder as nossas mensagens via e-mail, o que de certa forma interrompeu o fluxo dessa pesquisa. No dia 16 de julho foi enviado um e-mail, que acabou ficando sem resposta por praticamente um mês e meio, e que Jordyn só tornou a responder no dia 31 de agosto, quando estávamos finalizando os dados para o início da produção desta análise. Apesar de termos conseguido utilizar as últimas respostas da observada, não conseguimos justamente nos aprofundar nessa relação entre os horários da ouvinte e as funções materiais da plataforma de streaming, que ficou interrompida.

Ainda assim, pudemos notar alguns pontos interessantes nessa característica de escuta da ouvinte. Uma delas é sua mudança de característica de escuta nos diferentes horários. É muito curioso como ela parece ser mais “aberta” a novos sons nos seus horários de pico de escuta (por exemplo, por volta de 12h ou 13h), quando ela constantemente ouve músicas inéditas ou em idiomas diferentes do seu – normalmente são nesses horários que ela escuta as músicas em espanhol que cita constantemente em nossas conversas como sua “descoberta” recente. Já durante a madrugada, como ela mesma pontua em uma das mensagens, ela prefere ouvir músicas mais confortáveis, conhecidas e em italiano, seu idioma natal.

Sunday 10 September 2023

		<b>Fino Alla Fine (feat. Emma)</b>	Paola & Chiara	10 Sep 1:40am
		<b>Pezzo Di Cuore (con Alessandra Amoroso)</b>	Emma	10 Sep 1:36am
		<b>Graffiti (feat. Emma)</b>	Boombabash	10 Sep 1:33am
		<b>Che Sogno Incredibile</b>	Emma	10 Sep 1:30am
		<b>TAXI SULLA LUNA</b>	Tony Effe	10 Sep 1:27am

Figura 23: Durante a madrugada, Jordyn costuma ouvir mais músicas em italiano

		<b>Entre Mis Recuerdos</b>	Luz Casal	10 Sep 12:22pm
		<b>Miłosierdzie</b>	Sylvia Baudelaire	10 Sep 12:19pm
		<b>Toniesz</b>	Ania Leon	10 Sep 12:16pm
		<b>Bez Ciebie Chcę Życ Wiecznie - Gromee R...</b>	Doda	10 Sep 12:13pm
		<b>AVENTURA</b>	Zabdiel	10 Sep 12:10pm
		<b>Cha Cha Cha - Alan Walker Remix</b>	Käärijä	10 Sep 12:07pm
		<b>Amanda Lear</b>	Baustelle	10 Sep 12:03pm

Figura 24: Ao longo do dia, Jordyn escuta mais músicas diferentes, inclusive em idiomas variados

Ao analisar seu histórico de músicas, de fato isso acontece: durante a madrugada vemos uma predominância de canções italianas, enquanto durante o dia vemos uma variedade muito maior de estilos e idiomas. Essa característica não deixa de ter uma presença marcante das propriedades do streaming. Ao poder montar playlists “infinitas”, inclusive se utilizando dos recursos de enriquecimento, que tornam elas muito maiores, Jordyn consegue fazer com que a mesma plataforma trabalhe de formas diferentes ao longo do dia. Enquanto está em atividades do dia a dia e quer ouvir músicas diferentes, tem total acesso a playlists em idiomas específicos, de estilos diferentes etc. Já durante a noite, pode fazer com que o serviço de streaming se mantenha apenas tocando aquilo que é confortável para seu descanso:

Gosto de deixar músicas tocando quando vou dormir e quando acordo, principalmente porque não gosto de ouvir muitos sons de outras pessoas em casa ou barulhos externos. Normalmente não ouço músicas novas quando quero dormir.

Prefiro ouvir músicas que já conheço e gosto, porque são mais relaxantes. Eu também prefiro ouvir letras em italiano quando estou adormecendo e quando acordo.<sup>82</sup> (JORDYN, 2023)

Neste sentido, é possível entender uma questão relevante quando analisamos os ouvintes fazendo uso destas plataformas de streaming. Por mais que os algoritmos e as playlists tenham uma forte presença na materialidade do streaming, eles são acionados pelos ouvintes de forma tão ativa e pessoal, que de fato percebe-se uma performance do uso de tais ferramentas para escutar música. Assim, não só a escuta em si passa a ter o aspecto de atividade do amador, mas também a própria maneira como o ouvinte “pilota” todas essas funções e recursos presentes nas plataformas.

### **3.6. A repetição como propriedade da escuta: os casos de Séamus, Solomon e Daniel**

A partir dos demais ouvintes observados ao longo da nossa pesquisa, pudemos perceber outras características marcantes de como a materialidade dos serviços de streaming afeta a experiência de escuta e contribuem para variadas apropriações para que o indivíduo possa performar a sua escuta de forma pessoal. Para isso, apontamos algumas características materiais do streaming para serem nosso ponto de análise principais, considerando principalmente as propriedades que envolvem as playlists e os algoritmos de recomendação.

Porém, é importante frisarmos que até algumas *affordances* que não eram pontos de tanto foco em nossa análise se mostraram um tanto importantes para as performances dos ouvintes que investigamos ao longo do tempo. Isso porque os serviços de streaming contam com interfaces de uso com dezenas de pequenas funções, que apesar de parecerem simples, somam-se a todo o contexto da materialidade deste meio de reprodução.

É o caso, por exemplo, de Séamus. O morador da cidade de Edmonton, no Canadá, tem 21 anos e foi acompanhado a partir do dia 16 de junho, por meio do WhatsApp, mas

---

<sup>82</sup> Entrevista concedida em 31 de agosto de 2023. Tradução nossa: “I like to have music on when I go to sleep and when I wake up, mainly because I don't like to hear a lot of sounds from other people in the house or from stuff outside. I wouldn't usually listen to new music when I want to go to sleep. I would rather listen to music I already know and like, because it's more relaxing. I also would prefer to hear Italian lyrics when I'm falling asleep and when I'm waking up.”

deixou de responder nossas mensagens no dia 28 de julho. Por conta disso, acabamos não conseguindo fazer nossa análise de forma totalmente satisfatória.

Ainda assim, pudemos perceber características interessante em sua forma de escuta. Isso porque Séamus tem problemas para dormir e, com isso, faz uso de algumas propriedades do seu serviço de streaming, no caso o Apple Music, para conseguir ajudá-lo a pegar no sono. O ouvinte diz que precisa de concentração para conseguir pegar no sono, e aproveita o recurso de “Repetir” presente na plataforma, além de sempre escolher álbuns que acompanhem o seu humor.

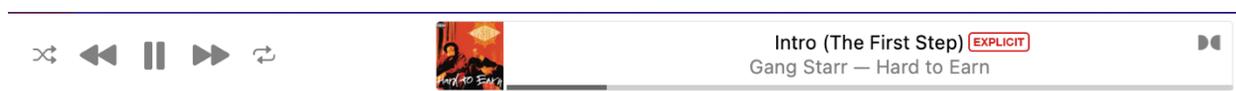


Figura 25: Botão "repetir" aparece sempre na barra de reprodução quando se está tocando um álbum ou playlist no Apple Music

Ao longo da observação, ainda que tenha durado menos que com os demais, percebemos essa tendência do ouvinte de escutar músicas de madrugada, entre 1 e 4 da manhã - e como muitas vezes as músicas se repetiam, havia a impressão de que ele estava acordando e selecionando as canções. Mas não era o caso: o ouvinte conta que se usa dessa função, que é ativada com apenas um toque, já que ela fica disponível na interface de reprodução, e toca em looping o mesmo álbum, seguidamente.

À noite, ao dormir, tento ouvir músicas com as quais me sinto confortável (portanto, não ouço músicas que não conheço), isso ajuda a me acalmar no sono. Eu geralmente seleciono uma música da minha e toco de forma repetida. Ultimamente, tenho adormecido com muita música não inglesa, pois não fico tentado a analisar as letras, como Anita Mui (canto pop) ou Loïc Nottet (em francês)<sup>83</sup>. (SÉAMUS, 2023)

Este comportamento é interessante, principalmente por não ser uma propriedade óbvia da plataforma de streaming para ajudar o usuário a pegar no sono. Os serviços de streaming costumam, por exemplo, ter playlists pré-definidas para ajudar os usuários a dormir. No Apple Music existem diversas listas com esse propósito, muitas das quais nem

<sup>83</sup> Entrevista concedida em 1 de julho de 2023. Tradução nossa: At night, when sleeping I try to listen to music that I am comfortable with (so no new music), this helps lull me into sleep. I generally select my music and play it in a repeating order. Lately, I've been falling asleep to a lot of non-English music as I am not tempted to analyze the lyrics, such as Anita Mui (Cantopop) or Loïc Nottet (French).

são músicas: algumas têm apenas ruídos e sons tranquilos, para ajudar o ouvinte a relaxar sem precisar escutar músicas. É o caso da “Música ambiente para dormir” ou a “Ruído branco”, presentes na plataforma.

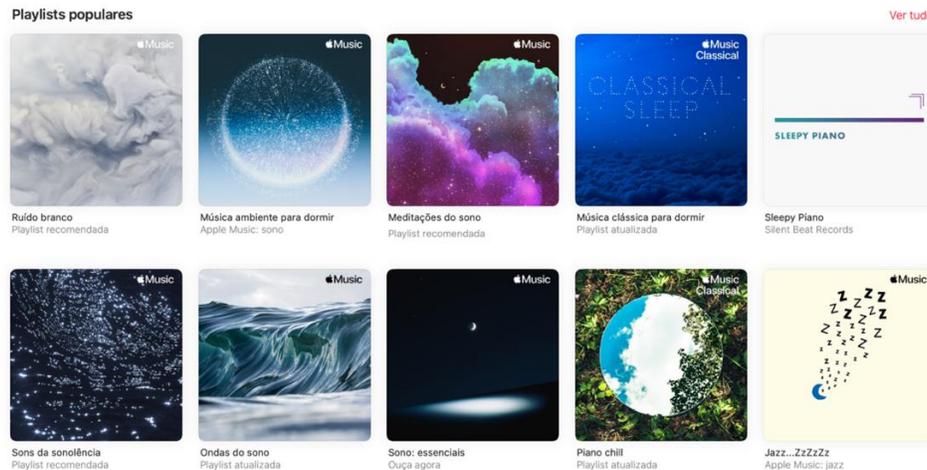


Figura 26: O Apple Music, assim como outras plataformas, tem diversas playlists para ajudar a dormir

Séamus, porém, não explora exatamente essas listas propositadas para ajudar no sono, mas se apropria de um recurso do serviço, que não necessariamente está presente com esse propósito, para criar sua própria maneira de embalar seu sono escutando músicas. É importante trazer aqui, por outro lado, que a própria materialidade de alguma maneira, ainda que bem indiretamente, influencia essa forma de uso do ouvinte. Isso porque, por mais que existam todas essas playlists voltadas para ajudar no sono, e que muitas vezes elas sejam recomendadas na tela inicial da plataforma, nenhuma delas é tão presente na interface do ouvinte do que o botão de “Repetir”, que aparece em qualquer tela em que o usuário esteja, ao lado da barra de reprodução da música.

Considerando que esse recurso já existe, por exemplo, nos players de música muito usados para ouvir faixas em mp3 – como o Winamp, o iTunes, o Windows Media Player, etc –, de alguma forma o usuário pode já estar acostumado a se utilizar dessa propriedade. Em algum nível, podemos até considerar que é a presença da materialidade desses programas que foram tão amplamente utilizados principalmente a partir do final dos anos 90 (DE MARCHI, 2023) que influencia esse hábito do ouvinte, mas é possibilitado pelos serviços de streaming por manter essa *affordance* disponível tão facilmente.

Aqui, é possível fazermos um paralelo com outro dos ouvintes que acompanhamos ao longo da pesquisa, que tem um hábito curioso também fazendo uso do botão “Repetir”: ele costuma repetir as mesmas músicas seguidamente, diversas e diversas vezes. O ouvinte, chamado Solomon, tem 19 anos, mora em Rockford, nos Estados Unidos, e também faz uso da plataforma Apple Music. Nossos contatos ocorreram por e-mail, entre os dias 18 de junho e 30 de julho, e acabou não tendo prosseguimento muito longo pela dificuldade do entrevistado em se expressar em inglês, infelizmente. Ainda assim, pudemos entender o sentido de alguns de seus comportamentos durante esse período, que de fato eram bastante interessantes.

Pelo que pudemos observar, Solomon se utiliza do botão de “Repetir” do Apple Music com uma frequência muito grande e, principalmente, por períodos de tempo muito grande. De acordo com os seus dados no Last.fm, o ouvinte de fato passa horas e horas ouvindo apenas a mesma faixa em alguns dias – com músicas diferentes, mas sempre em longos tempos de repetição. Em um dos dias analisados, no dia 12 de julho, ele repetiu a mesma faixa em uma manhã, por exemplo, 56 vezes – das 08:57 às 11:17.

O usuário explica que ele se usa dessa possibilidade para que possa se concentrar nas suas atividades, já que ouvir muitas músicas diferentes tira sua concentração:

Engraçado ver você me pegando repetindo músicas com frequência. [...] Eu diria que o principal motivo para eu repetir faixas é que geralmente me concentro melhor em outras tarefas quando tenho apenas um ou dois sons consistentes sendo executados em plano de fundo. Minha biblioteca tem 30.000 músicas agora; por mais que eu goste de descobrir músicas diferentes e ouvir tantas ideias diferentes em um só lugar, às vezes é muito perturbador quando você está ocupado com muitas tarefas, haha.<sup>84</sup> (SOLOMON, 2023)

---

<sup>84</sup> Entrevista concedida em 17 de julho de 2023. Tradução nossa: “Funny to see you catching me repeating songs often. [...] I would say the main reason for me repeating tracks is that I usually focus on other tasks better when I have just one or two consistent sounds running in my background. My library has 30.000 songs right now; as much as I love to discover different music & hear so many different ideas in one spot; sometimes it’s very distracting when multitasking, haha.”

The screenshot shows the 'lost.fm' website interface. At the top, there's a navigation bar with 'lost.fm' in red, and links for Home, Live, Music, Charts, Events, and Features. Below that, a user profile for 'sfiv4' is visible, with a 'FOLLOWS YOU' badge. The main navigation menu includes Overview, Reports, Library (highlighted), Playlists, Following, Followers, Loved Tracks, Obsessions, Events, Neighbours, and More... The current track is 'Keep Me Hustlin (feat. ...)' by Mozzly. The 'Library' section is active, showing a sub-menu with Scrobbles, Artists, Albums, and Tracks (highlighted). The main content area displays a track 'Gmg (2:32)' by Camm Hunter, with a 'Date Range' filter set to '12 Jul 2023'. Below this, a 'SCROBBLES' section shows a total of 56 scrobbles. A table lists the following scrobble data:

Track	Time
Gmg	Late but Won't Run

Figura 27: Exemplo da repetição frequente e ininterrupta da mesma música durante a observação de Solomon

O que é curioso, já que frequentemente colocamos como ponto marcante do streaming a extensa, virtualmente infinita, biblioteca de músicas. O ouvinte, em vez de estar em contato com diversas faixas diferentes a que ele tem acesso, toca por horas a mesma música, sem parar. Ao mesmo tempo, percebemos o quanto isso também é consequência da própria materialidade desses serviços.

A plataforma impacta frequentemente seus usuários com novidades, recomendações e personalizações para fazê-lo encontrar cada vez mais músicas (o que de fato Solomon diz que faz, com a citada biblioteca de 30.000 faixas), mas ao mesmo tempo proporciona em um simples toque que você fique ouvindo por horas a mesma faixa, sem interrupções, sem gerar nenhum ruído ou insinuações para alterar. As próprias características materiais do streaming permitem tanto a navegação personalizada por um sem-número de músicas diferentes, como facilita que o ouvinte que queira ouvir apenas as mesmas coisas o faça com extrema facilidade.

Ainda aproveitando o uso específico da repetição nas formas de ouvir música, tivemos contato ainda com um outro ouvinte que costuma ouvir músicas repetidas com alguma frequência. É o caso de Daniel, de 27 anos, morador de Dortmund, na Alemanha, e

assinante do Apple Music. Apesar de não ter o comportamento como o do Solomon, de ouvir a mesma faixa várias vezes seguidamente, ele costuma passar alguns dias repetindo as mesmas músicas por algum período, e depois diminui a frequência até parar. Infelizmente, pelo alto volume de pessoas sendo acompanhadas no mesmo período, o contato com Daniel acabou sendo mais curto que os demais. Começamos as conversas no WhatsApp somente a partir do dia 31 de julho, mantendo o acompanhamento até o final de agosto. Apesar de poucos dados sobre o ouvinte, percebemos algumas características que se mostram interessantes para esta análise.

Ao conversar sobre esse hábito com o ouvinte, entendemos o porquê desse hábito de repetir as mesmas faixas: faz parte da sua relação de afeto com as músicas justamente sentir que “conhece” cada elas, ter uma proximidade: “Eu sinto que algumas músicas eu aprecio cada vez mais com o tempo e não consigo parar de ouvir. Depois de ouvir algumas vezes, fica familiar, conheço a letra e os interlúdios. Acho que gosto da familiaridade”<sup>85</sup>, ele conta.

Para praticar essa escuta em cima da familiaridade com algumas das suas músicas preferidas do momento, porém, Daniel se apropria do streaming de maneira bem diferente de Solomon. Diferente do outro ouvinte, que coloca as músicas para repetir seguidamente, ele prefere praticar sua escuta usando da classificação do Spotify das músicas que salvou na biblioteca mais recentemente.

Assim, quando Daniel salva uma música nova, já sabe que quer ouvir aquela canção seguidamente pelos próximos dias. Ao acionar o filtro de últimas músicas adicionadas, lá vai estar ela, pelo menos até ser superada por outras que ele tenha salvado posteriormente. Por isso o comportamento acontece dessa maneira: ele ouve por alguns dias as mesmas músicas, a frequência vai diminuindo, até que a faixa praticamente não aparece mais no seu histórico recente.

Como citamos anteriormente, fica evidente o quanto os ouvintes criam suas próprias performances de escuta se apropriando de diversas propriedades do streaming, ou até do mesmo recurso de maneiras totalmente distintas – seja para dormir, se concentrar ou criar proximidade com a música. No entanto, mudando a perspectiva, não podemos deixar de

---

<sup>85</sup> Entrevista concedida em 1 de agosto de 2023. Tradução nossa: “I feel like some songs I get to appreciate over time more and more and I cannot stop listening. After a few times of listening it gets familiar, I know the lyrics and the interludes. I think I like the familiarity.”

considerar também a presença que esses serviços produzem sobre a performance desses indivíduos. Afinal, por mais que os usos das funções sejam criativos e próprios de cada um, eles só são possíveis por características inerentes da escuta por meio dos serviços de streaming.

Como Séamus conseguiria ouvir o mesmo álbum por toda a noite se ouvisse músicas por meio de mídias físicas, por exemplo? Ou a dificuldade que seria se Solomon precisasse se concentrar em suas atividades ouvindo músicas pelo rádio, com uma programação que altera as músicas o tempo inteiro?

Ainda que algumas dessas *affordances* utilizadas pelos ouvintes não sejam necessariamente únicas do streaming – o botão de repetir, por exemplo, também é parte da materialidade dos players de mp3 do computador, por exemplo, usados para reproduzir arquivos de músicas baixados – são funções marcantes no serviço, que muitas vezes passam despercebidas em nossas análises, sempre centradas nas propriedades mais complexas, como os algoritmos, as recomendações e as playlists. Mas é importante marcar como elas de fato estão presentes na performance dos ouvintes, e se colocam como parte das ferramentas materiais que o streaming incorpora para ajudar os usuários a lidar com um catálogo tão vasto e usos tão específicos no seu dia a dia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de observação feito com os ouvintes que se utilizam das plataformas de streaming pôde trazer uma demonstração de como as pessoas lidam de fato com a materialidade dos mediadores e da forma como isso afeta diretamente sua maneira de escutar música. Não apenas em um caráter mais óbvio, em que as propriedades dos objetos levam a certas facilidades ou possibilidades – como escutar música enquanto anda na rua, no carro ou em um avião –, mas também na forma como os gostos, humores e hábitos são moldados em torno desses intermediários.

Neste ponto, podemos afirmar que foi possível de fato reconhecer padrões e direcionamentos interessantes dentro deste trabalho. Porém, é importante salientar que a pesquisa teve problemas ao longo do tempo. Metodologicamente, ela possui algumas limitações, já que nossa intenção primária era fazer propriamente uma etimologia e acompanhar esses ouvintes mais de perto e de forma mais prolongada, para chegar a dados mais conclusivos. Porém, dentro dos desafios encontrados, nosso intuito foi fazer deste estudo um exercício para pesquisas futuras, apontando um caminho conceitual. Foi aproveitada, assim, a ideia de fazer esse estudo partindo de análises particulares para trazer, em novas metodologias a serem abordadas, ligações com análises mais universalizantes e conclusivas.

Assim, dentro das restrições que foram encontradas, acreditamos que o trabalho tenha conseguido fazer isso. O estudo tem limitações, como afirmado anteriormente, mas os elementos centrais puderam aparecer. Não a ponto de conseguirmos chegar a conclusões definitivas, mas ao apontar dados e a percepção de que essas pessoas analisadas, que não compartilham o mesmo contexto cultural, indicam traços estruturais da vida contemporânea e das plataformas digitais.

Um dos pontos centrais do estudo é que a materialidade das coisas – neste caso, das plataformas de streaming –, se encontra diretamente com a materialidade da música. Mas não só isso: também com a materialidade das vidas de cada indivíduo. Afinal, como pudemos perceber, o gosto e a performance de escuta dos atores analisados participam da atividade tal qual os artefatos e suas características materiais. Logo, também podendo ser considerados

como “trechos” (MILLER, 2013), somamos os indivíduos às experiências materiais, juntamente com os artefatos com os quais se envolvem.

Podemos considerar, desta maneira, que estas análises podem ser úteis para abrir portas para explorações mais profundas sobre o assunto, que as práticas de escuta se dão na interseção de todas as *affordances* de todos esses mediadores. Ao explorarmos o ouvinte em atividade, podemos considerar seu gosto como uma propriedade material do seu ser, assim como as suas vontades, que vão de encontro com as propriedades daquilo que escuta e da maneira pela qual escuta.

Isso fica claro nos exemplos que pudemos visualizar diretamente ao longo dos meses de observação dos ouvintes. Uma ouvinte como a Marie, ouvinte apresentada no Capítulo 4.2, talvez nunca ouvisse música da forma que ouve se a plataforma que utiliza para tal não proporcionasse essas condições. Ela não apenas escuta música no dia a dia, ela faz filtros e seleções o tempo todo, a fim de construir sua própria biblioteca de música, pescada no imenso mar que são os catálogos de músicas do serviço de streaming. Talvez ela pudesse construir algo semelhante com uma coleção de discos, ou baixando músicas em mp3, mas nunca da mesma forma.

Além disso, o inverso talvez também se mostrasse como verdade: é possível que a plataforma nunca funcionasse desta maneira, mostrando essas possibilidades, se não fossem as necessidades e hábitos tão específicos que pessoas como Marie possui. De alguma maneira, a ouvinte também produz presença sobre o meio que utiliza para escutar música.

Ou seja, a performance de escuta de Marie, e de todos os ouvintes, é uma junção de diversos intermediários, que possibilitam e ao mesmo tempo a levam a ouvir música da forma que ouve. De certa forma, o Apple Music apresenta suas diversas *affordances* para que sejam apropriadas da maneira que Marie quer, mas a própria existência dessas propriedades ao mesmo tempo a levam a reagir e interagir com as músicas e as interfaces de uma maneira específica.

Podemos dizer, assim, que o Apple Music precisa da Marie (e todas as suas “materialidades”) para funcionar de certa forma, paralelamente enquanto Marie necessita das condições materiais do serviço para buscar fazer as coisas da maneira que faz. Ao mesmo tempo como as condições que Jordyn, para dar outro exemplo, impõe sobre o Spotify – de acesso constante às playlists e uso da função de “enriquecer” para permitir que o algoritmo

participe da sua montagem de listas de músicas – cria uma utilidade e funcionamento único para a plataforma, ao mesmo tempo que suas *affordances* são exploradas com esse intuito. Esta percepção, inclusive, se apresenta em todos os casos dos ouvintes observados.

Assim, apesar de em certos casos das nossas análises não termos conseguido evoluir em conclusões tão interessantes com certos ouvintes, ao menos encontramos exemplos práticos de como a materialidade do streaming está presente na performance de escuta dos indivíduos e, de alguma maneira, mostram como as teorias do ouvinte de fato precisam se preocupar em trazer essas *affordances* das plataformas para a discussão.

Isso porque, com esse estudo, foi possível ver o papel ativo que os ouvintes têm para dar seus próprios sentidos a várias das propriedades específicas do streaming – afinal, recursos importantes, como os algoritmos de recomendação e as playlists, são terra fértil para que os ouvintes criem suas próprias possibilidades e comportamentos de escuta de música.

Neste quesito, podemos entender que de fato isso tem acontecido com os ouvintes, mas não de uma forma tão direta como trouxemos como possibilidade primeiramente, como se a proposição desses recursos “obrigassem” o indivíduo a continuar sempre ouvindo música. O que podemos perceber na observação dos ouvintes, é que não é o algoritmo ou a grande variedade de playlists que mantém os ouvintes ativos, mas a própria vontade de ouvir música deles. O que ocorre, com a existência dessas propriedades materiais do streaming, é que elas de fato têm uma interface de possibilidades tão ampla, que permite apropriações muito diferentes para cada ouvinte, para que eles possam construir suas performances de escuta da maneira mais interessante possível para si.

Desta forma, podemos trazer como provocação que a performance de escuta e de gosto dos indivíduos não estão sendo “influenciadas” pelos algoritmos, mas sim estão se utilizando dessas avançadas ferramentas tecnológicas para tornar suas atividades ainda mais ricas e adaptáveis ao que eles necessitam. Afinal, “artefatos não obrigam os usuários a se comportar de maneiras prescritas ou preferidas” (DENORA, 2004, p. 35), mas suas propriedades materiais podem ser aproveitadas muito bem para tornar a forma de ouvir e os desejos dos amantes de música ainda mais complexos e pessoais.

As *affordances* do streaming, que tanto citamos neste trabalho, se mostram verdadeiramente valiosas para os ouvintes. Seja a presença de um algoritmo de recomendação que busca ler e entender aquilo que o usuário gosta; a quantidade inúmeras de

playlists temáticas, curadas ou criadas pelo usuário para suprir sua vontade de ouvir algo dentro de um estilo, uma atividade cotidiana ou um determinado humor; a forma de organizar músicas por meio de uma biblioteca das canções preferidas; ou os pequenos recursos que auxiliam as vontades dos ouvintes, de repetir uma música indefinidamente, tocar diversas canções em modo aleatório ou acrescentar mais faixas a uma playlist de que goste muito. Essas materialidades fazem parte da vida dos ouvintes, estão disponíveis para eles diariamente, e vão ser transformadas e apropriadas pelos mais diferentes tipos de amadores enquanto eles quiserem ouvir músicas de formas específicas e únicas.

No entanto, não podemos deixar de destacar a importância da presença do streaming. Ao entender as interpretações e motivações dos atores e explorar suas participações muitas vezes criativas no uso das plataformas para construir suas maneiras tão próprias de escutar músicas, podemos cair em uma análise exageradamente hermenêutica, em que os indivíduos são as figuras que dão sentido ao que existe no streaming. Claro que é fundamental essa participação. Por outro lado, essas plataformas também possuem interfaces e propriedades que estão em constante contato com esses indivíduos. Diariamente, e com frequência, eles abrem seus aplicativos ou programas e se deparam com as características materiais desses serviços de streaming.

Ao abrir o Apple Music ou o Spotify na intenção de escutar música – o que parece ser o principal motivador dessa ação, por mais que essa necessidade de ouvir música possa ter diversos motivos –, esses ouvintes são diretamente afetados pelas recomendações das páginas iniciais, pelas diversas possibilidades de acessar música (botão de Biblioteca, barra de pesquisa, últimos álbuns ouvidos, para citar alguns). Além disso, no próprio espaço destinado ao controle das músicas tocadas, existem diversas *affordances* que se ligam diretamente à ação desse ouvinte.

Logo, enquanto Séamus, observado no capítulo 4.3, por exemplo, procura uma música para lhe ajudar a dormir, a própria presença da plataforma que ele utiliza aponta que ele pode repetir aquela música indefinidamente. Ou seja, ainda que o ouvinte se aproprie das funções e dê seu próprio sentido e utilidade àquele recurso, o impacto visual desse recurso e a forma como ele aparece constantemente durante o uso, também afetam aquela escuta.

Tais casos nos possibilitam revisitar algumas das teorias do ouvinte que já levantamos ao longo da pesquisa, a fim de entender como se aplicam na prática entre os ouvintes que se

utilizam das plataformas de streaming para ouvir música. Se Adorno pôde, em seus trabalhos teóricos, trazer uma visão da música como um “material de construção da consciência e da estrutura social” (DENORA, 2004), foi possível expandir essa lógica para além das percepções estruturais, para perceber como o indivíduo compõe também inconscientemente, a partir da materialidade dos artefatos que utiliza para sua experiência musical, seus “estilos de atividade” (DENORA, 2003).

Assim, a música aparece como um elemento de participação na vida dos atores. Não apenas em sentidos de distinção social ou de caráter de mercado, mas como um fator de expressão dos próprios indivíduos. Afinal, como foi posto anteriormente, a escuta de música não é apenas uma ação, é em si uma performance, uma criação, o desenvolvimento de algo único.

Quando tratamos exatamente do caso dos serviços de streaming, é interessante perceber como a tecnologia, a presença dos algoritmos de recomendação para guiar o usuário pela imensa biblioteca de música, e as playlists para organizar faixas de maneiras mais variadas possíveis – coisas que apontamos como tão únicas na nossa realidade –, surgem como possibilidades para os ouvintes desenvolverem ainda mais suas ações de ouvir música. Ou seja, pudemos perceber em nossas análises, que não é exatamente a existência de mediadores diferentes que fazem o ouvinte agir diferente. Mas sim suas possibilidades, suas *affordances*, que se somam às vontades e interesses dos indivíduos para compor o todo.

Além disso, como pudemos salientar nesta pesquisa, escutar música não aparece apenas como uma atividade dentre tantas do dia. Ela é algo que permeia toda a rotina dos indivíduos. Ao longo das suas atividades diárias – seja trabalho, estudo, trânsito, lazer –, a música, as plataformas de streaming e todas as suas propriedades materiais, acompanham também esse indivíduo. De forma que, uma tecnologia de inteligência artificial como os algoritmos de recomendação, estão presentes diretamente nas horas do dia desses indivíduos.

Se os usuários não conseguirem ou se recusarem a encaixar a ferramenta em suas práticas, para torná-la significativa, o algoritmo irá falhar. Isso significa que devemos considerar não seu “efeito” nas pessoas, mas um “elo” multidimensional entre os algoritmos colocados em prática e as táticas sociais dos usuários que os adotam. (GILLESPIE, 2014, p. 183)<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Tradução nossa: “If users fail or refuse to fit that tool into their practices, to make it meaningful, that algorithm will fail. This means we must consider not their “effect” on people, but a multidimensional “entanglement” between algorithms put into practice and the social tactics of users who take them up.”

Desta forma, percebemos que, apesar de ainda conter problemas no processo, a pesquisa realizada com ouvintes reais se mostrou um caminho interessante a ser explorado por estudos sobre a teoria do ouvinte e as plataformas de streaming. Podemos, com essa proposta, fazer com que o indivíduo ou o grupo de pessoas que escutam música sejam considerados – suas percepções, seus gostos, seus humores – mas que também contemple além. É possível fazer também que esse tipo de estudo possa trazer à luz os objetos com os quais os ouvintes se relacionam em suas práticas de escuta, contando com a forma como eles tocam os corpos dessas pessoas, mas também o oposto. Ou seja, que a “vida” desses objetos também sejam postas em análise, de forma a entendermos suas possibilidades e usos.

Além disso, considerando o atual contexto digital, podemos, usando esse tipo de metodologia, a ser ainda refinada, ter a certeza de que essa teoria do ouvinte vai perceber e acatar também o corpo “virtual” dos indivíduos e as formas com que eles tocam e se apropriam dos corpos virtuais dos objetos. Afinal, não vivemos mais em um contexto em que o material é composto apenas pelos aspectos físicos dos objetos. Existem muitas camadas de ação, de personalidade e de sociabilidade das pessoas que se estendem a esse mundo digital, que inclusive é por onde os ouvintes atualmente acessam as músicas que querem ouvir. E esses objetos digitais trazem diversas novas materialidades e possibilidades.

Por fim, podemos entender que as propostas de métodos de trabalho que Tia DeNora e Antoine Hennion trouxeram em seus trabalhos, de fato tem fatores bem importantes para compreendermos os ouvintes, os mediadores a seu redor e os contextos que a música proporciona. Mas, em uma época em que as ações envolvem também os espaços virtuais desses mediadores, torna-se ainda mais fundamental que essas histórias sejam trazidas e analisadas.

Isso porque não é mais possível olhar apenas o corpo dos indivíduos em suas ações, tampouco entender apenas fisicamente suas performances de escuta. Muito do que é desenvolvimento por esses ouvintes, existe agora apenas dentro do mundo virtual no qual eles entram para acessar as plataformas, manipular suas interfaces e se envolver com os caracteres materiais da música em seus meios. Tudo agora faz parte da materialidade de escuta de música: atores não-humanos que agora são totalmente virtuais também compõem os mediadores que envolvem todos esses processos.

Podemos sonhar: e se a sociologia parasse de lutar de uma vez por todas contra o poder imaginário que os objetos supostamente exercem sobre nós? E se, ao ouvir os amadores, a sociologia reconhecesse esse poder, ou seja, a arte de uma relação mais intensa e reflexiva que, através do gosto, o homem estabelece lenta e seguramente com os objetos, com os outros, com os seus corpos e consigo mesmos?<sup>87</sup> (HENNION, 2010, p. 32)

A ideia, assim, é que se possa atingir, na sociologia e no entendimento da teoria do ouvinte, um certo nível de entendimento e de equilíbrio entre os atores humanos, os objetos e mediadores que os envolvem, as *affordances* desses artefatos – incluindo cada aspecto digital dessas propriedades – para chegarmos mais próximos do verdadeiro caráter com que a música participa da vida das pessoas nessa curiosa e complexa era do streaming.

---

<sup>87</sup> Tradução nossa: “We can dream: and what if sociology was to cease fighting once and for all against the imaginary power that the objects supposedly hold over us? And what if, by listening to the amateurs, sociology was to recognize this power, or in other words, the art of a more intense and reflexive relationship which, through taste, humans slowly but surely establish with the objects, with others, with their bodies and with themselves?”

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; SIMPSON, G. **On popular music**. In: HORKHEIMER, M. (ed.). *Studies in philosophy and social science*. Nova York, Institute of Social Research, 1941. v. IX, p. 17-48. Trad. por Flávio R. Kothe.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, T. **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BODKER, H. **The Changing Materiality of Music**. Aarhus: Centre for Internet Research, 2004.

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2006.

BRUGGER, N. **Does the Materiality of the Internet Matter?** *In: The Internet and Society? Questioning Answers and Answering Questions*. Aarhus: Centre for Internet Research, 2002, p. 13-22.

BRUNO, F. **Rastros digitais sob a perspectiva da teoria ator-rede**. In: *Famecos*, Porto Alegre, n. 3, v. 19, 2012, p. 681-704.

BULL, M. **iPod: A personalized sound world for its consumers**. In: *Comunicar*, n. 34, v. XVII, 2010, p. 55-63

CASTRO, G. **Para pensar o consumo da música digital**. In: *Famecos*, Porto Alegre, n. 28, 2005, p. 30-36.

DE MARCHI, L. **A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos**. *E-Compós*, Brasília, v. 2, 2005. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/29/30>>. Acesso em: 22 de junho de 2022.

\_\_\_\_\_. **A Indústria Fonográfica Digital: Formação, Lógica e Tendências**. Mauad X: Rio de Janeiro, 2023.

DE MARCHI, L.; LADEIRA, J. **Cultural Diversity and Regulation in Brazil: The Debate about the On-Demand Audiovisual Market**. In: ALBORNOZ, L; LEIVA, M (ed.). *Audiovisual Industries and Diversity*. London: Routledge, 2019.

DENORA, T. **After Adorno: Rethinking Music Sociology**. Cambridge: Cambridge University Press, U.K., 2003.

\_\_\_\_\_. **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, U.K., 2004.

FELINTO, E. **Materialidades da comunicação – por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação**. In: Ciberlegenda, Niterói, n. 5, 2001.

FELINTO, E; ANDRADE, V. **A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação**. In: Revista Contemporânea, 2005, v. 3, n. 1, p. 75-94. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3448/2514>. Acesso em: 5 de novembro de 2022.

FRITH, S. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GALLEGO, J. **Novas formas de prescrição musical**. In: HERSCHMANN, M. (org.). *Nas bordas e/ou fora do mainstream: novas tendências da Indústria da Música Independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2011. p. 47-60.

GEERTZ, C. **Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GILLESPIE, T. **The Relevance of Algorithms**. In: *Media Technologies - Essays on Communication, Materiality, and Society*. Cambridge: The MIT Press, 2014.

GILLESPIE, T.; BOCZKOWSKI, P.; FOOT, K. **Introduction**. In: *Media Technologies - Essays on Communication, Materiality, and Society*. Cambridge: The MIT Press, 2014.

GUMBRECHT, H. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HAGEN, A. **The Playlist Experience: Personal Playlists in Music Streaming Services**. In: *Popular Music and Society*, v. 38, i. 5. Cambridge: Routledge, 2015.

HENNION, A. **Music Lovers. Taste as Performance**. In: *Theory, Culture, Society*, 2001, 18 (5), p. 1-22.

\_\_\_\_\_. **Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music**. In: *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2003, p. 80-91.

\_\_\_\_\_. **Those Things That Holds Us Together: Taste and Sociology**. In: *Cultural Sociology*, 2007, Volume 1(1), p. 97-114.

\_\_\_\_\_. **Loving music: from a sociology of mediation to a pragmatics of taste**. In: *Revista Comunicar*, 2010, vol. XVII, n. 34, p. 25-33.

\_\_\_\_\_. **The Passion for Music: A Sociology of Mediation.** New York: Routledge, 2016.

JANOTTI, J. **Da Canção ao Mundo Digital: formatos de áudio, formatos técnicos e fruição no mundo da música.** Artigo apresentado no I Musicom. São Luís, 2009.

KISCHINHEVSKY, M.; VICENTE, E.; DE MARCHI, L. **Música infinita: serviços de streaming como espaços híbridos de comunicação e consumo musical.** In: Anais da Compós, Brasília, 2015. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002735674.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2022.

LATOURET, B. **Reassembling the Social: An introduction to actor-network-theory.** New York: Oxford University Press, 2015.

LIEVROUW, L. **Materiality and Media in Communication and Technology Studies: An Unfinished Project.** In: Media Technologies - Essays on Communication, Materiality, and Society. Cambridge, London: The MIT Press, 2014.

MAGAUDA, P. **Smartphones, Streaming Platforms, and the Infrastructuring of Digital Music Practices.** In: Rethinking Music Through Science and Technology Studies. London: Routledge, 2021.

MARCONI, M.; LAKATOS, E. **Fundamentos de metodologia científica.** 5.ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARCUS, G. **Etnografía en/del sistema mundo: El surgimiento de la etnografía multilocal.** Iztapalapa: Alteridades, 2001.

MILLER, D. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OLIVEIRA, L. **Etnografia, pesquisa multissituada e produção de conhecimento no campo da comunicação.** Questões Transversais, São Leopoldo, v. 5, n. 10, 2017.

PREY, R. **Nothing personal: algorithmic individuation on music streaming platforms.** In: Media, Culture and Society, vol. 40(7), 2017, p. 1086-1100.

\_\_\_\_\_. **Knowing Me, Knowing You: Datafication on Music Streaming Platforms.** In: Musik und Big Data, Wiesbaden: Springer VS, 2018.

SANTINI, R. **O Algoritmo do Gosto: os sistemas de recomendação online e seus impactos no mercado cultural,** Volume 1. Curitiba: Appris, 2020.

SCHANTZ, M. **Mixed Signals: How Mixtapes Have Blurred the Changing Legal Landscape in the Music Industry.** In: University of Miami Business Law Review, v. 17, 2009, p. 293-329.

SIMONDON, G. **The Genesis of the Individual**. In: *Incorporations*. New York: Zone, 1992, p. 296-319.

STIEGLER, B. **Symbolic Misery, Volume 1: The Hyperindustrial Epoch**. Cambridge: Polity Press, 2014.

\_\_\_\_\_. **Memory**. In: MITCHEL, W; HANSEN, M (ed.). *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, p. 64-87.

STIEGLER, B.; MEDEIROS, M. **Anamnésia e hipomnésia: Platão, primeiro pensador do proletariado**. *ARS* (São Paulo), [S. l.], v. 7, n. 13, p. 22-41, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3059>. Acesso em: 20 jul. 2022.

STRAW, W. **Music and Material Culture**. In: *The Cultural Study of Music*. New York: Routledge, 2010, p. 227-236.

\_\_\_\_\_. **The Music CD and Its Ends**. In: *Design and Culture*, v. 1, n. 1. Oxford: BERG, 2009, p. 227-236.

\_\_\_\_\_. **Music as Commodity and Material Culture**. In: *Repercussions*, v 7-8, 2011. Disponível em: <https://www.ocf.berkeley.edu/~repercus/wp-content/uploads/2011/07/repercussions-Vol.-7-8-Straw-Will-Music-as-Commodity-and-Material-Culture.pdf>. Acesso em 23 de outubro de 2022.

VAZ, P. **Esperança e Excesso**. In: *Anais do 9º Encontro Anual da COMPÓS*. Porto Alegre: Anais eletrônicos, 2000. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2000/papers/esperanca-e-excesso>>. Acesso em: 25 jun. 2022.

VICENTE, E. **Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical**. In: *Rumores*, v. 6, n. 12, 2012.