

**Resistência cultural anticapitalista na indústria cultural musical
da América Latina: análise preliminar do álbum “De Todas Las Flores” (2022),
de Natalia Lafourcade**

*Anti-capitalist cultural resistance in the latin american
music industry: preliminary analysis of the Natalia Lafourcade’s album
"De Todas Las Flores" (2022)*

Ana Paula BRAGAGLIA¹
Marcus Barcelos Vinicius LOSANOFF²

Resumo

Este trabalho busca estudar elementos de resistência cultural de viés anticapitalista nas práticas sonoras musicais latino-americanas a partir do álbum / videoclipe “De Todas las Flores” (2022), da “cantautora” mexicana Natalia Lafourcade. Trata-se de uma artista celebrada mercadologicamente e que apresenta aspectos de crítica a discursos culturais hegemônicos em suas obras musicais, através tanto de escolhas estéticas quanto discursivas. A metodologia adotada consiste no estudo de caso simples (GIL, 1995) no processo de elaboração do álbum citado e a revisão teórica em autoras(es) de Estudos do Som e de crítica à sociedade de consumo/capitalista atual. Pretende-se aqui dar destaque para possíveis representantes de outras miradas e escutas do Sul global frente ao (neo)colonialismo capitalista digital vigente.

Palavras-chave: Resistência cultural. Indústria Cultural. Capitalismo. Audiovisual musical. América Latina.

Abstract

This work seeks to study elements of cultural resistance with an anti-capitalist bias in Latin American musical sound practices based on the album/video clip “De Todas las Flores” (2022), by Mexican “singer” Natalia Lafourcade. She is a commercially celebrated artist who presents aspects of criticism of hegemonic cultural discourses in her musical works, through both aesthetic and discursive choices. The methodology adopted consists of a simple case study (GIL, 1995) in the process of preparing the aforementioned album and a theoretical review of authors of Sound Studies and criticism of the current consumer/capitalist society. The aim here is to highlight possible representatives of other

¹Doutora em Psicologia. Professora do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Líder do grupo de pesquisa ESC – Ética (para além) da Sociedade de Consumo. E-mail: ana.paula.bragaglia@ufsc.br

²Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Mídia e Cotidiano (PPGMC), da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: marcuslosanoff@gmail.com

views and listening to the global South in the face of the current digital capitalist (neo)colonialism.

Key words: Cultural resistance. Cultural Industry. Capitalism. Music audiovisual. Latin America.

Introdução

Pode-se presumir que se vive tempos em que a indústria musical encontra-se majoritariamente sob lógica capitalista "algorítmico-autotúnica". Esta estrutura hegemônica se baseia no aprofundamento de lógicas e afecções minimalistas, automatizadas, binárias e artificializadas relativas tanto à produção quanto ao consumo de música pop(ular) em escala global(izada), tendo como intenção primária o lucro da indústria cultural fonográfica.

Isso ocorre em um momento no qual as Big Tech, em um contexto avançado de capitalismo de plataforma, parecem deter e ditar não apenas os meios e a linha de produção musical, audiovisual, comunicacional e cultural em geral (por meio de mídias sociais, serviços de streaming e plataformas on-line), mas a própria consciência "dopaminizada" do chamado "ouvinte do entretenimento" de Adorno (1968), descrito na próxima seção, imerso na chamada estetização de vida cotidiana (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 14). Neste cenário, sua escuta é marcada inclusive pela perpetuação estatística em larga escala de canções egocêntricas e repetitivas (PÁGINA 12, 2024). Isso sem falar no avanço da inteligência artificial afetando inclusive a experiência de fruição musical, pela qual já está sendo disponibilizado serviço digital que permite ao indivíduo até mesmo criar músicas por meio de IA, a despeito de questões éticas em torno do tema. (LEMOS, 2024)

Diante deste cenário, torna-se premente refletir sobre as possíveis consequências do atual estágio de produção e consumo musical envolto em lógicas contemporâneas do capital, como a plataformização, o comportamento hedonista-lúdico-infantilizado, fragmentado e descartável (do TikTok ao Spotify, no caso do objeto de estudo deste trabalho, que é a música e o audiovisual). Mais precisamente, faz-se necessária tal reflexão à luz dos conceitos de hegemonia cultural de viés anticapitalista, já que o hegemônico por trás destes novos formatos são as lógicas voltadas ao lucro, bem como evidenciar exemplos contra-hegemônicos de resistência cultural.

Para tanto, apresenta-se aqui uma primeira análise da trajetória da cantora, compositora e ativista mexicana Natalia Lafourcade, bem como em torno de seu álbum “*De Todas las Flores*” (2022). A metodologia empírica utilizada foi o estudo de caso simples no processo de elaboração deste álbum, pois, como afirma Gil (1995), “trata-se de um estudo profundo de um ou de poucos casos, de forma a investigar um fenômeno dentro do seu próprio contexto”, justamente o que pretendiam os autores com esta pesquisa. A revisão teórica se concentrou em autoras(es) da área de Estudos do Som, que permitem, entre outras funcionalidades, refletir sobre a recepção musical contemporânea, bem como em obras de crítica à sociedade de consumo/capitalista atual.

A escolha por Lafourcade se deu após pesquisa exploratória de um dos autores, que é também investigador e apreciador musical de artistas do rock alternativo (e outros gêneros) latino-americano e pela relevância da artista no cenário musical atual. Sobre isso, cita-se, por exemplo, que a artista foi vencedora de 18 Grammy’s Latino e que seu álbum “*Todas las Flores*” foi premiado como melhor álbum de rock latino ou música alternativa no *Grammy Awards 2023*, além de conseguir cinco categorias no *Latin Grammys* do mesmo ano.

Um estudo mais aprofundado está sendo realizado em canções que compõem este álbum e em conceitos teóricos que trarão maior densidade à discussão dos resultados, como economia política, com destaque para ideologias do capital e lógicas do capitalismo neoliberal, e também o campo das subjetividades contemporâneas. Contudo, diante da relevância das primeiras reflexões alcançadas com este estudo preliminar, considerou-se importante apresentá-las em artigo científico antes mesmo da conclusão desta pesquisa.

Práticas sonoras, política e contemporaneidade: diálogos iniciais

Uma das funções do som, por meio da música, já nos diz Wisnik (2021), é fazer com que “o caos ameaçador dos ruídos do mundo seja organizado a partir de acordos” que “permitam que os seres humanos entoeem juntos, cantem juntos, dançam juntos, que possam ritmar juntos”. Outra funcionalidade importante do elemento sonoro, com destaque para a música, é, continua o autor, seu “poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível”, uma vez que, “o seu valor de uso mágico reside exatamente nisso: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado”.

É esta uma das razões para que, em várias culturas religiosas/espirituais, instrumentos musicais sejam vistos como “objetos mágicos” e para que a música, incluindo os ritmos, siga um regramento rigoroso a respeito de quando, onde e como deve ser tocada. (WISNIK, 2017, p. 28) Simas (2019, p. 7) se refere a este caráter mágico quando menciona o “idioma dos tambores”, ou seja, os “toques de tambor adequados para cada divindade – [em] religiosidades de matrizes afro-ameríndias”.

A partir de Simas (2019), entre outras reflexões, pode-se inferir que a função de vinculação/comunicação presente na música e em outros sons não diz respeito apenas a uma conexão com divindades-entidades. Reside aí também um elo com a identidade e a ancestralidade, servindo, as práticas sonoras e musicais, também como resistência, como afirmação de povos continuamente silenciados culturalmente. Nesse sentido, afirma o autor, a respeito do samba no Brasil, citando o cantor e sambista Wilson das Neves:

[...] a mais impactante aventura civilizatória brasileira: aquela que transformou o infame pau de bater nos corpos escravizados em baqueta de bater no couro do tambor para, percutindo o chamado dos ancestrais do lado de lá do oceano, inventar novamente o mundo a partir da rua”. (SIMAS, 2019, p. 106)

Essa potência de resistência do som, da música, através da ligação com a ancestralidade e de sua reafirmação é uma das formas de vinculação entre práticas sonoras e política, uma das vertentes do dossiê apresentação na presente edição desta revista científica. Para além do conteúdo linguístico e dos personagens periféricos abordados em suas canções bem como dos significados das imagens de seus videoclipes e demais materiais visuais, a artista mexicana aqui analisada parece estar exercendo esta relação “práticas sonoras e política” também por meio das paisagens sonoras que escolhe e do acionamento de modelo de escuta ou tipo de ouvinte não predominante nos tempos atuais. O capítulo a seguir se debruça minuciosamente nos elementos que possibilitam essa afirmação. Nessa seção teórica, então, cabe discorrer um pouco sobre estas duas categorias conceituais envolvidas nesta reflexão.

O canadense Murray Schafer, criador do termo “paisagem sonora” (soundscape) já nos anos 70 ganhou repercussão com sua defesa de uma escuta sustentável, pela qual, resumidamente, os sons industriais e pós-industriais não sobrepujassem outras audibilidades, como as provenientes do contato com a natureza e os sons do próprio corpo. O pesquisador criticou o que chamou de “imperialismo sonoro”, em que sons de uma dada época silenciariam outros preexistentes, por meio de um esforço de

disseminação de suas fontes sonoras pelas mais diversas regiões. (SCHAFER, 1997, p. 114)

O historiador Oswald Spengler distingue duas fases do desenvolvimento de um momento social: a fase cultural, durante a quais as principais ideias ainda estão em fase de maturação, e a fase de civilização, em que estas, havendo amadurecido, são legalizadas e transmitidas ao exterior. Imperialismo é a palavra utilizada para se referir à extensão de um império ou ideologia a partes do mundo remotas da fonte. (SCHAFER, 1997, p. 114)

O imperialismo sonoro, para o autor, surge na era Moderna, em que sons industriais prevalecem. O pesquisador categoriza vários destes ruídos ao longo dos séculos e anos, destacando o aumento sucessivo de intensidades (volume). São exemplos de sons inseridos em sua longa listagem: máquina de costura (1711); máquina de escrever (1714), trilhos de estrada de ferro, feitos de ferro fundido (1738 – Inglaterra), aço fundido (1740); rodas de ferro para carros a carvão (1755), manufatura de cimento (1756), cilindro de ar, etc. (1761), motor de máquina a vapor (1765-1769 – 85 decibéis), broca (1774), motor em movimento alternado com roda (1775), navio a vapor (1787), motor a gasolina (1791), trabalhos de impressão – 87 decibéis, oficina de tecelagem – 104 decibéis, esmeril de metalurgia – 106 decibéis, trabalho em caldeira, martelando – 118 decibéis; decolagem de avião a jato – 120 decibéis, lançamento de foguete – 160 decibéis. (SCHAFER, 1997, p. 108)

Ao contrário de artistas futuristas que enalteciam os ruídos industriais, afirmando que o som das máquinas traduzia o modelo estético-sonoro a ser exaltado, como é o caso do italiano Luigi Russolo (1916), Schafer (1997) acusa justamente tais ruídos típicos das inovações industriais, do capitalismo e do progresso de serem instrumentos de colonização que impactam negativamente o potencial artístico-criativo da humanidade.

A Europa e a América do Norte, nos últimos séculos, têm arquitetado várias estratégias destinadas a dominar outros povos e sistemas de valores, e a subjugação pelo Ruído tem desempenhado um papel considerável nesses esquemas. A expansão teve lugar, primeiramente, na terra e no mar (trem, tanque, navio de guerra) e, depois, no ar (aviões, foguetes, rádio). As sondas lunares são a mais recente expressão da mesma confiança heróica que fez do Homem Ocidental um mundo de poder colonial (SCHAFER, 1997, p. 114)

Este raciocínio permite refletir, como será iniciado no próximo capítulo e desenvolvido em estudo subsequente, se e de que forma práticas sonoro-musicais da

artista analisada difundidas na indústria cultural fonográfica, mais especificamente, em seu álbum “De Todas Las Flores”, apresentam um potencial de ruptura do imperialismo sonoro por meio de sua obra.

Importante compreender que um dado caminho de imperialismo sonoro reflete também o tipo de ouvinte predominante em um certo período e local, público que se expande e consolida inclusive devido às lógicas da indústria cultural capitalista. Tendo-se chegado a estes conceitos e pressupostos, vê-se que premissas frankfurthianas sobre a massificação dos gostos continuam contemporâneas, a despeito das ressalvas comumente e coerentemente feitas. Assim, é interessante regatar neste texto os tipos de ouvinte musical listados e discutidos por Adorno (1968), em *Sociologia da Música*. O filósofo elenca nove seguintes modelos de comportamento de escuta musical: “ouvinte expert ou ouvinte (plenamente) consciente”, “bom ouvinte”, “consumidor cultural ou *amateur ou ouvinte de cultura*, ouvinte emocional”, “ouvinte sensualista”, “ouvinte ressentido”, “ouvinte de jazz”, “ouvinte de entretenimento”, “ouvinte indiferente – ouvinte não-musical”.

(ADORNO, 1968)

As categorias de “ouvinte emocional”, “ouvinte sensualista” e “ouvinte de entretenimento” são diretamente atreladas a perfis contemporâneos de subjetividades ligados ao hedonismo-individualista (LIPOVETSKY, 2004; BAUMAN, 2001) e à sociedade estetizada e espetacularizada dos tempos atuais (FEATHERSTONE, 1995), amplificados desde a transformação cada vez mais profissional (cuidadosa) dos bens culturais (fonográficos ou não) a mercadorias de extrema lucratividade. Como afirma Featherstone (1995), a sociedade estetizada ou a estetização da vida cotidiana corresponde a um contexto de sobrecarga/intensidade sensorial e afetiva (intensidade/excitação/emoção/sensação), ou seja, de apreensão mais imediata dos estímulos do mundo através, do corpo, dos sentimentos, portanto, e não principalmente da mente/reflexão, e de cenários que estimulam este tipo de assimilação.

O “ouvinte emocional”, de Adorno, consistiria naquele que ouve música principalmente para obter uma sensação de relaxamento propiciada pela prática sonora em questão. Trata-se, então, de encarar a música como forma de compensação diante da rotina massacrante do sistema em que vive. Neste sentido, o tipo de prazer vivenciado seria sensorial e narcotizante em vez de prazer estético-artístico, embora o conteúdo musical ainda seja percebido/assimilado em específico. De forma similar, o “ouvinte

sensualista”, para o autor, é quem ouve música para prazeres emocionais-sensoriais-imaginativos individualistas, independentemente de uma intenção de descanso e compensação. É o caso, por exemplo, de alguém que ouve alguma música com a intenção de lembrar de uma situação específica do passado. Por fim, o “ouvinte de entretenimento” é um tipo de “ouvinte emocional” cuja principal motivação da escuta é a distração/desconcentração, inclusive do próprio estímulo musical emanado.

[...] tipo próprio ao consumidor cultural; para ele, a música não consiste numa estrutura de sentido, mas numa fonte de estímulo. Estão em jogo, aqui, tanto os elementos da escuta emocional quanto os da escuta desportiva. Mas, pela necessidade mesma de uma música que atue como conforto distrativo, tudo isso termina por ser nivelado. [...] a música já não é mais apreciada a partir de algum sentido inteligível. (ADORNO, 1968, p. 74-75)

Adorno compara esta postura ao comportamento de vício. Isso porque, em sua visão, este tipo de comportamento se caracteriza por ouvir mais pelo mal-estar de desligar a música do que pela música em si, motivação, esta, atrelada à dificuldade de parar de ouvir. É o caso, por exemplo, de alguém que acessa as mídias para ter a ilusão de estar acompanhado, entre outras motivações que não se referem diretamente ao dispositivo midiático utilizado.

[...]classificação que vai desde aquele que não pode trabalhar sem o som do rádio, passando por aquele que, mediante uma escuta, lhe faz sentir a ilusão de estar acompanhado, mata o tempo e paralisa a solidão; vai dos fãs de pot-pourris e melodias de operetas, que valorizam a música como meio de relaxamento, até o grupo nada desprezível de pessoas genuinamente musicalizadas, mas que, excluídas da formação e do âmbito musical em geral por conta de sua posição no processo de trabalho, não participam da música genuína e deixam-se contentar com mercadorias estocadas. (ADORNO, 1968, p. 75)

Para o autor, é sobretudo o “ouvinte de entretenimento” o mais perpetuado e perpetuador da indústria cultural. Isso justamente porque consumidor e indústria estão refletindo condições modernas de existência, que são as concepções individualista (HALL, 2002) e hedonista da contemporaneidade.

O tipo de ouvinte do entretenimento é aquele pelo qual se calibra a indústria cultural, seja porque esta conforma-se a ele a partir de sua própria ideologia, seja porque ela o engendra ou o traz à tona. Talvez a pergunta isolada sobre a prioridade esteja mal colocada: ambos são

função do estado da sociedade, na qual produção e consumo se acham entrelaçados. (ADORNO, 1968, p. 193)

Esta reflexão também é um parâmetro analítico interessante para guiar o olhar (ou escuta) de músicas da cantora e compositora mexicana estudada neste texto, conforme será feito a seguir.

Elementos de resistência cultural anticapitalista na indústria cultural musical latino-americana: primeiras reflexões a partir do álbum “De Todas Las Flores” (2022), de Natalia Lafourcade

Natalia Lafourcade inicia sua carreira musical no México em 1998, como parte do trio feminino de música pop adolescente Twist, de curta duração e limitado sucesso comercial junto à gravadora Sony Music. Nos anos seguintes, a partir de 2000, Natalia promove um amadurecimento sonoro contínuo, elegendo escolhas líricas e estético-musicais que abraçam não apenas a música popular tributária a *Nueva canción* latino-americana dos anos 1960 mas também a música romântica dos anos 1970, 80 e 90, de artistas como: Agustín Lara e José José, e quiçá Julio Iglesias, Luis Miguel, ou mesmo Roberto Carlos e Nelson Ned (ambos muito populares no México de Natalia, bem como em outros países da América Latina). Em todo o álbum, a cantora recorre ao cancionário popular latino-americano, representado por artistas presentes e consolidados nas rádios populares de todo o continente, um estilo que convencionou-se chamar no Brasil (pejorativamente) não apenas como música romântica, mas sobretudo brega.

“De Todas las Flores” é um álbum gravado ao vivo no estúdio, de forma totalmente analógica, sem metrônomo. Os músicos convocados por Natalia para o projeto se juntaram apenas no estúdio, cada qual vindo de um universo (musical) diferente, para a concepção das canções gravando juntos no mesmo espaço, sem *click* (metrônomo) e em rolo de fita (analógico). De certo, um método arriscado e auto-imposto de gravação, onde 12 canções deveriam ser captadas em 12 dias de estúdio. “Como se fazia nos velhos tempos”, diz Natalia, tributária inegavelmente a um passado, a uma nostalgia musical, não apenas nas sonoridades evocadas mas também na forma de gravação das mesmas. Por outro lado, existe a consciência - e nisso reside o paradoxo - de que estas sonoridades “analógicas” sejam posteriormente divulgadas e reproduzidas por meio digital, ou seja, via streaming, (Spotify, YouTube e outros).

Nas palavras da cantora mexicana durante entrevista promocional do trabalho musical, trata-se de uma experiência que buscava evocar uma “meditação em movimento” e a “cadência da natureza”. Em termos temático-conceituais, trata-se de um disco cujo processo de composição e gravação foi igualmente atravessado pelo período pandêmico (2020-2021), e busca refletir dualidades: o amor e o desamor, a vida e a morte. E que incorpora através das canções um processo de reconstrução pessoal da cantora e compositora mexicana.

Em "Vine solita", primeira canção do álbum, Natalia versa em tom melancólico e angustiado que a este mundo veio sozinha e que sozinha irá morrer. A música traz em seu início uma peça orquestral de violinos e violoncelos de mais de 1 minuto de duração, antes que a música em si comece de fato. Trata-se de um quase manifesto e espelho invertido das chamadas *speedup songs* que passaram a servir de opção no cenário musical pop do mesmo ano (adotadas por músicos e cantores desde Madonna a Lana Del Rey). Em contrapartida, na canção "Muerte", no final do disco, cerrando o arco de “morte e renascimento”, Natalia canta a (sua visão sobre a) morte (e as distintas mortes cíclicas pelas quais passamos) de forma celebratória e sanadora, "gracias a la vida, gracias a la muerte" – lembrando a influência das culturas originárias na sociedade mexicana em relação a sua visão de vida e morte, refletida na popular celebração do *dia de los muertos* naquele país.

De igual modo, Natalia demonstra com tal processo de gravação inusual de seu último álbum se preocupar muito com os rituais, e confia no inusitado e no criativo que pode advir desse processo – em tese – mais orgânico e livre. Pode-se sugerir que é como se confiasse parte de sua carreira a essas "identidades metafísicas" latino-americanas (CANCLINI, 2007), sobretudo à "Mãe Terra"/natureza - *Pachamama*, homenageada no disco em diversas passagens. Isso demonstra um contraponto em termos de fruição musical e à atual visão automatizada de composição do(pa)minada pelo marketing digital, que enaltece o engajamento por meio de *likes*, *featurings*, e o padrão *tik-tok*.

Outras posturas de engajamento político parecem atravessar a obra de Natália Lafourcade. Entre elas, tem-se, em certo sentido, representações de lutas anticapitalistas, por meio de contraposição da artista a lógicas do capitalismo neoliberal e da sociedade de consumo, por mais que ela própria seja um instrumento do capital por ser parte de uma grande indústria fonográfica. As reflexões a seguir desenvolvem esta premissa.

A sociedade do desempenho, segundo Byung-Chul Han, está dominada pelo verbo poder “(‘*Yes, we can!*’ – auto-cobrança, *coaching*, *influencers*, sociedade pós-fordista, da web 2.0), em contraposição a sociedade da disciplina (fordista, pré-internet), que profere proibições e conjura o verbo dever.” Assim, o verbo dever “é substituído pelo verbo poder para a elevação da produtividade.” (...) O apelo à motivação, à iniciativa e ao projeto é muito mais efetivo para a exploração do que chicote ou as ordens.” O sujeito do desempenho torna-se então livre para explorar a si mesmo, segundo o autor. O explorado torna-se, pois, “vítima e algoz ao mesmo tempo” (HAN, 2022, p. 21 e 22).

Nesse sentido, cabe ressaltar que Natalia Lafourcade decidiu conscientemente em 2019 deixar as longas turnês para descansar devido justamente a estafa que sentia sofrer em nome do cumprimento de uma agenda mercadológica enquanto engrenagem da indústria fonográfica. E com esse tempo de descanso, agudizado pelos anos de pandemia vindouros, a cantora mexicana pôde se livrar da auto-exploração da sociedade do desempenho e trabalhar com calma e de forma amorosa em seu último álbum. Esta postura se destaca em uma sociedade do desempenho em que, como contraexemplo, tem-se artistas que se sentem impelidas (como reação a uma estrutura que as/os cercam) a seguir em sua alta performance nos palcos mesmo após passarem mal, como Lady Gaga, após vomitar duas vezes seguidas em um de seus shows, sem parar sua coreografia e apresentação.

Outra reflexão de Han (2022) pode ser relacionada ao trabalho da artista. Para Han (2022), o amor se positiva atualmente em “desempenho”, por meio do sexo sendo visto como desempenho. Deste modo, o corpo equipara-se a uma mercadoria, pois é associado a uma boa performance. Na sociedade do desempenho (o que o autor chama de “ditadura da positividade), “o amor não é uma ação, uma narração, nem sequer é mais um drama; antes, não passa de emoção ou excitação inconsequente” (2022, p. 29). Em “De Todas las Flores”, Natalia Lafourcade traz o amor como cura (na canção “*Maria la curandera*” – Maria, a curandeira, tradução nossa), como fruto de autoconhecimento, aceitação e reflexão internas (“*perdona (...) pero tenía una cita que atender conmigo misma*”), de negatividade (morte) e vulnerabilidade (“*Muerte*”). Ela não esteticiza ou glamouriza o Eros (HAN, 2021), não o superficializa ou busca mercantilizá-lo e “rejuvenescê-lo” artificialmente.

Contradições às lógicas capitalistas da aceleração e da padronização também podem ser observadas neste trabalho da artista. Exemplo disso é a forma como as

gravações do álbum foram elaboradas. A artista e seu produtor (Adan Jodorowsky), optaram por propor aos músicos instrumentais que ensaiassem pouco e não fizessem demos antes das gravações finais, no intuito de propiciar a criatividade por meio da espontaneidade, em detrimento à repetição frequente das indústrias culturais que buscam lucratividade a partir da adequação máxima à média do gosto do público. Atendendo a esse propósito, as gravações em estúdio se deram de forma analógica e sem metrônomo.

Considerações finais

Segundo Byung-Chul Han, “a transformação de todo passado em museu aniquila o passado” de modo que “na memória o passado se modifica constantemente” (HAN, 2021, p. 31). Pode-se supor que Natalia, ao evocar ritmos e elementos estético-musicais consagrados no passado, isto é, trazendo a memória transformada (antropofagicamente) no presente, com suas experiências pessoais, desvia o seu curso musical dessa atualidade otimizada e repetível.

Para Fisher (2018; 2020), não se pode apontar como causa da estagnação/repetição da arte, ou seja, da não transformação do passado, como afirmado no parágrafo anterior, apenas a falta de criatividade dos músicos. Isso porque, segundo o autor, a consolidação do neoliberalismo pós-derrocada da URSS e o “fim da história” (Fukuyama) construíram junto com o vale do Silício da era digital o cenário atual, onde a “retromania” e eterna busca de *reboots* se instaurou.

A América Latina (e suas identidades multiculturais) possui um papel crucial nesse processo de renovação por ser uma região importante na possível mudança de cenário geopolítico num contexto global, cada vez mais multipolar, enquanto representantes do Sul Global. Esforços para tanto também devem vir das instituições, de incentivos, de leis com intenção de proteger e promover a cultura desses países frente ao poder do mercado de streamings e gravadoras.

O trabalho musical de Natalia Lafourcade em “De Todas las Flores”, mesmo inserido em uma indústria cultural, traz exemplos de resistência a lógicas do capital típicas da grande indústria fonográfica e do capitalismo neoliberal. Neste sentido, pode-se dizer que traz elementos de resistência anticapitalista na indústria cultural latino-americana. Seu trabalho consiste acima de tudo, como coloca a autora, em uma carta de intenções sobre o seu processo interno de desamor e posterior reencantamento com o

amor plasmado em música - sua ação enquanto “ética amorosa”, tomando aqui o termo de bell hooks (2021).

Natalia propõe pontos de ruptura nas lógicas predominantes da indústria cultural sonora e, por se propor a suscitar estranhamento, pode incentivar outro modelo de escuta, que não o tradicional “ouvinte do entretenimento” (ADORNO, 1968) do capitalismo (pós)industrial de bens simbólicos musicais. Do mesmo modo, sugere resistência anticapitalista ao propor uma reflexão-inflexão sobre o nosso tempo: mais do que nostálgico ou revisionista, um tempo lento, de atenção, honestidade, cuidado, no lugar da superficialidade, do consumo tik-tokado, instagramado, auto-irônico, hedonístico ou narcísico (HAN, 2021).

Referências

ADORNO, T. Tipos de comportamento musical. In: ADORNO, T. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: UNESP, 2011. [1968].

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CANCLINI, Nestor. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

FEATHERSTON, Mike. **Cultura do consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Nobel, 1995.

FISHER, Mark. *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresion, hauntologia y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros**. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Editora Voes, 2022.
hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

LEMOS, Ronaldo. Todo o mercado da música vai mudar por causa da IA. **Folha de S. Paulo**. Opinião. 22 mar. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/ronaldolemos/2024/03/todo-o-mercado-da->

musica-vai-mudar-por-causa-da-ia.shtml?fbclid=IwAR2fhfkuF
Nug0DNrNt9WYs49Vr7bpUHqagPYKEQT-RVVU07ZQ3Ta8aeMj_I_aem_AeG-
bhgpEyJjR_mEFdCq5ffyk9FSz747IwskRNE8cqo5GEkLXXGNp9Zect_QOJSqZ1Wi
h37Ypdi9LLTz65rDI5s .

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

PÁGINA 12. "Egocéntricas y repetitivas": un estudio revela el contenido de las canciones de los últimos 40 años. Página 12. 31 mar. 2024. Disponível em: https://www.pagina12.com.ar/725558-egocentricas-y-repetitivas-un-estudio-revela-el-contenido-de?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=12725558&fbclid=IwAR0kvRJCOoSqFFo1yxMlnDc5O7UtD0GgE1aPoN-g8mIdaWSpsdE33_z3Xag_aem_AUQUBUVEzG3KzU4T_yFANW6_HmFnxVcRCETdR-JdHHCRTKYfdnRXph70xEoAAmeEQoVfRWnElhxpzkzU2wkRKJ_ft.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinção do mundo**. São Paulo: Unesp, 1997.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

RUSSOLO, Luigi. **A arte dos ruídos** [L'Arte dei Rumori – Manifesto Futurista]. Trad.: Fio Menezes. In: POUSSEUR et. al. *La musica Elettronica: Testi Scelti e Commentati* da Henri Pousseur. Milão: Feltrinelli Editore, 1976, p. 10-15

WISNIK, José Miguel. Física e Metafísica do som. In: WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

WISNIK, José Miguel. Palestra Som e o Sentido. **History of science**. 8 jun. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rU2RBP52Znk>. Acesso em 02.03.21.

SIMAS, Luiz Antonio. Qual é o povo que não bate o seu tambor? In: SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.