



Narrativas e Materialidades da Escuta

Jeder Janotti Júnior
Thales H. Pimenta
Gabriel Monteiro
Henrique Tenório
Giovanna Carneiro
Thiago Emanuel Ferreira
(Orgs.)





Narrativas e Materialidades da Escuta

Jeder Janotti Júnior

Thales H. Pimenta

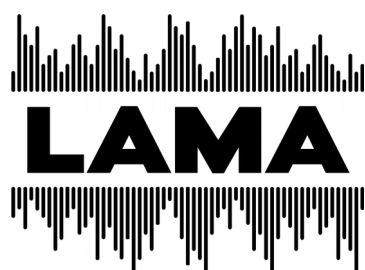
Gabriel Monteiro

Henrique Tenório

Giovanna Carneiro

Thiago Emanuel Ferreira

(Orgs.)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Reitor: Alfredo Macedo Gomes

Vice-Reitor: Moacyr Cunha de Araújo Filho

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Diretor: Murilo Artur Araújo da Silveira

Vice-Diretor: Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Chefe: Bruno Pedrosa Nogueira

Vice-Chefe: Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenadora: Soraya Barreto Januário

Vice-Coordenador: Rogério Luiz Covaleski

LABORATÓRIO DE ANÁLISE DE MÚSICA E AUDIOVISUAL

Líder: Jeder Silveira Janotti Júnior

Vice-Líder: Tobias Arruda Queiroz

VIII CONGRESSO DE COMUNICAÇÃO, SOM & MÚSICA

COORDENAÇÃO

Jeder Silveira Janotti Júnior (UFPE)

Beatriz Guglielmelli dos Santos (UFPE)

Carlos Magno Camargos Mendonça (UFMG)

Cíntia Sanmartin Fernandes (UERJ)

COORDENAÇÃO ESTUDANTIL

Antônio Augusto Galdino Wanderley (UFPE)

Thales Henrique Nunes Pimenta (UNIR)

Débora Regina Opolski (IFPR)

Dezwith de Alves Barros (SEEC/RN)

Felipe da Costa Trotta (UFF)

Gabriel Holanda Monteiro (UFPE)

COMITÊ CIENTÍFICO

Bruno Souza Leal (UFMG)

Cíntia Sanmartin Fernandes (UERJ)

Felipe da Costa Trotta (UFF)

Itania Maria Gomes da Silva (UFBA)

Jeder Silveira Janotti Júnior (UFPE)

Juremir Machado da Silva (PUCRS)

Micael Maiolino Herschmann (UFRJ)

Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro (UFPE)

Giovanna Carneiro de Lima Gomes (UFBA)

Henrique Tenório (UFPE)

João Marcelo Santana Guimarães (UFPE)

Melina Aparecida dos Santos Silva (UFF)

Micael Maiolino Herschmann (UFRJ)

Nadja Vladi Cardoso Gumes (UFRB)

Simone Luci Pereira (UNIP)

Simone Maria Andrade Pereira de Sá (UFF)

Tatiane Rodrigues Lima (UFRB)

Thiago Emanuel Ferreira dos Santos (UFPE)

Thiago Pereira Alberto (UFRJ)

Tiago José da Silva (UNIAESO)

Tobias Arruda Queiroz (UERN)

Victor de Almeida Nobre Pires (UFAL)

COMISSÃO ORGANIZADORA

Antônio Maurício Dias da Costa (UFPA)

Allan de Paula Oliveira (UNESPAR)

Beatriz Brandão Polivanov (UFF)

Evento realizado nos dias 8, 9 e 10 de outubro de 2025 na sede da UFPE, no Recife/PE, com recursos do Edital N.º 22/2024 do PAEP/CAPES e da Chamada N.º 39/2024 do ARC/CNPq.

8º Comúsica: Narrativas e Materialidades da Escuta.
Copyright © 2025 dos autores dos textos, cedidos para esta edição ao LAMA/UFPE.

CRÉDITOS DO E-BOOK

ORGANIZAÇÃO

Jeder Silveira Janotti Júnior (UFPE)
Thales Henrique Nunes Pimenta (UNIR)
Gabriel Holanda Monteiro (UFPE)
Henrique Tenório (UFPE)
Giovanna Carneiro de Lima Gomes (UFBA)
Thiago Emanuel Ferreira dos Santos (UFPE)

CAPA E PROJETO GRÁFICO-EDITORIAL
Thales Henrique Nunes Pimenta (UNIR)

REVISÃO E FORMATAÇÃO

Gabriel Holanda Monteiro (UFPE)
Thales Henrique Nunes Pimenta (UNIR)

DIAGRAMAÇÃO

Thales Henrique Nunes Pimenta (UNIR)

COMUNICAÇÃO E DIVULGAÇÃO

Antônio Augusto Galdino Wanderley (UFPE)
João Marcelo Santana Guimarães (UFPE)

APOIO



UNIVERSIDADE
FEDERAL
DE PERNAMBUCO

Departamento de
COMUNICAÇÃO SOCIAL

PPGCOM

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM COMUNICAÇÃO



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A532

8º Comúsica: narrativas e materialidades da escuta. [livro eletrônico] /
Organizado por: Jeder Silveira Janotti Júnior, Thales Henrique Nunes Pimenta,
Gabriel Holanda Monteiro *et al.* - Recife: LAMA/UFPE, 2025.

319 p.

ISBN: 978-65-01-84673-6 (E-book)

1. Anais. 2. Música. 3. Comunicação. 4. Congresso. I. Título. II. Janotti Júnior,
Jeder Silveira (Org.). III. Pimenta, Thales Henrique Nunes (Org.). IV. Monteiro,
Gabriel Holanda (Org.). V. Tenório, Henrique (Org.). VI. Gomes, Giovanna Carneiro
de Lima (Org.). VII. Santos, Emanuel Ferreira dos (Org.).

CDD: 302.2

Ficha catalográfica elaborada por José de Sousa Silva – CRB-3/1489

Nota editorial: Os dados, referências e imagens dos textos apresentados neste *e-book*, incluindo revisões que se façam necessárias, são de total responsabilidade dos seus autores.

Sumário

ESCUTANDO A MÚSICA E DANÇANDO A PESQUISA <i>Jeder Janotti Júnior</i>	13
APRESENTAÇÃO <i>Equipe Organizadora</i>	15
PARTE 1 – Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas	
“Música latino-americana brasileira”: dinâmicas recentes da cena/circuito musical latina em São Paulo <i>Simone Luci Pereira</i>	21
Território em disputa: Waliche e o <i>Black Metal</i> Decolonial <i>Lui Cavalcante da Silva</i>	25
“De aqui nadie me saca”: musicalidades e transculturalidades socioespaciais nas faixas <i>LA MuDANZA</i> e <i>LO QUE LE PASÓ A HAWAII</i> de Bad Bunny <i>Maria Luíza Bispo Ferreira</i>	29
A música brasileira é antes de tudo negra: reflexões a partir da escuta do episódio <i>Chove chuva</i> do podcast <i>Projeto Querino</i> <i>Dezwith Alves de Barros</i>	33
Como Mago de Tarso aciona o <i>Manguebeat</i> em seu videoclipe <i>Caranguejo do Trap</i> <i>João Marcelo Santana Guimarães</i>	39
Pernambucanidade, <i>Manguebeat</i> e Gilberto Freyre: inventando maquinarias de esquecimento <i>Artur Onyaiê Gonçalo do Nascimento</i>	43
A musicalidade em espiral na performance da cantora Melly <i>Juliana Carolina Santos Silva e Nadja Vladi Cardoso Gumes</i>	47
Los estudios de auralidad en América Latina: desarrollo y actualidad de un dominio transdisciplinar <i>Natalia Bieletto-Bueno</i>	51
<i>Minha rua é viva</i> : arte, política e direito à cidade <i>Luana Carine Melo Farias, Beatriz Sales dos Santos Alves e Paula Reis Melo</i>	53
“Que marmota é essa?": a influência do humor nas cenas musicais fortalezenses a partir da Berlim Tropical <i>Gabriel Holanda Monteiro</i>	57

<i>Rock na rua: iniciativas coletivas para a retomada da cena do Baixo Ceará</i> <i>Gabriel Dorneles Stavele Tavares</i>	65
---	----

PARTE 2 – Ambientações e Categorizações Musicais

<i>Introdução à música urbana: acepções e tensões em torno da categoria</i> <i>Tiago de Jesus Santos Costa</i>	73
---	----

<i>“Manual prático do novo samba tradicional”: afetos em disputa nas relações entre os gêneros musicais no projeto artístico de Marcelo D2</i> <i>Giovanna Carneiro de Lima Gomes</i>	79
--	----

<i>A ficção sônica de Kodwo Eshun: afro-futurismo, teoria-ficção e hiperstição</i> <i>Fabio Cabral Jota</i>	83
--	----

<i>J-pop como gênero musical: estruturas e negociações com um pós-pop</i> <i>Josieldo Silva Pereira</i>	89
--	----

<i>Audibilidade musissônica e biomúsica: explorando experiências sônicas em suas dimensões estética, política e ambiental</i> <i>Vinicius Andrade Pereira</i>	95
--	----

<i>Escutas digitais, colapso e necrovisibilidade algorítmica na figura de Anitta</i> <i>Pauline Saretto</i>	99
--	----

<i>“Os comentários em vídeos musicais no YouTube são apenas... comentários?”: notas iniciais sobre performances do gosto, narrativas autobiográficas e escuta conexa</i> <i>Thiago Pereira Alberto</i>	103
---	-----

<i>A seat at the table: a performance como ferramenta analítica na obra de Solange Knowles</i> <i>Elizabeth Bandeira de Melo Santos</i>	107
--	-----

<i>Afroconfluências nas obras de Naná Vasconcelos e Amaro Freitas: uma análise das representações imagéticas a partir do jazz brasileiro</i> <i>Tiago José da Silva</i>	111
--	-----

<i>MC não é bandido: o trap/funk proibidão e o processo de criminalização das expressões musicais periféricas e faveladas do Rio de Janeiro</i> <i>Tamiris de Assis Coutinho</i>	115
---	-----

<i>Sons, emoções e reflexões: uma pesquisa-ação com paisagem sonora realizada por um projeto de extensão em música</i> <i>Maria Fernanda Mota Pimentel, Viviane dos Santos Louro e Thiago Duarte de Souza</i>	121
--	-----

<i>Billie Eilish, ASMR & Whisperpop: uma discussão da intimidade em When The Party’s Over</i> <i>Anna Luisa Golino de Azevedo e Marcus Vinicius Marvila das Neves</i>	127
--	-----

PARTE 3 – Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais

Teatralidades de Potyguara Bardo: paródia de gênero, ativismo e corporeidade alienígena <i>Rose de Melo Rocha e Vinhu Lacava</i>	135
“Bora bater leque!”: reflexões sobre o feminino e a representatividade LGBTQIAPN+ no show de Lady Gaga em Copacabana <i>Alessandra de Figueredo Porto</i>	141
O comum no cotidiano roqueiro: a potência coletiva das Riot Grrrls <i>Flávia Guterman Soares</i>	145
Ilustres desconhecidas: a importância do protagonismo feminino dentro da escola de samba Estação Primeira de Mangueira desde a música, a cultura e o consumo <i>Rita de Cássia dos Santos de Vasconcelos</i>	151
Carnaval espiralar e corpo-cidade: apontamentos iniciais para corpografias festivas no Recife e no Rio de Janeiro <i>Heloise Barreiro Campos</i>	155
Revolta de caboclo é fogo no canavial: encruzilhadas sônicas e visuais em matrizes afro-indígenas a partir da obra de Caboc’urbano (PE) <i>Luane Fernandes Costa</i>	161
Oralidade como prática humana e tecnológica: as canções dos Racionais pensadas a partir da construção narrativa e da produção fonográfica <i>Antônio Augusto Galdino Wanderley</i>	167
Batalha cultural do Engenhão: rimas e poesias promovendo espaços de sociabilidade <i>Cristiane Carvalho Corrêa</i>	171
Na noite passada, um DJ salvou minha vida, mas já houve noites em que foi um pastor: uma autoetnografia musical sobre <i>clubbers</i> e evangélicos <i>Sóstenes Reis Siqueira</i>	177
Além da dancinha: gestosferas e corporeidades dançantes em vídeos de desafios coreográficos presentes em plataformas de vídeos curtos <i>Henrique Tenório</i>	183
Corpografia como música expandida: máquinas performativas e performáticas na composição de um concerto-tese <i>Felipe Saldanha Odier</i>	187

PARTE 4 – Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação

O papel criativo e colaborativo do músico de apoio: um estudo sobre a relação profissional de Curumin e Arnaldo Antunes <i>Regis Alves Damasceno</i>	195
Performance de Afronta em rede: o uso da música <i>Bandida Entrenada</i> no TikTok Brasil <i>Camila Estephania Pereira Rodrigues</i>	201
Nico: gênero e política dos corpos de Velvet Underground à Velvet Sundown <i>Giulia Calloni e Júlio César Trajano</i>	207
Estações de rádios no mundo digital: uma análise da experiência de imersão no jogo <i>Grand Theft Auto V</i> <i>Marcelo Matheus Batista Costa</i>	213
A trama comunicativa da educação: a reinscrição do espaço universitário no/pelo audiovisual <i>Taís Lima Gonçalves Amorim da Silva</i>	217
Plataformização da recomendação e curadorias contraplataformiais <i>Cássio de Borba Lucas</i>	221
A escuta recriada: comunicações da escuta de versões musicais em plataformas digitais <i>Maria Júlia Menezes Soares Pintado</i>	225
A <i>playlist</i> plataformizada e a difusão de música gerada por IA no “pós-streaming” <i>Gustavo Bernardes Almeida</i>	229
Músico de plataforma: as novas dinâmicas do trabalho no mundo da música <i>Bruno Pedrosa Nogueira</i>	235
<i>Recanto do Som</i> : ação de pesquisa e extensão em recomendação musical nas plataformas digitais <i>Rodrigo Martins Aragão, Ricardo César Maia Júnior e Francisco de Assis Alves Filho</i>	239
No coração da radiola: a permanência da <i>jukebox</i> no Centro do Recife <i>Beatriz Guglielmelli dos Santos</i>	245

PARTE 5 – Comodificação, Espacialidade e Escutas Públicas e Privadas da Música

“O amor, o perdão e a tecnologia irão nos levar para outro planeta”: produção de ambiência no álbum de FBC <i>Rafael Andrade, Juliana Afonso e Gustavo Marinho</i>	251
--	-----

<p>É gente da gente: o discurso de canções populares de Gonzaguinha e Negritude Júnior como denúncia de desigualdades sociais <i>Raulino Santos Cerqueira Júnior</i></p>	257
<p>As contranarrativas de Oruam e MC Poze do Rodo: uma análise sobre a conversão de registros midiáticos tradicionais em produtos audiovisuais para as mídias digitais <i>João Victor Pessanha</i></p>	263
<p>A poesia de todo canto: o encontro das diferentes estruturas narrativas numa mostra de acúmulo <i>Raldianny Pereira dos Santos</i></p>	269
<p>Investigando o Falso e o Brilhante em Elis Regina: as dicotomias homem/mulher e cultura/natureza <i>Taissa Maia</i></p>	275
<p>“Ancestralidade de futuro”: o velho embala a criança na faixa <i>Kalundu</i> de Marcelo D2 e Mateus Aleluia <i>Clarice Canuto Pinheiro</i></p>	281
<p>Capas que falam: a visualidade da memória musical na cena do <i>rock</i> pernambucano <i>Danilo Paiva Lucio</i></p>	285
<p>Arquivo Morto e o coletivo M1: a formação de uma comunidade imaginada (utópica) no bairro de Maranguape I <i>George André Pereira de Souza</i></p>	289
<p>A cena de música experimental paulistana após a pandemia: autenticidade e recusa ao atualismo do Spotify <i>Leandro Melito Ferreira e Paulo Teixeira Iumatti</i></p>	295
<p>Rastros da escuta <i>agro-pop</i>: recepção e disputas simbólicas em torno de Ana Castela <i>Rafael Giurumaglia Zincone Braga</i></p>	303
<p>Bandanas, <i>house</i> e identidades: o sucesso do <i>Afro house</i> perante a globalização do coletivo europeu Keinemusik <i>Brenno Henrique Freitas Barbosa e Lyedson Enrique da Silva Oliveira</i></p>	307

QUEM SOMOS

<p>Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA) <i>Jeder Janotti Júnior</i></p>	315
<p>Equipe Organizadora</p>	317

Escutando a Música e Dançando a Pesquisa

A ágora acadêmica é um espaço importante para a produção de saberes dentro e fora da academia. Apresentar, demonstrar e discutir os argumentos e caminhos que constituem nossas pesquisas e se materializam em artigos, capítulos e livros são práticas que inspiram e formam pesquisadoras e pesquisadores no mundo acadêmico. Foi nesse contexto que, em 2010, um grupo de pesquisadoras e pesquisadores decidiu bancar na Universidade Federal de Alagoas (UFAL), em Maceió/AL, a produção do I Congresso de Comunicação, Som & Música.

De lá para cá, a ideia central do encontro não sofreu grandes mudanças: congrega estudantes de graduação, mestrado e doutorado, pesquisadoras e pesquisadores, docentes, profissionais da comunicação e artistas para que se conheçam por meio do diálogo crítico e dos entrelaçamentos que articulam as pesquisas de música na área da comunicação. Por se tratar de música e suas ambientações comunicacionais, não se partiu da ilusão de que haveria especificidades únicas nesses enlaçamentos – que por si sós refletiriam as próprias fronteiras do campo da comunicação. Sabe-se da porosidade das demarcações do mundo acadêmico e científico, que por muitas vezes se alicerçam muito mais nas disputas por verbas e *phílias* do que propriamente na concretude das fronteiras entre as áreas de conhecimento.

Por outro lado, é possível perceber que, apesar dos atravessamentos entre distintas áreas, há também certo engajamento e percepções que materializam o modo pelo qual a área da comunicação pensa e estabelece seus problemas diante da música. Assim, questões como as categorizações da música, seus modos de produção, circulação e consumo, os territórios e sociabilidades, as redes, os afetos e as dinâmicas tecnológicas acabaram estabelecendo marcos que, com o tempo, após 15 anos do I Comúsica, constituíram literatura, grupos de pesquisa, pesquisadoras e pesquisadores reconhecidos na pesquisa científica e diferentes publicações sobre música no campo da comunicação.

De forma heurística, o encontro incorporou a abertura, a resiliência e as dinâmicas dos fazeres e escutas sônico-musicais como parte do que conta para os diálogos e afazeres da pesquisa, articulando as percepções de música das pesquisadoras e dos pesquisadores à área da comunicação. Para alguém de fora desse universo dos encontros acadêmicos, talvez seja estranho imaginar as quase 100 pessoas reunidas que fizeram o VIII Comúsica acontecer no

PPGCOM da UFPE em outubro deste ano. Pode também parecer curioso que, em tempos de hiperconectividade, ainda se “gaste” tanto tempo em diálogos, discussões e debates críticos, sobretudo presenciais, que envolvam os aspectos comunicacionais da música. Porém, como sabem todas e todos aqueles que estiveram no Recife/PE em função do VIII Comúsica, foram o apontamento – aquela questão que parecia estar no vazio – e as conversas estendidas para outros cantos dos arrecifes que nos serviram de *insights* para a finalização de artigos, teses, dissertações, TCCs e projetos que já dançavam nas corpóreas da pesquisa, mas procuravam estabelecer suas coreografias e caligrafias de pesquisa.

Jeder Janotti Júnior

Recife, 5 de novembro de 2025

Apresentação

Para reverberar as apresentações e discussões vibrantes que tivemos nos dias 8, 9 e 10 de outubro deste ano durante o VIII Congresso de Comunicação, Som & Música (Comúsica), no Recife/PE, reunimos neste livro a produção científica de todas e todos os pesquisadores que participaram dos cinco grupos de trabalho do evento, compartilhando os seus saberes e experiências de pesquisa. Divididos em cinco eixos temáticos, os trabalhos aqui apresentados materializam uma rede polifônica e complexa de investigações que atravessam as fronteiras entre as áreas da comunicação e da música, convidando-nos a uma imersão nos modos pelos quais o universo sonoro e musical é vivido, pensado e problematizado a partir das diversas questões empíricas, teóricas, metodológicas e ontoepistemológicas que são propostas pelas autoras e pelos autores dos textos. Elaborados na forma de resumos expandidos, os trabalhos são sucintos e, ao mesmo tempo, potentes, pois apresentam objetos e perspectivas de estudo atuais da comunicação e da música e refletem os diversos estágios e experiências de pesquisa que as autoras e os autores estão vivendo em suas respectivas trajetórias.

O objetivo principal do VIII Comúsica, como já dissemos em tantas ocasiões, desde a divulgação até a realização do evento, foi proporcionar o diálogo entre abordagens teóricas e metodológicas, práticas analíticas e reflexões críticas dos *fenômenos sonoros e musicais*, de suas *ambientações comunicacionais* e das *condições geográficas e humanas* de relação com o som e a música que a comunicação estabelece. Nesse sentido, o escopo do evento se centrou nos *gêneros e cenas musicais*, nas *transformações tecnológicas*, nas *práticas de escuta* e nas *plataformas* que constituem o universo sônico-musical contemporâneo, abrangendo tanto o consumo de som e música em eventos de pequeno porte, festivais e grandes *shows* – cujas experiências dependem de vários agentes e profissionais do campo da comunicação – quanto as vivências e poéticas em torno dos modos de habitar o mundo, viver alteridades, ocupar e partilhar espaços, imaginar cidades e transitar por suas paisagens que são constituídos pelas produções de som e música em circulação nas plataformas, nos espaços públicos e privados, nas cenas musicais e nas geopolíticas de gênero, sexualidade, raça e classe social.

As ambiências comunicacionais da música criam *percursos de escuta* que alteram as dimensões poéticas, estéticas, econômicas e socioculturais das nossas formas de acesso e relação com os conteúdos musicais. Tradicionalmente, a experiência de escutar música é

pensada a partir da cognição de elementos estruturais como *harmonia*, *melodia* e *ritmo*. No entanto, quando observamos os modos expandidos e contemporâneos de interação com o universo musical, entendemos que a escuta é multifacetada e articulada a desdobramentos narrativos que se inscrevem no próprio ato de “escutar música”.

Assim, propomos que os percursos de escuta também precisam ser compreendidos como *formas de narrativização*, ou seja, *modos de organizar, partilhar e fabular experiências musicais*. Nessa abordagem, a escuta é entendida não apenas como “apreensão sonora”, mas como *processo de construção de sentidos* atravessado por corporeidades, afetos e mediações diversas. Daí o tema da 8ª edição do Comúsica: **Narrativas e materialidades da escuta**. A partir de tal perspectiva, questões de gênero, sexualidade, raça, classe social e geopolítica não operam como meros “adendos sociológicos”, pois são sobretudo materialidades constituintes que atravessam as categorizações e os gêneros musicais.

Foi diante dessa conjuntura que o evento se propôs a refletir sobre as narrativizações da escuta musical em sua complexidade, destacando os agenciamentos e tessituras que lhes dão vida. Ao pensar as dinâmicas culturais da música no atual cenário de plataformização que estamos vivendo, o congresso também deu destaque à importância das corporeidades e dos diferentes atravessamentos que constituem as experiências sonoras e musicais, revelando sua resiliência e sua responsividade diante das transformações comunicacionais contemporâneas.

Desde a primeira edição em 2010, o Congresso de Comunicação, Som & Música tem por objetivo ampliar as possibilidades de diálogo crítico de pesquisadoras e pesquisadores já estabelecidos nas áreas da comunicação e da música com alunas e alunos que desenvolvem suas pesquisas de mestrado e doutorado nos vários programas de pós-graduação atuantes no congresso. Além disso, o evento também serve de canal para a interlocução continuada de uma rede de pesquisadoras e pesquisadores consolidados em grupos de trabalho de eventos nacionais do campo da comunicação, tais como o GT de Estudos de Som e Música da Compós e o GT de Comunicação, Música e Entretenimento da Intercom.

Nesse rumo, a organização do evento acredita que o trabalho acadêmico pode se fazer em rede por meio do encontro contínuo de diferentes pesquisas realizadas nas cinco regiões do país, produzindo reflexões críticas e plurais e tornando os encontros científicos lugares privilegiados – e, mais que isso, igualitários – de vivência da ágora acadêmica.

Esperamos que os trabalhos organizados neste livro possam contribuir de alguma maneira para a proposição de metodologias e práticas investigativas que enfrentem, de fato, a

complexidade teórica e a multiplicidade analítica das pesquisas de expressões sonoras e musicais em perspectiva comunicacional e em perspectivas distintas, mas igualmente conexas à produção, à circulação, ao consumo e aos usos e apropriações de som e música, pois um projeto de pesquisa isolado ou uma única linha de pesquisa dificilmente dá conta de explorar os contornos, nuances e singularidades que os fenômenos sonoros e musicais adquirem nas ambientações comunicacionais contemporâneas.

Ao todo, 58 congressistas estiveram conosco nas sessões dos grupos de trabalho do VIII Comúsica entre os dias 9 e 10 de outubro de 2025, das 14h às 18h, nas salas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Departamento de Comunicação Social (Dcom) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Os objetos de pesquisa dos textos foram alinhados aos eixos temáticos dos cinco grupos de trabalho do congresso, que são: (1) territorialidades, agrupamentos musicais e cosmotécnicas, (2) ambientações e categorizações musicais, (3) corpografias e corporeidades sônico-musicais, (4) escutas audiovisualizadas e cultura de recomendação e (5) comodificação, espacialidade e escutas públicas e privadas da música. Todas as apresentações realizadas no evento foram seguidas de perguntas e debates com os demais participantes dos grupos de trabalho sob a condução dos seus respectivos coordenadores e coordenadoras.

Na primeira parte deste livro, encontram-se reunidos os textos do grupo de trabalho **Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas**, coordenado pelas colegas Nadjá Vladi Cardoso Gumes (UFRB) e Simone Luci Pereira (UNIP), que proporcionou uma imersão profunda nas articulações entre *música* e *territorialidades*, refletindo a respeito de como as *socialidades musicais* operam como tecnologias sensíveis capazes de reconfigurar e atribuir novos sentidos aos vínculos entre *espaço*, *corpo* e *território*. Nessa perspectiva, a música é compreendida não somente como expressão artística, mas como uma força ativa na construção e na transformação dos *ambientes* e das *interações humanas*.

Já na segunda parte do livro, estão reunidos os textos do grupo de trabalho intitulado **Ambientações e Categorizações Musicais**, coordenado por nossos colegas Thiago Pereira Alberto (UFRJ) e Antônio Maurício Dias da Costa (UFPA), que buscou observar os *modos de escutar e categorizar a música*, tensionando taxonomias formais e repensando as abordagens estabelecidas do conceito de *gênero musical* a partir das *dinâmicas de fruição musical*, com ênfase na diversidade de práticas e processos que conformam as categorias, os gêneros e as ambientações sônico-musicais.

Na terceira parte, estão organizados os textos do grupo de trabalho **Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais**, coordenado por nossos colegas Carlos Magno Camargo Mendonça (UFMG) e Cíntia Sanmartin Fernandes (UERJ), que foi um verdadeiro espaço de trocas entre pesquisadoras e pesquisadores que acionam o corpo como lugar de produção de saberes e problemáticas significacionais e comunicativas. O corpo aqui é pensado como parte de *redes sociotécnicas de epistemologias* e como resultado de *redes antropossemióticas* e de *vivências sônico-musicais* que se inscrevem nas *materialidades corpóreas* – importantes para as articulações estéticas e sociais das expressões do som e da música. Nesse prisma teórico e ontoepistemológico, as corporeidades são evocadas pelo grupo de trabalho como *modos de textualização das marcas semióticas do corpo* – e o corpo, por sua vez, é explorado como um ponto de articulação entre o sentir e o sentido.

Na quarta parte do livro, encontram-se os textos apresentados no grupo de trabalho **Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação**, coordenado por nossos colegas Bruno Pedrosa Nogueira (UFPE) e Tatiana Rodrigues Lima (UFRB), cujo objetivo foi discutir como as escutas de som e música acontecem no contexto complexo das *plataformas e redes sociais digitais*, analisando de que formas elas se relacionam com os *fluxos de comunicação* e os *modos de disponibilização e consumo* dos conteúdos sonoros e musicais.

Por fim, na quinta e última parte do livro são reunidos os textos do grupo de trabalho **Comodificação, Espacialidade e Escutas Públicas e Privadas da Música**, coordenado pelos colegas Micael Maiolino Herschmann (UFRJ) e Victor de Almeida Nobre Pires (UFAL), cujo objetivo geral foi analisar os *aspectos espaciais e temporais* de contextos marcados pela *comodificação da música*, ou seja, pela precarização de atividades e produtos associados a cenas, cadeias produtivas e circuitos da música, buscando repensar alguns dos novos modos de conformação das escutas sonoras e musicais – que evidenciam as fronteiras porosas entre as experiências públicas e privadas de escuta e os diversos e potentes usos urbanos do som articulados às práticas de consumo da música.

Que as múltiplas propostas desta coletânea, portanto, estimulem novas reflexões e inspirem de alguma maneira a sua jornada de exploração, aprofundamento ou pesquisa nas intersecções de comunicação, som e música.

Equipe Organizadora

Recife, 5 de novembro de 2025

PARTE 1

Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas

“Música latino-americana brasileira”:

Dinâmicas recentes da cena/circuito musical latina em São Paulo¹

Simone Luci Pereira²

Resumo: Neste texto, objetiva-se analisar as dinâmicas recentes da cena/circuito musical latina na região do Bixiga, em São Paulo/SP. Usamos uma metodologia de inspiração etnográfica/cartográfica de observação direta presencial e digital (perfis do Instagram dos atores envolvidos). É possível perceber os seguintes aspectos que se mostram em dinâmica: o território em que a cena ocorre; os sentidos ativistas aí envolvidos/constituintes; e uma noção de “latinidade” expandida nas expressões musicais elaboradas. Todos colaboram para que a noção de “latino” se encontre em disputa complexa entre resistências, tensões, negociações, capitulações, estereótipos, subversões.

Palavras-chave: Cena latina; Bixiga; Ativismo; Territorialidade.

Proposta

Neste texto, abordamos as dinâmicas recentes da cena/circuito (Herschmann, 2013) musical “latina” que vem se desenvolvendo na região do Bixiga (distrito da Bela Vista, área central de São Paulo), no contexto pós-pandêmico. Esta cena/circuito recente ou emergente engloba espaços nomeadamente “latinos”, tais como Velho Pietro e Sol y Sombra, bem como locais que possuem uma programação variada, mas reservam noites dedicadas aos estilos/gêneros “latinos”, tais como o espaço Al Jannah, o Piuss Bar (antigo Centro Cultural Afrika), o Funilaria e a Casa Sincopada.

O espaço Al Jannah e o Piuss Bar (antigo Centro Cultural Afrika) são bares/restaurantes/centros culturais de migrantes que, além da culinária, abrem espaço para uma programação musical oriunda de diferentes estilos e origens geográficas, com forte presença de artistas migrantes. O Funilaria mostra-se como espaço mais alternativo, podendo ser elencado como casa noturna, possuindo noites específicas para expressões diversas de música latina e outras. Já a Casa Sincopada é primordialmente dedicada ao samba, mas também abriga eventos, festas e shows de música latina.

1 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 1 de Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

2 Doutorado em Ciências Sociais. Pós-Doutorado em Música e em Comunicação. Pesquisadora do CNPq (Bolsista de Produtividade em Pesquisa). Professora permanente do PPG em Comunicação da UNIP (São Paulo/SP); Professora Colaboradora do PPG em Comunicação da UERJ (Rio de Janeiro/RJ). E-mail: simonelp@uol.com.br

Nesses locais mencionados, temos acompanhado eventos, *shows* e festas que abrangem agentes como DJs, professoras de dança, produtores, cantores, instrumentistas e bandas, numa gama de atores que engloba brasileiros, argentinos, uruguaios, chilenos, colombianos, cubanos e peruanos, destacando um circuito feito não apenas por migrantes, embora estes sejam a maioria. Os estilos e gêneros musicais executados abrangem *reggaeton*, *salsa*, *pop latino* (nas festas e nas músicas executadas por DJs); e *salsa*, *son cubano*, *batanga*, estilos mais folclóricos e *cumbia* de diferentes roupagens nas apresentações ao vivo. Essa diversidade de artistas, atividades, nacionalidades e estilos musicais possui, como elemento comum, musicalidades advindas ou associadas aos países da América Latina hispânica, nomeadas como latinas.

Como já argumentamos, a noção de *latinidade* é complexa, polissêmica e se mostra em disputa (Pereira, 2015; Pereira, 2021; Pereira *et al.*, 2024). Em São Paulo, o termo “latino” tem sido usado para se referir a grupos de pessoas, músicas, culinária, entre outros elementos oriundos ou ligados a países da América Latina hispânica. Em torno dessa designação, há uma série de eventos, práticas culturais e comunicacionais, de entretenimento, de sociabilidade e de construção de identidades. Vale destacar que não assumimos essas categorias de forma acrítica e sem tensioná-las, entendendo que o Brasil é também latino e que esta alteridade construída (do “latino” como “outro”) possui camadas históricas e merece problematização, encarando suas conotações essencialistas, estereotípicas, hierárquicas e encobridoras das diferenças que existem debaixo desse grande guarda-chuva. Mas, ao mesmo tempo, salientamos que essa “latinidade” construída serve para a afirmação e visibilização de sujeitos, grupos, sonoridades e identidades que se reúnem na cidade de maneira potente e com sentidos estéticos e políticos marcantes.

A cena ou circuito musical “latino” em São Paulo remonta à década de 1990, quando os primeiros espaços como Azucar, Rey Castro, Conexión Caribe, entre outros, traziam uma programação feita por DJs primordialmente, centrada na *salsa* e *bachata* e localizados nas zonas sul e oeste da capital paulista.

O processo de reterritorialização desta cena/circuito no Bixiga nos últimos 3 anos apresenta outras dinâmicas e transformações. Ela mantém uma relação dialogada com as dinâmicas musicais/culturais/boemias já existentes no território. E mostra-se ainda articulada às redes de produção cultural independente na cidade e pela ambiência ativista já gestada e existente no território. Isso nos leva a perceber que estas práticas musicais se

relacionam e se articulam com práticas de ativismos políticos preexistentes no território, bem como as ampliam e desdobram agenciando novos questionamentos políticos.

Também é notável a presença das festas que se multiplicam e apresentam gêneros/estilos eletrônicos dançantes, tais como variações do *reggaeton*, *dancehall*, *dewbom*, *chicha*, *bachata*, bem como estilos amazônicos (brasileiros ou não), também entendidos e assumidos como latinos³. Mais ainda, uma postura ativista ou *artivista* também se coloca com mais evidência nesta cena/circuito, visibilizando nacionalidades diversas, presenças e corpos negros e indígenas, gêneros/estilos/ritmos menos canônicos e gêneros e sexualidades diversas elaborando práticas musical-midiáticas urbanas que se afirmam em seus sentidos políticos, ligados às identidades/diferenças.

Ainda que acionada como musicalidade “latina” (e, portanto, como um “outro”), as práticas neste circuito/cena emergente evidenciam uma busca para que tais gêneros e estilos sejam mesclados e identificados com ritmos brasileiros reconhecíveis para o público não familiarizado. Alguns dos artistas com os quais conversamos entendem e salientam a música que fazem como sendo próxima de muitos estilos populares do Brasil, chamada de “música latino-americana brasileira”, numa gramática ativista comum deste circuito/cena, revelada no trabalho de aproximação e reconhecimento do Brasil como latino e salientando menos a diferença e mais as identidades e confluências. Isso se mostra distinto do que se via na cena/circuito latina na década de 2010, em que esses sentidos de aproximação apenas se esboçavam (Pereira; Herschmann, 2018), predominando a afirmação da diferença e da alteridade.

Argumentamos que as formas de construção e expressão da latinidade nesta cena/circuito emergente – na região em foco – engloba aspectos mais plurais das identidades latinas, para além de uma noção mais “miamizada” (Party, 2008; Yudice, 2002) e tropical (Negus, 2005; Aparicio, 1997) do “latino”, algo comumente acionado em São Paulo e em muitas cidades do mundo. Ainda que estas expressões não estejam completamente ausentes, outras noções se apresentam, tensionando e fazendo com que esta latinidade se encontre em disputa num jogo complexo entre resistências, capitulações, estereótipos, subversões.

3 Além disso, verifica-se um consumo cada vez maior de músicas latinas no Brasil mais ligadas ao reggaeton e pop latino, processo observado nas plataformas de streaming, mas que, de alguma maneira, também vem incrementando e reverberando nas dinâmicas de produção/consumo nas cenas locais e de pequena escala.

Referências

- APARICIO, Frances. On sub-versive signifiers: tropicalizing language in the USA. In: APARICIO, Francis; CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana (eds). **Tropicalizations: transcultural representations of latinidad**. Hanover/EUA: University Press of New England, 1997, p. 194-212.
- HERSCHMANN, Michael. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In: JANOTTI Jr., Jeder; SÁ, Simone Pereira de. (Orgs.). **Cenas musicais**. Guararema: Anadarco. 2013, p. 41-56.
- NEGUS, Keith. **Géneros musicales y la cultura de las multinacionales**. Barcelona: Paidós. 2005.
- PARTY, Daniel. The miamization of latin-american pop music. In: CORONA, I; MADRID, A. (eds). **Postnational musical identities: cultural production, distribution and consumption in a globalized scenario**. Lexington Books, 2008, p. 65-80.
- PEREIRA, Simone Luci. Que latino? Juventudes, música e dinâmicas históricas Brasil/ América Latina Hispânica. In: BORELLI, S.; VALENZUELA ARCE, J.M. (eds). **Jovens latino-americanos: necropolíticas, culturas políticas e urbanidades**. Buenos Aires: CLACSO, 2021, p. 291-319.
- PEREIRA, Simone Luci. Consumo e escuta musical, identidades, alteridades. Reflexões em torno do circuito musical “latino” em São Paulo/ Brasil. **Chasqui – Revista Latinoamericana de Comunicación**, Quito, n. 128, p. 237-251, 2015.
- PEREIRA, Simone Luci *et al.* Uma cena latina no Bixiga? Aspectos de um circuito musical emergente. In: HERCHMANN, Micael *et al* (orgs.). **Cidades musicais (in)visíveis**. V. 2. Porto Alegre: Sulina, 2024, p. 29-64.
- PEREIRA, Simone Luci; HERSCHMANN, Micael. Circuitos latinos em SP e RJ: sentidos dos ativismos musicais migrantes. **Fronteiras – Estudos Midiáticos**, Porto Alegre, v. 20, n. 2. p. 168-180, 2018.
- YÚDICE, George. **El recurso de la cultura: usos de la cultura em la era global**. Barcelona: Gedisa, 2002.

Território em disputa:

Waliche e o *Black Metal* Decolonial⁴

Lui Cavalcante da Silva⁵

Resumo: A pesquisa tem como objetivo investigar como as brechas presentes no Black Metal podem contribuir para a luta decolonial (Quijano, 1992) com enfoque no movimento indigenista e a banda Waliche. Para tal investigação, me apoio na análise do discurso sobre o álbum Waliche Yüt (2023) e na análise cultural dos fenômenos globalização e hibridismo.

Palavras-chave: *Black Metal*; Indigenismo; Decolonialidade; Comunicação contra-hegemônica.

Metal e decolonialidade

A presente pesquisa tem como base a crítica a colonialidade sob a luz de Aníbal Quijano (1992). Segundo o sociólogo, o colonialismo político é a expansão territorial e genocida do colonizador sob o continente, enquanto a colonialidade é a dominação do imaginário do colonizado (Quijano, 1992). Ao abrir este tópico, trago a seguinte questão norteadora: como o Black Metal, apesar de sua forte influência ocidental, pode ser um instrumento para a preservação da memória no sul global?

Para compreender as brechas presentes nesse nicho, é importante considerar dois conceitos comumente usados nos estudos culturais sobre o metal latino: *glocalização* e *hibridismo cultural*. Este segundo será melhor aprofundado no tópico seguinte. A *glocalização* é a alternativa à globalização que ocorre de maneira vertical, onde o discurso do norte global – posto como universal – se funde com a cultura local. Ideias como o *True Indigenous Black Metal* são fruto desse fenômeno.

Por ter uma sonoridade simples, mas bem trabalhada, é comum que surjam projetos solos por músicos de etnias indígenas. Entre esses projetos a brasileira *Corubo* (1999), da etnia Korubo, *Black Braid* (2022) dos Estados Unidos, Xibalba Itzaes (2010), da cidade do México e, por fim, a Waliche (2022), que será o norte da minha pesquisa com o objetivo de estudar os contrapontos ao ideal eurocêntrico reforçado na cena.

4 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 1 de Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

5 Estudante do 8º semestre do curso de Rádio, TV e Internet da UFPE. E-mail: luuhcavalcanteo@gmail.com

A banda nega ser classificada como os subgêneros já legitimados na cultura Black Metal. Ao ir contra o pensamento ocidental, a banda se auto classifica como True Indigenous Black Metal. Ao ir contra a classificação clássica das ramificações do gênero musical, esse novo caminho não reforça apenas a cultura indígena na arte, como também o indigenismo.

Segundo postagem do Instagram na própria página da banda, o foco das composições está em “[...] abordar em suas letras a temática indígena e indigenista, relembrar e honrar a glória de um passado não tão distante” (Waliche, 2022). Nesse sentido, a música passa a ser arma para a preservação da memória da etnia Charrúa e, para além disso, a preservação da memória via o diálogo intercultural, construindo uma comunicação pós-ocidental, ou seja, horizontal e libertadora (Torrico, 2016).

Escuridão ancestral: hibridismo

Em síntese, o hibridismo cultural é a combinação de elementos de diferentes culturas para criar novas práticas e formas de expressão. Ao ocorrer a assimilação crítica e parcial da cultura ocidental – como é o caso do *black metal* indigenista – por um grupo cultural historicamente marginalizado, pode ser um canal de resistência (Sanchez Deras, 2019, p.7). Há a abertura para explorar diferentes aspectos de uma cultura subalternizada em uma roupagem que possibilita a sua projeção a nível global. De acordo com Quijano (1992), essa é uma tática importante para o pensamento decolonial. As próprias armas culturais europeias podem também destruir sua hegemonia.

La europeización cultural se convirtió en una aspiración. Era un modo de participar en el poder colonial pero también podía servir para destruirlo y, después, para alcanzar los mismos beneficios materiales y el mismo poder que los europeos; para conquistar la naturaleza (Quijano, 1992, p. 13).

É importante compreender o Black Metal e a história do povo Charrúa para um maior aprofundamento no trabalho da Waliche. A subcultura é comumente associada às polêmicas da cena norueguesa na década de 1990, período da chamada *segunda onda*, porém irei contra esse senso comum por considerar o apagamento da herança multicultural da primeira geração.

Como estilo musical, começou a se desenvolver na década 1980 com a banda *Venom* (1979) que aborda temáticas como ocultismo e satanismo e sua sonoridade simples, mas bem elaborada (Lopes, 2014). A banda britânica influenciou no batismo de uma nova arte com o

mesmo nome do seu álbum *Black Metal* (1982). Enquanto estilo e performance, elementos como cruzes invertidas penduradas no pescoço e o *corpse paint*⁵ era algo utilizado pela banda mineira *Sarcofágo* (1985), considerada a pioneira no Brasil, mas que demorou a ter reconhecimento como parte da geração fundadora.

Sobre o povo Charruá, diferente da maior parte da população indígena brasileira, que teve a catequização forçada e a escravidão agrícola, os Charuás assimilaram hábitos europeus a partir do manejo do gado em troca de objetos ocidentais, seja pra necessidades pontuais ou supérfluos (Becker, 2006, p. 136). Em 2022 nasce a banda solo Waliche, no estado de Santa Catarina, por Ijou'Oyyenden, músico charrúa conhecido como Nekromantick. No ano seguinte, Koyztan (bateria) e Makota (baixo) passaram a compor sua formação com a participação nos singles *Chiwil Pan Xa Mayul* e *It Mirrí II - An 'Meek'yü'ok*. Cada álbum é intitulado em charrua e as letras musicais são, em sua maioria, também no idioma nativo.

Metodologia

A pesquisa em andamento é de caráter qualitativo com o aporte teórico de autores latino-americanos em conjunto com a participação ativa de Ijou'Oyyenden - idealizador da Waliche - em uma troca de saberes por meio de entrevistas semi-estruturadas para a análise cultural. Pela escassez de pesquisadores brasileiros de origem indígena no campo dos estudos culturais, é de extrema importância a participação ativa dos sujeitos envolvidos negando a própria relação submissão imposta pela academia, tornando-se co-autor.

Ademais, considero a aplicação da análise do discurso sobre o álbum Waliche Yüt, objeto norteador para entender a posição True Indigenous na cena no Black Metal enquanto campo de disputa e a preservação da memória contra o discurso que relativiza o etnocídio e epistemicídio no sul global.

Território a ser disputado

No lugar da conclusão, há o espaço para a reflexão sobre como o Black Metal é um terreno fértil para experimentações musicais em conjunto com o questionamento social, mas, simultaneamente, um ambiente hostil para quem foge do padrão imposto pelo sistema e/ou não quer assimilar o ideal simbólico-cultural europeu que é explicitado desde algumas

músicas e performances nos ambientes da cena até em expressões extremas como o Nacional Socialista Black Metal (NSBM) que prega a supremacia branca e o extermínio de minorias.

A proposta da pesquisa é mostrar como até mesmo num ambiente como este há brechas comunicacionais que podem ser o caminho para assegurar a presença de pessoas indígenas em espaços de destaque na cena em junto com a preservação da sua memória e também questionar as relações verticais entre norte e sul global.

Referências

BECKER, Itala Irene Basile. O que sobrou dos índios pré-históricos do Rio Grande do Sul. In: SCHMITZ, Pedro Ignácio; NAUE, Guilherme; BECKER, Ítala Irene Basile. **Pré-História do Rio Grande do Sul**. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas, 2006, p. 125-147.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

SANCHEZ DERAS, Luis. Bloody roots: Indigeneity and decolonization in the Latin American metal scene. 2020.

VILLANUEVA, Erick R. Torrico. La comunicación en clave latinoamericana. **Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación**, n. 132, p. 23-36, 2016.

WALICHE [@waliche.blackmetal]. Apresentação Logo Oficial. 14 dez. 2022. Instagram: Waliche. Disponível em: https://www.instagram.com/waliche.blackmetal?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDcoMzIxNw==. Acesso em: 27 jun. 2025.

De aquí nadie me saca:

Musicalidades e transculturalidades socioespaciais nas faixas
LA MuDANZA e *LO QUE LE PASÓ A HAWAII* de Bad Bunny⁶

Maria Luíza Bispo Ferreira⁷

Resumo: Este trabalho analisa as faixas *LA MuDANZA* e *LO QUE LE PASÓ A HAWAII* do álbum *DeBÍ TiRAR MÁS FOTOS* (2025) de Bad Bunny, com o objetivo de compreender como a música atua como resistência territorial. A partir da análise textual e sonora, com base em Almeida (2009), Minks e Ochoa Gautier (2021), observa-se que as canções constroem espacialidades críticas, nas quais música, território e memória produzem formas de pertencimento frente à colonialidade persistente.

Palavras-chave: Bad Bunny; Transculturação; Resistência cultural; América Latina.

Proposta

DeBÍ TiRAR MÁS FOTOS (2025), álbum mais recente do porto-riquenho Bad Bunny, aprofunda o direcionamento estético e político presente em sua trajetória musical, ao tratar criticamente as formas contemporâneas de colonialismo, os processos de gentrificação e a ocupação de seu território natal. Por meio da combinação de ritmos como reggaeton, trap, dembow e outras sonoridades vinculadas ao Caribe, o álbum promove uma reconfiguração do espaço urbano e afetivo de Porto Rico, articulando memória, deslocamento e identidade territorial.

Esse projeto, entretanto, não constitui o primeiro gesto de resgate histórico operado pelo artista. Desde sua projeção internacional com *X 100pre* (2018), Bad Bunny vem estruturando, em sua obra, uma crítica às dinâmicas coloniais que atravessam a experiência porto-riquenha, ao mesmo tempo em que inscreve sua produção musical em uma perspectiva de afirmação da memória insular e do pertencimento latino-americano. Essa abordagem se expande em *Un Verano Sin Ti* (2022), especialmente na faixa *El Apagón*, em que o artista explicita o uso da música como forma de mediação entre território e identidade.

6 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 1 de Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

7 Graduada de Jornalismo da UFPE, Recife, Pernambuco. E-mail: marialuizabispoo4@gmail.com

DeBÍ TiRAR MÁS FOTOs, por sua vez, reforça esse movimento ao mobilizar elementos visuais, históricos e sonoros como estratégias de resistência. A capa do álbum, duas cadeiras monoblocos brancas dispostas em um quintal cercado por bananeiras, opera como fator visual de uma memória doméstica compartilhada em diferentes contextos latino-americanos. As cadeiras calham na representação da convivência e da ausência, que sugere o apagamento de presenças e também de laços familiares e comunitários, atravessados por deslocamentos forçados e transformações territoriais comuns nos países da América Latina.

Nesse sentido, as faixas *LA MuDANZA* e *LO QUE LE PASÓ A HAWAii* estabelecem, por meio de recursos sonoros, um campo de escuta que articula memória, espacialidade e crítica social, e podem ser compreendidas como formas de “tecnologias sensíveis” (Minks e Ochoa Gautier, 2021). A análise se fundamenta na noção de transculturação, formulada por Ortiz (1940) e expandida por Almeida (2009), para compreender como gêneros afro-diaspóricos como plena, salsa e reggaeton são reconfigurados como práticas culturais situadas. Se entende por transcultura o processo de troca e transformação mútua entre culturas diferentes, resultando em novas expressões culturais híbridas. No contexto do álbum, tais movimentações operam como resposta à permanência da dominação colonial estadunidense em Porto Rico, produzindo sentidos de reinscrição territorial.

A música de trabalho *LA MuDANZA* tematiza, além da configuração familiar de Bad Bunny, o deslocamento de comunidades porto-riquenhas e o orgulho local como forma de resistência. O verso “*Aquí mataron gente por sacar la bandera / Por eso es que ahora yo la llevo donde quiera*”⁸ remete à Lei da Mordaça de 1948, que criminalizava manifestações nacionalistas e o uso da bandeira original da ilha, que fora substituída após a colonização (Figura 1).

Figura 1: Bad Bunny no videoclipe de *LA MuDANZA*



Fonte: Captura de tela realizada em 10 de julho de 2025.

8 “Aqui mataram gente por levantar a bandeira / Por isso que agora eu a levo onde quiser” (Tradução própria).

A performance vocal e o uso do cuatro porto-riquenho como instrumento principal reafirmam vínculos de pertencimento. No trecho “*De aquí nadie me saca / De aquí yo no me muevo / Dile que esta es mi casa / Donde nació mi abuelo / Yo soy de P fuckin’ R*”,⁹ o artista torna a música uma contra-cartografia afetiva que resiste à mercantilização e colonização do espaço. Como aponta Almeida (2009),

Se somos fruto da expansão marítima e berço da nova economia imperial, o domínio da letra e a manifestação artística nos permite transcender a condição de colônia, transgredindo e reformulando a ordem para alcançar o progresso, sendo, então, sujeitos e não somente objetos da ação transculturadora (Almeida, 2009, p.97).

Tal formulação ecoa nas estratégias sonoras e discursivas da faixa, que alicerçam uma política de enunciação situada.

Da mesma forma, *LO QUE LE PASÓ A HAWAII* expande o campo da crítica ao estabelecer uma analogia entre Porto Rico e o Havaí — ambos territórios marcados por anexações, processos de turistificação e expropriações fundiárias pelos Estados Unidos. A letra “*Quieren quitarme el río y también la playa / Quieren el barrio mío y que tus hijos se vayan / No, no sueltes la bandera ni olvides el lelolai / Que no quiero que hagan contigo lo que le pasó a Hawái*”¹⁰ evoca o lelolai, canto tradicional afro-caribenho, como um recurso de resistência cultural. A evocação da memória oral, nesse caso, opera como meio de produção de subjetividades coletivas, se contrapondo à narrativa institucional de apagamento histórico.

Em entrevista à revista *The Cut* (2025), Bad Bunny destaca a ausência da história de Porto Rico nos currículos escolares, ressaltando que “eles não falam sobre todos os governadores gringos que nos roubaram [...] nem os governadores gringos que mataram porto-riquenhos, assim como a Espanha matou os taínos” (Bad Bunny, 2025, online).¹¹ A música, assim, emerge como espaço de reconstrução histórica e ferramenta de reposicionamento político.

O arranjo da faixa *LO QUE PASÓ A HAWAII*, com pausas, cortes de voz e uma instrumentação que referencia os apagões elétricos recorrentes na ilha, intensifica a percepção da precariedade infraestrutural como experiência comum. Nesse sentido, o som não somente representa, mas também produz o território, ideia central nas discussões de

9 “Daqui ninguém me tira/ Daqui eu não me movo/ Diga que essa é a minha casa/ Onde meu avô nasceu/ Eu sou de Porto Rico, porra” (Tradução própria).

10 “Querem me tirar o rio e também a praia/ Querem meu bairro e seus filhos se vão/ Não, não solte a bandeira e nem esqueça o lelolai/ Porque não quero que façam com você o que aconteceu com o Havaí” (Tradução própria).

11 Tradução própria.

Minks e Ochoa Gautier (2021), ao argumentar que a auralidade implica em formas materiais e relacionais de conhecimento e resistência.

Ambas as faixas revelam que, em contextos de uma presença colonial persistente, a música atua como prática cultural que media modos de existência e resistência territorial. Ao entrelaçar som, corpo e espaço, Bad Bunny constrói uma discografia crítica das experiências insulares no Caribe, inserindo a escuta musical como prática de inscrição política. Segundo Almeida (2009):

A América Latina, forçosamente, foi espaço para recepção e expansão de culturas, mas não se sujeitou a ser mera tábula rasa, onde poderiam ser construídas novas cidades e sociedades sob os restritos moldes colonizadores, ainda que o processo de transculturação tenha ocorrido a custo de sangue e perdas (Almeida, 2009, p. 97).

Ao articular formas sonoras, referências históricas e disputas territoriais, o disco *DeBí TiRAR MÁS FOToS* reconfigura os vínculos entre corpo e espaço, colocando a música latina global como agente de posicionamento geopolítico. Nesse processo, se comprova o papel das socialidades musicais como formas de intervenção nos modos de estar e habitar o território.

Referências

ALMEIDA, Elaine. O espaço da transculturação. **Revista Outra Travessia**, Santa Catarina, n.8, p. 91–97, dez. 2009.

BUNNY, Bad. *DeBí TiRAR MÁS FOToS* [álbum]. Rimas Entertainment, 2025. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/5K79FLRUCSysQnVESLcTdb?si=gPKfZSkIS5SyuNgXD6EghQ>>. Acesso em: 10 jul. 2025.

The Cut. **Bienvenido a Bad Bunny's Puerto Rico**. 2025. Entrevista concedida à jornalista Jen Ortiz, Nova York, 18 de fev de 2025. Disponível em: <<https://www.thecut.com/article/bad-bunny-debi-tirar-mas-fotos-interview.html>>. Acesso em: 08 jul. 2025.

MINKS, Amanda; OCHOA GAUTIER, Ana María. Music, Language, Aurality: Latin American and Caribbean Resoundings. **Annual Review of Anthropology**, v. 50, p. 23– 39, out. 2021.

A música brasileira é antes de tudo negra:

Reflexões a partir da escuta do episódio *Chove chuva* do podcast *Projeto Querino*¹²

Dezwith Alves de Barros¹³

Resumo: Este trabalho tem como objetivo refletir acerca do papel de artistas musicais negros no processo de formação da identidade musical e cultural brasileira. Para tanto, tomo como referência o conteúdo audiomidiático do episódio 3 – *Chove chuva* – do podcast *Projeto Querino*. Desse modo, por meio de uma metodologia baseada sobretudo na escuta/fala e na análise temática e descritiva, a centralidade da musicalidade negra é reconhecida no episódio não apenas como uma questão de reparação histórica, mas como um imperativo para a compreensão da própria identidade cultural do Brasil.

Palavras-chave: História da música; Música popular brasileira; *Podcast*; *Projeto Querino*; Racismo na música.

Introdução

Em diferentes épocas da história do Brasil, nomes como Padre José Maurício, Elizeth Cardoso, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Clementina de Jesus, Jorge Ben Jor, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Paulinho da Viola, entre tantos outros, foram responsáveis por criar o que, na perspectiva apresentada neste trabalho, configurou-se como o que de mais representativo há na chamada música popular brasileira¹⁴. Em comum, esses ícones possuem uma característica determinante: às suas origens étnico-raciais, ou seja, a cor da pele. E esta ideia é o mote utilizado por Tiago Rogero para produzir o episódio *Chove chuva* do podcast *Projeto Querino*, no qual defende a tese de que a música brasileira, tal qual conhecemos e é conhecida no mundo inteiro, não existiria se não fosse pela influência dos africanos e de seus descendentes.

Partindo desta premissa, este estudo tem como objetivo analisar o conteúdo do episódio mencionado a fim de enfatizar a contribuição e o legado dos artistas negros e da

12 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 1 de Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

13 Doutorando em Estudos da Mídia, pelo PPgEM/UFRN. Mestre em Literatura Comparada pelo PPgEL/UFRN. Licenciado em Letras Português, Inglês e Literaturas pela UFRN. Professor Permanente Nível V na SEEC/RN. Reside atualmente em Natal/RN. E-mail: dezwith.barros.o89@ufrn.edu.br

14 Optei pelo uso da expressão com iniciais minúsculas, como substantivo comum (notadamente plural, coletivo – de fato, popular) para diferenciá-la da que utiliza as iniciais maiúsculas, como substantivo próprio, encastelado no altar elitizado de seus donos (os barões do mercado fonográfico da Indústria Cultural à brasileira).

musicalidade afro para o que compreendemos, desde o início do Século XX, como sendo a já mencionada música popular brasileira.

A fim de fundamentar e ampliar a discussão oriunda dessa análise, tomo como referência os próprios entrevistados pelo Tiago Rogero no programa – a saber, a Professora Edinha Diniz e o Professor Acauam Oliveira.

Nesse cenário, além da pesquisa bibliográfica inerente à transcrição do conteúdo sonoro do episódio para o texto escrito (Rogero, 2022), prioriza-se, aqui, uma metodologia baseada na escuta/fala/escuta do material audiomidiático em análise, de modo que o conteúdo sonoro configura-se tanto como “objeto” de análise quanto como fonte epistemológica e teórica para a discussão apresentada.

Seria o samba menos música?

Logo nos primeiros minutos do episódio em análise, Tiago Rogero narra os bastidores do famoso show realizado no Réveillon de 1995 para 1996 em homenagem a Tom Jobim, recém-falecido à época. Apesar de exaltar a importância dos artistas que se apresentaram nesse show – Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Maria Bethania, entre outros –, o foco do relato é denunciar um caso de racismo *à brasileira* (André, 2024) sofrido pelo único sambista do grupo de artistas que se apresentaram naquela ocasião. Acontece que, diferentemente dos demais – que receberam R\$ 100 mil de cachê –, o Paulinho da Viola só recebeu R\$ 30 mil pelo seu show. Acerca disso, Rogero ressalta que “uma das organizadoras chegou até a dizer que a culpa era do Paulinho [...]: segundo ela, enquanto os outros artistas tinham escritórios, o Paulinho trabalhava no fundo do quintal da casa dele” (Projeto Querino, 2022, 00:02:57 – 00:03:14).

Após analisar e refletir sobre esse incidente como tendo sido um caso evidente de preconceito contra o samba, ressalta-se que, na visão da organização do evento, é como se o samba fosse inferior aos demais ritmos, sobretudo à Bossa Nova – tida como referência do que eles chamam de MPB – e, por isso, o sambista merecia ganhar menos.

A partir disso, Tiago Rogero passa a explicar o porquê dessa diferenciação ser tão absurda, uma vez que a Bossa Nova, tida como matriz da tal MPB (com letras maiúsculas, essa coisa apropriada pela branquitude), na verdade, tem sua origem justamente no samba.

A negação da negritude de Chiquinha Gonzaga

Na sequência do episódio, após a vinheta e a uma breve menção ao maestro que comandava a equipe de cantores e instrumentistas que tocavam as missas na Capela Real – fundada por Dom João VI, ao chegar ao Brasil no início do Século XIX –, o Padre José Maurício – um homem negro, considerado por muitos o maior improvisador do mundo (Projeto Querino, 2022) –, o apresentador passa a explicar a inserção de ritmos e matizes africanas e indígenas no cancionário popular brasileiro entre a segunda metade do Século XIX e os primeiros anos do Século XX, até chegar na segunda figura de destaque do episódio – depois de José Maurício.

Essa figura é Chiquinha Gonzaga, uma mulher que, apesar de ter tido a sua contribuição para a música brasileira reconhecida, por quase um século teve a sua origem africana e a cor de sua pele completamente apagada de sua biografia, até que a sua biógrafa contemporânea, uma das convidadas do episódio, apresentou para o mundo não só a cor de Chiquinha, mas sobretudo a africanidade de sua música. Para Edinha Diniz, na obra dessa compositora neta de escravizada, evidencia-se uma rítmica de origem africana: “muitas das suas partituras são nitidamente africanas, como o jongo, o cateretê [...]. Mais do que reconhecer a sua origem afrodescendente, ela contribuiu pra juntar, integrar a cultura branca e negra” (Diniz, 2022 *apud* Projeto Querino, 2022, 00:25:02 – 00:24:38).

MPB: Música Preta Brasileira

Na sequência, o *podcaster* dá voz ao crítico musical e professor universitário Acauam Oliveira, que defende a tese de que a música popular seria a manifestação cultural mais genuinamente brasileira (partindo de baixo para cima, do povo para as elites – e não o inverso como ocorre com a maioria das outras manifestações artísticas). Nas palavras de Oliveira, a “música popular é uma criação negra, que apresenta aspectos da tradição negra e, portanto, de uma ancestralidade e que, no entanto, por ser negra, é ultramoderna, não tradicional. A contribuição da cultura negra para a música popular brasileira é a sua invenção, a sua criação” (Oliveira, 2022 *apud* Projeto Querino, 2022, 00:31:34 – 00:31:53).

Jorge Ben Jor Afrofuturista

Frente a isso, o episódio aprofunda-se na análise da obra de um artista que, na argumentação apresentada tanto pelo *podcaster* quanto pelo convidado, melhor sintetizaria esse legado da negritude para a música brasileira, a saber, o grande Jorge Ben Jor.

No cenário em que surgiu, o Jorge Ben Jor não apenas teria representado a experiência musical negra, em termos ancestrais, mas criado algo completamente novo. Para Rogero, o cara foi “o fundador de uma nova história da música popular brasileira, bebendo [...] e valorizando tudo o que veio antes, mas construindo outro futuro... Afrofuturista.” (Projeto Querino, 2022, 00:35:09 – 00:35:21).

Nesse sentido, Acauam Oliveira apresenta uma leitura fascinante da obra de Jorge Ben Jor e, em especial, de uma de suas músicas mais conhecidas, ressignificando completamente a interpretação do cancionário em análise no contexto sociopolítico – o da ditadura militar brasileira – em que foi produzido.

Ele [Jorge Bem Jor] recupera essa tradição negra [...] e recria isso apontando pra uma espécie de futuro de redenção do povo negro. É por isso também que eu penso que aquela música “Moro num país tropical” [...] que foi pensada na época como uma espécie de adesão ao paradigma nacionalista do regime [...], na verdade, o país tropical abençoado por Deus não é o país dos militares, é o país do povo negro em liberdade, que só existe a partir do território nacional, mas fora do significante “nação” tal como pensado pelos militares. O país tropical abençoado por Deus é o país dos Quilombos dos Palmares (Oliveira, 2022 *apud* Projeto Querino, 2022, 00:40:26 – 00:41:13).

Considerações para começar de novo

Esta breve análise descritiva do episódio *Chove chove*, do *Projeto Querino*, de Tiago Rogero, evidencia a inegável e estruturante contribuição da cultura africana e de seus descendentes para a música popular brasileira. A partir de alguns exemplos significativos, o trabalho demonstra, com base na perspectiva apresentada pelo podcast, como a narrativa hegemônica tentou silenciar as raízes negras da nossa produção musical. Além disso, a leitura da obra de Jorge Ben Jor sob a ótica afrofuturista reforça a tese de que a música popular brasileira é, em sua essência, uma criação negra, que não apenas reflete uma ancestralidade, mas também aponta para futuros de protagonismo e reexistência. Neste contexto, portanto, reconhecer a centralidade da musicalidade negra não é apenas uma questão de reparação histórica, mas um imperativo para a compreensão da própria identidade cultural do Brasil.

Referências

ANDRÉ, Thiago. **Apartheid Tropical**. Na voz de Thiago André. [s.l.]: Audible Originals, 2024. Audiolivro. Duração: 8h54min. Disponível em: <<https://www.audible.com.br/pd/Apartheid-Tropical-Audiolivro/BoDCGPM14Q>>. Acesso em: 13 jun. 2025.

PROJETO QUERINO 3: Chove chuva. Locução de: Tiago Rogero. Convidados: Edinha Diniz e Acauam Oliveira. Rio de Janeiro: **Rádio Novelo**, 2022. Podcast. Disponível em: <<https://projetoquerino.com.br/podcast-item/chove-chuva/>>. Acesso em: 18 mar. 2025.

ROGERO, Tiago. **Projeto Querino - Episódio 03: Chove Chuva**. [Transcrição]. 2022. Disponível em: <https://projetoquerino.com.br/wp-content/uploads/2022/07/Ep-03_Chove-chuva_Querino-1.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2025.

Como Mago de Tarso aciona o *Manguebeat* em seu videoclipe *Caranguejo do Trap*¹⁵

João Marcelo Santana Guimarães¹⁶

Resumo: O trabalho tem como objetivo analisar o clipe da música “Caranguejo do trap” de Mago de Tarso em comparação ao clipe da música “Maracatu Atômico” de Chico Science & Nação Zumbi. Usando como lente teórica a espectralidade da performance de Diana Taylor (2013), Performance do tempo espiralar de Leda Maria Martins (2021) e Gesto e Percepção de Hubert Godard (2002). A investigação busca: como o manguebeat “assombra” as produções do Trap Recifense.

Palavras-chave: *Trap*; *Manguebeat*; Assombro; Recife; Nordeste.

Introdução

A cena do rap em Recife tem uma longa história, o grupo Faces do Subúrbio, foi um dos expoentes quando ganhou destaque nos anos 90. Dentro do movimento *manguebeat*, o grupo misturava rap com embolada, rock e pandeiro para falar sobre a periferia recifense, chegando a ser indicado ao Grammy Latino em 2001. No entanto, mesmo com esta história, o hip-hop pernambucano passou por um período de menor visibilidade nacional até a segunda metade da década de 2010, quando o gênero começou a ganhar destaque midiático no Brasil.

Foi em 2016 que o *trap* começou a surgir no Brasil. Em Pernambuco, artistas como Nexoanexo e FlipR reivindicaram essa nomenclatura e se posicionaram dentro deste subgênero recém-chegado. Foi em 2018, que a cena recifense começou sua expansão, mas devido a pandemia, houve um esfriamento, que causou o fim de festas pequenas e médias que estavam se estabelecendo. Com a retomada das atividades, festas maiores dominaram o mercado e priorizaram artistas de fora do estado, por consequência, o espaço para músicos locais foi reduzido.

Em 2023, em meio a uma cena com pouco espaço midiático e poucas festas voltadas ao *trap*, Brenu e Mago de Tarso ganharam destaque nacional ao misturar o estilo “Detroit” do *trap* com samples de sanfona de Luiz Gonzaga em *Carolina Freestyle*. A estratégia de usar referências à cultura pernambucana se repetiu em *Nordestino Mesmo*, cujo videoclipe foi

15 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 1 de Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

16 Mestrando da Universidade Federal de Pernambuco, no Recife/PE. E-mail: joao.marceloguimaraes@ufpe.br

gravado na comemoração dos 30 anos do movimento *manguebeat*, mostrando a relação dos artistas com o movimento. Essa abordagem de reivindicar originalidade através da cultura local deu aos artistas certo destaque em comparação ao *trap* majoritariamente produzido e centralizado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Fazendo com o que o trabalho dos dois ganhasse destaque nacionalmente, o que ajudou a culminar no lançamento da música *Caranguejo do Trap* do rapper Mago de Tarso.

Análise e discussão

A análise utiliza o conceito de espectrologia da performance de Diana Taylor (2013), que defende que a performance aciona espectros dos anteriores, agindo politicamente no presente. Desta forma, entendo que o *manguebeat*, na figura de Chico Science & Nação Zumbi, age como um “espectro” na música pernambucana, no caso específico, o *trap*, sendo acionado pela performance de Mago de Tarso.

O “assombro” consiste nesta relação entre a performance analisada e a performance que ela aciona. Podemos observar o fenômeno desde o próprio título da música *Caranguejo do Trap*, que faz referência ao caranguejo, um símbolo do *manguebeat* que representa os habitantes do Recife. E também é visto na letra, Mago de Tarso se autodenomina “novo chico”, reafirmando sua estratégia de misturar o regional com o global, como defendia Chico Science.

As referências diretas ao clipe de *Maracatu Atômico* são evidentes. Na cena em que o rapper e seus amigos estão cobertos de lama, replicando uma cena icônica do clipe de Chico Science & Nação Zumbi, observo como um exemplo mais óbvio desta relação. Para além disto, Mago de Tarso aparece vestido de “La Ursa”, figura tradicional do carnaval, assim como os membros da banda aparecem como caboclos de lança no clipe de Chico Science. Essa espectrologia se intensifica pela semelhança dos gestos e linguagem corporal presente em algumas cenas além da lógica criativa que permeia a criação da música e clipe *Caranguejo do Trap*.

Apesar das semelhanças, existem diferenças notáveis entre os clipes. A qualidade de imagem e a linguagem audiovisual mais atualizada de *Caranguejo do Trap* são as primeiras diferenças, mas a maior distinção está no gesto. Apesar do gesto também aparecer como um ponto em comum, a performance de Mago de Tarso pode se relacionar mais facilmente com um “regime coreopolítico hardcore” do rap (Rolim, 2024), com uma postura mais séria e

movimentos limitados aos membros superiores. Já Chico Science & Nação Zumbi apresentavam uma gestualidade mais dançante, com influências do maracatu e outras expressões populares pernambucanas.

Considerações finais

A partir desta análise, é possível concluir que o movimento *manguebeat* criou um possível padrão de comportamento, criatividade e reivindicação territorial em Pernambuco que “assombra” a música local. Porém, artistas como Mago de Tarso, ao acionarem o manguebeat, podem se beneficiar desta estrutura para acionar nostalgia além de aproveitar uma forma validada de criatividade.

A análise das performances destes clipes permite enxergar o tempo através de uma perspectiva “espiralar”, onde saberes são inscritos no gesto e no corpo, unindo passado, presente e futuro, modulando o tempo de uma forma espiralar e mostrando que essas performances não se esgotam no tempo linear. Apesar de entender que essas diversas temporalidades estão agindo simultaneamente neste fenômeno.

O estudo ainda questiona qual corpo é acionado ao pensar em artistas nordestinos e se as performances, ao afirmarem a identidade, acabam reforçando estereótipos do que é ser nordestino, evidenciando a fragilidade da ideia de Nordeste e de ser pernambucano. Este trabalho não busca esgotar a discussão sobre o trap de Recife, mas sim contribuir para o debate sobre territorialidade e identidade nordestina, trazendo mais interrogações do que respostas.

Referências

COUTINHO, T. A. **Afinal, o que é o trap?** Sonoridade, discurso e imagem no trap BR. 2024. 139 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. Tradução de Silvia Soter. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002. p. 11-35.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. São Paulo: Perspectiva, 2021.

ROLIM, M. A. **Múltiplos modos de mover politicamente os corpos no rap:** cartografia dos regimes coreopolíticos do rap do Brasil e dos EUA. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2023.

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

Pernambucanidade, *Manguebeat* e Gilberto Freyre:

Inventando maquinarias de esquecimento¹⁷

Artur Onyaiê Gonçalo do Nascimento¹⁸

Resumo: A partir de incômodos e desconfortos incitados pelas observações em torno das comemorações dos 30 anos do *Manguebeat*, busquei compreender alguns efeitos do processo de institucionalização do movimento mangue. Me lanço num lamaçal entremeado de silêncios e esquecimentos ao propor articular a institucionalização do *Manguebeat*, o pensamento de Gilberto Freyre e o conceito de Pernambucanidade como forma de alargar as fissuras do Mangue e trazer à superfície hiatos e estuários estéticos.

Palavras-chave: *Manguebeat*; Lamento Negro; Pernambucanidade; Gilberto Freyre.

Proposta

É sabido da contribuição do *Manguebeat* para a visibilidade internacional de Pernambuco no aspecto da produção da música pop brasileira, o que provocou considerável incremento no que tange aos produtos culturais que ponderavam a respeito do *manguebeat*; seja no audiovisual, no literário ou acadêmico. Todavia, acredito que os meandros das diásporas negras e seus diálogos com os povos originários, fundamentais para formação de um alicerce sensível do *manguebeat*, ainda seja pouco debatida, não obstante tamanha relevância. No trajeto das pesquisas percebi como a institucionalização do movimento mangue foi um importante fator de contribuição para o movimento tornar-se hegemônico e símbolo contemporâneo da ideia de pernambucanidade.

Dentro dessa conjuntura, pressuponho que os processos de incorporação e categorização do movimento mangue como uma manifestação genuína e autenticamente pernambucana, invariavelmente também alimenta movimentos de exclusão. Acreditamos que os deslocamentos agenciados por essa maquinaria pernambucana de autenticidade seja um dos vetores de apagamentos, silenciamentos e esquecimentos que atravessam o *manguebeat*.

Diante disso, me lanço num lamaçal movediço entremeado de silêncios e esquecimentos ao propor articular a institucionalização do *Manguebeat*, o pensamento de

17 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 1 de Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

18 Doutorando em Comunicação, Músico, Recife/PE. E-mail: onyaie@gmail.com

Gilberto Freyre e o conceito de Pernambucanidade como forma de alargar as fissuras do Mangue a fim de trazer à superfície hiatos e estuários estéticos.

Os motivos que instigaram esta pesquisa foram as repercussões das efemérides referentes aos 30 anos do Manguebeat, pois daí surgiram muitos incômodos e outros foram reanimados. Apesar de tantos desconfortos, por hora destaco a exclusão do grupo percussivo Lamento Negro nas comemorações Oriundo do bairro negro de Peixinhos, em Olinda, o Lamento Negro é um bloco percussivo que promove o ensino musical e histórico a partir das culturas negras. Além do mais, sintetiza em sua sonoridade caminhos da diáspora ao articular o funk de James Brown, coco, afoxé, maracatu e samba-reggae. Seu papel é fundamental no movimento mangue, pois foi a partir dos ensaios do bloco percussivo que Chico Science inspirou-se em misturar a música pop com a música negra pernambucana. O crítico musical José Teles destaca:

Se o Lamento Negro não tivesse existido, o Nação Zumbi talvez existisse, provavelmente com o mesmo nome, mas dificilmente com a mesma sonoridade. Chico Science, Dengue, Lúcio Maia e Jorge du Peixe, certamente teriam feito música, provavelmente com o mesmo destaque que obtiveram, mas não é possível conjecturar que caminhos sonoros seguiriam. A rota da vida dos quatro foi modificada, radicalmente, quando Gilmar “Bola Oito” Correa, convidou Francisco França, seu colega de trabalho, na Emprel (empresa processadora de dados municipal), para o ensaio de um bloco de samba reggae do qual ele participava. O grupo era o citado Lamento Negro (Teles, 2022).

Também podemos pensar que todos os percussionistas do Nação Zumbi passaram pelo Lamento Negro, excetuando-se do atual percussionista Da Lua; Canhoto, Gira, Gilmar Bola 8 e Toca Ogan. A musicalidade do Lamento Negro é percebida numa das primeiras versões da música *A Cidade*, de Chico Science e Nação Zumbi, onde o ritmo é mais cadenciado, mais próximo dos blocos de samba-reggae.

Apesar das motivações citadas para o Lamento Negro ter seu merecido reconhecimento, não foram suficientes para ser convidado para os festejos organizados pelo Estado. Neste momento, passo a ponderar como as políticas culturais e o conceito de pernambucanidade também excluem, segregam e esquecem. Lanço a luz negra (Silva, 2022) sobre o conceito de pernambucanidade a fim da possibilidade de poder revelar à superfície outros sentidos acerca do Manguebeat. Diante disso, mergulhei na pernambucanidade e logo percebi um personagem muito importante: Gilberto Freyre.

Valendo-se de seu privilégio e alcance, Freyre, ao passo que encabeça a defesa do conservadorismo oligárquico, concomitantemente, defende os interesses do governo militar,

ao operar no sentido de elaboração de uma unidade local e nacional a partir da cultura. Não por acaso, um dos grandes símbolos dessa pernambucanidade são as grandes incursões militares, como a Batalha dos Guararapes. Figura central na elaboração do conceito da Pernambucanidade, sua visão de mundo é que vai ditar tais legitimações dentro de uma política cultural.

O nosso grande patrono cultural, o maior e mais premiado intelectual brasileiro em linha reta, o rapaz dos jardins de Apipucos, de fato não é o responsável pela criação do conceito de democracia racial. Todavia, mesmo não sendo o pai, podemos atribuir-lhe outros graus de paternagem, talvez um padrasto. Um bom padrasto! Pois além de sua obra mais reconhecida, o livro *Casa Grande & Senzala*, ter dado todo repertório conceitual para ideia de democracia racial, Freyre não se eximia de defender uma harmonia racial nacional: “Creio que, a despeito dos preconceitos de raça e de cor, quase sempre ligados ao de classe, o Brasil se aproxima cada dia mais do seu natural destino de tornar-se a primeira grande democracia racial no mundo. Um grande destino” (Freyre, 1970, p. 94).

No processo de institucionalização do mangubeat vemos o discurso oficial embranquecer o que é entendido enquanto cultura pernambucana. Na verdade, esse é o trajeto do “eu transparente” do qual Denise (2022) tanto nos fala, onde a miscigenação é apenas uma etapa para esse homem moderno, transparente e autodeterminado. O movimento excludente da pernambucanidade é algo que se dá em muitos momentos da história das políticas culturais em Pernambuco. Não precisamos ir muito longe para entender que outras manifestações não consideradas autenticamente pernambucanas foram alijadas da pernambucanidade, assim como o Lamento Negro, as escolas de samba e os afoxés.

Por fim, acredito que as políticas culturais herdaram o pensamento de Gilberto Freyre, principalmente no que diz respeito ao que está inserido ou não na categorização do que é pernambucano. No momento em que se torna oficial, pernambucano, o mangubeat deixa para trás a cultura negra que foram fundamentais para a sua formação. Importante enfatizar que esse esquecimento também é absorvido por parte da população que pouco conhece a importância do Lamento Negro.

A partir dessas observações sigo puxando os fios que tecem o mangubeat a fim de chegar em linhas de fuga que me levem a outros lugares, outras fissuras. Ainda seguindo esses fios começo a observar, durante os anos 70, a organização do movimento negro para a

fundação do Movimento Negro Unificado, o que vai levar a um enfrentamento sistemático às ideias de Freyre e outras formas de pensar a cultura negra e pernambucana.

Referências

FERREIRA DA SILVA, Denise. ***Homo modernus – para uma ideia global de raça***. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

FERREIRA DA SILVA, Denise Ferreira. **A dívida impagável**. São Paulo: Forma Certa, 2019.

FREYRE, Gilberto. A sinceridade dos 70 anos (Entrevista concedida a Estefânia Pinheiro). **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 07/04/1970.

TELES, José. Lamento Negro é esquecido nas comemorações dos 30 anos do Manguebeat. **Teles Toques**, 24 set. 2022. Disponível em: <<https://tinyurl.com/49mdrfn9>>. Acesso em: 30 out. 2025.

A musicalidade em espiral na performance da cantora Melly¹⁹

Juliana Carolina Santos Silva²⁰

Nadja Vladi Cardoso Gumes²¹

Resumo: A partir da análise do álbum visual *Amaríssima* (2024), da cantora baiana Melly, essa investigação tenta compreender como as noções de *cena musical em espiral* (Gumes, 2025) e *audiovisual em rede* (Gutmann, 2021) se entrelaçam para pensar a performance de artistas negras e LGBTQIAPN+. A adoção do formato de álbum visual (Harrison, 2014; Sá e Dalla Vechia, 2014) na divulgação das canções, uma prática cultural contemporânea, nos permite compreender a materialidade de corporeidades que se atualizam a partir de audiovisuais, memórias e afetos em territorialidades do sul moldadas por processos diaspóricos.

Palavras-chave: Cena musical em espiral; Audiovisual em rede; Álbum visual; Feminismos negros.

Proposta

A cantora e compositora baiana Melly lançou, em maio de 2024, o álbum *Amaríssima*, pela Som Livre, em diversas plataformas digitais. O projeto de 12 faixas também saiu em formato audiovisual, com cerca de 19 minutos, no qual Melly reuniu videocliques das canções em um curta-metragem. Neste estudo, investigamos como este produto constrói uma narrativa pautada na afetividade (o *dengo*, proposto por Mayana Soares) entre mulheres negras, a partir da análise de uma produção audiovisual que fala sobre amores, saudades, desilusões e solitudes vividas por uma jovem negra e LGBTQIAPN+ de 22 anos.

Para compreender memórias das experiências negras e do processo de diáspora, partimos da noção de *cena musical em espiral* (Gumes, 2025) como forma de compreender fenômenos culturais em territorialidades do Sul, sem reduzir a produção cultural de artistas negros e LGBTQIAPN+ a rótulos limitantes, como “música negra” ou “música LGBT”. Também utilizamos a noção de *audiovisual em rede* (Gutmann, 2021) para compreender como corpos e subjetividades, percebendo como tecnologias, corporalidades, performances e afetos se articulam de forma fluida e relacional.

19 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 1 de Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

20 Juliana Carolina é bacharel em Cultura e discente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB. Cachoeira/BA. E-mail: jucarols2@gmail.com

21 Nadja Vladi Gumes é professora associada da UFRB. Docente permanente do Programa em Pós-Graduação em Comunicação (UFRB) e do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA). Cachoeira/BA. E-mail: nadjavladi@ufrb.edu.br

Neste estudo compreendemos o álbum visual como um formato que traz uma nova proposta estética no âmbito da cultura musical contemporânea, tendo como referência os estudos de Cara Harrison (2014) e Sá e Dalla Vechia (2014). Dessa forma entendemos que “[...] um álbum visual é um formato híbrido que mescla convenções da música, do videoclipe e do cinema, o que se expressa tanto em seu conteúdo, quanto na estrutura narrativa”. (Gumes et al., 2023, p. 10).

Amaríssima trafega por ritmos como pagodão baiano, R&B, Soul e *Neosoul*. O curta-metragem, dirigido por Edvaldo Raw, tem como protagonista Melly ao lado da atriz Camilla Damião, em uma história sobre o encontro homoafetivo entre duas mulheres. As duas viveram momentos intensos provocando um conflito interno. Como nos lembra bell hooks (2021), “quando nos sentimos profundamente atraídos por alguém, dedicamos energia mental e emocional à pessoa, isto é, investimos sentimentos e emoções”. Esse aspecto aparece, por exemplo, em *Bye-Bye*, uma canção de despedida.

Nos interessa analisar as práticas comunicacionais do álbum visual: as performances identitárias, os vídeos de dança, os relatos pessoais e os desafios compartilhados em plataformas digitais. Como propõe Gutmann (2021), a cultura digital se expressa como trama *audioverbovisual*, em constante articulação entre linguagens. Ao propor uma atuação no filme, Melly se coloca em primeira pessoa da narrativa, extrapolando o eu-lírico e corporificando uma experiência afetiva e estética que busca, com o dengo, subverter “esse pensamento da colonialidade, permitindo que encontremos nossa força vital em construir vidas juntas” (Soares, 2025, p.4). Essa dimensão afetiva é colocada em obras audiovisuais para estabelecer um espaço de conforto da artista em expressar as vivências. Analisar essa narrativa pode nos mostrar formas de reexistência do corpo negro de mulheres, a partir de audiovisualidades.

A noção da cena musical em espiral possibilita perceber como “as performances influenciam outras performances” (Taylor, 2019 p. 28), promovendo conexões diferentes em tempos, memórias e estilos. Melly atualiza performances que dialogam com outras performances já vistas, evidenciando, a partir do álbum visual, como as “tecnicidades agenciam performances que se reverberam, na instância de consumo” (Gutmann, 2021, pág 54). Nossa abordagem é observar Melly como parte de cenas musicais que funcionam como temporalidades espirais (Martins, 2021), nas quais as performances de artistas negras e LGBTQIAPN+ atualizam narrativas históricas e culturais.

Neste sentido, o álbum visual *Amaríssima* nos parece um produto cultural que permite pensar em múltiplas temporalidades, e experiências que se entrelaçam, desafiando as lógicas lineares. Ao mesmo tempo possibilita investigar como corpos e subjetividades se articulam às plataformas (Instagram, TikTok e YouTube), especialmente as corporeidades periféricas, racializadas e dissidentes. A articulação entre cenas musicais em espiral e audiovisual em rede nos parece um caminho metodológico possível para compreender como práticas musicais, corporeidades e afetos constroem territorialidades.

Ao analisar *Amaríssima*, compreendemos o álbum visual como um espaço sensível de reinvenção de corpos e territórios. Ao mesmo tempo, a performance de Melly nos possibilita ampliar o entendimento de cena musical, ao incorporá-la como um espaço de reinvenção, e compreender a sensorialidade e a afetividade que atravessam os modos de ver, escutar e interagir com o audiovisual.

Referências

- GUMES, Nadja Vladi. **Cenas em espiral**: música, corporeidades e territorialidades. Projeto de Pesquisa. UFRB; Santo Amaro, 2025.
- GUMES, Nadja Vladi; GARSON, Marcelo; ARGÔLO, Marcelo. Por acaso eu não sou uma mulher? Interseccionalidade em Luedji Luna e na cena musical de Salvador. **Cadernos Pagu**, Campinas, 2023.
- GUTMANN, Juliana Freire. **Audiovisual em rede** [livro eletrônico]: derivas conceituais. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.
- HARRISON, Cara. **The visual album as a hybrid art-form**: a case study of traditional, personal and allusive narratives in Beyoncé. 2014. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Lund University, Lund, 2014.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- SÁ, Simone Pereira de; DALLA VECCHIA, Leonam, In: SÁ, Simone Pereira de. AMARAL, Adriana; JANOTTI, Jeder (orgs.). **Territórios afetivos da imagem e do som**. Belo Horizonte: UFMG, 2020.
- SOARES, Mayana Rocha. O dengo como produção afetiva de Bem Viver: práticas literárias, narrativas e poéticas negras sapatonas. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 74.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

Los estudios de auralidad en América Latina:

Desarrollo y actualidad de un dominio transdisciplinar²²

Natalia Bieletto-Bueno²³

Resumen: Los estudios de auralidad se han diferenciado paulatinamente de los estudios sonoros, configurándose como un “dominio transdisciplinar”. Esta ponencia, presenta una cartografía de los nodos de desarrollo de este subcampo de estudios en la región Latinoamericana. Mediante un balance historiográfico aborda algunos de los problemas que los estudios de auralidad en América Latina ha atendido en años recientes, e ilustra su diferenciación de sus contrapartes en el norte global. Finalmente, ofrece un sumario de algunas de las preguntas y las metodologías más recurrentes, así como de las nuevas metodologías que se están poniendo en práctica en este subcampo emergente del conocimiento.

Palabras clave: Auralidad; Son/escucha; Epistemología; Transdisciplinaridad.

Propuesta

En años recientes, el mundo académico ha atestiguado un auge de los estudios en torno al sonido y la escucha, manifiesto en un gran número de revistas académicas, tesis de postgrado, podcasts, proyectos de investigación, coloquios y congresos, por mencionar algunos. Tal avance nos ha permitido comprender que los fenómenos sonoros van más allá de su dimensión acústica, de modo que prestar oídos a las formas en que grupos de personas escuchan en diferentes sociedades y momentos de la historia ha abierto posibilidades de entender los mundos de sentido, mentalidades, mecanismos de distribución del poder, relaciones entre entidades, construcción de cosmogonías y filosofías que el oído permite (Maldonado Parrales 2024, Ochoa-Gautier y Minks, 2021, Bieletto-Bueno 2022). La región latinoamericana no ha sido ajena a esta revolución aural. Esta ponencia, ofrece un estado del campo del desarrollo reciente de los estudios de auralidad en esta región cultural.

Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación titulado “Del sonido a la Escucha, teorías y métodos de los estudios de auralidad en América Latina”, cuya tesis

22 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 1 de Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

23 Doctora en Musicología, Profesora Asociada del Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la Universidad Mayor de Chile. E-mail: nbieletto@gmail.com

orientadora es que los estudios de auralidad se han diferenciado paulatinamente de los estudios sonoros, y se han configurado como un “dominio transdisciplinar”. Tal desarrollo ha ocurrido en los cruces de áreas como la socio-antropología de los sentidos, la etnomusicología, la historia de las mentalidades y la vida cotidiana, el psicoanálisis y los estudios de memoria, entre otros. El problema principal es de orden epistemológico pues apunta a comprender el tipo de pensamiento interdisciplinar que se ha requerido para conceptualizar el tema sonido/escucha, y enseguida, que ha contribuido a la delimitación del subcampo de estudios de auralidad como un “dominio interdisciplinar. Aborda también un problema de tipo historiográfico pues reconoce que distintas tradiciones de pensamiento enmarcan sus objetos de estudio de una manera particular y respondiendo a problemas propios de los campos respectivos, todos los cuales abonan a la generación de conocimiento inédito.

Los avances preliminares aquí presentados, se ofrecen mediante la elaboración de una cartografía virtual, se presenta la visualización geo-localizadas de nodos de desarrollo de este subcampo de estudios en la región Latinoamericana. Así mismo, mediante un balance historiográfico, se presentan algunos de los problemas que los estudios de auralidad en América Latina ha atendido en años recientes, presando especial atención a las particularidades socio-culturales de esta región, diferenciándola, por ejemplo, de los desarrollados en el norte global. Finalmente, se ofrece un sumario de algunas de las preguntas y las metodologías más recurrentes, así como de las nuevas metodologías que se están poniendo en práctica en esta área del conocimiento.

Referencias

BIELETTTO-BUENO, Natalia. 2023. **Del sonido a la escucha: Teorías y métodos en los estudios aurales**. Proyecto de Investigación para postulación para financiamiento de la Agencia Nacional de Investigación en Chile. Adjudicado 2024 con el no. FONDECYT 11240463.

MALDONADO PARRALES, Fernando David. Una aproximación interdisciplinaria a los estudios sonoros y la auralidad. **Journal of Sound, Silence, Image and Technology**, 2024, núm. 7, 2024. Disponible en: <<https://raco.cat/index.php/JoSSIT/article/view/432112>>.

MINKS, A.; & Ochoa Gautier, A. M. (2021). Music, language, aurality: Latin American and Caribbean resoundings. **Annual Review of Anthropology**, 50(1), 23-39.

Minha rua é viva:

Arte, política e direito à cidade²⁴

Luana Carine Melo Farias²⁵
Beatriz Sales dos Santos Alves²⁶
Paula Reis Melo²⁷

Resumo: O projeto audiovisual *Minha rua é viva* lança luz sobre a força de brinquedos populares na Comunidade do Coque na mobilização pelo direito à cidade. Reconhecendo a música numa dimensão política, o curta-metragem apresenta, em formato documentário, vivências do Maracatu Nação de Oxalá e do grupo de coco Raízes do Coque. A pesquisa destaca um diálogo entre a cultura, o sagrado e a política, renovadores da relação com o território.

Palavras-chave: Cultura popular; Comunidade; Política; Direito à cidade.

Proposta

Em Recife, é comum acompanhar durante protestos e manifestações públicas grupos de maracatu que levam nos batuques o grito pelas causas defendidas. Espalhando pelas ruas da cidade um jeito próprio de fazer política, os baques potencializam os movimentos e mostram que a força é sonora, sagrada e social. No entanto, mais do que mobilizados no centro da cidade, os coletivos e brinquedos de cultura popular pernambucana, de raiz periférica, estão comprometidos com o território de origem, a política é feita cotidianamente, na incidência, na retomada e na manutenção de um sentido de identidade que é constantemente atacado.

O curta-metragem *Minha rua é viva* trata da força da cultura como ferramenta política e de reivindicação na comunidade do Coque, zona sul do Recife. A pesquisa nasce da percepção de que os movimentos socio-culturais, através dos coletivos artísticos organizados por moradoras e moradores, exercem um papel fundamental de mobilização por

24 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 1 de Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

25 Graduada (2023) em Jornalismo pelo Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e jornalista atuante na organização da sociedade civil Cendhec, Recife/PE. E-mail: luana.cmfarias@ufpe.br

26 Graduada (2023) em Jornalismo pelo Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE. E-mail: beatriz.salves@ufpe.br

27 Orientadora do trabalho audiovisual e professora do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: paula.reis@ufpe.br

direitos humanos na Zona Especial de Interesse Social (ZEIS). A influência dos grupos para a luta acontece tanto com a articulação para manifestações e protestos, quanto num diálogo de construção subjetiva e coletiva, formadora da noção de pertencimento à comunidade, da manutenção de legados, permitindo a continuidade da própria história.

O escritor, filósofo e ambientalista indígena Ailton Krenak salientou: “Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo que compartilhamos” (Krenak, 2009, p. 9). A conexão com a ancestralidade é caminho de autopercepção, de consciência coletiva e de valorização do sentido de comunidade.

Com uma abordagem visual imersiva e uma forte presença musical, o documentário perpassa as histórias de Dandara Canuto, Nilla de Brazel, Marcelo Tompson e Lourdes Cristina, fazedores da cultura popular, que narram como o presente da comunidade é construído por lutas antigas que se atualizam.

Na voz dos brincantes, o formato documental foi utilizado de maneira realista e aproximada, tanto para apontar abismos sociais que atravessam as narrativas (como o racismo ambiental e religioso), quanto para destacar a relação histórica e sagrada que têm com as expressões culturais.

Retratar as vivências por meio de um documentário exige a consciência de que, apesar do seu potencial para entreter, conforme aponta Bill Nichols (2005), pesquisador no campo dos estudos cinematográficos, o projeto audiovisual documentário pode ser utilizado na promoção de reflexões sobre temas relevantes de natureza social e reivindicatória. O produto aborda o modo observativo e expositivo, sub-gêneros do documentário, elencados por Nichols, numa perspectiva subjetiva das experiências dos entrevistados, considerando a voz do coletivo no social.

Com foco nas ideias de Cremilda Medina em *Entrevista: o diálogo possível* (2008), quando retrata a natureza dinâmica das entrevistas, foi motivo de encorajamento para adaptação, abertura e sensibilidade ao fluxo das conversas. Assim como a ética envolvida na responsabilidade com as histórias antes, durante e após as gravações e diálogos.

O debate sobre direito à cidade, posicionado como um dos pilares do curta-metragem, enfatiza, de antemão, que a reivindicação pelo direito à cidade integra além do direito à moradia, o direito à informação, à comunicação, à educação, à cultura. O exercício de documentar a efervescência cultural no território encontrou também práticas que

presentificam a ancestralidade e o culto ao sagrado, e os tem como parte da identidade da comunidade. Desse modo, o debate sobre direito à cidade considera também a perspectiva do culto e da ancestralidade como direitos políticos.

Satou (2020) pontua que arte e política são duas esferas da sociedade aproximadas constantemente por interconexões da produção artística com os movimentos políticos e sociais de certa época. A proximidade entre arte e política vem, entre diversas possibilidades, do desejo pela liberdade e justiça diante de algum cenário em que estes são colocados à prova (Satou, 2020), assim como ocorre no Coque. Moradores estão assiduamente engajados no resgate de espaços, na defesa e promoção de direitos à cidade, à educação, ao acesso à cultura e na valorização da juventude artística local.

O Maracatu Nação de Oxalá tem 23 anos de trajetória de incidência na comunidade, principalmente na Rua da Zuada, onde fica a sede e acontecem os ensaios. O maracatu é o fio condutor do curta-metragem que se desenrola entre relatos subjetivos e coletivos da relação dos entrevistados com a música, com a história do bairro e o sagrado. *Minha rua é viva* fala sobre aterramento e ancestralidade na comunidade; conta a história do Maracatu Nação de Oxalá e do coco Raízes do Coque; denuncia preconceito e racismo religioso; ressalta a construção de consciência política; e alguns dos processos de reivindicação por moradia no bairro.

Durante as gravações do curta-metragem, os entrevistados apresentaram discursos semelhantes, pontuando a importância de promover para crianças e jovens o acesso, circulação e vivência a outros espaços da cidade, além do bairro que residem. O direito humano de ir e vir com dignidade, frequentemente negado à população periférica, é também proporcionado quando os coletivos realizam apresentações em outros bairros do Recife, ou outras cidades.

“A comunidade é viva”, assim pontuou o mestre do maracatu, Marcelo Thompson, ao comentar sobre os sons externos durante a gravação de sua entrevista. Alimentando o chão onde nasceram, durante os ensaios, as crianças do Maracatu Nação de Oxalá dançam e tocam pelas redondezas da Rua da Zuada; a família de Dandara Canuto, do Coco Raízes do Coque, se reúne no quintal de casa (onde o grupo nasceu e se nutrir antes de expandir). Juntos, em confluência com outras sonoridades do território, dão forma e tom ao lugar. A comunidade vive a continuidade da própria história.

“A ancestralidade é trajetória, ancestralidade come”. Durante a conferência *Educação e Decolonialidade*, no 2º Encontro Internacional Pós-Colonial e Decolonial da Universidade do Estado de Santa Catarina, o quilombola Nego Bispo salientou: “A ancestralidade não é morte, a ancestralidade é viva, é presente, é agora”.

O que existe no Coque, assim como em muitas outras expressões da cultura popular, afro-indígena, não se trata unicamente de um resgate ancestral mas da manutenção do ancestral nas tradições. Alimentar essa consciência com musicalidades e sonoridades essencialmente pernambucanas, de origens afro-indígenas, coopera para a continuidade, digna e fortalecida, das identidades em sua plenitude. Sendo a música, através das tocadadas, do canto e da dança, essência dessas expressões.

Referências

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Conferência “Educação e Decolonialidade”**. 2º Encontro Internacional Pós-colonial e Decolonial. AYA da Universidade do Estado de Santa Catarina. Disponível em: <<https://youtu.be/TrMqyUgs2kk?si=GPEhbudZVPb5mD2R>>.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus Editora, 2005.

SATOU, Danilo. **Arte e política no contexto brasileiro e no acervo do Centro Cultural São Paulo**. Centro Cultural de São Paulo, São Paulo, 6 de Março de 2020. Disponível em: <<https://tinyurl.com/bddwwetv>>.

“Que marmota é essa?”:

A influência do humor nas cenas musicais fortalezenses a partir da Berlim Tropical²⁸

Gabriel Holanda Monteiro²⁹

Resumo: Esta frescada teórica busca investigar a incorporação do humor por artistas *queer* na formação de cenas musicais fortalezenses, tomando como ponto de partida a Berlim Tropical, coletivo LGBTQIAPN+ de música *eletropop*. Adotando estudos sobre o humor cearense, a sensibilidade *camp* e o gesto teórico-metodológico da fonografia de pista, constata-se que o humor atua por lógicas contraditórias de opressão e de resistência na formação de uma identidade cultural gaiata nas cenas musicais da cidade.

Palavras-chave: Humor; Cenas musicais; Teoria *queer*; Identidade cultural; Berlim Tropical.

Introdução

Terror das básicas!
Levanta, *besha*! Cadê o carão?
FDS na boate, tu é só *close* e confusão
Pulando todas as catraca, a abusada do busão, e tem razão
Sem boca torta, não quero um pio
Vê se respeita, chegou ela, dona e maior do Brasil
Ela chega na voadora, ouviu o som que explodiu? Curto pavio
Nem todos sabem, na tua frente é sorriso e carão
Por trás desses olhos, nas ruas frias tá sempre selvagem
É só imagem que sobrevive
Sem o carinho e o calor, o sol nasce
Mas ela não vai olhar pro chão
Queixo pra cima e carão!
Ela caiu e levantou agora, dando risada (KAKAKAKAKAKA)
Passou na frente da galera e deu uma rabissaca (YAYAYAYAYA)
Ela adorou o bafafá, foi a mais comentada (FOFOCACACACA)
E quem não viu? Vai ver, vai ver, vai ver, vai ver!

Rosabeats (2022), Levanta, Besha!

Pra fazer marmota não precisa ter lugar
Fora das festinhas também dá pra delirar

Getúlio Abelha; Brunoso (2021), Vá Se Lascar!

28 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 1 de Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

29 Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGOM/UFPE). E-mail: gabe.docx@gmail.com. Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Se o cearense é um bicho gaiato, fresco, viçoso,³⁰ imagine a *besha*. Para evitar generalizações: não me refiro a um aspecto “inerente”, mas à construção de uma percepção histórica e sociocultural analisada por pesquisadores como Silva Neto (2009), que se propôs a interpretar a ideia de cearensidade a partir da Madame Mastrogilda, personagem do humorista Eddi Lima.

Essa associação com a piada, o deboche, a frescada – no Ceará, “frescar” (assim como “mangar”) é o ato de zombar com/de alguém – foi se transformando em identidade cultural desde o século XVIII e vendendo epítetos como Berço do Humor, Ceará Moleque e Estado de Graça (Lima et. al, 2015, p. 370). Paralelamente, a comunidade LGBTQIAPN+ também foi “agraciada” com a alcunha de *povo animado* e essa relação também já tem seu campo de debates (Emig, 2014; Carvalho, 2017). Nomeação irônica e literal: a etimologia da palavra gay significa “alegre, despreocupado” – mas preocupação é o que não nos falta.

Agora imagine ser bixa³¹ (ou *besha*, na frescada eletropop e afropop de Rosabeats) em um lugar onde os viados são chamados (e se chamam, em contextos bem distintos) de *balde* – porque em direção ao chão, um balde ou cai de boca, ou cai de bunda... Genial. Além disso, no Ceará o verbo *baldear* significa estragar, atrapalhar. O humor, para as bixas cearenses, é ao mesmo tempo mecanismo de sobrevivência, dismantelo, entretenimento e violência.

Rosabeats forma, junto a Lola Garcia e Clapt Bloom, o coletivo, selo e produtora Berlim Tropical (Figura 1). Juntas, misturadas e separadas, as bonecas têm lançado diversos projetos desde 2012 – e mesmo com sentimentos pesados nas obras, elas frescam com suas próprias produções e a gaiatice vem à tona. Já Getúlio Abelha, que é natural de Teresina (mas morou em Fortaleza durante sua estreia e ascensão nas cenas musicais), intitulou seu *debut* como Marmota (2021), uma expressão que denota algo engraçado e ao mesmo tempo estranho (no caso, *queer*).

30 Gírias fortalezenses para brincalhão, debochado, zombador.

31 “Pensamos essa bixa como um entrelugar (Bhabha, 2013) cultural e identitário que vai além da noção de ‘bicha’ como o homem gay e envolve diversas construções de gênero e de sexualidade; ela cria uma territorialidade que se constrói a partir das articulações entre corporeidades, afetos relacionados aos territórios por elas atravessados e as relações estabelecidas com a categoria do *macho*” (yu; Alcântara; Monteiro, p. 1).

Figura 1 – Rosabeats, Clapt Bloom e Lola García.

Fonte: Berlim Tropical.

Adoto a fonografia de pista, um gesto teórico-metodológico desenvolvido a partir das noções de fonografia (Weheliye, 2005), escuta conexa (Janotti Junior; Queiroz, 2021; Janotti Junior, Tenório, 2025) e cartografia *queer* (Preciado, 2017) para abordar a mixagem e a escuta como formas de pensar o som em três dimensões: espacial (território), temporal (narrativa) e estético-política (corporeidade). Sou DJ e produzi o *Set* da Frescada, uma curadoria musical que parte da Berlim Tropical para apreender como artistas *queer* utilizam o humor na construção de cenas musicais.

Quer frescar, fresque... mas não fique frescando, não!

No Ceará, comédia e música andam juntas desde a cultura literária dos cordéis e repentistas até as *performances* de humoristas contemporâneos (as), fomentando o turismo e a exportação da cultura. Como abordado por Valéria Vitoriano (Rossicléia) em entrevista a Lima et. al, a identidade humorística cearense desenvolve-se como uma forma espontânea de lidar com a conjuntura da seca, fome e miséria – a partir da qual se forma o imaginário reducionista sobre o Nordeste (Albuquerque Jr, 2013).

O destemor, a audácia e resignação ao sofrimento; o exagero, que faz parte do temperamento cearense; a extrema dificuldade de sobrevivência de um estado extremamente miserável. (...) Tudo isso criou nesse espaço de planeta um povo que começou a “mangar” dele mesmo, como forma até de sobrevivência. O sofrimento era tanto, que ele passou a enxergar no sofrimento do outro uma forma de ele espairecer. Era como se “frescar” com o outro lhe desse... [pausa] não uma satisfação, mas pelo menos rir naquele momento (Lima *et al.*, 2015, p. 80).

Essa fala revela o contraditório padrão duplo em mangar do outro; se um arrombado³² decide frescar com um baitola³³ só porque ele gosta de dar o caneco,³⁴ que relações de poder se estabelecem? Quem pode zoar quem e quais as consequências? Qual a linha entre a opressão e a resistência? Como diria Tabosa, personagem do Garras da Patrulha³⁵: “quer frescar, fresque, mas não fique frescando, não”.

Historicamente, o humor tem sido uma forma de contar histórias e preservar a cultura e a memória cearenses (Lima *et. al.*, 2015), seja com o movimento literário do Ceará Moleque (século XX); com os comediantes que alcançaram o *mainstream* desde os anos 1980 (Chico Anysio, Renato Aragão, Tom Cavalcante, Tiririca); ou com a cena de humoristas dos *shows* tradicionais – onde se destaca Paulo Diógenes (Raimundinha), que foi vereador e coordenador de Políticas Públicas para a Diversidade Sexual de Fortaleza (Figura 2). Paulo nos deixou em 2024, mas sua audácia permanece nas bixas.

Figura 2 – Raimundinha



Fonte: Secult-CE.

32 Pessoa ruim, mal intencionada.

33 Gay.

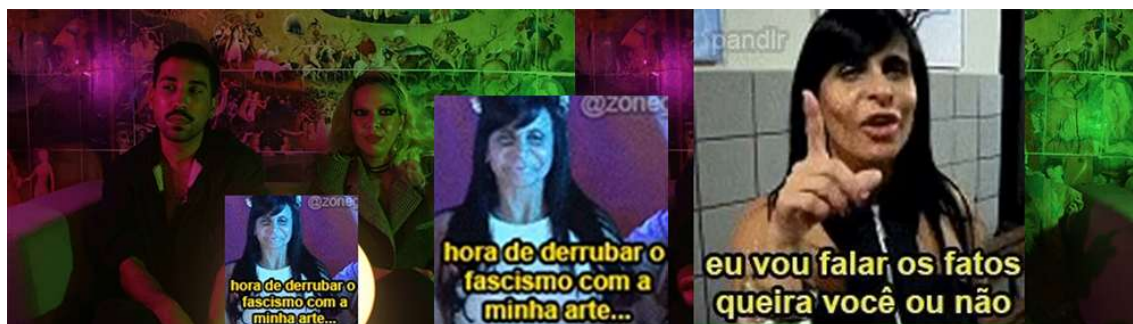
34 Sexo anal.

35 Programa humorístico local, exibido na TV Diário desde 2001.

A *performance* de Raimundinha, Rossicleia, Virgínia del Fuego (Ciro Santos), Luana do Crato, Madame Mastrogilda, Aurineide Camurupim, Adamastor Pitaco e tantas outras pode ser pensada também como uma arte *drag* bastante *camp* – uma sensibilidade *queer* que dissolve as fronteiras entre o frívolo e o sério, o natural e o artificial, a ofensa e o entretenimento. Há um apreço pelo performático, exagero, paródia e deboche. Tudo aqui é em tons de exclamação, seja as perucas, acessórios, maquiagem, sons, figurino, postura, linguagens. O *camp* é tão irônico que “enxerga tudo entre aspas. Não é um abajur, e sim um ‘abajur’; não é uma mulher, e sim uma ‘mulher’. [...] O *camp* é o triunfo do epiceno” (Sontag, 2020, p. 352).

No caso da Berlim Tropical (e de artistas e bandas como Getúlio Abelha, *Montage*, Karine Alexandrino, O Cheiro do Queijo), o senso de humor transcende a música, assumindo a linguagem e a estética. Em *Intuición* (Mini Doc), Rosabeats e Clapt não conseguem não frescar consigo mesmas enquanto relembram suas histórias. Ao longo do vídeo, são sobrepostos diversos “estáticos”, *memes* de baixa resolução com legendas amarelas (Figura 3).

Figura 3 – *Intuición* (Mini Doc), episódio 1



Fonte: Berlim Tropical Records (2022).

Isso é tudo, pessoal? (Considerações finais)

A partir da mixagem e reprodução do *Set* da Frescada (a ser apresentado no GT), constato que o humor é um fator de atribuição de sentido às cenas musicais da cidade, operando por lógicas contraditórias de opressão e de resistência que formam, por exemplo, a imagem da *besh* que sobrevive na canção de Rosabeats, da marmota de Getúlio ou do gaiato cantor de forró. Ao invés do Ceará Moleque, que carrega no termo uma carga racista da sociedade escravocrata cearense (Silva, 2009), talvez as bixas estejam reivindicando um Ceará fresco: novo, audacioso, debochado e baldeado.

Referências

- ABELHA, Getúlio; BRUNOSO. *Vá Se Lascar!* Fortaleza, 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4GVRHAAoIy7JliJORAtryI?si=dc386f13c6ac41de>. Acesso em: 18 jul. 2025.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Nordestino: invenção do falo**: uma história do gênero masculino (1920-1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- BERLIM TROPICAL. **Season 24/25**. Fortaleza, 11 de novembro de 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DCQAw5etnHX/>. Acesso em: 23 nov. 2024.
- BERLIM TROPICAL RECORDS. INTUICIÓN (Mini doc) – EP 1 'Era uma vez uma banda de rock'. **Youtube**, 12 de abril de 2022. Instagram: @berlimtropical. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nnBy1jz7QsM>. Acesso em: 17 jul. 2025.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- CARVALHO, Adriano César Lima de. **A construção de um discurso identitário LGBT por meio de canais de humor gay do Youtube**. 2017. 103 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/items/7f984647-7b87-4845-a070-dfc920dc6a30>. Acesso em: 18 jul. 2025.
- EMIG, Rainer. *Queer Humor: gay comedy between camp and diversity*. In: CHIARO, Delia; BACCOLINI, Raffaella. **Gender and humor: interdisciplinary and international perspectives**. New York: Routledge, 2014. p. 276-287.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; QUEIROZ, Tobias Arruda. *Deixa a gira girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa*. **Galáxia**, [S.L.], v. [], n. 46, p. 1-17, 2021.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; TENÓRIO, Henrique. "Eu vou tacar fogo na pista antes que a noite acabe": escuta conexa e corporeidades dançantes na música popular massiva. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 34., 2025, Curitiba. **Anais do 34º Encontro Anual da Compós**. Curitiba: Compós, 2025. p. 1-22.
- LIMA, B.C.C. *et al.* Ceará, Estado de Graça: raízes culturais históricas que antecedem o campo organizacional do humor. **Organizações em Contexto**, [S.L.], v. 11, n. 21, p. 367-399, 16 jun. 2015. Instituto Metodista de Ensino Superior. <http://dx.doi.org/10.15603/1982-8756/roc.v11n21p367-399>. Disponível em: https://pesquisa-eaesp.fgv.br/sites/gvpesquisa.fgv.br/files/arquivos/ceara_estado_de_grac.pdf. Acesso em: 18 jul. 2025.
- PRECIADO, Paul B.. Cartografias queer: o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia "zorra" com annie sprinkle. **Performatus**, Inhumas, v. 17, n. 5, p. 1-32, 17 jan. 2017. Traduzido por Davi Giordano e Helder Thiago Maia.

Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/cartografias-queer/>. Acesso em: 18 jul. 2025.

ROSABEATS. **Levanta, Besha!** Fortaleza, 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6Eyki3mZcPHRoCpaNcekPu>. Acesso em 22 nov. 2023.

SECULT-CE. “**Raimundinha é a Mãe!**”: Paulo Diógenes retorna ao Anexo CENA do TJA com duas apresentações gratuitas. Fortaleza, 23 de maio de 2023. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2023/05/23/raimundinha-e-a-mae-paulo-diogenes-retorna-ao-anexo-cena-do-tja-com-duas-apresentacoes-gratuitas/>. Acesso em: 18 jul. 2025.

SILVA, Francisco Secundo da. Molecagem e “cearensidade”: o humor na produção da cultura. **Métis: história & cultura**, Caxias do Sul, v. 12, n. 23, p. 203-220, jun. 2013. Disponível em: <https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/1516>. Acesso em: 18 jul. 2025.

SILVA NETO, Francisco Secundo da. **O Ceará Moleque dá um show**: da história de uma interpretação sobre o que faz ser cearense ao espetáculo de humor de madame mastrogilda. 2009. 114 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/1271>. Acesso em: 18 jul. 2025.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WEHELIYE, Alexander. **Phonographies**: grooves in sonic afro-modernity. Durham And London: Duke University Press, 2005.

Rock na rua:

Iniciativas coletivas para a retomada da cena do Baixo Ceará³⁶

Gabriel Dorneles Stavele Tavares³⁷

Resumo: Marcada por um período de ostracismo que atingiu seu ápice durante a pandemia de Covid-19, a localidade do Baixo Ceará, importante reduto da cena de *rock* do Rio de Janeiro, apresenta sinais de recuperação a partir de eventos gratuitos realizados na rua e a reabertura das casas de show. Nesse sentido, com base na Teoria Ator-Rede (Latour, 2012) e na noção de *corpografia* (Jacques, 2012), a presente pesquisa busca cartografar as iniciativas de (re)existência (Fernandes *et al.*, 2022) da cena na região.

Palavras-chave: *Rock*; Música; Festival; Eventos; Comunicação.

Introdução

Localizado na região central do município do Rio de Janeiro, entre os bairros de São Cristóvão e Praça da Bandeira, e a cerca de dois quilômetros de distância da sede da prefeitura, o Baixo Ceará constituiu-se nas últimas décadas como o mais importante reduto da cultura alternativa carioca. Sede do primeiro motoclub do Brasil, fundado no ano de 1927, a região foi inicialmente desbravada pela tribo dos motociclistas, e até hoje abriga associações como Abutres, Nórdicas, Balaio, Kranios MC, entre muitas outras. A partir da década de 1990, casas de *show* como Garage e Heavy Duty tornaram-se um farol para as cenas locais de *rock* e *heavy metal* ao abrir espaço tanto para bandas em ascensão, casos de Planet Hemp, Los Hermanos e Matanza, como para nomes de médio e grande porte com trânsito no *mainstream*, a exemplo de Sepultura, Agnostic Front e Lagwagon. Em 1996, o Baixo Ceará passou a abrigar também a secular Vila Mimosa, tradicional reduto de baixo meretrício da cidade, completando o caldo de cultura composto por sexo, motocicletas e rock que domina o imaginário popular acerca da localidade.

A despeito de toda esta efervescência cultural, no entanto, a região foi frequentemente alvo de estigmatizações e negligências por parte poder público, seja pela falta

36 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 1 de Territorialidades, Agrupamentos Musicais e Cosmotécnicas** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

37 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM/UFRJ). E-mail: gabrielstavele@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

de medidas para coibir assaltos e outras formas de violência, seja pela falta de opções de transporte, organização do trânsito ou coleta de lixo, o Baixo Ceará constituiu-se ao longo dos anos no que Careri (2013) define como os *interstícios da cidade* ou *Territórios Atuais*, “áreas esquecidas que formam o negativo da cidade contemporânea, que contêm em si mesmas a dupla essência de refugio e de recurso” (Careri, 2013, p. 15).

Por iniciativa dos frequentadores, produtores e responsáveis pelas casas de *shows*, a cena de *rock* do Baixo Ceará resistiu ao fim do Garage, no ano de 2007, e às obras para a realização de megaeventos como a Copa do Mundo e as Olimpíadas, que impactaram no trânsito e inviabilizaram boa parte das atividades ao ar livre, mas esteve próxima ao colapso durante a pandemia de Covid-19.

No entanto, iniciativas de (re)existência (Fernandes *et al.*, 2022) colocadas em prática no último biênio apontam não apenas para a recuperação desta cena, mas também para o seu crescimento em bases mais organizadas e inclusivas, pensadas de modo coletivo, constituindo o Baixo Ceará como uma potente *territorialidade sônico-musical* (Herschmann; Fernandes, 2023). A partir desta hipótese, esta pesquisa busca cartografar os últimos acontecimentos com base na Teoria Ator-Rede (Latour, 2012) e na noção de *corpografia* (Jacques, 2012).

Iniciativas de (re)existência

A retomada da cena de *rock* no Baixo Ceará teve como importantes marcos a mudança de direção do *Heavy Duty*, reinaugurado em 2021 com o nome de *Heavy Beer*, e a reabertura do Garage, viabilizada pela atuação do coletivo *Grindhouse*, em outubro de 2023. Apenas oito meses depois, os esforços coletivos pela ressignificação do imaginário que cerca a região renderiam novos frutos com a realização do Festival das 100 Bandas, um ambicioso projeto que prometia oferecer gratuitamente cem apresentações ao vivo em dez palcos espalhados pelas ruas Ceará, Sotero dos Reis e Hilário Ribeiro, em comemoração ao dia mundial do *rock*.

Na trilha de Fernandes e Bittencourt (2024), para quem o espetáculo vivido na rua produz novos conhecimentos, estéticas e, por consequência, outras imagens da cidade, sublinhamos a importância deste microevento (Herschmann; Fernandes, 2014, 2021) para o fortalecimento do espírito comunitário, da autoestima dos frequentadores e a abertura de novas perspectivas de futuro. Sem contar com qualquer apoio do poder público, o festival

reuniu cerca de 10 mil pessoas, de acordo com os organizadores, ao longo de 12 horas de apresentações ininterruptas, e serviu como inspiração para novos eventos, como os festivais das 50 *Bandas*, *Carnarock*, Dia do Rock e a segunda edição do 100 *Bandas*, que atraiu um público ainda maior.

Paiva e Gabbay (2018) advogam a necessidade de se resgatar e compreender as relações psico-afetivas com “a cidade, suas construções, espaços, cheiros e sons” (p.132), de modo a recuperar o espírito comum negado aos habitantes das grandes metrópoles em função da superurbanização, do caos e da violência. A exemplo de iniciativas como o Ocupa Estelita (Bulcão, 2018), do Recife, o Circular Campina Cidade Velha, de Belém, e a Casa do Neuber, de Boa Vista (Paiva, Gabbay, 2018), além da Associação Cultural Peneira (Fernandes, Bittencourt, 2024), argumentamos que a atuação dos coletivos no Baixo Ceará pode servir como contraponto à um projeto de cidade privatizada (Caiafa, 2007) que privilegia uma cidadania neoliberal consumidora (Bulcão, 2023).

Considerações finais

No embalo do sucesso e da boa repercussão do Festival das 100 bandas, o Baixo Ceará foi contemplado em fevereiro de 2025 com o título de Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Município do Rio de Janeiro. Além disso, estabeleceu-se na localidade um novo Ponto de Cultura por meio do projeto *O Berço do Rock Alternativo Carioca*, idealizado e coordenado pelo músico e ativista cultural André Paumgarten. Com isso, garante-se um maior acesso a editais, apoio financeiro da prefeitura para projetos culturais, realização de palestras e oficinas.

Entretanto, a lei, de autoria do Vereador Marcio Ribeiro (PSD), privilegia iniciativas voltadas para a valorização e divulgação da história e da cultura dos motoclubes e da Rua dos Motoclubes, ao passo que os coletivos ligados à cena do rock pleiteiam um reconhecimento mais abrangente. Por iniciativa da OSC ComCausa, uma campanha online busca reunir 30 mil assinaturas para que a Rua Ceará seja declarada Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Rio de Janeiro. Entre os argumentos dos organizadores da campanha, destacam-se o potencial turístico e educativo, a prevenção da violência e a revitalização urbana, além da afirmação de identidades periféricas, alternativas e livres.

Esta retomada de protagonismo do Baixo Ceará no circuito carioca de música alternativa serviu como inspiração para a realização dessa pesquisa. Interessa-nos, portanto, investigar a existência de um nexo entre as atividades culturais realizadas no Baixo Ceará e um processo de ressignificação da região. Em consonância com a proposta latouriana da Teoria Ator-Rede, buscamos seguir os rastros das articulações, interações, agregações, desagregações e tensões envolvendo atores humanos e não-humanos que tenham alguma relevância para a estruturação da territorialidade sônico-musical do Baixo Ceará, compondo assim um mosaico que possibilite a compreensão do fenômeno.

Referências

BULCÃO, Luana. “Onde queres Dubai sou Pernambuco”: entre prospecções e reminiscências do Ocupe Estelita. *Contratexto*, n. 30, p. 157-179, 2018.

BULCÃO, Luana; PAIVA, Raquel. **Ocupe Estelita**: experiência de cidadania e comunicação comunitária em Recife. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cidadania do XXXII Encontro Anual da Compós, Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, 03 a 07 de julho de 2023.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades**: ensaios e etnografias. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; BITTENCOURT, Priscila. O povo das ruas e seus levantes: a experiência artística “Sorte ou Revés” na Rua Joaquim Silva – Lapa. In: **Veredas da imaginação, territórios do imaginário** / organizado por Erick Felinto e Cíntia Sanmartin Fernandes. Porto Alegre: Sulina, 2024.

FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M.; ROCHA, R. M.; PEREIRA, S. L. (Re)existências em um contexto de intensificação das polarizações e precarizações. In: Cíntia Sanmartin Fernandes; Micael Herschmann; Rose de Melo Rocha; Simone Luci Pereira (orgs.). **A(r)tivismos urbanos**: (sobre)vivendo em tempos de urgências. 1ed. Porto Alegre: Sulina, 2022, v. 1, p. 9-29.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Emergência de corpos disfóricos na cidade do Rio de Janeiro nas territorialidades sônico-musicais construídas pela Cena Ballroom Carioca. In: HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. Relevância da cultura de rua no Rio de Janeiro em um contexto de valorização dos megaeventos. *Interin*, Curitiba, v. 21, n.1, p. 3-21, jan./jun. 2016.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. Resiliência e polinização da música negra nos espaços urbanos do Rio de Janeiro. **Galáxia**, São Paulo, PUC-SP, 2021.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **A força movente da música**. Porto Alegre: Sulina, 2023.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.

LATOUR, B.; **Reagregando o social**: uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012.

PAIVA, Raquel; GABBAY, Marcello. Cidade, afeto e ocupações: ou a transfiguração do espaço público no Brasil contemporâneo. **RUA**, v. 24, n. 1, p. 129-138, 2018.

PARTE 2

Ambientações e Categorizações Musicais

Introdução à música urbana:

Acepções e tensões em torno da categoria³⁸

Tiago de Jesus Santos Costa³⁹

Resumo: Este trabalho introduz o conceito de Música Urbana, pouco explorado no Brasil, mas comum na América Latina hispânica. Por meio de pesquisa bibliográfica e exploratória, visa compreender o uso e as acepções do termo. Examina as tensões que a categoria gera no Brasil, analisando o caso de uma publicação da Revista Billboard. Por fim, reflete sobre as alianças entre artistas brasileiros e latinos através da Música Urbana.

Palavras-chave: Música urbana; Gêneros musicais; Categorias musicais; Música latina.

Introdução

É crescente na América Latina o uso da categoria *Música Urbana*, que reúne gêneros musicais afrodiáspóricos associados às periferias urbanas das metrópoles latino-americanas – *Reggaeton*, *Dembow*, *Funk*, *Trap* etc. Artistas englobados por essas sonoridades se integram num movimento que reconhece pontos de conexão entre seus contextos e se aliam em disputa por reconhecimento na indústria cultural latino-americana. Para o Brasil, deslocado da fonografia latina (Martel, 2012), essa noção se constitui uma novidade pouco utilizada e carregada de tensões.

O objetivo desta proposta é realizar uma introdução ao conceito de *Música Urbana*, através de uma pesquisa bibliográfica e exploratória que traça seu surgimento, utilizações e acepções em diferentes territórios. Também, refletir sobre as tensões que a categoria encontra ao desembarcar no Brasil. Para isso, é analisado o caso da publicação de uma edição da Revista Billboard, intitulada *O Ano da Música Urbana*, que gerou conflitos nas redes sociais. Por fim, espera-se ponderar a respeito do uso do termo no Brasil e o que ele pode representar para artistas nacionais que se enquadrariam na ideia.

A noção de Urban Music

Para entender a *Música Urbana* e as tensões que a envolvem, é necessária a compreensão em torno da Urban Music dos Estados Unidos – que influenciou o uso inicial do termo na América

38 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 2 de Ambientações e Categorizações Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

39 Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Pernambuco. E-mail: macedocostatiago@gmail.com

Latina. Conforme aponta a crítica cultural Cate Young (2020), a expressão *urban* foi criada nos anos 1970 pelo DJ e programador de rádio Frankie Crocker, como uma categoria que englobava gêneros como o *R&B*, *hip-hop*, *disco* etc. – sonoridades emanadas das comunidades negras urbanas. À época, rádios negras não acessavam bons recursos publicitários, pois o público negro não era visto com potencial consumidor. A popularização do rótulo *urban* alterou o cenário, auxiliando a música negra a se tornar competitiva nas rádios, nas paradas e nas premiações. Ou seja, o *urban* foi uma estratégia de *marketing* para levar a música de artistas negros para amplas audiências – fissurando processos segregatórios.

Entretanto, com o passar dos anos e décadas, o uso do termo passou por remodelações e tensões. Enquanto uns a viam sob a perspectiva original, outros a consideravam como um gênero por si só. Na segunda acepção, executivos da indústria musical passaram a encapsular cantores negros em seus modos de criar música e o público em seus modos de ouvir. Artistas pretos que se reconheciam em gêneros diversos eram enquadrados compulsoriamente como cantores de *urban*. Cate Young (2020) conclui que “o que foi originalmente criado por pessoas negras para empoderar, mais tarde é usado por pessoas brancas para marginalizar esses mesmos criadores”.

Se fortaleceu a partir de 2018 um movimento contra o uso do termo nos Estados Unidos. Embora alguns executivos negros defendessem a expressão, prevaleceu a visão do *urban* como algo danoso. Em matéria do jornalista Keith Murphy (2018) para a Billboard, intitulada *Por que ainda chamamos R&B/Hip-Hop de ‘urbano’ — e seria hora de mudar?*, uma série de pontos foram levantados por pesquisadores e profissionais da indústria: a expressão rebaixa o impacto dos gêneros implicados; o *hip-hop* é um gênero comercial dominante que, encapsulado no *urban*, é relegado a um “gueto da indústria”; artistas brancos, ao fazerem música entendida como negra, não são necessariamente rotulados no *urban* etc. Como desdobramento dessas discussões, variadas gravadoras e premiações deixaram de usar o termo.

O conceito de *Música Urbana* na América Latina

Na América Latina, a ideia de *Música Urbana* tem sido construída à parte dos significados e tensões da *urban music*. Embora se possa reconhecer uma ligação de sentidos originais, o caminhar das duas se deu de forma distinta. Verónica Dávila Ellis (2019) utiliza a ideia de *música urbana* como referencial para um conjunto de gêneros musicais afrodiáspóricos que estão conectados e foram desenvolvidos por latinos e caribenhos na segunda metade dos anos 1990.

Petra Rivera-Rideau (2019, p. 21) também enfatiza que “o termo urbana carrega consigo conotações raciais e de classe que falam sobre as afiliações da música com a negritude”, além de adendar as conexões dos tecidos urbanos através da diáspora – como o diálogo entre Porto Rico e suas comunidades nos Estados Unidos.

A expressão “música urbana” tem sido bastante popular na indústria cultural latina e o entendimento comum da mesma se dá através da percepção dessa categoria como um movimento de união entre diferentes gêneros musicais latinos e caribenhos, que são constituídos em conexão com as periferias de grandes centros urbanos, além de estarem baseados em locomoções de uma diáspora africana, tanto da África para as Américas, quanto dos tráfegos através do Atlântico Negro (Gilroy, 2001). Não se trata da ampla união de sonoridades advindas de populações negras, mas um coletivo específico de musicalidades que partilham de semelhanças em suas formações econômicas, semióticas e técnico-formais, conforme sugere Jeder Janotti (2003) na apreensão de gêneros musicais. O uso do termo não pressupõe homogeneizar o trabalho de diferentes artistas sob uma ótica única de gênero, mas interconectar gêneros singulares, que emanam das populações negras, na disputa por visibilidade e reconhecimento.

As tensões da *Música Urbana* no Brasil

Ao desembarcar no Brasil, a noção de *Música Urbana* se deparou com tensões. Em dezembro de 2023, a revista Billboard Brasil publicou uma reportagem de capa intitulada *O ano da música urbana: como gêneros nascidos e lapidados nas periferias criaram fenômenos da música nacional e conquistaram o mercado e as marcas*, estampada por um conjunto de artistas de *Trap*, *Rap* e *Funk*. No corpo da matéria, o termo música urbana é empregado sem grandes explicações, mas com alguns pressupostos: a constituição de um movimento; a conexão territorial com as periferias das grandes metrópoles; o preconceito que envolve essas expressões, embora agora mais ameno; o entendimento de que *Funk*, *Trap* e *Rap* são englobados nessa ideia; e o impacto que tais gêneros tem tido no mercado musical e na indústria do entretenimento. Entendimentos similares ao movimento da música urbana no restante da América Latina.

A divulgação desse editorial da Billboard enfrentou recepções negativas, como aponta matéria do Portal Rap Mais e pôde ser constatado nos comentários das publicações da revista no Instagram e no Twitter (X). As críticas giram em torno da mesma problematização realizada nos Estados Unidos: uma certa ideia de que *música urbana* é um “termo

homogeneizador” da “música de preto”. Entretanto, os julgamentos demonstram uma incorporação de pautas provenientes dos Estados Unidos, sem recorte ou enquadramento na realidade nacional e latino-americana. Para além da afrodíaspóra ter fundamentado de forma expansiva a música brasileira e latina (Lopes, 2006; González, 2020), numa relação díspar à segregação racial norte-americana, também se torna evidente que a música urbana está abarcando um conjunto específico de gêneros musicais – não sendo um mero sinônimo para música negra, já que esta é muito mais ampla na territorialidade disposta.

Considerações finais

Embora ainda gere mal-entendidos e laços pouco desenvolvidos no Brasil, a ideia de *Música Urbana* tem começado a abarcar expressões musicais periféricas brasileiras no imaginário desta categoria para o restante da América Latina. Exemplo disso é a inclusão do *Funk* brasileiro no corpus de gêneros musicais elegíveis nas categorias urbanas do Grammy Latino, o que pode permitir maior notoriedade para a sonoridade na premiação e na indústria latina. Além disso, num momento em que artistas brasileiros como Anitta, Ludmilla e WIU expandem suas conexões com cantores latinos enquadrados na categoria e os mesmos abarcam o *funk* brasileiro em suas gravações, se torna incontornável perpassar a ideia de *Música Urbana* para refletir essas alianças.

Referências

BILLBOARD. **O que são as categorias de música urbana no Grammy Latino.** São Paulo, 17/09/2024. Disponível em: <<https://billboard.com.br/o-que-sao-as-categorias-de-musica-urbana-grammy-latino/>>. Acesso em: 26/07/2025.

BILLBOARD BR. **Divulgação do editorial sobre música urbana.** São Paulo. 19/12/2023. Instagram: @billboardbr. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/C1DQv5EjrFp/>>. Acesso em: 06/07/2024.

BILLBOARD BR. **Divulgação do editorial sobre música urbana.** São Paulo. 19/12/2023. Twitter (X): @billboardBr. Disponível em: <<https://x.com/billboardBr/status/1737237661797036483>>. Acesso em: 06/07/2024.

COSTA, Rodrigo. Billboard Brasil é criticada nas redes ao usar termo ‘música urbana’ para se referir ao Rap e Funk. **Portal Rap Mais**, São Paulo, 20/12/2023. Disponível em:

<<https://portalrapmais.com/billboard-brasil-e-criticada-nas-redes-ao-usar-termo-musica-urbana-para-se-referir-ao-rap-e-funk/>>. Acesso em: 06/07/2024.

DA ROCHA, Guilherme; PÉTALA, Isabela. Como o trap, o rap e o funk saíram da periferia para revolucionar o Mainstream. **Billboard**, São Paulo, 31/12/2023. Disponível em: <<https://billboard.com.br/como-o-trap-o-rap-e-o-funk-sairam-da-periferia-para-revolucionar-o-mainstream/>>. Acesso em: 06/07/2024.

DÁVILA ELLIS, Verónica. **Uttering sonic dominicanidad**: women and queer performers of *Música Urbana*. Dissertation - Northwestern University, 2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: 34, 2001.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

“Manual prático do novo samba tradicional”:

Afetos em disputa nas relações entre os gêneros musicais no projeto artístico de Marcelo D2⁴⁰

Giovanna Carneiro de Lima Gomes⁴¹

Resumo: O presente trabalho pretende refletir sobre as disputas que se estabelecem em torno das categorizações e descategorizações dos gêneros musicais (Silva, 2021), expondo como a tradição (Williams, 1979) conforma engajamentos afetivos e identitários (Gomes; Antunes, 2019) na música. Para isso, uma breve análise do álbum visual do disco *Manual Prático do Novo Samba Tradicional* – Vol. 01: *Dona Paulete* é desenvolvida.

Palavras-chave: Gêneros Musicais; Samba; *Rap*; Afetos; Tradição.

Este trabalho parte de um incômodo. Enquanto escuto as minhas canções presentes na playlist *Samba* definida pelo algoritmo da plataforma de *streaming* de áudio Spotify, com base nas canções que costumo escutar cotidianamente, me deparo com uma surpresa. De repente, estou ouvindo uma canção conhecida, *Castelo de um quarto só*, mas com uma voz e melodias diferentes. Reconheço a voz, mas me causa estranheza ouvi-la naquela música. Ao olhar para a tela do celular, confirmo o nome da canção e o seu intérprete: o cantor e compositor Marcelo D2. A composição de Vinícius Santa Fé ficou famosa na voz de Renato da Rocinha, que gravou a canção em 2019, e logo se tornou um clássico nas rodas de samba – pelo menos naquelas que costumo frequentar. Em sua primeira versão, a canção tem instrumentos de sopro muito presentes e uma melodia de cadência lenta. Já na versão de Marcelo D2, os tambores são os protagonistas da melodia e a voz do cantor se encaixa de uma forma que me lembra o *flow* das rimas de *rap*, gênero musical onde o artista carioca fez carreira e se tornou uma referência nacional.

A partir disso, conheci o *Manual Prático do Novo Samba Tradicional*, um projeto musical composto por uma quadrilogia de discos realizado por Marcelo D2 em parceria com Luiza Machado, artista, sócia e esposa do cantor. Ao tomar conhecimento do projeto artístico realizado por Marcelo D2 e Luiza Machado de forma mais aprofundada, o incômodo mencionado no início do texto, que estava associado ao estranhamento de uma nova (porém conhecida) voz interpretando uma velha (no sentido de familiar e não de antiga) canção tomou novas formas. O

40 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 2 de Ambientações e Categorizações Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

41 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. E-mail: gijh.carneiro22@gmail.com

próprio título do projeto me faz refletir sobre as seguintes questões: o que há de novo presente na proposta do projeto musical? E o que há de tradicional? A proposição “manual prático” remete a uma lógica de guia didático, de que forma isso se apresenta na concepção do projeto?

A partir disso, desenvolvo uma breve análise do álbum visual do disco *Manual Prático do Novo Samba Tradicional – Vol. 01: Dona Paulete*, a fim de refletir sobre quais paisagens afetivas (Gomes; Antunes, 2019) o trabalho artístico convoca.

O tradicional em movimento

Em minha dissertação de mestrado, intitulada *Mal de amor: afetos e refabulações das imagens de controle nas performances de masculinidades negras no rap*⁴², evidencio que o movimento de aproximação entre o *rap* e o *samba* – com *featurings* entre cantores dos diferentes gêneros, composições que misturam os ritmos e até regravações de clássicos de *samba* pelos *rappers* – tem sido cada vez mais frequente nos últimos anos. E esse movimento expõe disputas em torno do “tradicional”, sobretudo na relação com o *samba*. Nesse sentido, o presente artigo se vale da concepção de *tradição*⁴³ de Raymond Williams (1979). Ao meu ver, o projeto *Manual Prático do Novo Samba Tradicional*, de Marcelo D2, integra uma gama de aparatos afetivos que podem ser utilizados para expor as disputas de autenticidade e legitimidade dos *rappers* em uma vinculação com o *samba*.

Diante dessa perspectiva, o meu próprio incômodo com o projeto musical de Marcelo D2 diz de um lugar de afeto, onde a noção de tradição se “afasta de uma visada comum, que a toma como um acervo estável de um passado mais ou menos vivo, morto ou morto-vivo” (Yu; Farias; Gomes; Leal, 2023).

Desse modo, ao pensar na escrita afetiva deste artigo, me valho da definição de *afeto* de Grossberg, que o compreende como “algo que organiza, disciplina, mobiliza e coloca nossa atenção, volição, humor e paixão a serviço de agendas específicas (cf. Grossberg, 1992, p. 255), configurando mapas de importância a partir dos quais agimos em nossas vidas cotidianas” (Gomes; Antunes, 2019).

42 Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/62060>>. Acesso em: 10 jul. 2025.

43 “A tradição, para Williams, não é um processo inerte, mas uma força ativamente modeladora, em tensão com instituições e formações. Nesse sentido, a disputa por legitimidade é a disputa por reconhecimento. É também nessa dimensão que essa disputa pode se configurar enquanto conflito com modos de fazer que evidenciam outros modos de ser e de sentir. Ela pode implicar, ao mesmo tempo, um esforço por reformular interpretações seletivas da tradição e pôr em questão o aparente consenso em torno de modos outros de existência e inserção social” (Yu; Farias; Gomes; Leal, 2023).

Ao propor analisar as paisagens afetivas⁴⁴ articuladas a partir do álbum visual de Marcelo D2, aciono também a definição de *estrutura de sentimento*, que, para Grossberg (2010), em consonância com o trabalho de Raymond Williams:

tem a ver com os limites da significação, da representação, referindo-se àqueles elementos presentes na produção discursiva, mas que não são capturados por noções de significação ou representação. É naquela espécie de lacuna entre o que pode ser traduzido como significativo ou cognoscível e o que é vivível que ele localiza o afeto (Grossberg, 2010b, p. 318 *apud* Gomes; Antunes, 2019).

Com isso, o objetivo do trabalho é demonstrar como os engajamentos afetivos operam no sentido de indicar os espaços-problemas que podemos enfrentar, uma vez que “são as experiências (de investigação, de vida, de luta) que constroem os fluxos audiovisuais em rede” (Gomes, 2023).

Gêneros musicais e diálogos possíveis

Este texto pretende corroborar também com a proposta de *descategorização da música* (Silva, 2021) a fim de defender uma abordagem de análise que se aproxima das vivências e conhecimentos dos atores sociais em detrimento de classificações engessadas de categorização musical. O próprio movimento de Marcelo D2, em transitar entre diversos gêneros musicais para compor o projeto, expõe um lugar de disputa. A sua classificação de *rapper* que também canta *samba* e que agora se apropria com mais força deste gênero musical para compor um projeto específico e extenso de sua carreira, assim como a dificuldade de conseguir legitimidade enquanto sambista, diz de um lugar de conflitos que, por vezes, graças às classificações pré-moldadas dos gêneros musicais, dificulta uma análise das complexidades presentes nas produções musicais.

É evidente que o sentimento que me levou a conhecer de forma mais minuciosa o trabalho de Marcelo D2 no *Manual Prático do Novo Samba Tradicional* foi o desconforto. No entanto, o desconforto não é o único elemento presente nessa estrutura de sentimentos que me afetam. Os discos do projeto musical lançado por D2 passaram a ocupar um lugar frequente em minhas *playlists* porque também despertam em mim sentimentos de *pertencimento*,

⁴⁴ Uma paisagem afetiva descreve um modo social complexo de estar no mundo, um espaço densamente texturizado no qual algumas experiências, comportamentos, escolhas e emoções são possíveis, alguns “sentimos” inevitáveis e óbvios, e outros ainda são impossíveis ou inimagináveis. Define o que é permitido e o que é proibido. E é aí que a luta para tornar experiências novas e emergentes, vivíveis e conhecíveis, é levada a cabo (Grossberg, 2018, p. 91 *apud* Gomes; Antunes, 2019).

reconhecimento e familiaridade. Por isso, ao propor uma escrita afetiva para este trabalho parto da afirmação de que “o sentimento não tem uma natureza pessoal, mas diz daquilo que está manifestado em objetos e práticas” (Gomes, 2023).

Acredito que esta proposta apresenta uma gama de possibilidades para futuros estudos nas intersecções de comunicação e música. Tentando delimitar de forma simplificada, configuram entre as proposições: uma análise mais densa sobre a relação entre o *samba* e o *rap*; uma ampliação da proposta de *descategorização musical* (SILVA, 2021); e uma expansão dos estudos sobre a tradição (Williams, 1979) na música.

Referências

GOMES, Itania; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. **Galáxia**, São Paulo, Especial 1 – Comunicação e Historicidades, 2019.

GOMES, Itania. Consciência afetiva, modificações de presença e fluxo: comunicação e experiência nos estudos culturais. In: Bruno Leal; Carlos Mendonça (orgs.). **Teorias da comunicação e experiência: aproximações**. Cachoeirinha: Fi, 2023, v. 1, p. 41-66.

SILVA, Melina Aparecida dos Santos. O que significa descategorizar a música? **Música em Perspectiva**, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 1-23, 2021.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

YU, Wendi; FARIAS, Daniel Oliveira de; GOMES, Itania e LEAL, Bruno. Amar é suficiente? Afetos e gênero nas disputas por legitimidade e tradição em *AmarElo – É tudo pra ontem*. **Esferas**, ano 13, vol. 2, no 27, maio/ago. de 2023.

A ficção sônica de Kodwo Eshun:

Afro-futurismo, teoria-ficção e hiperstição⁴⁵

Fabio Cabral Jota⁴⁶

Resumo: Nesse trabalho, pretendo explorar o conceito de ficção sônica proposto por Kodwo Eshun como um aporte teórico-metodológico para a pesquisa sobre música e som. Para isso, apresentarei o conceito de Eshun, buscando explorar três matrizes fundamentais para sua formulação: o afro-futurismo como formulação da experiência negra de ficção científica; a teoria-ficção como uma metodologia de escrita; e o conceito de hiperstição desenvolvido pelo coletivo conhecido como CCRU.

Palavras-chave: Ficção Sônica; Kodwo Eshun; Afro-futurismo; Teoria-Ficção; Hiperstição.

Proposta

O conceito de ficção sônica foi proposto pelo artista e teórico Kodwo Eshun em 1996. Em sua obra *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, o autor propõe pensar como a música afrodiaspórica propõe sonoramente outras possibilidades de realidade. Eshun pensa uma forma de abordar a música como um produto cultural carregado de profundidade teórica por si só. Com isso, pretende inverter uma forma de abordagem que utiliza da teoria para explicar aspectos políticos, filosóficos ou culturais da música, buscando apreender como a própria música teoriza sobre questões culturais, políticas ou filosóficas.

Desse modo, acredito que utilizar a ficção sônica como aporte teórico-metodológico contribui para que consigamos compreender o que a música tem a nos dizer sobre o mundo em que vivemos. Neste artigo, pretendo analisar três aspectos que tenho compreendido como fundamentais para compreender e utilizar o conceito de ficção sônica de Eshun: o afro-futurismo como formulação da experiência negra de ficção científica; a teoria-ficção como uma metodologia de escrita; e o conceito de hiperstição desenvolvido pelo coletivo conhecido como CCRU.

45 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 2 de Ambientações e Categorizações Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

46 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Póscom/UFBA), Salvador, Bahia. E-mail: fabiocabraljota@gmail.com

A ideia de afro-futurismo foi desenvolvida a partir dos anos 90, quando o termo é cunhado pelo crítico norte-americano Mark Dery como forma de “caracterizar as criações artísticas que exploram futuros possíveis para as populações negras por meio da ficção especulativa” (Freitas; Messias, 2018, p. 4). Mais de 30 anos depois, o afro-futurismo se ampliou para além do seu escopo inicial, relacionado com o universo cultural da população negra norte-americana, para se tornar um movimento estético que abarca diversas formas de produção artística especulativa produzida por populações africanas e afrodiáspóricas (*Ibid.*, 2018).

Em *More Brilliant...*, Eshun analisa a música de diversos artistas afrodiáspóricos, sem seguir uma linearidade temporal ou se ater a um gênero musical ou territorialidade específica, passando por obras de jazz, música eletrônica, *dub* e *rap*. Segundo o autor, no fim do século XX eram possíveis identificar duas vertentes para a música negra: a *Soulful* e a *Postsoul*⁴⁷. A música *Soulful*, seria aquela marcada por uma identificação com o humano, em seu estatuto de categoria universal, uma musicalidade que busca inserir a população negra dentro da categoria excludente da humanidade, negada pelo racismo (Eshun, 1996; 2003). Já a vertente *Postsoul* é aquela que rejeita o humano, entendendo-o como lugar obsoleto e excludente. As músicas dessa vertente são marcadas pela preferência pelo sintético e maquínico, rejeitando essencialismos sobre o que seria a música negra, tanto sonora quanto liricamente. Eshun chama essas sonoridades pós-humanistas de “música alienígena”⁴⁸ e as classifica como afro-futuristas.

A noção de afro-futurismo utilizada por Eshun não tem a ver somente com a especulação sobre os futuros, mas percebe a própria experiência negra como uma experiência análoga à das ficções científicas que tratam da abdução extraterrestre: sequestrados de sua própria terra e obrigados a viver num ambiente hostil e a se adaptar forçosamente a outros costumes e linguagens (Eshun, 2003). Essa experiência segue até o mundo contemporâneo, marcado pelo racismo e pelo colonialismo que continuam a subalternizar as populações africanas e afrodiáspóricas. A negação da humanidade enquanto como universal vem a partir da compreensão do racismo como fundamento do mundo moderno (Eshun, 2003; Freitas; Messias, 2018).

47 A categorização é uma brincadeira com o Soul, gênero musical surgido entre os anos 50 e 60 nos EUA e a palavra em inglês *soul*, que significa alma. Portanto, numa tradução literal *Soulful* seria algo como “cheio de alma” e *postsoul*, “pós-alma”. Preferi manter o original para que o jogo de palavras de Eshun não se perdesse.

48 *Alien Music*, no original.

More Brilliant... é, ao mesmo tempo, uma análise sobre a música afro-futurista e uma obra de ficção afro-futurista em si. Apesar de referenciar indiretamente discussões teóricas, o texto é escrito de forma ensaística. Sem se preocupar em construir uma fundamentação teórica, Eshun escreve a partir da miríade de músicas e artistas que analisa, mesclando descrições de canções e álbuns, citações de entrevistas, textos acadêmicos e textos críticos. Ao mesmo tempo, inventa um vocabulário próprio, recheado de neologismos e referências hipertextuais⁴⁹. Desse modo, é como se, para apreender as ficções sônicas presentes na música afrodiaspórica, Eshun criasse sua própria ficção científica, utilizando-se de músicas, artistas e álbuns para construir seu universo ficcional.

Essa forma de escrita, que mescla procedimentos das escritas acadêmica e ficcional, é o que vem sendo chamado de teoria-ficção (Marques, 2023; O’Sullivan, 2024). De acordo com O’Sullivan (2024), teoria-ficção é um guarda-chuva terminológico para diversas perspectivas teórico-metodológicas que buscam utilizar de recursos provenientes da escrita literária para a produção de teoria acadêmica. Entre os motivos para se fazer tal movimento estariam: a possibilidade de certa dramatização da teoria, criando cenários ou personagens que permitam a discussão de conceitos; demonstrar que a fronteira entre ficção e teoria não é tão fixa, seja para demonstrar que certos textos literários trazem contribuições teóricas, seja para explicitar certas ficções nas quais se baseiam determinados pressupostos teóricos; por fim, a utilização dos métodos de escrita literária permitiriam escrever a partir de outras perspectivas – desde a de corpos subalternos e dissidentes até não-humanos. Uma característica importante da teoria-ficção é que ela é um modo de escrita que busca “performar seu conteúdo” (O’Sullivan, 2024, p. 13), no sentido de que pretende expressar, na própria forma de escrita, as ideias teóricas que pretende defender, como no caso da obra de Eshun.

Por fim, o último aspecto do conceito de ficção sônica que gostaria de destacar é sua relação com as formulações teóricas da Unidade de Pesquisa em Cultura Cibernética, ou CCRU, um coletivo que operou em torno do Instituto de Filosofia da Universidade de Warwick, no Reino Unido, de meados da década de 1990 até o início dos anos 2000. Durante os anos que operou, a CCRU produziu uma síntese bastante particular entre pós-estruturalismo, feminismo e cibernética, marcada por uma verve anti-humanista e por um modo de produção que justamente buscava misturar teoria e ficção, além de experimentar com as linguagens da arte de performance e da música eletrônica (Marques, 2023).

49 No final do livro, Eshun lista as obras analisadas e os textos e músicas das quais retira citações e expressões.

A influência da CCRU em *More Brilliant...* é evidente tanto nas escolhas teóricas (a ênfase no pós-humanismo e na cibernética) quanto na forma de escrita inspirada na ficção científica. Existe, tanto nos escritos coletivos da CCRU quanto no próprio livro de Eshun, uma inspiração forte na ideia deleuziana do filósofo como um *engenheiro conceitual* (Marques, 2023): de forma análoga e complementar à ficção sônica, a CCRU cria o conceito de hiperstição. De forma sucinta, a ideia de hiperstição tem a ver com a transformação de uma ficção em realidade por meio da retroalimentação positiva ou, como define Marques: “uma forma de ficção ou narrativa cultural que se torna autopropagante e assim ganha o poder de moldar a realidade; uma entidade virtual abstrata que se torna efetiva por meio de sua própria propagação e contaminação na cultura” (Marques, 2023, p. 12).

Um exemplo de hiperstição é o de uma ideia que aparece e se espalha na ficção científica, para depois se materializar no mundo “real”. Na mitologia da CCRU, é como se aquela ideia tivesse agência própria e se constituísse retroativamente a partir do futuro em direção ao passado. Além da cibernética, outra inspiração é a magia do caos: criação de símbolos que conseguem alterar a realidade. Nessa perspectiva, quando Eshun identifica certas produções musicais como *música alien*, ele não está identificando somente uma metáfora, mas intuindo nessas músicas o índice de um futuro interestelar.

Compreender o conceito de hiperstição é importante para compreender que, quando Eshun propõe pensar a música enquanto ficção sônica, ele não pretende simplesmente produzir outra metáfora para falar sobre certas sonoridades, mas sim compreender como as teorias expressas na música têm capacidade de incidir na própria realidade.

Referências

ESHUN, Kodwo. **More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction**. London: Quartet Books, 1998.

ESHUN, Kodwo. Further considerations on Afrofuturism. **The New Centennial Review**, East Lansing, v. 3, n. 2, p. 287–302, verão 2003.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Das Questões**, [S. l.], v. 6, n. 1, 2018.

MARQUES, Victor Ximenes. Um estudo em práticas hipersticionais: alças estranhas, guerras temporais e teoria-ficção. **Linguagem em Pauta**, Fortaleza, v. 3, n. 1, p. 82–113, jan./jun. 2023.

O'SULLIVAN, Simon. **On theory-fiction and other genres**. Cham: Palgrave Macmillan, 2024.

J-pop como gênero musical:

Estruturas e negociações com um *pós-pop*⁵⁰

Josieldo Silva Pereira⁵¹

Resumo: O *j-pop* (*Japanese pop*; *pop* japonês) possui regras próprias, mas sua constituição como gênero musical é, muitas vezes, tida como a repetição dos modelos ocidentais. Este trabalho traça categorias que permitem compreendê-lo como um gênero musical (Janotti Jr., 2024; Moore, 2025) independente e autônomo, em estruturas técnicas vistas em artistas como Koda Kumi. Apresenta, ainda, a negociação de sua existência com o *pós-pop*, sugestão de estilo musical que extrapola as características do *j-pop*.

Palavras-chave: *J-pop*; música *pop* japonesa; gênero musical; *pós-pop*.

Introdução

A origem oficial da música *pop* japonesa remonta à criação, em 1988, pela rádio japonesa FM J-Wave, do termo *J-pop*, *Japanese pop* (*pop* japonês). Desde então, o termo passa por negociações na mídia e academia, sendo diversas vezes utilizado como metonímia para produtos *pop* do país como animes e mangás. Diferentemente destes mesmos produtos, que cruzam fronteiras globais de consumo e acesso, o *j-pop* é frequentemente relegado ao doméstico, perfazendo caminho oposto ao do vizinho *k-pop* (*Korean pop*), que nos últimos anos ocupa, mesmo que parcialmente, seu espaço nas rádios e outras mídias brasileiras e mundiais. Mesmo consumido, em maior grau, internamente, a música *j-pop* possui suas próprias estruturas e regras e foi fomentadora do *pop* coreano como se apresenta hoje. Este trabalho concentra, pois, seu debate nos usos da expressão *j-pop* como mantenedora de um formato musical que se apresenta quase exclusivamente de forma doméstica, frequentemente consumido em contraponto ao modelo asiático *k-pop*, com vistas a entendê-lo enquanto um gênero musical em duas frentes: independente e autônomo.

O objetivo inicial revela os desafios desta empresa, dado que, pela bibliografia que se debruça sobre as diversas manifestações da música popular japonesa, o *j-pop* seria, assim como os

50 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 2 de Ambientações e Categorizações Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

51 Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM/UFC). Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP). Fortaleza, Ceará. E-mail: josieldopereira2@gmail.com

outros gêneros musicais desenvolvidos em solo japonês desde o surgimento da indústria fonográfica, um modelo que se apresenta infectado pela fantasmagoria ocidental, produzindo repetições (Kitagawa, 1991; Mōri, 2009; Mitsui, 2014; Manabe, 2015; Satō, 2019). Aparecem, aqui, as noções de música produzida nos imbricamentos dos contatos culturais na existência de termos como *mélange* e *blending*. Seria contestada, portanto, qualquer previsão de independência da música japonesa, condicionada esta ao repertório que recebe da música europeia e sobretudo estadunidense, sedimentada no país desde a ocupação do território pelos comandos de Douglas MacArthur entre 1945 e 1952.

Todavia, isto implica notar as negociações destes efeitos na produção musical japonesa a partir dos anos 1950, quando a importação dos gêneros musicais famosos no exterior ganha força para ajudar a produzir canções similares às importadas e, por sua vez, ganham incrementos das estéticas japonesas em sua confecção. É característica a entrada de instrumentos tradicionais japoneses em arranjos usualmente coligidos para guitarras e outros aparatos comuns à música *pop* e *rock* do período, além da versificação das poesias tradicionais japonesas *waka* e *tanka* para serem usadas nas estrofes musicais.

De fato, os tensionamentos prosseguem até os anos 1990 quando, mesmo na imitação de canções de sucesso ocidentais que passam a receber o nome de *j-pop* – ou seja, canções realizadas sob a estrutura do *pop* estadunidense ou europeu, mas em japonês – percebe-se a estrutura das moras japonesas (a contagem vocálica própria do idioma) em detrimento do uso de sílabas. Isto revela o que entendemos não apenas como um caminho de alternativa para a produção de um *pop* local, mas como um gênero que assume suas semânticas e interpela o modelo recebido, contrapondo-se ao obedecimento de suas normas, tendo, assim, sua própria autonomia. O trabalho intenta desvelar as categorias de evidência deste lampejo, favorecendo o entendimento do *j-pop* como gênero musical, não apenas como braço da abóbada proposta pela expressão *pop*.

Escolhas metodológicas e considerações

Busca-se auferir no trabalho as leituras possíveis acerca das noções de gênero musical, inicialmente com as bases de Fabbri (1982), ao entendê-lo como um conjunto de eventos musicais regido por regras socialmente aceitas em vias técnicas, semióticas, ideológicas e/ou econômico-jurídicas. São elencados a partir disso os espectros do *j-pop* para entender os fatores de independência e autonomia com relação à sua constituição como gênero: as já mencionadas

métricas e inclusão de estéticas da música tradicional japonesa; as vocalidades presentes em prosódias nasalizadas femininas; o demarcado uso de vibratos característicos das canções *enka* do século XX e XXI; a ausência de rimas em grande corpora de canções; o modelo de produção de ídolos (*aidoru*) dos anos 1970 até os dias de hoje; o modelo de produção e composição; a manutenção de relações parassociais; as vestimentas; e outras categorias pertinentes.

Importa vislumbrar autorias como Allan F. Moore (2025), que diferencia os gêneros musicais de estilos, e assumimos ao mesmo tempo que o *j-pop*, por mais que não se situe na categoria de estilo, possui variadas formas de feitura (o *j-pop* das *boybands* em comparação com o *j-pop* das *girlbands*, por sua vez em comparação com o *j-pop* de artistas solo, portanto, diversos estilos sob um gênero). Ao inseri-lo neste rol de percepções, cabe mencionar a inclusão de Moore das subjetividades na apreensão dos gêneros musicais. Este pensamento conflui com o entendimento de Janotti Jr. (2024), quando sugere a visada das mudanças que afetam o que entendemos por gêneros musicais com as alterações na produção, circulação ou consumo musical, “bem como pelas transformações das modalizações dos gêneros musicais em suas ambientações comunicacionais” (Janotti Jr., 2004, p. 13). São noções que entram em diálogo com a noção de gênero musical a partir da intermedialidade, isto é, gêneros musicais construídos pelas representações de diferentes terrenos midiáticos em constante inter-relação e (re)leitura por parte de seu público consumidor e, sobretudo, por parte da mídia publicadora que interpreta e cria realidades sobre os fenômenos (Moritz, 2021).

Conclui-se preliminarmente que há camadas descritivas que fundamentam o *j-pop* como um gênero musical munido de reconhecimentos e convenções, ao propormos a análise de artistas como Namie Amuro, Koda Kumi, Kyary Pamyu Pamyu, Arashi e outros. Por outro lado, revela-se propício o debate de atos como *Hana* e *F5VE* que, em um intenso processo de capilarização, questionam uma manutenção enrijecida do *j-pop* e revelam a expansão da música *pop* asiática que começamos a entender, ainda em discussão incipiente, como *pós-pop*: artistas de determinada nacionalidade gravando canções de autoras e autores de nacionalidades outras, em estúdios diferentes daquele de seu local de origem. No caso do sexteto XG, por exemplo, o grupo feminino japonês possui produtor sul-coreano e canções em língua inglesa com promoção na Coreia do Sul, algo não comum para um grupo japonês. Desta forma, não descartamos a convivência do *j-pop* com formas de apresentações mais enquadradas ao que chamamos de *pós-pop*, uma retransmissão que parece funcionar também para exemplos do *k-pop* em faixas analisadas de artistas como Blackpink e BTS.

Por fim, concordamos com Wajima (2023) no que tange à percepção de que a visão, qualquer que seja, sobre gêneros musicais deve abarcar a soma das histórias de recepção e encontro, mas não sendo suficiente entender o *j-pop* como um ramo do *pop global* a partir de suas diferenças. Acreditamos, assim como o autor, ser necessário compreender a realidade cultural japonesa como portadora de seus próprios construtos musicais. Com a dificuldade de, à medida em que avançam as segmentações das plataformas de *streaming* e as modificações impostas pela inteligência artificial, descrever uma música como pertencente a um único gênero musical, considera-se salvaguardar as propostas de entendimento com a devida mutabilidade dos processos na continuidade da produção musical. Ora temos eventos que permitem enxergar o *j-pop*, ora temos instantes furtivos em que a expressão *pós-pop* pode ser melhor definidora. No bojo das discussões identitárias, que na era atual confirma a fragilidade do monopólio histórico da música estadunidense e inglesa para permitir ver como a música *pop* em espanhol ou em coreano pode desfrutar de espaços de destaque, processos que revelam independência e autonomia possibilitam assistir ao potencial criativo e à complexidade comunicacional dos objetos que escapam de lógicas históricas.

Referências

- FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: TAGG, Philip; HORN, David (orgs.). **Popular music perspectives: papers from the First International Conference on Popular Music Research**. Amsterdam: International Association for the Study of Popular Music, 1982, p. 52-81.
- JANOTTI JR., Jeder Silveira. Sobre o valor dos gêneros musicais: desvelando as encenações do rockcentrismo nas categorizações musicais. **Galáxia**, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 1-20, 2024. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/64068>>. Acesso em: 18 jul. 2025.
- KITAGAWA, Junko. Some aspects of Japanese popular music. **Popular Music**, [S.L.], v. 10, n. 3, p. 305-315, out. 1991. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3vmraecx>>. Acesso em: 30 out. 2025.
- MANABE, Noriko. J-pop. Grove Music Online. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4b8dw7n7>>. Acesso em: 1 ago. 2021.
- MITSUI, Tōru (org.). **Made in Japan: studies in popular music**. London: Routledge, 2014.
- MŌRI, Yoshitaka. J-pop: from the ideology of creativity to DIY music culture. **Inter-Asia Cultural Studies**, [S.L.], v. 10, n. 4, p. 474-488, dez. 2009. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/14649370903166093>>. Acesso em: 30 de out. 2025.

MOORE, Allan F.; GANC, David; SÈVE, Mário; ULHÔA, Martha. Considerando estilo e gêneros musicais. **Orfeu**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. e0402, 2025. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/26647>>. Acesso em: 10 jun. 2025.

WAJIMA, Yusuke. Janru [Gênero]. In: NAGATOMI, Mari; CHŪ, Sōta; HIDAKA, Riyōsuke (orgs.). **Popyurā ongaku**: “Kiku” o hirogeru kōshin suru [Música popular: expansão e atualização de escuta]. Tokyo: Film Art, 2023.

SATŌ, Yoshiaki. **J-pop shinkaron**: Nippon no uta wa dō kawatta ka [Teoria da evolução do *j-pop*: como mudaram as canções japonesas?]. Tokyo: Heibonsha, 2019.

Audibilidade musissônica e biomúsica:

Explorando experiências sônicas em suas dimensões estética, política e ambiental⁵²

Vinícius Andrade Pereira⁵³

Resumo: Este trabalho investiga a audibilidade musissônica (Pereira e Lucas, 2025) em diálogo com a biomúsica, explorando como sons naturais, urbanos e digitais podem ser compreendidos como narrativas vivas e ecossistêmicas. Retomando críticas à panauralidade de Cage (Kahn, 1997) e dialogando com autores como Taborda (2014), Feld (2015) e Voegelin (2025), bem como com pesquisas brasileiras diversas sobre regimes de escuta, propomos uma abordagem crítica e ética que compreende experiências sônicas em suas dimensões estética, política e ambiental.

Palavras-chave: Audibilidade musissônica; Biomúsica; Experiências sônicas.

Proposta

A experiência contemporânea de escuta se apresenta como um território expandido, atravessado por sonoridades que desafiam os limites tradicionais da música e da comunicação. No contexto da plataformização da cultura (Van Dijk; Poell; de Wall, 2018; Nieborg; Poell, 2018), em que fluxos sonoros circulam entre ambientes digitais, urbanos e naturais, o ato de escutar ultrapassa a dimensão estética para se tornar um gesto narrativo, ecológico e político. No caso da escuta musical, não se trata apenas de fruir ou analisar os elementos formais da música — como melodia, harmonia ou ritmo —, mas de reconhecer as atmosferas e materialidades que compõem a tessitura sonora de peças diversas em ação no e para o mundo.

Nesse sentido, retomamos a proposta de audibilidade musissônica (Pereira; Lucas, 2025), elaborado como alternativa à panauralidade sugerida por John Cage (1961), criticada por Douglas Kahn por sua tendência a nivelar todos os sons em uma experiência indiscriminada (Kahn, 1997). Ao contrário de uma escuta que tudo aceita de forma indiferenciada, a audibilidade musissônica valoriza os atravessamentos culturais, históricos e afetivos do som, operando como um dispositivo de atenção crítica às narrativas que emergem da escuta e às ecologias que nela se manifestam.

Esse movimento dialoga com outras propostas de escuta contemporâneas formuladas no Brasil (Menini, 2024; Janotti; Queiroz, 2021; Castanheira, 2014; Soares, 2024; Trotta, 2023; 2024;

52 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 2 de Ambientações e Categorizações Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

53 Doutor em Comunicação e Professor Associado da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, Rio de Janeiro/RJ. E-mail: vinianp@gmail.com

Fernandes; Herschmann, 2024; Sá, 2011; 2021). Nesse contexto, a audibilidade musissônica surgiu como uma alternativa à escuta indiferenciada cageana. Propõe ouvir não apenas a música como obra, mas os fluxos sonoros que compõem o ambiente, reconhecendo neles tanto os parâmetros estéticos (ritmo, timbre, harmonia) quanto as camadas socioculturais, políticas e afetivas. Trata-se de uma audibilidade narrativa, situada e engajada, que compreende o som como força comunicacional e como material de construção de mundos (Pereira; Lucas, 2025).

A biomúsica emerge como campo híbrido, no qual os sons da natureza, os estudos bioacústicos e as práticas musicais se entrelaçam, revelando modos de organização sonora que atravessam fronteiras entre humano e não humano. Autores como Bernie Krause (2012) destacam que os ecossistemas naturais funcionam como orquestras, em que cada espécie ocupa um “nicho acústico” específico, compondo um tecido sonoro organizado. Da mesma forma, Steven Feld (2015) introduz o conceito de acustemologia, segundo o qual a escuta não é apenas percepção, mas uma forma de conhecimento sensorial e cultural, um modo de “habitar” e narrar o mundo.

No Brasil, Tato Taborda (2014) contribui ao aproximar a comunicação animal de técnicas musicais humanas, como o contraponto e o hoquetus, evidenciando paralelos entre os comportamentos acústicos de sapos, grilos e vaga-lumes e os procedimentos polifônicos da tradição erudita europeia. Embora inovadora, esta abordagem sugere estar ancorada ainda em paradigmas eurocêntricos, ao tomar a música ocidental como principal referência para interpretar e validar fenômenos bioacústicos. Ainda que Taborda mencione instrumentos e tradições não ocidentais, como os *sikus* andinos ou a *kalimba* africana, estas aparecem como analogias periféricas a um eixo analítico que parece centrado na música europeia.

É nesse ponto que a perspectiva de Salomé Voegelin (2024) oferece uma ampliação epistemológica. Inspirada nos estudos de Feld (2015), Voegelin defende que o som deve ser pensado não como representação, mas como experiência imersiva e performativa, capaz de gerar mundos e modos de existência. Suas epistemologias acústicas enfatizam a natureza relacional e situada da escuta, abrindo espaço para uma abordagem mais plural e contracolonial (Santos, 2023) dos ambientes sonoros. A audibilidade musissônica dialoga diretamente com essas perspectivas ao propor um ouvir amplificado, atento às narrativas e materialidades sonoras, mas livre das hierarquias que distinguem música e “não música”.

Ao propor o entrelaçamento com a biomúsica, buscamos evidenciar a possibilidade de um ouvir narrativo, ecológico e situado, capaz de atravessar tanto paisagens naturais quanto contextos urbanos e digitais. Essa perspectiva amplia o alcance das discussões sobre a escuta na

comunicação e na música, sugerindo que o som, antes de ser uma “obra” a ser interpretada, é um campo relacional de experiências vividas, de atmosferas partilhadas, de narrativas em fluxo. Ao cotejar a biomúsica queremos, ainda, deslocar sua análise do campo composicional para um campo de experiências sensíveis e narrativas multiespecíficas, abrindo caminho para pensar o som como material de imaginação coletiva e de implicação ética.

Apostamos que o diálogo da audibilidade musissônica com a biomúsica vem reafirmar que ouvir é também um ato político, atravessado por territorialidades, memórias, afetos e mediações diversas. Tal diálogo oferece, portanto, um campo de interpolações semânticas que sugere que a experiência sonora não se limita à contemplação estética, mas se configura como modo de habitar e narrar o mundo, em diálogo com humanos e não-humanos, animais, vegetais, minerais, ambientes e tecnologias.

A relação entre escuta musissônica e biomúsica suscita, por fim, um conjunto de questões epistemológicas, políticas e sensoriais. Como articular essas práticas de escuta a perspectivas contracoloniais, rompendo com o predomínio dos cânones da música erudita europeia? De que maneira a escuta musissônica pode acolher epistemologias sonoras não ocidentais, como as tradições afro-diaspóricas e indígenas, que concebem o som como força vital, ritualística e comunitária? Quais seriam as implicações éticas de uma escuta que se propõe a perceber as atmosferas sonoras como narrativas coletivas (humana, não-humana, animal, vegetal e mineral) e ecossistêmicas? Tais questões inspiram e norteiam a presente proposta de trabalho.

Referências

CAGE, John. **Silence: lectures and writings**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CASTANHEIRA, J. C. **Escutas cinematográficas: relações entre tecnologias e audibilidades no cinema**. Tese de doutorado. UFF, 2014.

FELD, S. **Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression**. Durham: Duke University Press, 1990.

FELD, S. “Acoustemology.” In: **Keywords in Sound**, edited by David Novak and Matt Sakakeeny, 12–21. London: Duke University Press, 2015.

HERSCHMANN, Micael; Fernandes, Cíntia S. Emergência de corpos disfóricos na cidade do Rio de Janeiro nas territorialidades sônico-musicais construídas pela Cena Ballroom Carioca. In: HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S.; JANOTTI JR., Jeder; CARDOSO FILHO, Jorge; PEREIRA, Simone L. (orgs.). **Cidades musicais (In)visíveis**. Porto Alegre: Sulina, 2024, v. 1, p. 159-180.

JANOTTI JR., Jeder Silveira; QUEIROZ, Tobias Arruda. Deixa a gira girar: as *lives* de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa. **Galáxia**, São Paulo, n. 46, p. 1-17, 2021.

KAHN, Douglas; CAGE, John. Silence and silencing. **The Musical Quarterly**, v. 81, n. 4, p. 556–598, inverno 1997.

KRAUSE, Bernie. **The great animal orchestra**: finding the origins of music in the world's wild places. New York: Little, Brown and Company, 2012.

MENINI, Thiago. **A escuta remanescente**: modulações aurais no consumo e produção de música na contemporaneidade. Tese de doutorado. UERJ, 2024, no prelo.

NIEBORG, David B.; POELL, Thomas. The platformization of cultural production: theorizing the contingent cultural commodity. **New Media & Society**, v. 20, n. 11, p. 4275-4292, 2018.

PEREIRA, Vinícius Andrade; LUCAS, Cássio de Borba. **Panauralidade e audibilidade musissônica**: diálogos afirmativos entre estudos de som e música. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba/PR. 10 a 13 de junho de 2025.

SÁ, Simone Pereira. **Música pop-periférica brasileira**: videocliques, performances e tretas na cultura digital. Curitiba: Appris, 2021.

SANTOS, Antônio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.

SOARES, Thiago. Escutar a música pop: apontamentos teóricos para pesquisas a partir de álbuns e canções. **INTERIN**, v. 29, n. 2, 2024. pp. 59-74.

TABORDA, Tato. Biocontraponto: um enfoque bioacústico para a gênese do contraponto das técnicas de estruturação polifônica. **DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, n. 5, 2014.

TROTTA, Felipe. Violência sonora em viagens de ônibus. **Intercom**, v. 46, p. 1-15, 2023.

TROTTA, Felipe. O incômodo da música ambiente. **Famecos**, v. 31, p. 1-15, 2024.

VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn. **The platform society**: public values in a connective world. Oxford: Oxford University Press, 2018.

VOEGELIN, Salomé. Sonic epistemologies: confrontations with the invisible. **Open Philosophy**, v. 7, n. 1, 2024.

Escutas digitais, colapso e necrovisibilidade algorítmica na figura de Anitta⁵⁴

Pauline Saretto⁵⁵

Resumo: Este trabalho analisa a escuta musical na cultura pop digital por meio da figura de Anitta, investigando ciclos de visibilidade e colapso mediados por algoritmos. A partir da noção de necrovisibilidade algorítmica, examina-se como críticas e polêmicas são ampliadas, transformando o sofrimento simbólico em conteúdo gerador de engajamento. O estudo articula conceitos como *schadenfreude* e performatividade para compreender as dinâmicas afetivas e midiáticas contemporâneas.

Palavras-chave: Anitta; Algoritmos. Necrovisibilidade; Cultura *Pop*.

Proposta

Na cultura pop digital, especialmente nas plataformas de música e vídeo sob demanda, a escuta musical passou a operar sob novas condições sensoriais e simbólicas. Já não se trata apenas de ouvir as músicas, mas de assistir as performances, consumir imagens e participar de dinâmicas afetivas e algorítmicas que organizam o modo como artistas são visibilizados, julgados e monetizados. Este trabalho propõe uma análise das formas contemporâneas de escuta musical a partir da figura de Anitta, partindo da hipótese de que sua trajetória recente revela um ciclo contínuo de visibilidade e colapso. Esse movimento ativa modos de fruição ambíguos, marcados por desejo, julgamento e *schadenfreude*⁵⁶ (SMITH, 2015).

Nesse contexto, recorre-se à noção de necrovisibilidade algorítmica (Mbembe, 2018; Noble, 2018) para aprofundar a compreensão de como, nas plataformas digitais, a escuta se configura como um ritual marcado pela exposição e também pelo apagamento, simultaneamente. Assim, no caso de Anitta, especialmente nos momentos em que sua presença midiática é atravessada por críticas, polêmicas ou desgastes midiáticos, ela é constantemente alvo de ciclos de visibilidade que ressaltam suas conquistas, ao mesmo tempo em que evidenciam suas fragilidades diante do público – em especial quando associada a marcadores de gênero, classe e origem periférica. Nesses momentos, a escuta deixa de ser apenas musical e torna-se também um

54 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 2 de Ambientações e Categorizações Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

55 Doutoranda e mestra em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ. E-mail: pauline.saretto@gmail.com

56 Sentimento de prazer ou alegria que uma pessoa sente diante do infortúnio, sofrimento ou fracasso de outra pessoa.

dispositivo de julgamento e vigilância, em que o colapso e o sofrimento simbólico funcionam como formas de entretenimento algorítmico.

Além disso, a pesquisa busca refletir sobre o conceito de *schadenfreude* – o prazer ou satisfação diante das dificuldades, fracassos ou humilhações alheias –, articulado em uma estética do colapso performático da diva pop na cultura digital (Berlant, 2011). Interessa compreender como os algoritmos não apenas mantêm em circulação essas figuras em queda simbólica, mas as transformam em atrações, em produtos midiáticos cuja relevância é medida não pela excelência estética, mas pela capacidade de gerar afeto, conflito e engajamento.

Anitta é analisada como exemplo por sua posição no cenário global da música *pop* e pela constante exposição ao controle de sua imagem e performance. Nos últimos anos, ela enfrentou desgaste público, com reações negativas, cancelamentos e questionamentos sobre sua conduta e aparência. Apesar disso, sua presença nas plataformas digitais permanece forte, com algoritmos que continuam a recomendar seus conteúdos, mostrando que sua imagem em crise funciona como uma mercadoria emocional de grande circulação.

A abordagem deste trabalho é ensaística e analítica, baseada em estudo de caso. Para isso, serão examinados momentos específicos de desgaste público, como a recepção crítica de seus álbuns, as controvérsias decorrentes de suas manifestações eleitorais (Moreira *et al.*, 2025), comentários sobre seu corpo e questões relacionadas ao racismo religioso. Será feita uma observação do comportamento dos algoritmos de recomendação, bem como dos padrões de consumo de sua música em ambientes digitais. Dados de engajamento e *rankings* de faixas mais ouvidas serão cruzados com os períodos de maior controvérsia, na tentativa de identificar como a escuta, mesmo orientada por algum certo tipo de “perversidade” é recompensada pelo sistema de visibilidade das plataformas. Neste enquadramento, a escuta não é tratada como um ato neutro, mas como prática social orientada por desejos contraditórios de identificação, punição e prazer.

Considerações metodológicas e limites da pesquisa

Esta pesquisa parte de uma articulação entre observações empíricas, análise crítica de dados públicos e referencial teórico-conceitual. A proposta não é oferecer provas absolutas sobre o funcionamento interno de algoritmos, mas construir uma leitura interpretativa sobre os modos como certas dinâmicas de visibilidade, desgaste e fruição se articulam na cultura pop digital contemporânea, especialmente em relação à figura de Anitta.

Além disso, esta perspectiva vai de algum modo, de encontro com o que proponho em minha tese: investigar como a cultura pop contemporânea, especialmente em ambientes digitais, se organiza em torno do prazer coletivo diante da queda de figuras públicas femininas oriundas de gêneros *pop*. O foco recai sobre artistas que, como Anitta, transitam entre a celebração e o escândalo, entre o sucesso internacional e o constante escrutínio público.

Esse trabalho também reconhece os limites do acesso a informações detalhadas sobre os sistemas algorítmicos de recomendação em plataformas como Spotify, YouTube e TikTok. Devido à falta de transparência desses ambientes, não é possível rastrear com precisão quais critérios orientam a promoção ou a supressão de determinados conteúdos. A análise baseia-se em dados públicos de engajamento, variações em *charts*, tendências de busca e visibilidade, além da cobertura midiática sobre momentos específicos de crise envolvendo a artista.

Assim, a partir da ideia de necrovisibilidade algorítmica, este trabalho busca compreender como o colapso simbólico de figuras públicas é transformado em conteúdo amplamente promovido pelos algoritmos. Essa abordagem crítica articula conceitos como o prazer diante do fracasso alheio (*schadenfreude*), a performance constante e os mecanismos de seleção e amplificação algorítmica, a fim de analisar as emoções negativas que sustentam a atenção no ambiente digital.

Referências

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SMITH, Tiffany Watt. **The book of human emotions**: an encyclopedia of feeling from anger to wanderlust. London: Profile Books, 2015.

NOBLE, Safiya Umoja. **Algorithms of oppression**: how search engines reinforce racism. New York: NYU Press, 2018.

BERLANT, Lauren. **Cruel optimism**. Durham: Duke University Press, 2011.

MOREIRA, A. de C.; POLIVANOV, B. B.; PEREIRA DE SÁ, S. M. A.; SARETTO, P. Anitta, Spotify e polarização política: análise da controvérsia em torno de *Envolver*. **Lumina**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 156-174, 2025.

“Os comentários em vídeos musicais no YouTube são apenas... comentários?”:

Notas iniciais sobre performances do gosto, narrativas autobiográficas e escuta conexa⁵⁷

Thiago Pereira Alberto⁵⁸

Resumo: A presente proposta aborda uma reflexão inicial sobre as transformações nas práticas de escuta musical mediadas pelas tecnologias digitais, com foco específico no YouTube como plataforma de circulação e fruição musical e, a partir de noções como escuta conexa, performance do gosto e narrativas autobiográficas em plataformas sugere que os comentários nos vídeos musicais não são meros adendos, mas sim performances discursivas que revelam subjetividades, afetos e sociabilidades contemporâneas, apresentando-se como um fenômeno distinto de ordem comunicacional.

Palavras-chave: Comentários; Escuta; Narrativas; YouTube.

Proposta

Se historicamente as mediações tecnológicas para a experiência musical eram agenciadas por materialidades que poderíamos tomar como de referência para as escutas – com os diversos tipos de aparelhos especificamente feitos e usados para reprodução sonora como vitrolas, *sound systems*, *walkmans*, *discmans*, *CD-players* etc. –, o advento da comunicação digital e da *internet* reconstruiu de diversas maneiras a relação entre tecnologias e a música de maneira muito abrangente. Renovaram-se assim questões cruciais sobre o papel das mídias em um “ambiente reconfigurado pelos dispositivos de computadores, *MP3 players*, pelos *blogs* e plataformas musicais e pelas mídias móveis e locativas, que alteraram a paisagem sonora contemporânea” (Pereira de Sá, 2014, p. 358).

Junto à outras plataformas, o *YouTube*, ao longo dos anos, se constituiu como um espaço de circulação de vídeos de representantes da mídia tradicional, organizações diversas e pessoas comuns e, como outras novas formas de reprodução sonora, se apresenta como um modo de acessar, compartilhar e colecionar álbuns, clipes e *shows*, entre outras audiovisualidades. Com algumas diferenças que são impactantes, e personalizam de forma mais ou menos inédita

57 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 2 de Ambientações e Categorizações Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

58 Doutor em Comunicação Social pela UFF e professor adjunto da ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. E-mail: thiagopereiraalberto@gmail.com

(seguramente, de modo mais referencial) sua existência: para além do conteúdo postado, os usuários podem ter acesso à recursos como caixa de comentários, botões de *like* ou *dislike*, assinar e acompanhar determinados canais ou usuários, receber notificações e quetais.

Examinamos o ato de comentar nestes vídeos postados em plataformas como o *YouTube* entendendo estas inscrições como sensibilidades performadas, com ou a partir da escuta musical, em função, primeiramente, da existência de novos cenários – novas ordens ou regimes de visibilidade *online* – que seriam relativos às formas de interações sociais na contemporaneidade que se materializam, por exemplo, nas tecnologias de comunicação. Para falar com Papacharissi (2015), a acoplagem entre escuta musical e acesso aos comentários no *YouTube* também o situa como um espaço de expansão de redes de relações e de pluralização de ‘palcos’ de autoapresentação, que potencializam, muito em função de suas dimensões mediais e materiais, a produção destas narrativas.

Nosso ponto de interesse aqui se dá especificamente em um tipo de performatividade que se realiza através destas convocatórias de visibilidade em plataformas. Dentro do conjunto de conteúdos publicados no *YouTube* (em si, um campo performático potente em suas curtidas ou compartilhamentos), interessa-nos especificamente pensar em como o campo de comentários é, mesmo que difusamente, apropriado pelos usuários através de uma discursividade nítida – as narrativas – no sentido de entender como estas dão a ver tanto um aspecto importante das subjetividades contemporâneas na escuta musical – a expressão de algo e sua inscrição neste espaço, por parte de alguém – como também o fato de escutarmos e “lermos” a música ao acessar todo esse complexo sônico-textual, como narrativas autobiográficas particularizadas nestas redes sócio-técnicas (Alberto, 2021).

Dizemos aqui de uma espécie de dimensão apreciativa em relação às expressões da cultura *pop*, entendendo que a performatividade é central na constituição e na construção “pública” do gosto (Hennion, 2001), na arquitetura final que encena e dá a ver elaboradamente os cimentos sensíveis do que nos afeta no contato com a música. Assim, muitas vezes uma agência tão (ou mais) ordinária que “escutar” música são os “atos cotidianos de comentar, ouvir, valorar e produzir expressões culturais que emulam parte da linguagem dos produtos de alto alcance” (Jannoti Júnior, 2015, p. 50) em seu entorno. Assim, o “escutar música” se vislumbra como uma prática reflexiva e ativa, vetorizando tanto as competências de um escutante quanto as propriedades do repertório de objetos que ele valoriza. Diz dos formatos e procedimentos que os estes empregam e discutem publicamente nesses entornos, explicitando sobretudo suas

capacidades criativas, suas vontades afetivas; não são apenas atos reprodutivos de um modelo que reprisa determinismos sociais (Hennion, 2001), sobre “curtir música”.

Nessa direção, pensamos aqui na ideia de “escuta conexa”, como proposto em Jannoti Júnior, Queiroz e Pires (2023, p. 16), tendo em vista que os aspectos sinestésicos das escutas musicais se desdobram através de narrativas acopladas ao ato de “escutar música”, onde fabulações, sensibilidades sonoras e articulações audiovisuais são ajuntadas de maneira multifacetada nas ambientações comunicacionais por onde o acionamos o que chamamos música, onde os processos de escuta, em tempos de ambiência digital da comunicação, ressaltam corporeidades como “acoplamentos (*assemblages*) entre corpos humanos e artefatos tecnológicos, que fundam perspectivas outras de subjetividades e agenciamento das escutas musicais” (Jannoti Júnior; Queiroz; Pires, 2023).

Como possibilidade de uma primeira exploração empírica, temos o clipe da faixa *Quando Bate Aquela Saudade*, do músico carioca Rubel. Postado no *YouTube* em 27 de setembro de 2015, hoje o vídeo acumula 79 milhões de visualizações e, até a presente data, 68678 comentários, se mostrando exemplar do que pretendemos lidar aqui: há mais de uma década, para além de atuar como um produto de divulgação do artista, também pode ser lido, a partir dos comentários postados na plataforma, como um espaço de compartilhamento subjetivo de histórias pessoais, relacionadas ao amor ou desamor, reunindo em suas milhares de comentários relatos, conselhos, torcidas, recados, narratividades diversas que dizem, majoritariamente das relações românticas. De modo que acessar este vídeo também pode significar acessar continuamente estes comentários, em busca de atualizações, novas inscrições, acolhimentos pessoais etc., o se configura para além de uma escuta/audiência “objetiva” da canção. Se relaciona com outra dimensão da fruição musical contemporânea, que diz, continuamente, de “toda uma transformação do agenciamento dos corpos que escutam música, seja através do modo como se coloca um disco para tocar ou como se acessa uma plataforma de conteúdos musicais em *streaming*” (Jannoti Júnior; Queiroz; Pires, 2023).

De modo que entendemos que a inscrição de comentários do *YouTube* é uma maneira de recuperar a importância dos objetos sobre os quais se apoia essas práticas. Assim, a presente proposta, de caráter absolutamente inicial e exploratório, pretende se debruçar sobre questões como: qual a dimensão, como fenômeno comunicacional, dos comentários postados em vídeos musicais no ambiente das plataformas, quando este é compreendido como espaço central de fruição da música na vida contemporânea? Sob que aspectos podemos examinar estas inscrições,

por parte de uma ampla gama de atores que agenciam e são agenciados por espaços como o YouTube e suas *affordances* plataformiais, que há pelo menos duas décadas afirmam e seguem reconfigurando um outro modelo da escuta musical em sua prática mais cotidiana? Afinal, os comentários em vídeos musicais no *YouTube* são apenas... comentários?

Referências

ALBERTO, Thiago Pereira. “**But Don’t Forget The Songs That Saved Your Life**”: The Smiths, YouTube e nostalgia no *pop* contemporâneo. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2021

HENNION, Antoine. Music lovers: taste as performance. **Theory, Culture, Society**, 18 (5), p. 1-22, 2001.

JANOTTI JR., Jeder Silveira; QUEIROZ, Tobias Arruda; PIRES, Victor. **Deixe a gira girar:** corporeidades musicais em tempos de escuta conexa. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFGM, 2023.

PAPACHARISSI, Zizi. Affective publics and structures of storytelling: sentiment, events and mediality. **Information, Communication & Society**, 19(3), 307, 2015.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Contribuições da Teoria Ator-Rede para a ecologia midiática da música. **Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura**, Salvador, 12(3), p. 537-555, 2014.

A seat at the table:

A performance como ferramenta analítica na obra de Solange Knowles⁵⁹

Elizabeth Bandeira de Melo Santos⁶⁰

Resumo: A pesquisa analisa o álbum *A Seat at the Table*, de Solange Knowles, a partir dos estudos de performance, buscando entender como canções expressam tensões, contradições e racismo (Taylor, 2013) vividas por mulheres negras no pop. Adota-se uma clivagem performática que propõe uma cena analítica formada pela capa do álbum, duas músicas e uma entrevista de divulgação.

Palavras-chave: Solange Knowles; Estudos de performance; Racismo estrutural; Subjetividade negra.

Proposta

A capacidade de reorganização narrativa, que impulsiona vazão singular à expressividade plena, torna-se um tipo de revolta contra o tempo e, como bem pontua Saidiya Hartman, ao ganhar contornos de uma fabulação crítica, tem o potencial de romper com a hierarquia do discurso, a fim de permitir que vozes e perspectivas subalternas ganhem espaço no debate público (Hartman, 2020, p. 29). Essa capacidade criativa, destrinchada com competência por grupos historicamente marginalizados, especificamente as mulheres negras, é amplamente difundida em produtos midiáticos e audiovisuais contemporâneos, sendo o projeto artístico *A Seat at the Table*, da cantora estadunidense Solange Knowles, um desses casos.

Lançado em 30 de setembro de 2016 pelas gravadoras *Columbia Records* e *Saint Records*, o terceiro álbum de estúdio da artista apresenta 21 faixas musicais, entre canções e interlúdios, que contém contribuições especiais de Kelela, Lil Wayne, Q-Tip, Kelly Rowland, Sampha, e outros participantes⁶¹. Foi com esse trabalho que Solange Knowles recebeu sua primeira indicação no 59º *Grammy Awards*, cerimônia de premiação anual da Academia de Gravação dos Estados Unidos, e venceu na categoria Melhor Performance de R&B pela canção *Cranes In The Sky*⁶². Criticamente aclamado na indústria musical, *A Seat at the Table* também levanta análises e tensionamentos

59 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 2 de Ambientações e Categorizações Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

60 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: elizabeth.bandeira@ufpe.br

61 Disponível em: <<https://tinyurl.com/mvyt2s6d>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

62 Disponível em: <<https://tinyurl.com/44w2y3br>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

socioculturais pertinentes a discussões acadêmicas. Esse exercício permite, como afirma Grada Kilomba (2019), visualizar e compreender como conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão intrinsecamente ligados ao poder e à autoridade racial. Afinal:

Qual conhecimento está sendo reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual conhecimento não? De quem é esse conhecimento? Quem é reconhecida/o como alguém que possui conhecimento? E quem não o é? Quem pode ensinar conhecimento? E quem não pode? Quem está no centro? E quem permanece fora, nas margens? (Kilomba, 2019, p. 50).

Portanto, trazer apontamentos sobre este álbum, tão conectado às vivências das mulheres negras, de forma que os corpos reagem à materialidade deste objeto, e as vozes se misturam, virtualmente, à sua (Zumthor, 2012, p. 63), parece importante por desafiar esse espaço onde, historicamente, o privilégio de fala tem sido negligenciado a essas figuras (Kilomba, 2019, p. 50). Com isso, é possível inferir que a obra fonográfica é um potente dispositivo estético e ontoepistemológico que articula, por meio dos elementos narrativos e sonoros, em especial às canções *Mad* e *Don't Touch My Hair*, os gestos performativos que mobilizam novos modos de sentir, perceber e habitar o mundo, sobretudo no que se refere às dinâmicas de racialização. De tal maneira, a análise das músicas, assim como as declarações de Knowles em entrevista à *NPR Music*, estão ancorados nesta pesquisa através dos estudos de performance (Taylor, 2013), na noção de gesto (Godard, 2003; Lima, 2013; 2018), além das contribuições críticas de autoras negras como Grada Kilomba e Saidiya Hartman, com o intuito de evidenciar as particularidades das mulheres negras no espaço artístico, e como estas questões são abordadas e exemplificadas em um campo comunicacional contemporâneo.

Se um gesto é um sistema que se organiza em torno de um modo de sentir e perceber particularidades (Launay *apud* Lima, 2013, p. 106) e estes “sentir” e perceber” são construídos numa relação complexa e em constante transformação do sujeito com o seu ambiente (Lima, 2018, p. 13), entende-se que as negociações no repertório íntimo de mulheres negras são atravessadas continuamente por desigualdades estruturais e simbólicas. O que acontece, então, quando essas figuras apropriam-se dos discursos sobre si mesmas e sobre seus pares?

A esse respeito, o álbum *A Seat at the Table* adota a perspectiva de uma clivagem performática, que formula uma “cena” analítica, capaz de ensejar novos modos de sentir e induzir a novas formas de subjetividade política, ao enquadrar um “*sensorium* específico de espaço-tempo que redefine maneiras de estar junto em uma comunidade” (Rancière, 2005 *apud* Lima, 2018, p. 15).

Referências

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (orgs.). **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 13.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. Tradução de Fernanda Silva e Sousa; Marcelo R. S. Ribeiro. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Disponível em: <<https://tinyurl.com/44h52tsy>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Dani. **Gesto**: práticas e discursos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

LIMA, Dani. Gesto, corporeidade, ética e política: pensando conexões e diálogos. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL REPENSANDO MITOS CONTEMPORÂNEOS, 2018. **Anais** [...], p. 12–17.

RANCIÈRE, Jacques. Ten theses on politics. In: **After 1968**: on the notion of political in post-marxist theory, 2001. Disponível em: <<https://tinyurl.com/47mpsa5x>>. Acesso em: 26 jun. 2025.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: =UFMG, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Afroconfluências nas obras de Naná Vasconcelos e Amaro Freitas:

Uma análise das representações imagéticas a partir do *jazz* brasileiro⁶³

Tiago José da Silva⁶⁴

Resumo: Este estudo pretende explorar como as afroconfluências nas obras de Naná Vasconcelos e Amaro Freitas comunicam suas identidades culturais pela estética sonora e visual, destacando suas habilidades em fundir o *jazz* com elementos culturais do norte e nordeste brasileiro, criando um estilo único de *jazz* híbrido como uma plataforma para reimaginar e dialogar com as tradições afro-brasileiras, especialmente evidenciado nos álbuns *Africadeus* (Naná) e *YY* (Amaro).

Palavras-chave: Naná Vasconcelos; Amaro Freitas; Afroconfluências; *Jazz* brasileiro; Gêneros musicais.

A imagética do artista negro no *jazz* experimental brasileiro

No contexto brasileiro, a representação e a construção da imagem em torno dos artistas negros é algo de profunda complexidade dado aos diferentes contextos socioculturais que atrevesam o Brasil. A identidade afro-brasileira na mídia muitas vezes oscila entre a valorização e a marginalização, este cenário é particularmente interessante quando analisamos a trajetória e obras de músicos que integram a herança afro-brasileira em suas composições, vestimentas e ornamentos.

Naná Vasconcelos e Amaro Freitas são figuras proeminentes da música pernambucana, cada um contribuindo de maneira única para a promoção e preservação das tradições e memórias afro-brasileiras em diferentes décadas. Suas obras não apenas refletem suas identidades culturais, mas promovem uma imagética em torno do que é ser um artista negro do *jazz* experimental brasileiro. Essa formulação da imagem interligada ao contexto cultural afro-brasileiro e o *jazz* foi midiaticizada de diferentes modos, como em fotografias, entrevistas em programas de TV, documentários e registros (fonográfico e audiovisual) de performances ao vivo.

Este estudo busca explorar também o conceito de *afroconfluência*, que, segundo as ideias concebidas por Nêgo Bispo⁶⁵, refere-se à concepção de encontro e mistura das culturas africanas

63 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 2 de Ambientações e Categorizações Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

64 Mestre em Música pela UFPE, professor da UNIFBV e da UNIAESO, Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco. E-mail: gtiagosilva@gmail.com

65 Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo) foi um pensador, escritor e ativista quilombola.

com outras culturas, resultando em novas formas de expressão e identidade. Para o escritor, essa confluência é um processo contínuo e dinâmico, onde os elementos africanos interagem e se fundem com elementos de outras culturas, promovendo algo novo sem perder suas raízes mais tradicionais.

Naná Vasconcelos, Amaro Freitas e a Afroconfluência

Juvenal de Holanda Vasconcelos, o saudoso Naná, nasceu no Recife, em Pernambuco, no ano de 1944. Foi um músico brasileiro, eleito oito vezes o melhor percussionista do mundo pela revista americana de jazz *DownBeat*. É símbolo de afro brasilidade e um dos principais nomes da percussão mundial. Também trabalhou com Milton Nascimento na década de 70, e participou de festivais de jazz e diversos projetos musicais internacionais como a banda do saxofonista argentino Gabo Barbieri. Além disso, Naná atuou e gravou em projetos ao lado de Egberto Gismonti, do trompetista Don Cherry (no grupo *Codona*, com o qual lançou três discos), além do guitarrista Pat Metheny e B. B. King, nomes importantes no jazz e blues norte-americanos.

Lançado em 1973, seu álbum *Africadeus* representa um marco na música experimental e no jazz, destacando-se pela fusão de ritmos afro-brasileiros com elementos de jazz e improvisação livre. Uma de suas principais características é a experimentação e a predominância percussiva, onde explora uma ampla gama de instrumentos de percussão, incluindo o berimbau, tambores, e efeitos sonoros criados com a voz e outros objetos.

Amaro Freitas, por sua vez, é um pianista e compositor recifense de 33 anos que se destacou no mercado nacional e internacional como um dos principais expoentes da música instrumental brasileira da última década. Com quatro álbuns lançados, o artista segue com seu trabalho mundo afora como um dos representantes do jazz brasileiro. A plataforma de música de maior popularidade global, o *Spotify*, colocou como capa de sua *playlist* de jazz brasileiro a foto do pianista pernambucano do dia 12 de fevereiro de 2023 até o final de 2024.

O álbum *YY* é o quarto da carreira do pianista e foi lançado no primeiro semestre de 2024. Trata-se de o primeiro em parcerias com músicos estrangeiros, e o primeiro também sem a formação do trio original que o ajudou a ter notoriedade Brasil afora. Além disso, esse disco é a sua estreia na parceria com a sua nova gravadora, o selo norte-americano *Psychic Hotline*. O álbum contém nove faixas, cujo uma delas se intitula *Viva Naná*.

Por vezes Amaro tem seu nome atrelado a um pianista percussivo. E ele assume isso incorporando a ideia de que o piano é um tambor de 88 teclas. Na música *Dança dos Martelos* (quarta faixa do disco em questão), o virtuosismo é tão intenso percussivamente falando, que é possível notar inúmeras semelhanças com o trabalho do percussionista Naná Vasconcelos.

Os artistas aqui apresentados devem ser compreendidos pelo fenômeno musical e artístico cultural que representam. Ambos, cada qual em sua época, são símbolos de grandes potências em suas gerações. A justaposição das obras de Amaro e Naná revela uma rica tapeçaria de valores estéticos que dialogam profundamente com a cultura brasileira, a ancestralidade africana e a inovação musical contemporânea que se estende à maneira de como suas imagens são projetadas nas mídias.

Para compreender essas taxonomias, irei percorrer as ideias envolvendo diáspora africana (não como um conceito hegemônico), para assim, compreender a diversidade e experiências negras distintas em terras brasileiras. Nesse sentido, irei recorrer aos estudos sobre identidade e memória a partir de Stuart Hall, que afirma que:

Existe, é claro, um conjunto de experiências negras historicamente distintas que contribuem para os repertórios alternativos que mencionei anteriormente. Mas é para a diversidade e não para a homogeneidade da experiência negra que devemos dirigir integralmente a nossa atenção criativa agora. Não é somente para apreciar as diferenças históricas e experienciais dentro de, e entre, comunidades, regiões, campo e cidade, nas culturas nacionais e entre as diásporas, mas também reconhecer outros tipos de diferenças que localizam, situam e posicionam o novo negro (Hall, 2003, p. 346).

Para uma delimitação no campo da performance e saberes estéticos afro-brasileiros, podemos compreender a luz das fundamentações registradas no livro *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* da brasileira Leda Maria Martins, a qual pensa as cerimônias rituais como performance do seguinte modo:

As cerimônias rituais ocupam lugar ímpar e privilegiado na formação das culturas negras, pois, como território e ambientes de memória, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e transmissão. São registros e meios de construção identitária, transcrição e resguardo de conhecimentos. [...] Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos, filosóficos e metafísicos, entre outros, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance (Martins, 2021, p. 393).

Ambos artistas apresentam sotaques específicos nas sonoridades e texturas de suas composições e performances, fugindo das amarras convencionais do *jazz* e da música erudita tal como é usado no piano, por exemplo. Naná usou berimbau em palcos *jazzísticos*, Amaro usou o

ilu (instrumento de terreiro) e o piano preparado. Na curadoria do universo do *jazz*, a estética clássica estadunidense é a mais valorizada, tanto em tempos passados como os do presente, a música precisa ser refinada, limpa, e com pouco espaço para o “subalterno”, pois, “ideias sobre gosto e beleza, não importa o quão assídua a tentativa de universalizar padrões e ‘purificá-los’ de parcialidade e preconceito, parecem inelutavelmente absorver valores sociais dominantes” (Korsmeyer, 2014, p. 81).

[...] podemos encontrar gênero e preconceitos culturais operando na busca por normas estéticas universais, e com esses preconceitos há boas razões para suspeitar que gosto “universal” requer a imposição de alguns conjuntos de normas culturais e supressão de outros. Esta é uma maneira óbvia de interpretar a distinção entre cultura “alta” e “popular” (Korsmeyer, 2014, p. 92-93).

É a partir dessas formulações a respeito da estética universal e das normas culturais, bem como da obsolescência dessa narrativa nos dias atuais, que as obras de ambos os artistas ganham potência ao mesmo tempo em que são suportes para entendermos como as afroconfluências são norteadores importantes nesse processo.

Referências

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

KORSMEYER, Carolyn. Prazeres estéticos. **Redescrições**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 68-93, 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.

MC não é bandido:

O *trap/funk* proibidão e o processo de criminalização das expressões musicais periféricas e faveladas do Rio de Janeiro⁶⁶

Tamiris de Assis Coutinho⁶⁷

Resumo: O estudo reflete sobre a criminalização do *Funk* e do *Trap*, destacando o *Proibidão*, a apologia e o racismo estrutural. Para tal, analisa as três ondas criminalizantes do *Funk carioca* (Bragança, 2020) e propõe demais ondas desse processo, levando em consideração a conexão entre o *Trap* e o *Funk* no Rio de Janeiro. Além disso, aponta respostas artísticas e institucionais de resistência às investidas criminalizantes. A proposta faz parte da tese em desenvolvimento sobre o circuito do *Trap RJ*.

Palavras-chave: *Trap*; *Funk*; *Proibidão*; Apologia; Racismo estrutural.

Proposta

Em meio às investidas de perseguição ao *Trap*, ao *Funk* e aos seus artistas, este trabalho reflete sobre o processo de criminalização dessas expressões musicais. A proposta faz parte da pesquisa em andamento sobre o circuito do *Trap RJ* e parte da conexão que o *Funk* e o *Trap* passaram a ter nos últimos anos. Por isso, o texto explora aspectos que podem ser considerados justificativos do processo de criminalização do *Funk* e do *Trap*: a vertente do *Proibidão*, o debate acerca do crime de apologia e o racismo estrutural.

Uma situação recente que trouxe à tona esses três aspectos foi a prisão do MC Poze do Rodo⁶⁸. Em reportagem publicada no mesmo dia da prisão, a chamada diz o seguinte: “Músicas de Poze do Rodo ‘são muito mais lesivas do que um tiro de fuzil disparado por um traficante’, diz chefe da Polícia Civil”⁶⁹. A prisão ocorreu com a justificativa de que o artista faz apologia ao crime e tem envolvimento com o tráfico de drogas. Segundo Felipe Curi, delegado e secretário estadual de Polícia Civil que deu entrevista para a mesma reportagem do *GI*: “Esse suposto MC que foi preso transformou a música num instrumento de dominação, de divulgação e de disseminação da

66 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 2 de Ambientações e Categorizações Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

67 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro. E-mail: tamirisassiscoutinho@gmail.com

68 Poze do Rodo foi preso em 29 de maio de 2025 e solto cinco dias depois, no dia 3 de junho.

69 Disponível em: <<https://tinyurl.com/597dsa5n>>. Acesso em: 10 jul. 2025.

ideologia e da **narcocultura**⁷⁰ do Comando Vermelho”. A declaração é problemática em muitos níveis, sendo um deles o debate sobre apologia e liberdade de expressão.

De acordo com o texto normativo, define-se a apologia apenas como “fazer, publicamente, apologia de fato criminoso ou de autor de crime”, e decreta-se pena de detenção de três a seis meses ou multa para quem o faz. Não há, portanto, uma definição detalhada que delimita a fronteira entre a apologia prevista no Código Penal e a liberdade de manifestação artística defendida no art. 215A da Constituição Federal de 1988, relegando na prática ao juiz, desembargador, ou em alguns poucos casos a ministros dos tribunais superiores, a responsabilidade de interpretar o que deve ou não ser considerado apologia ao crime (Ferreira da Silva, 2023, p. 1).

A forma que Poze do Rodo foi detido (sem camisa, descalço, tendo a cabeça forçada para baixo, mesmo sem resistência à prisão) também levantou o debate acerca do tratamento racista.

A prisão do MC Poze do Rodo, nesta semana, reacende um debate incômodo, mas necessário: por que o Brasil ainda trata corpos negros como ameaça? A forma como a operação foi conduzida — com agentes fortemente armados, câmeras posicionadas e uma abordagem ostensiva — não parece ser coincidência. Parece um padrão. Não se trata aqui de discutir o mérito da acusação, mas sim da forma. A maneira como a polícia aborda um cidadão diz muito sobre quem ela considera inimigo. Poze não foi tratado como um artista de projeção nacional. Foi tratado como mais um jovem negro, favelado e criminalizado antes mesmo de qualquer julgamento⁷¹.

Partindo do mesmo contexto, meses antes, Oruam, outro artista das cenas do *Trap* e *Funk* ganhou repercussão na mídia devido ao *Projeto de Lei “Anti-Oruam”*, que foi apresentado pela vereadora Amanda Vettorazzo do partido *União Brasil*, na Câmara de São Paulo, em janeiro de 2025, com o seguinte objetivo norteador:

O presente Projeto de Lei visa estabelecer diretrizes para a contratação de shows, artistas e eventos com acesso ao público infantojuvenil pela Administração Pública Municipal, direta ou indireta, com a finalidade de proibir a contratação de artistas que promovam qualquer expressão de apologia ao crime ou ao uso de drogas⁷².

Ainda que o texto do *Projeto de Lei “Anti-Oruam”* não faça menção direta ao *Trap* e ao *Funk*, ele se popularizou e ganhou apelido após postagem da vereadora. Com a chamada *QUERO PROIBIR O ORUAM DE REALIZAR SHOWS EM SÃO PAULO!*, a vereadora afirmou que:

Apologia às drogas, ao sexo e às facções criminosas são os principais temas das músicas do rapper Oruam, filho de Marcinho VP, um dos líderes do Comando Vermelho, organização criminosa que aterroriza o Rio de Janeiro. Por isso, defendo que a prefeitura de São Paulo

70 As palavras destacadas em negrito estão presentes na própria reportagem.

71 RUFFINO, Felipe. Tratamento dado a MC Poze em condução à prisão expõe premissa racista da polícia. *Alma Preta*, 30 maio 2025. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4h73jreb>>. Acesso em: 10 jul. 2025.

72 Disponível em: <<https://tinyurl.com/yc7b4tj8>>. Acesso em: 9 jul. 2025.

não utilize recursos públicos para contratar artistas que promovam o crime organizado. É fundamental tratarmos facções [...] como organizações terroristas⁷³.

No caso desse projeto de lei, a relação de Oruam com seu pai Marcinho VP, preso desde 1996 por tráfico de drogas e homicídio, é o ponto central da visibilidade do projeto. A partir dessa iniciativa, o projeto de lei também foi protocolado no Rio de Janeiro⁷⁴. Segundo Oruam em uma postagem de sua conta na rede de microblogues X (ex-Twitter):

Eles sempre tentaram criminalizar o *funk*, o *rap*, o *trap*. Coincidentemente o universo fez um filho de traficante fazer sucesso, eles encontraram a oportunidade perfeita para isso. Virei pauta política, mas o que vocês não entendem é que a Lei Anti-Oruam não ataca só o Oruam, mas todos os artistas da cena⁷⁵.

Para analisar o processo discriminatório do Funk carioca é possível partir das ondas criminalizantes propostas por Juliana Bragança (2020): 1ª onda (1992-1993), 2ª onda (1994-1995) e 3ª onda (1995-2000). A primeira onda está relacionada aos arrastões que ocorreram nas praias da zona sul da cidade do Rio de Janeiro entre 1992 e 1993. Nesse período, iniciou-se a construção da imagem do *funkeiro* como sujeito perigoso, que perdura até os dias atuais. A segunda onda está ligada ao esforço por parte da população e do poder público de interditar bailes *funks*, como o que era realizado no Chapéu Mangueira, no Leme, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Já a terceira onda dá seguimento à segunda e tem como foco central a repressão contra os bailes *funks* de modo geral, sobretudo a partir da visibilidade dos Bailes de Corredor⁷⁶. Partindo dessas ondas, é possível estabelecer a quarta, quinta e sexta ondas que partem dos anos 2010, principalmente devido à popularidade do *Proibidão*.

O “proibidão”, uma das tantas vertentes musicais do funk brasileiro, é o tipo de funk que costuma sentar no banco do réu. O proibidão nasceu no Rio de Janeiro, mais de 10 anos depois do surgimento do funk carioca; ele vai se consolidando ao longo dos anos 2000. Divulgado inicialmente por CDs piratas em comércios informais pelos chamados “camelôs”, o proibidão tem esse nome como uma referência ao conteúdo proibido das suas letras, ou seja, o cotidiano de organizações criminosas ou o uso de drogas ilícitas (Ferreira da Silva, 2023, p. 1).

A quarta onda iniciou-se em 2010 e tem como fato emblemático as prisões dos Smith, Frank, Ticão e Max, artistas que se relacionavam diretamente com o Funk Proibidão. A quinta onda, a partir de 2019, tem como marco a prisão do DJ Rennan da Penha, idealizador do Baile da

73 Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/DFLBV7jInBe/>>. Acesso em: 9 jul. 2025.

74 Os vereadores Talita Galhardo (PSDB) e Pedro Duarte (Novo) protocolaram o *Projeto de Lei “Anti-Oruam”* na Câmara Municipal do Rio de Janeiro em fevereiro de 2025.

75 Disponível em: <<https://tinyurl.com/3dprgf86>>. Acesso em: 19 jul. 2025.

76 Bailes que tiveram seu auge entre 1997 e 1999 e tinham como diferencial brigas que eram organizadas entre os frequentadores e a organização das festas.

Gaiola, e a investigação contra os MCs Cabelinho e Maneirinho. A sexta onda, a partir de 2025, tem como discussões o *Projeto de Lei “Anti-Oruam”* e a prisão de MC Poze do Rodo.

Em todas as ondas, as tentativas de criminalização não ocorreram sem resistência e resposta. Na sexta onda, no campo artístico, Oruam lançou o álbum *Liberdade* (2025), que traz a faixa *Lei Anti O.R.U.A.M.* Já Poze do Rodo lançou a faixa *Desabafo 2* (2025), que traz no clipe imagens reais dos momentos da sua prisão e saída. No campo institucional, a campanha *MC Não é Bandido* busca reunir assinaturas para a aprovação do PL 4805/2025, que foi apresentado contra a censura do Rap e Funk e visa “garantir a liberdade de expressão, impedir a censura a artistas de periferias e assegurar incentivo público à cultura negra e popular, sem discriminação a quem retrata a realidade das favelas”⁷⁷.

Considerações finais

A proposta levantou a reflexão acerca do processo de criminalização do *Funk* e do *Trap*, levando em consideração o *Proibidão*, o debate do crime de apologia e o racismo estrutural, considerados aspectos justificativos deste processo. A partir da exploração inicial, é possível compreender um cenário que exige análise cuidadosa acerca das investidas de repressão. Por isso, ao revisitar as três ondas criminalizantes (Bragança, 2020) e propor a quarta, quinta e sexta fases dessa trajetória, o estudo aponta para um caminho de investigação necessário para a tese em desenvolvimento que trata do circuito do Trap no Rio de Janeiro e para demais estudos relacionados aos campos da comunicação e da música.

Referências

BRAGANÇA, Juliana. **Preso na gaiola:** a criminalização do funk carioca nas páginas do Jornal do Brasil (1990-1999). Rio de Janeiro: Appris, 2020.

COUTINHO, Tamiris. **Afinal, o que é o Trap?** Sonoridade, discurso e imagem no *Trap BR*. Dissertação. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2024. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/36288>>. Acesso em: 16 jul. 2025.

CYMROT, Danilo. **O funk na batida:** baile, rua e parlamento. São Paulo: Edições Sesc, 2022.

⁷⁷ Disponível em: <<https://leimcnaoebandido.com.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2025.

FERREIRA DA SILVA, Emerson Luã. “Bezerra da Silva é o Pai do Proibidão”: crimes de apologia e a criminalização do Funk Carioca. 2023. Disponível em: <<https://tinyurl.com/t3v6nd5e>>. Acesso em: 16 de jul. 2025.

FERREIRA, Luã. Funk: criminalização, denúncia e apologia ao crime. **Nexo Jornal**, 5 jan. 2021. Disponível em: <<https://tinyurl.com/56ndxnyp>>. Acesso em: 16 jul. 2025.

FERREIRA, Luã. O Direito como trilha sonora do racismo: Mc Poze do Rodo e “apologia ao crime”. **Revista Menó**, 12 jul. 2025. Disponível em: <<https://tinyurl.com/5n8ee99e>>. Acesso em: 16 jul. 2025.

Sons, emoções e reflexões:

Uma pesquisa-ação com paisagem sonora realizada por um projeto de extensão em música⁷⁸

Maria Fernanda Mota Pimentel⁷⁹

Viviane dos Santos Louro⁸⁰

Thiago Duarte de Souza⁸¹

Resumo: O *ProBem do CAC* é um projeto de extensão do departamento de música da UFPE que visa fomentar o cuidado e o bem-estar entre a comunidade acadêmica. Em 2024, realizou uma série de vivências com públicos diversos com objetivo de proporcionar o contato com as emoções através do som. Este artigo relata um pouco sobre essas vivências, tendo como metodologia a pesquisa-ação a partir dos conceitos de Schafer sobre paisagem sonora. Os resultados mostram que os sons podem interferir em nossas emoções e que atentarmos sobre eles em nosso dia-a-dia pode contribuir para o nosso bem-estar.

Palavras-chave: Paisagem sonora; Bem-estar; *ProBem do CAC*.

Proposta

O *ProBem do CAC* (*Projeto para o bem-estar e saúde mental do Centro de Artes e Comunicação da UFPE*) é um projeto de extensão criado em 2018 devido aos constantes casos de estudantes que apresentavam sintomas de adoecimento emocional. Seu objetivo é promover ações que visem o cuidado, bem-estar e humanização no ambiente universitário para ajudar na diminuição do estresse da rotina acadêmica e ajudar os estudantes a criarem redes de apoio e mais resiliência diante dos desafios da universidade (Louro, 2024).

O pesquisador canadense Murray Schafer, no final da década de 60 e início da de 70, criou o conceito de *world soundscape*, traduzido, no português, como *paisagem sonora* (Aragão, 2019). Para ele, essa noção se refere ao “conjunto de sons que nos rodeiam, entendidos como um campo de eventos acústicos” (Schafer, 2012, p. 23), ou seja, não se trata dos ruídos isolados, mas de um

78 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 2 de Ambientações e Categorizações Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

79 Licencianda em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Pernambuco. E-mail: maria.fernandap@ufpe.br

80 Docente do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Pernambuco. E-mail: viviane.louro@ufpe.br

81 Licenciando em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Pernambuco, E-mail: thiago.duartes@ufpe.br

ambiente sonoro completo, que nos envolve e influencia nosso comportamento sem que a gente perceba.

Vale pontuar que essa ideia não se limita ao som como fenômeno físico, abarca as dimensões culturais, históricas e subjetivas que moldam a maneira como escutamos. Schafer compara a paisagem sonora a uma paisagem visual, composta por vários elementos que formam uma cena, como uma pintura. Do mesmo modo, “todos os sons que nos cercam, sejam naturais, humanos ou tecnológicos” (Schafer, 2012, p. 25) fazem parte dessa experiência auditiva tão rica e, ao mesmo tempo, tão pouco valorizada no nosso cotidiano.

Baseado nas propostas de Schafer, e corroborando com o que Fonterrada (2022, p. 16) diz, que “o mundo vibra e o ser humano, em qualquer lugar que esteja, intencionalmente ou não, capta essa vibração”, o *ProBem do CAC* propôs uma série de oficinas e vivências em Paisagem Sonora visando promover o contato das pessoas com suas emoções, através do som, uma vez que “habitar um mundo sonoro é a condição perene do ser humano. No entanto, [...] embora se viva nesse mundo sonoro, não se dispensa muita atenção aos sons do ambiente” (Fonterrada, 2022, p. 16).

Tais experiências foram realizadas com públicos diversos, compostos por participantes com idades entre 18 e 60 anos. Foram conduzidas três oficinas distintas, abrangendo grupos variados, como estudantes de música (iniciantes), estudantes de graduação em áreas diversas (música, nutrição, psicologia e arquitetura), além de mestrandos em biologia e outras especialidades. No entanto, para a realização de tais vivências, foi realizada uma pesquisa sonora, baseada na relação do som com o bem-estar, considerando que: “a música pode mostrar a importância de seu papel na conscientização das percepções, sensações e sentimentos, assim como no refinamento da escuta e da capacidade expressiva” (Fonterrada, 2022, p. 9).

A pesquisa se baseou em uma pesquisa qualitativa, utilizando como método a pesquisa-ação, a qual, configura-se, essencialmente, como uma abordagem metodológica que integra investigação e prática transformadora, visando não só compreender uma realidade e problemas levantados, mas, sobretudo, intervir nela de forma colaborativa objetivando o avanço, para que sejam formuladas respostas e resoluções nos âmbitos sociais, educacionais, técnicos e/ou políticos (Thiollent, 2011). Dessa forma, a pesquisa-ação deve ser compreendida como “qualquer processo que siga um ciclo no qual se aprimora a prática pela oscilação sistemática entre agir no campo da prática e investigar a respeito dela” (Tripp, 2005, p. 445 *apud* Andrade; Barros, 2022, p. 16).

Essa perspectiva é, como visto, relevante em contextos onde se busca promover mudanças efetivas, como no campo da saúde mental e bem-estar coletivo, objetivo das ações realizadas nos

eventos do *ProBem do CAC*. Ao adotar essa abordagem, o estudo não apenas observou e analisou os efeitos das vivências sonoras, mas criou, ainda, espaços de diálogo coletivo com o intuito de discutir e ressignificar a relação dos participantes com os ambientes em que estão inseridos e consigo mesmos. A proposta contribuiu, ainda, para o aprimoramento progressivo das abordagens, com ajustes metodológicos, baseados nas reflexões geradas nos grupos anteriores, caracterizando o caráter iterativo e evolutivo típico da pesquisa-ação (Thiollent, 2011).

No contexto dos eventos realizados pelo *ProBem do CAC*, a pesquisa-ação se justifica, então, pela necessidade de intervir ativamente na percepção do ambiente universitário, promovendo bem-estar através de vivências sonoras, ao mesmo tempo em que se investigava os efeitos dessas práticas sob as manifestações emocionais dos participantes. Como destacado por Barbier (2007, p. 106), a pesquisa-ação pressupõe um ciclo dinâmico de planejamento, ação, observação e reflexão, o que correspondeu diretamente à lógica das oficinas de paisagem sonora propostas, visto que estas foram realizadas como experiências cíclicas de escuta, experimentação e análise coletiva.

As oficinas foram estruturadas como intervenções participativas, nas quais os estudantes, vendidos, eram expostos a ambientes sonoros criados intencionalmente com instrumentos de percussão e instrumentos não convencionais, como objetos cotidianos (garrafas plásticas, papéis, sons corporais) que estivessem à disposição no momento da realização das oficinas, as quais foram realizadas em sessões que duraram entre 1 a 2 horas. A escolha pela manipulação dos instrumentos de forma não roteirizada se baseou na proposta de Schafer (2001) de que a escuta ativa pode ressignificar nossa relação com o ambiente sonoro. Dessa forma, a “não roteirização” dos momentos da oficina, possibilitou a criação de ambientes sonoros adequados aos locais nos quais a oficina foi realizada e, ainda, ao que se era observado dos participantes, isto é, de suas reações, participação, e nível de imersão no decorrer da vivência.

Após cada experiência, os participantes registravam suas percepções por meio de desenhos, palavras ou textos livres, seguidos de uma discussão coletiva sobre as vivências. Tais registros funcionaram como ferramenta para dar forma concreta ao que se viveu simbolicamente, favorecendo a escuta de si e a conexão com sentimentos e impressões. A última parte da oficina foi a realização de uma roda de conversa, mediada pelos pesquisadores, na qual os participantes compartilhavam reflexões, impressões e desconfortos, promovendo um espaço de escuta coletiva, acolhimento e construção conjunta de sentidos. Esses momentos de reflexão cumpriam o papel central da pesquisa-ação: articular teoria e prática de maneira dinâmica, favorecendo a produção

de conhecimento em relação à fundamentação da oficina (Schafer, 2001) e, sobretudo, a resignificação da relação dos sujeitos consigo mesmos e com os ambientes ao redor. Além disso, a prática possibilitou a criação de insumos para o replanejamento das ações subsequentes, contribuindo para um ciclo de aprimoramento contínuo das intervenções e da compreensão teórica do fenômeno estudado, o que está caracterizado nas propostas metodológicas da pesquisa-ação (Tripp, 2005, p. 445 *apud* Andrade; Barros, 2022).

Considerações finais

Pensar o bem-estar na universidade é algo tão fundamental quanto pensar nas questões pedagógicas, uma vez que somos seres emocionais, além de cognitivos. No entanto, pouco se discute sobre os sentimentos no âmbito acadêmico. Sendo assim, nossa pesquisa promoveu a possibilidade de se refletir sobre como os sons que nos rodeiam são desencadeadores de emoções, a partir das propostas da paisagem sonora de Raymond Murray Schafer. Pretendemos dar continuidade a pesquisa, ampliando tais vivências a fim de instigar, cada vez mais, as pessoas a acionarem uma escuta ativa em relação ao mundo sonoro que as rodeiam. Também, entendemos que tais experimentos podem nos ajudar a perceber os sons que habitam nossa universidade e com isso, podermos torná-la mais humanizada e com referências sonoras que ampliem nosso bem-estar, diminua o estresse e contribua com o aprendizado de um modo geral.

Referências

ANDRADE, Klesia; BARROS, Matheus. Aspectos históricos e estruturantes da pesquisa-ação. In: BARROS, Matheus; PENNA, Maura (orgs.). **Pesquisa-ação e educação musical: desvendando possibilidades**. Petrolina: IFSERTAOPE, 2022, p. 11-27.

ARAGÃO, Thais. Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada? **Música Hodie**, v. 19, 2019.

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Liber Livro, 2007.

FONTEERRADA, Marisa. Escutativa: o entrelaçamento entre música, paisagem sonora e qualidade de vida. **Periódico Interdisciplinar**, Belo Horizonte, v.4, n.1, p. 6-22, fev./jun. 2022.

LOURO, Viviane. Acolhimento na universidade como forma de diminuição do estresse à luz da neurociência: projeto de extensão em um curso superior de música in: CONGRESSO

INTERNACIONAL DE NEUROCIÊNCIA E APRENDIZAGEM, IX, 2024, Recife. **Anais [...]**. Recife: Brain Connection, 2024, s/p.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. 2. ed. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2012

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 18. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

Billie Eilish, ASMR & Whisperpop:

Uma discussão da intimidade em *When The Party's Over*⁸²

Anna Luisa Golino de Azevedo⁸³

Marcus Vinicius Marvila das Neves⁸⁴

Resumo: Este trabalho é parte de uma pesquisa que discute o uso de recursos sonoros ligados ao ASMR na música de Billie Eilish, com ênfase nos *mouth clicks*, nas camadas vocais e nos experimentalismos que evocam intimidade. A partir do conceito de intimidade sônica e assinaturas digitais, discute-se através de revisão bibliográfica como características do *whisperpop* conectam artista e ouvinte/fã, e refletem sobre a escolha estética por “imperfeições” vocais para construir uma proximidade sensorial.

Palavras-chave: Billie Eilish; *Whisperpop*; DAWs; ASMR.

Proposta

Este trabalho é parte de uma pesquisa sobre as canções da cantora Billie Eilish (2001–). Investigaremos a sétima faixa do álbum de estreia, *WHEN WE ALL FALL ASLEEP, WHERE DO WE GO?*, chamada *When The Party's Over*⁸⁵, produzida pelo seu irmão e produtor Finneas O'Connell (1997–). O objetivo geral é discutir como Eilish utiliza recursos sonoros associados ao ASMR e à intimidade vocal como parte de uma poética própria, contribuindo para uma identidade estética e sonora em todo o disco. Para Brøvig-Hanssen e Danielsen em *Digital signatures* (2016), a música *pop* atual, quando produzida dentro do ambiente digital, carrega “assinaturas” estéticas específicas da mediação tecnológica. A DAW⁸⁶, como um ambiente visual e sonoro de produção, permite manipulações microtemporais, colagens não-lineares e construção espacial digitalizada de som e música. Em vez de buscar uma sonoridade que simule o “natural”, Eilish, assim como outros artistas do *whisperpop*⁸⁷, faz da opacidade da mediação uma estratégia expressiva. A

82 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 2 de Ambientações e Categorizações Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

83 Estudante do Bacharelado em Música da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória/ES. E-mail: annaluisa1123@hotmail.com

84 Licenciado em Música, mestre em Letras e professor dos cursos de Música da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória/ES. E-mail: marcus.neves@ufes.br

85 A partir de agora nos referiremos ao nome da canção por *When...*, com o objetivo de facilitar a leitura.

86 *Digital Audio Workstation* é o termo atribuído aos *softwares* que permitem gravação, manipulação, edição e produção de áudio digital.

87 Para consulta inicial sobre o *whisperpop*, ver a publicação online de Caccuri (2024).

discussão de *When...* busca compreender como a estética da proximidade, com seus *clicks* bucais, respirações e camadas sussurradas, emergem como construção intencional e emocional de um corpo digital.

As DAWs revolucionaram a forma de fazer música. Segundo Brøvig-Hanssen e Danielsen, o ambiente de edição digital transformou as práticas composicionais, deslocando o foco da performance em tempo real para a manipulação visual do som no tempo-espço da tela. A possibilidade de trabalhar com *loops*, *copy-paste*, automações de volume, *pitch*, *reverb* e *pan*, e de desfazer e refazer infinitamente ações, inaugura uma nova ontologia musical, uma nova linguagem composicional, onde os sons deixam de ser apenas tocados e passam a ser esculpidos.

No universo de Eilish, essa linguagem é levada ao ápice quando se trata de uma corporificação que se dará na escuta do ouvinte/fã. Sua sonoridade está ligada ao gênero do *whisperpop*: uma vertente do *pop* minimalista, que utiliza vocais sussurrados e sons atmosféricos como elementos centrais. Com a presença de ruídos de respiração, *clicks* bucais, estalos e novos timbres, o *whisperpop* encontra sua força na emulação da presença, criando uma sensação de proximidade física com o ouvinte. Essa estética conversa diretamente com o fenômeno do ASMR⁸⁸. Sons como sussurros, respiração e salivação podem provocar reações físicas nos ouvintes, como relaxamento ou formigamento, ativando o sistema nervoso parassimpático.

Warrenburg *et al.* (2021) propõem o conceito de intimidade sônica, que define a capacidade de artistas como Eilish de criar uma experiência auditiva que simula a presença de um corpo próximo. Inspirando-se na figura do *crooner* dos anos 1920-30, como Bing Crosby, que utilizava microfones para cantar de forma baixa e íntima, Eilish representa uma herdeira contemporânea desse gesto, agora mediado digitalmente segundo a autora. No contexto da pandemia de Covid-19, esse tipo de sonoridade encontrou ainda mais apelo, dada a ausência do contato físico.

When... representa a estética da intimidade vocal e da opacidade da mediação digital. A faixa é frequentemente descrita como uma balada etérea e minimalista, marcada por camadas vocais densas e poucos instrumentos, um baixo e um piano que só entram após o primeiro minuto, além de elementos eletrônicos discretos. A forma segue o modelo *pop ABCABCDBC* com elementos peculiares no arranjo: silêncios, variações de dinâmica e andamento e batidas percussivas eletrônicas filtradas, tudo com o objetivo de guiar a escuta de quem a ouve. O destaque

88 *Autonomous Sensory Meridian Response* é uma experiência sensorial do corpo humano caracterizada por uma sensação agradável de formigamento ou relaxamento a partir de certos sons que se distribui pelo corpo em regiões ou meridianos. Para consulta sobre o tema, ver artigo de Powell (2019).

absoluto é para voz de Eilish, junto às múltiplas camadas vocais, harmônicas e/ou texturais, que incorporam elementos como respiração e sussurros. Trechos vocais manipulados com *pitch down* e distorcidos, combinados com microsilêncios entre frases, criam efeitos de suspensão e reforçam o caráter emocional da faixa. Em entrevista dada por Finneas⁸⁹, o produtor diz que a contagem de camadas de vozes não é exata, mas gira em torno de cem, entre vocal principal, harmonizações e *ad libs*. As camadas são tratadas como instrumentos. Algumas vozes são esticadas, outras são comprimidas, outras ainda transformadas com *reverb* e *reverse*. A DAW permite a criação de ambientes espaciais digitais que alternam entre o íntimo e o onírico. O silêncio digital entre as frases vocais, sem ruído de fundo, é uma assinatura digital por excelência: algo impossível no analógico, mas acessível aqui como gesto expressivo. Em *When...* há um microsilêncio exemplar no segundo verso, em 1:48.

Um ponto crucial da análise é o entendimento dos ruídos corporais – estalos de boca, respiração, salivação – não como falhas, mas como elementos composicionais e expressivos, dando ao ouvinte acesso ao íntimo da cantora não apenas pela voz mas pelos ruídos da sua projeção. Em *When...*, os *clicks* bucais são mantidos na mixagem final com clareza. Como exemplo citamos o trecho C final, onde, devido à instrumentação escolhida e a aparência da voz em primeiro plano sonoro, destacam-se os *clicks* captados derivados da articulação da pronúncia das repetições das expressões “*like it*” e “*like that*”, cujos fonemas /k/ e /t/ corroboram para a geração de *clicks* com a voz quase sussurrada. Tradicionalmente, essas sonoridades seriam removidas em produções *pop* convencionais. Sua permanência indica uma opção estética, diretamente relacionada à lógica do ASMR e da intimidade sônica. A ecolocalização, como habilidade humana, é um processo em que sons autoemitidos retornam ao emissor na forma de ecos, permitindo que o cérebro construa um modelo do espaço circundante. No artigo de Rick de Vos (2017), os *clicks* bucais são descritos como formas acústicas produzidas intencionalmente com a boca, que carregam características altamente localizáveis e, portanto, funcionam como extensões sensoriais do corpo no espaço.

Transpondo esse conceito para o campo da música, especialmente na produção de Eilish, os *clicks* bucais que surgem em sua performance não têm por objetivo a orientação espacial dela própria, como ocorre na ecolocalização, mas funcionam de modo semelhante ao sinalizar a presença concreta e íntima do corpo no som. Quando Eilish e Finneas deixam estes sons, ainda que indiretamente, acionam um tipo de “ecolocalização afetiva” no ouvinte, reforçam a sensação de que há um corpo real, próximo, emitindo ruídos naturais.

89 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FsSkRjgiFvU>>. Acesso em: 30 out. 2025.

No áudio digital, a remoção precisa de qualquer ruído com ferramentas como *de-clickers* e *noise reduction* é “naturalizada”, assim, manter tais sons é um gesto deliberado. Como argumentam os autores de *Digital signatures*, a mediação digital amplia o poder de escolha do produtor: aquilo que antes era imperativo técnico (não havia como limpar um som em fita) torna-se opcionalidade estética. Os irmãos escolhem manter o que a indústria frequentemente corta, e com isso constroem um estilo emocionalmente potente, tecnicamente sofisticado e experimentalista. A voz de Eilish, quando processada e manipulada, não perde sua materialidade, é a expansão sônica do seu corpo digital, amplificada pelos novos artifícios. Essa produção vocal, de voz baixa, não projetada, entre o canto e a fala, suscitando fragilidade, dialoga com a letra que trata de afastamento emocional, solidão e exaustão relacional.

A discussão de *When...* mostra um caminho singular da música *pop* contemporânea: o da reinvenção da intimidade pela mediação digital. Eilish não apenas canta de forma diferente: ela soa, porque usa os recursos da era digital para construir uma nova sintaxe emocional e promove uma escuta próxima, que toca a pele do ouvinte. Sua voz no fonograma e neste disco é nada menos que sua extensão corpórea porque não segue o padrão clássico da limpeza vocal através da extração de ruídos naturais/humanos como os *clicks* de salivação. Aqui ressaltamos uma mediação da escuta feita também pelos fones de ouvidos, outro modo que impacta nas decisões da produção musical atual e que projetam o som ainda mais no íntimo, direto no tímpano e deslocado do ambiente que circunda o espectador.

Referências

BRØVIG-HANSSEN, Ragnhild; DANIELSEN, Anne. **Digital signatures**: the impact of digitization on popular music sound. Cambridge: The MIT Press, 2016.

CACCURI, Vivian. Whisperpop: por que não se canta mais? **Substack**, 2023. Disponível em: <<https://tinyurl.com/f7pbzemt>>. Acesso em: 30 out. 2025.

DE VOS, Rick. Acoustic properties of tongue clicks used for human echolocation. **Acta Acustica**, v. 103, n. 6, 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/35ch57db>>. Acesso em: 30 out. 2025.

KOVACEVICH, Aleksandra *et al.* Two studies of Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR): the relationship between ASMR and music-induced frisson. **Empirical Musicology Review**, v. 13, p. 39-63. 2019. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2cdwphvj>>. Acesso em: 30 out. 2025.

WARRENBURG, Lindsay *et al.* **Sonic intimacy in the music of Billie Eilish and recordings that induce ASMR.** Columbus: Ohio State University Libraries, 2021.

FINNEAS Explains How He Builds Songs For Billie Eilish: Critical Breakthroughs | Pitchfork. Chicago, Illinois, 2020. 1 vídeo (17:31). Publicado pelo Pitchfork. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FsSkRjgiFvU&t=354s>>. Acesso em: 12 jul. 2025.

RECORDING Vocals in your Home Studio: Part 1: Getting Started. Bielefeld, Alemanha. 2015. 1 vídeo (8:41). Publicado pelo Georg Neumann GmbH. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r9MTtQ4VQ-o&list=PLX02VCZ_cSFci7LYuTmdBOFF8Om_L952W&index=24>. Acesso em: 15 jul. 2025.

PARTE 3

Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais

Teatralidades de Potyguara Bardo:

Paródia de gênero, ativismo e corporeidade alienígena⁹⁰

Rose de Melo Rocha⁹¹

Vinhu Lacava⁹²

Resumo: Interessa-nos nesta apresentação explorar as teatralidades de Potyguara Bardo, compreendidas como parte de uma trajetória artista que opera no âmbito das paródias de gênero e do acionamento de uma perspectiva corpórea alienígena. Propõe-se que Potyguara encena uma teatralidade “perfechativa”, trazendo a mutação como perspectiva identitária e radar estético. Sugere-se que as letras de suas canções, as suas sonoridades e as audiovisualidades produzidas são efetivamente como “bardos”, em uma visada de re-existência e prefiguração de universos possíveis para reviver traumas e reinventar territórios de supervivência – psíquica, subjetiva, afetiva.

Palavras-chave: Potyguara Bardo; ativismo; paródia de gênero; corporeidade alienígena; teatralidade perfechativa.

Proposta

Você não existe/ E eu também não/ Tudo que tem nessa vida é fruto da imaginação. Essas frases, entoadas por Potyguara Bardo em sua música [Você não existe](#), ecoam em diversos ambientes atravessados por sua musicalidade, sendo um sucesso em festas dedicadas a música eletrônica, remixadas por DJs e ofertadas ao público. A drag-queen potiguar ficou conhecida a partir do lançamento de seu primeiro álbum, *Simulacre*, em 2018. Seu álbum de estreia fez parte do projeto incubadora do selo DoSol. Conceitual e fortemente autobiográfico, o disco mescla psicodelia, misticismo e narrativa fantástica numa jornada arquetípica da personagem Potyguara, envolvendo temas como desejo, traumas, transcendência e dissolução do ego através de metáforas culinárias envolvendo o inesperado acesso a uma dietética regada a cogumelos mágicos. Em 2019 é lançada a música “Oásis”, maior sucesso da artista, com

90 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 3 de Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

91 Doutora em Ciências da Comunicação (USP), com pós-doutorado em Ciências Sociais (PUCSP), Ciências Sociais, Infâncias e Juventudes (CLACSO) e Gêneros e Sexualidades (UFBA). Professora titular do PPGCOM-ESPM; ESPM, São Paulo (SP). E-mail: rlmrocha@uol.com.br

92 Doutor e mestre em Ciências Sociais (UFRN). Integrante do Grupo de Estudos Culturas e Subjetividades (UFRN) e do GP Juvenália. Natal (RN) E-mail: vflacava@gmail.com

milhões de visualizações e reconhecida como “Música do Ano” no Prêmio Hangar de Música, consolidando sua presença no Spotify global como drag queen brasileira com grande audiência mensal. Viral no Spotify e YouTube, a música é cantada ao vivo em shows, tornando-se um hino identitário para muitos de seus fãs. “Você não existe”, por sua vez, é emblemática da proposta artística e filosófica defendida por Poty, um single conceitual que orienta o disco *Simulacre*, explorando a ideia de existência simulada e abordando as potencialidades políticas da dissolução do ego.

Depois de um período de hiato em sua carreira, Potyguara lançou em maio do corrente ano o seu segundo álbum, *Romântica*, que conta, dentre outras, com parcerias com Getúlio Abelha, conhecido desde suas participações em festivais musicais de Fortaleza, onde apresentou versões de músicas em forró. Essa é uma das influências musicais fortes do EP *Romântica*, que pode ser interpretada como um retorno aos ritmos presentes na região nordeste. Na faixa [A mina](#), parceria de Getúlio e Potyguara, vemos a forte influência do forró que o EP traz. Na imagem de capa da faixa encontramos Potyguara e Getúlio com vestes brancas, em um enquadramento que remete à visão de alguém olhando a dupla numa perspectiva de quem estaria dentro de uma caverna, mirando o mundo de fora e deparando-se com a paisagem de uma floresta com os bustos das personas entreolhando-se. Conecta-se também às guitarradas, sincopando as batidas do EP, expressando e adensando a importância do tecnobrega na obra de Potyguara.

Interessa-nos nesta apresentação explorar as teatralidades de Potyguara Bardo, compreendidas como parte de uma trajetória ativista que opera no âmbito das paródias de gênero e do acionamento de uma perspectiva corpórea alienígena. O devir drag de Poty é marcado pelo borramento das fronteiras entre natureza e cultura, em um experimentalismo tecnofuturista que elege a mutação como metáfora nuclear. Nem masculino, nem propriamente feminino, a estética de Bardo nos remete a um campo alienígena, com suas orelhas pontiagudas, seu corpo na centralidade mesma das audiovisualidades e sonoridades performativas ou, citando Colling, Arruda e Nonato (2019), na exploração de suas dimensões “perfechativas”. Os autores, em diálogo com Judith Butler, propõem que:

Butler defende que, além de obrigar que todos sejamos heterossexuais (heterossexualidade compulsória) ou que, mesmo que não sejamos heterossexuais, pelo menos estejamos enquadrados nas normas tidas como heterossexuais (heteronormatividade), a sociedade também nos obriga a ter um gênero tido como compatível com a materialidade dos nossos corpos. E essas exigências, realizadas

através de atos, gestos e atuações, são performativas, pois criam os sujeitos que enunciam. Para que essas ações tenham êxito é necessário que elas sejam constantemente repetidas e vigiadas.

Mas, com a influência das reflexões de poder de Foucault (*onde existe poder, existe resistência/contrapoder*), e dos trabalhos de Eve Kosofsky Sedgwick, Butler destaca que **nem todos e todas se sujeitam a essas normas** (Colling; Arruda; Nonato, 2019, s/p, grifo nosso).

Potyguara pertence a uma linhagem artista que toma o próprio corpo como materialidade cênica desviante, e o faz atravessando os limites da “normalidade” ou da naturalidade. Em diálogo com personas como aquelas incorporadas pela performer chilena Hija de Perra (Rocha; Santos, 2021), o corpo alienígena de Bardo remete àquilo que Kroker e Cook (1988) associavam a uma lógica iconofágica própria das aventuras pós-modernas de commodificação imagética das sexualidades e das corporeidades, em um movimento pendular hiper-excitação/hiper-anestesia, um niilismo que também circularia da atividade à passividade. Os *designed-bodies* explorados pelos autores nos permitem apreender o modo como Potyguara apresenta-se na cena musical, nos territórios audiovisuais mas também nas materialidades cênicas das cidades e dos shows ao vivo. Nesta direção, o abjeto e o “deformado” ganham a potencialidade política da libertação em relação a normatividades identitárias.

Falar sobre Potyguara Bardo é um exercício de começo, mas mais que definir quem é a drag-queen, refletimos sobre como ela apresenta suas músicas e atuações nas cenas urbanas e como re-elabora composições corpóreas. Ainda no intuito de descrever como ela apresenta sua montagem, podemos invocar a imagem de uma ninfa da mitologia, que mobiliza imagens e imaginários de um feminino tecido em aproximação a ambientes da natureza, ou, ainda, dialogando com o conceito de ninfas em biologia, sendo elas a fase juvenil de insetos que estão em processos de metamorfose. Esta passagem de metamorfose e a necessidade de se voltar para si e se recriar pode ser encontrada na música [Casulo](#), do seu EP mais recente.

A composição estética apresentada por Potyguara, com seus looks futuristas que transitam entre roupas metalizadas e tons neon; fios de cabelo em tons de roxo, lilás Emo e branco polar, estes são alguns dos elementos que destoam ou rasuram o que comumente estaria associado ao universo da feminilidade humana. Orelhas pontiagudas, chapéus que remontam a imagens e à tradição dos duendes ou fadas, nos conduzem a um universo élfico.

Eis a imagem que encontramos nas plataformas digitais da drag-queen – ou que nos espera quando vamos a uma de suas apresentações.

Definimos por persona toda composição estético-musical que é mobilizada a partir de um corpo-território para compor junto às linhas de micropolíticas – inventivas – uma expansão no cenário artístico-cultural. Alinhando então as montações das drag-queens com suas composições musicais, deparamo-nos com estas mixagens que abarcam corporeidades ao acionar musicalidades. As personas aqui são justamente as pessoas envolvidas na noite. É o trabalho da noite que não cessa de apresentar estes corpos montados e que debocham de si ao se apresentar nas noites.

Potyguara Bardo não cessa de produzir monstruosidades em formato de legado a partir do contato com pessoas que lhe buscam enquanto referência de “mãe drag”. O que daqui estamos tomando é que cada uma dessas figuras circulantes da cena trazem consigo o princípio de agrupamento, de combinação gregária em constante devir. Se cada uma investe tempo e criatividade em se ligar com tantos outros pontos para fazer um determinado modo de emergir na cidade, o fazem sempre com a preocupação de abertura não para o que as faz serem quem são, mas sim para que tantos possam acessar estes espaços na tentativa de expansão – não meramente da cena que estão propondo, mas da multiplicação de outras possibilidades de existir. Quando Clarice Lispector afirma que Macabéa parece ter nascido de uma ideia vaga qualquer dos seus pais, a Haus of Bardo parece seguir a mesma linha. Nossa proposta de entendimento apresenta-se seguindo a composição de um conhecimento corporificado. Um saber que se adensa nas aventuras, quer seja de leituras ou do papel de DJ. Remixar ambos. Compor a montagem textual pela via de um delírio:

Vinculado a essa suspeita, este texto é um argumento a favor do conhecimento situado e corporificado e contra várias formas de postulados de conhecimento não localizáveis e, portanto, irresponsáveis. Irresponsável significa incapaz de ser chamado a prestar contas (Haraway, 2009, p. 22).

Seguindo este fio condutor dos vários tipos de produções que marcam trajetória de Poty, enfrentamos o limiar do nosso próprio delírio - ou adoçamento intelectual - de compor o presente artigo sob a égide epistemológica de uma tessitura textual que acessa e valoriza esta dimensão de não só buscar este corpo alienígena de Poty, mas, sobretudo, todas as marcações em que essa persona se desfaz da imagem exata de si, encaminhando-se para o panorama do rastro de uma estética sonora de uma drag em devir. Potyguara Bardo se

reconhece e se expressa como um corpo fora do lugar: uma drag do Nordeste que subverte tanto os estereótipos da feminilidade como os códigos da música pop convencional. Nesse sentido, a noção de “alienígena” representa uma resposta ao sentimento de inadequação social, especialmente por sua sexualidade, estética e espiritualidade.

Referências

COLLING, L., ARRUDA, M. S., & NONATO, M. N. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 57, 2019.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 2009.

KROKER, A. e COOK, D. **The postmodern scene**: excremental culture and hyper-aesthetics. London: Macmillan, 1988.

ROCHA, R. M. e SANTOS, T. H. R. Por entre secreções e excrementos: a performance da abjeção na monstruosidade de Hija de Perra (1980-2014). **Imagofagia**, (24), p. 97-121, 2021.

“Bora bater leque!”:

Reflexões sobre o feminino e a representatividade LGBTQIAPN+
no *show* de Lady Gaga em Copacabana⁹³

Alessandra de Figueredo Porto⁹⁴

Resumo: O trabalho busca analisar a construção de sentidos que envolve a “bateção de leque”⁹⁵ no *show* *Mayhem on the Beach* da cantora Lady Gaga, realizado no dia 3 de maio de 2025 na praia de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro. Partindo dos conceitos acerca do regime noturno e sua associação com a alma feminina (Durand, 1997) e da abordagem de gênero como estilização repetida do corpo (Butler, 2010), a pesquisa possui natureza bibliográfica, de caráter descritivo, exploratório e analítico. É parte integrante das pesquisas da autora acerca do bairro de Copacabana.

Palavras-chave: Copacabana; Lady Gaga; LGBTQIAPN+; Música; Feminino.

Proposta

No dia três de maio de 2025, a efervescência que costuma reunir corpos diversos nas areias de Copacabana foi o *élan* presente em mais um espetáculo, dentre os inúmeros que acontecem no palco a céu aberto da praia que ficou conhecida como “Princesinha do Mar”: *Mayhem on the Beach*, o *megashow* da Lady Gaga. A apresentação superou os recordes de público do *show* da Madonna, que aconteceu em maio de 2024 no mesmo local, visto como uma “*Broadway* carioca”⁹⁶, mas com espetáculos predominantemente “o8oo”⁹⁷. *Mayhem on the Beach* reuniu 2,1 milhões de pessoas, onde a cantora Lady Gaga embalou um mar de gente em um palco de 1.260m²⁹⁸. Em entrevista ao jornal *O Globo* no dia seguinte ao *show* de Lady Gaga, o cenógrafo Gringo Cardia declarou: “a praia de Copacabana virou nossa *Broadway*”⁹⁹.

93 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 3 de Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

94 Doutora e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM/UERJ). Professora adjunta da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. Professora do curso de Publicidade e Propaganda do IBMEC/RJ. Rio de Janeiro/RJ. E-mail: alefporto@gmail.com

95 Expressão comumente utilizada sobre a ação de abrir e fechar um leque de modo repentino, gerando um som característico. O gesto ganhou novos sentidos e significados junto à comunidade LGBTQIAPN+, onde se tornou um símbolo de pertencimento e de identidade.

96 Disponível em: <<https://tinyurl.com/yaeygsjs>>. Acesso em: 16 jul.2025.

97 Gíria comumente utilizada para se referir a algo gratuito ou sem custo.

98 Disponível em: <<https://tinyurl.com/2ysxf66h>>. Acesso em: 16 jul.2025.

99 Disponível em: <<https://tinyurl.com/2bfjdzcp>>. Acesso em: 16 jul.2025.

Com abertura de Pablo Vittar, *Mayhem on the Beach* é um dos *shows* integrantes da plataforma *Todo Mundo no Rio*, idealizada pela produtora Bonus Track com o apoio da prefeitura e do governo do estado do Rio, e que conta com a parceria de várias empresas, como a da AMBEV, patrocinadora do show da Lady Gaga com a marca de cerveja Corona¹⁰⁰.

Assim como as cidades, músicas também possuem o poder de desvendar potências. Seja através dos megaeventos (tema abordado nesse trabalho) ou da relevância dos microeventos sonoros que, “de certa maneira, vêm polinizando a trama urbana e fortalecendo a cultura local” (Fernandes; Herschmann, 2020, p. 166), a música se apresenta como força motriz na cidade contemporânea, fazendo eclodir o sentimento de estar junto, traduzido na força do élan vital, remetendo à pulsão animal que, de uma maneira irresistível, leva cada um a agregar-se ao outro, a ser atraído pela alteridade (Maffesoli, 2014). E, em meio a miríade de forças que os sons musicais deslindam, “música é substantivo feminino. Que venham mais divas e que a energia do Rio e dos brasileiros continue comovendo o mundo e nos enchendo de orgulho”¹⁰¹.

E, no caso do Rio de Janeiro na histórica noite de maio de 2025, a “Princesinha do Mar” saudou a todos com ricas sonoridades, com destaque para Pablo Vittar e para Lady Gaga. Um trio de mulheres que, ao embalar a alteritária multidão de gêneros e tribos sob a lua, nos lembra que “é no mistério das diversas fases da lua que, desde as bruxas, o feminino se impõe como um mar revoltado, do mesmo modo que os ciclos lunares movimentam as suas ondas com fúria” (Porto, 2021, p. 204). É interessante observar uma das frases do discurso de Gaga no show: “Vocês são tão vibrantes e tão lindos quanto o sol e a lua surgindo sobre o oceano, bem aqui na praia de Copacabana”¹⁰². Para Durand (1997), o regime noturno nos remete à representação feminina, que é analisada aqui como “a figura da mulher que não se submete ao cerceamento patriarcal. Quando a lua aparece, Copacabana é mulher camaleoa, insubmissa, sedutora e permissiva. É a Lilith carioca” (Porto, 2021, p. 205).

Retomando a análise do show, Lady Gaga se apresentou por mais de duas horas para os “*little monsters*”¹⁰³ em meio à enorme diversidade presente, sempre reverenciando o público LGBTQIAPN+, onde a artista é *Gay icon*¹⁰⁴ (expressão utilizada para se referir a

100 Disponível em: <<https://tinyurl.com/4fwetkek>>. Acesso em: 16 jul.2025.

101 Disponível em: <<https://tinyurl.com/yaey9sjs>>. Acesso em: 16 jul.2025.

102 Disponível em: <<https://tinyurl.com/43t5jcsa>>. Acesso em: 16 jul.2025.

103 “Monstrinhos”, traduzindo do inglês para o português. O apelido é utilizado para se referir aos fãs da cantora Lady Gaga.

104 Disponível em: <<https://tinyurl.com/37f4aut2>>. Acesso em: 16 jul.2025.

alguém que se torna referência para a comunidade). Conhecida por seu posicionamento respeitoso e acolhedor no que tange às identidades de gênero, Lady Gaga possui influência quando se fala em liberdade, pois sempre forneceu sua voz e sua arte para construir um mundo melhor para as pessoas homoafetivas, abrindo portas para a comunidade LGBTQIAPN+ se aceitar do seu jeito (Mewes; Santos, 2024). Nesse sentido, vale destacar que o gênero não é fixo, e se constrói “por meio de uma repetição estilizada de atos” (Butler, 2010, p. 200).

Na abertura do show, a cantora apareceu como uma “Rainha de Copas”¹⁰⁵: com um vestido vermelho de três andares, cuja saia se abriu como uma cortina revelando os bailarinos. E, no meio do frenesi de música e dança comandado pela cantora, um “artista coadjuvante” surgiu para inundar a cena com a sua sonoridade ímpar: o leque. Salienta-se que “a bateção de leque”¹⁰⁶ e a “sinfonia” oriunda da multidão abrindo o objeto em movimentos ritmados virou uma “tradição” em shows no Rio, comportamento que ficou ainda mais evidente no da Lady Gaga. E, mesmo antes do início do show, o público criou tal “sinfonia” ao abrir seus leques em sincronia, produzindo um som coletivo que ecoou pela orla¹⁰⁷. A “bateção de leque” se tornou uma presença marcante até no deslocamento para o *Mayhem on the Beach*, e “dos corredores das estações de metrô às areias de Copacabana, o povo não parou de fazer o “trak, trak, traaaaaaaaak” em vários momentos para acompanhar as músicas de Lady Gaga, como em *Born This Way*¹⁰⁸.

No show de abertura da Pablo Vittar, houve distribuição de leques, reforçando ainda mais a “sinfonia”, já que a plateia fez questão de “bater o leque” para a estrela nacional: “Ela mereceu essa homenagem. A Pablo é a melhor do Brasil. E bater leque representa muito pra gente, né, da comunidade gay”¹⁰⁹.

Ao ser indagado por uma repórter no show da Lady Gaga sobre a imensidão de gente “batendo leque”, o carnavalesco Milton Cunha respondeu:

É o poder LGBTQIAPN+! Enquanto outros têm armas e canhões, nós temos leques pra bater em sinfonia. Quer lírico maior do que uma sinfonia de leques deslumbrantes batendo na praia de Copacabana? É como se a gente marchasse, como se nosso exército do arco-íris tomasse a orla. Viva Lady Gaga!¹⁸

105 Disponível em: <<https://riotur.rio/editorial/show-lady-gaga-copacabana-2025/>>. Acesso em: 16 jul. 2025.

106 Disponível em: <<https://tinyurl.com/2run23da>>. Acesso em: 16 jul. 2025.

107 Disponível em: <<https://tinyurl.com/42z3z8p>>. Acesso em: 16 jul. 2025.

108 Disponível em: <<https://tinyurl.com/2run23da>>. Acesso em: 16 jul. 2025.

109 Disponível em: <<https://tinyurl.com/mwf8w8km>>. Acesso em: 17 jul. 2025.

À guisa de conclusão, registra-se que o trabalho se insere nos estudos da pesquisadora acerca de Copacabana, vislumbrando possibilidades de continuidade para a temática (bem como sobre suas discussões e atravessamentos), com o objetivo de amadurecer tais reflexões para futuro estágio pós-doutoral.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DURAND, Gilbert. **Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. Música, sons e dissensos: a potência poética feminina nas ruas do Rio. **MATRIZES**, São Paulo, Brasil, v. 14, n. 2, p. 163–179, 2020. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/164902>>. Acesso em: 17 jul. 2025.

MAFFESOLI, Michel. **Homo eroticus: as comunhões emocionais**. São Paulo: Forense Universitária, 2014.

MEWES, Gabriela Bispo; SANTOS, Lucas Eduardo Leal dos. A influência de Lady Gaga na liberdade de gênero e na saúde mental das pessoas LGBTQIA+. In: V Seminário sobre gênero: “Políticas públicas, ações propositivas e perspectivas críticas”, 2024, UNESPAR, Campus Paranaíba/PR. **Anais [...]**. Paranaíba/PR, 2024.

PORTO, Alessandra de Figueredo. “**Princesinha do Mar**”: múltiplos imaginários juvenis de Copacabana. 257 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O comum no cotidiano roqueiro:

A potência coletiva das Riot Grrrls¹¹⁰

Flávia Guterman Soares¹¹¹

Resumo: Este trabalho investiga o movimento Riot Grrrl como expressão de (re)existência coletiva feminina no rock, sustentada por seus vínculos afetivo-simbólicos. A análise baseia-se na articulação entre conceitos de um comum, traduzidos em elos sensíveis manifestados no cotidiano. Considera-se que, embora originado em um contexto específico, o Riot Grrrl detém uma potência persistente, que pode ser reforçada por reconfigurações interseccionais e digitais na atualidade.

Palavras-chave: Riot grrrl; Rock; Cotidiano; Comum; (Re)existência.

Introdução

Este trabalho tem como objeto de estudo o movimento Riot Grrrl, surgido no início dos anos 90, quando jovens mulheres da cidade de Olympia, Washington, nos EUA, promoveram um inédito protagonismo coletivo dentro do *rock n' roll*. O movimento Riot Grrrl era capitaneado por feministas que usavam a música como plataforma de voz e de reivindicação de seu lugar como corpo-sujeito (Jacques; Britto, 2015) na cena roqueira. O Riot Grrrl foi um movimento “ativista” (Fernandes *et al.*, 2022), pautado nos ideais DIY¹¹², popularizado pelo punk no final dos anos 1970 (Ribeiro; Costa; Santiago, 2012; Gelain, 2017).

Na retrospectiva histórica do rock – o grande guarda-chuva que abrange o Riot Grrrl – o homem cis hétero branco foi o protagonista e a mulher, subjugada como coadjuvante e/ou objeto sexual. Algumas artistas, como Janis Joplin e Rita Lee, representaram focos de (re)existência (Fernandes *et al.*, 2022), mas eram casos pontuais, sem reflexo coletivo. O apagamento feminino no rock se manteve forte e sem rupturas durante a gênese e o auge do gênero musical – ao longo do século XX – até que o Riot Grrrl, movimento – ou subcultura (Gelain, 2017) – de disrupção, nasceu.

110 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 3 de Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

111 Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro/RJ. E-mail: flaguterman@yahoo.com.br

112 *Do it yourself* ou, em português, faça você mesmo.

O movimento, mantido pelas comunhões sensíveis de suas participantes, enquadrava-se também no conceito de tribo (Maffesoli, 1998). Elas partilhavam de um “comum” (Sodré, 2014) dos ideais feministas, do gosto musical, da identidade transgressora, dos afetos pela arte, pela mudança social, pela revolução feminista - para além da cena de rock. Tinham suas práticas baseadas na criação de músicas e fanzines para disseminar a sua luta e agiam, desde as suas composições simples e repletas de mensagens revoltadas contra o patriarcado até às suas performances no palco, objetivando romper com a opressão sexista social - que, como apontado, respingava fortemente no rock.

Os fanzines eram ferramentas comunicativas centrais no movimento Riot Grrrl. Traduziam-se em publicações independentes e de baixo custo - geralmente panfletos e revistas -, produzidos pelas próprias riot grrrls para disseminar a sua luta contra o patriarcado. Encaixavam-se nos moldes de uma comunicação comunitária (Paiva, 2003), nos quais as mulheres do movimento denunciavam violências, abusos, silenciamentos, mas também traziam à tona temas de reafirmação como liberdade sexual, direitos reprodutivos, direitos LGBTQs - sobretudo sáficos, potência coletiva feminina, saúde física e mental da mulher, entre outros. Esses assuntos também eram tratados em suas letras e trazidos à tona em seus shows, através de discursos, manifestações políticas e compartilhamento de experiências pessoais, sempre como pano de fundo a união e a sororidade feminina frente ao sexismo da sociedade e, conseqüentemente, roqueiro (Ribeiro; Costa; Santiago, 2012).

A sororidade feminina era um dos pilares do cotidiano das Riot Grrrls, concretizando-se de forma emblemática na frase “*girls to the front*” (“garotas à frente”, em tradução livre). Este grito, disseminado pelas vocalistas durante os shows, se tornou um dos principais lemas da subcultura. A expressão funcionava como um chamado de cunho político para que as mulheres ocupassem os espaços em frente ao palco nas apresentações. Em um ambiente historicamente hostil, no qual as poucas mulheres presentes costumavam se manter afastadas e recuadas diante do assédio masculino e das rodas punk violentas e excludentes, o gesto representava uma inversão simbólica e uma prática contradominante. Como destaca Gelain (2017), o lema também pode ser interpretado como metáfora da luta do movimento: as mulheres em destaque não apenas na plateia, mas também na criação artística - como compositoras, vocalistas e/ou instrumentistas - funções que, por muito tempo, foram negadas às mulheres no universo do rock.

Objetivo de pesquisa

O trabalho tem como objetivo investigar de que modo o movimento Riot Grrrl articulou práticas coletivas de (re)existência feminina no contexto roqueiro e como essas práticas podem ser reproduzidas ainda hoje como expressões contradominantes frente ao sexismo estrutural do rock. Busca-se compreender de que forma as múltiplas dimensões do ativismo Riot Grrrl operam como táticas cotidianas (Certeau, 1998) de subversão da lógica patriarcal.

Ao fazer isso, pretende-se evidenciar o potencial político do comum (Sodré, 2014), da sororidade e da comunicação comunitária (Paiva, 2003) que sustentaram essa subcultura. Além disso, o trabalho problematiza as limitações interseccionais da primeira fase do movimento e analisa suas reconfigurações atuais, sobretudo nas plataformas digitais e nas críticas decoloniais e transfeministas.

Conceitos, teorias e/ou métodos utilizados

O método deste trabalho parte de um percurso interdisciplinar, proporcionando uma reflexão teórica, que articula os conceitos dos seguintes autores: Certeau (1998), Maffesoli (1998; 2007), Sodré (2014) e Paiva (2003). A abordagem fundamenta-se na análise de práticas culturais e comunicacionais a partir da noção de vida cotidiana como espaço de resistência e reinvenção simbólica (Certeau, 1998; Maffesoli, 2007), comunhões sensíveis e vínculos afetivo-simbólicos (Maffesoli, 1998; 2007) e da comunicação como expressão de um “comum” (Sodré, 2014; Paiva, 2003).

A abordagem metodológica considera que é nas brechas da vida cotidiana, através de táticas e astúcias (Certeau, 1998), que as possibilidades de (re)existência emergem, como fizeram as Riot Grrrls por meio de seus elos afetivos, explicitados pelas suas músicas, letras, fanzines, atitudes, performances, redes de apoio e ocupação de espaços físicos e simbólicos.

Butler (2018), Medeiros e Silva (2023) e Moritzen (2020) contribuem para a análise das problemáticas que marcaram o Riot Grrrl. As ativistas atuais trouxeram à tona críticas à exclusão das mulheres negras, não brancas, além das mulheres trans do movimento original. Além disso, chamam atenção à abordagem anglófona do movimento, que ignora as riot grrrls do Sul Global. Sendo assim, busca-se uma discussão interseccional e decolonial da tribo. Essa

dimensão crítica é fundamental para repensar o Riot Grrrl como um espaço ainda em disputa, que precisa se abrir aos corpos diversos que hoje compõem a cena roqueira.

Considerações finais

O movimento Riot Grrrl, ainda que nascido em um contexto específico, tem a possibilidade de se reformular diante das novas pautas sociais e da nova realidade digital, e de, hoje, seguir (re)existindo e reverberando como uma força coletiva contra o sexismo no rock e na sociedade.

As riot grrrls – as originais e as atuais – fazem o uso político da música e da comunicação, promovendo vínculos simbólicos impulsionadores de uma “metamorfose do social pelo comum” (Paiva, 2021). Seu ativismo coletivo representa uma ruptura com as normas impostas ao feminino e é capaz de ecoar em diversas geografias e subjetividades.

Nas brechas do cotidiano – como propõe Certeau (1998) –, as riot grrrls construíram táticas de (re)existência que, atualmente, podem ser amplificadas também pelas mídias digitais. Se nos anos 1990, por meio da mídia física e de um movimento territorialmente estruturado, a subcultura conseguiu representar, pela primeira vez, um protagonismo coletivo no rock, hoje em dia, com a virtualização da vida cotidiana e dos espaços, a potência das riot grrrls pode ser ainda mais fortalecida e disseminada.

Conclui-se que o Riot Grrrl constituiu e ainda constitui uma ética de (re)existência coletiva que pode inspirar outros grupos minoritários que reivindicam suas corporeidades (Jacques; Britto, 2015) nos espaços sociais – físicos e virtuais – e que procuram produzir rupturas frente às hegemonias sistêmicas.

Referências

BERTH, Joice. **Se a cidade fosse nossa**: racismos, falocentrismos e opressões nas cidades. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci. **Artivismos urbanos**: (sobre)vivendo em tempos de urgências. Porto Alegre: Sulina, 2022.

GELAIN, Gabriela Cleveston. **Releituras, transições e dissidências da subcultura feminista Riot Grrrl no Brasil**. 177 f. Dissertação (Mestrado) – Escola da Indústria Criativa, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2017.

JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra. Sujeitos corporificados e corpografias urbanas: em busca de um urbanismo incorporado. In: SILVA, Cátia Antonia da; CAMPOS, Andreilino (orgs.). **Metrópoles e invisibilidades**: da política às lutas de sentidos da apropriação urbana. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015, p. 141-146.

MAFFESOLI, Michel. Epistemologia do cotidiano (Cap. VIII). In: MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum**: introdução à sociologia compreensiva. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massas. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MEDEIROS, Beatriz; SILVA, Melina Aparecida dos Santos. Black Grrrl Riot: Brazilian Riot Grrrl from the margins. **Preprint**, jan. 2023. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/367546248>. Acesso em: 24 jun. 2025.

MORITZEN, Karina. “Minha resistência é minha revolução”: feminismo interseccional, branquitude e Riot Grrrl. **Tropos**, [S. l.], v. 9, n. 2, dez. 2020.

PAIVA, Raquel. **Aula Inaugural ECO 2021.2 – A Metamorfose do Social pelo Comum**. Realização: Escola de Comunicação UFRJ. Youtube, 9 dez. 2021. 1 vídeo (1h04min13s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CKqP3JoSass>. Acesso em: 5 jul. 2025.

_____. **O espírito comum**: comunidade, mídia e globalismo. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

RIBEIRO, Jéssyka K. A.; COSTA, Jussara C., SANTIAGO, Idalina M. F. L. Um jeito diferente e “novo” de ser feminista: em cena, o Riot Grrrl. **Ártemis**, v. 13, p. 222-240, jan./jul. 2012.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum**: notas para o método comunicacional. Petrópolis: Vozes, 2014.

Ilustres desconhecidas:

A importância do protagonismo feminino dentro da escola de samba Estação Primeira de Mangueira desde a música, a cultura e o consumo¹¹³

Rita de Cássia dos Santos de Vasconcelos¹¹⁴

Resumo: A pesquisa, em fase inicial, analisa o desequilíbrio do protagonismo feminino na Mangueira, ressaltando as corporeidades sônico-musicais como potências epistêmicas. Revisitam-se trajetórias silenciadas de sambistas, evidenciando apagamentos históricos vivenciados por mulheres no samba carioca. A indagação central — quantas Alcione, Lecis e Beths não foram reconhecidas? — orienta uma crítica histórica a essas exclusões. Utiliza-se a cartografia como metodologia e fundamenta-se em autores como sob a perspectiva de trajetória feminina explicita uma complexidade cultural (Siqueira, Fernandes, 2015), protagonismo (Bruno, 2021), lideranças geracionais (Cabral, 1998), comportamento, sexualidade e poder (Foucault, 1984). Busca-se identificar os fatores históricos e simbólicos que contribuíram para tal apagamento.

Palavras-chave: Mangueira; Feminino; Samba; Protagonismo.

Proposta

Desde a origem da Estação Primeira de Mangueira, o protagonismo das mulheres foi fundamental para o fortalecimento da escola como expressão do patrimônio cultural brasileiro. Apesar dessa relevância, muitas dessas protagonistas seguem marginalizadas nas narrativas oficiais. Este trabalho tem como objetivo aprofundar-se e identificar a trajetória dessas ilustres desconhecidas.

A partir de um referencial teórico que envolve autores como Bruno (2021), Siqueira e Fernandes (2015), Foucault (1984), Butler (2023), Sueli Carneiro (2003) e Lugones (2014), a pesquisa problematiza a restrição dos espaços de destaque oferecidos às mulheres no samba, apesar de seu papel essencial. Figuras como Dona Zilda, Joana Velha, Pastora Nair Pequena e Tia Tomásia são citadas em obras como Mangueira: Nação Verde-e-Rosa (Cabral, 1998), porém de forma superficial, revelando o apagamento histórico.

113 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 3 de Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

114 Publicitária graduada pela UVA, especializada em Marketing Estratégico de Mídias Sociais pelo SENAC-RJ e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCom/UERJ). E-mail: rctvasconcelos@hotmail.com

A performance feminina no samba é marcada por duplos enfrentamentos: primeiro, contra a hipersexualização que reduz a mulher à imagem corporal erotizada; segundo, contra a exclusão estrutural dos espaços de decisão, autoria e visibilidade. Segundo Bruno (2021) o protagonismo feminino dentro do samba fez-se através de muita persistência que revelou vozes historicamente silenciadas, evidenciando sua importância como agentes de mudança cultural e social. Tudo isso se configura como resistência sensível, como argumenta Fernandes (2015) ao refletir sobre os corpos sensíveis na dinâmica urbana.

Diante deste cenário Butler (2019) explora a relação entre gênero, performatividade e a luta contra a opressão, com foco na interseccionalidade e na desconstrução de identidades fixas. Dialogando dentro deste conceito Butler (2023) afirma que o corpo feminino, ao ocupar o espaço sonoro do samba, realiza um gesto performativo que ultrapassa a arte e se inscreve como prática política e epistemológica.

Desse modo, Foucault (1984) identifica um dinamismo entre corpo e performance onde o poder entra em disputa. Como as vozes e presenças de mulheres como Beth Carvalho e Dona Ivone Lara desafiam normatividades de gênero e poder, convertendo o som em linguagem de resistência. Assim, as corporeidades sônico-musicais constituem-se como potências epistêmicas, capazes de romper silenciamentos históricos e produzir novas formas de habitar e narrar o mundo.

Sob outro viés interseccional está presente nas subjetividades, como Lugones (2014) e Carneiro (2003) direcionam uma epistemologia descolonial das performances femininas no samba. O corpo sonoro da mulher não é apenas o corpo que canta ou dança: ele é território de luta, inscrição política e comunicação. A partir das noções de *colonialidade do poder*, como a lógica eurocêntrica historicamente deslegitima práticas populares, femininas. Sendo assim, compreender que a invisibilização das mulheres no samba não é mero lapso da historiografia, mas parte de um sistema de produção de conhecimento que hierarquiza corpos, saberes e vozes que são transformados em vivências convertidas em arquivos sensíveis de memória.

Então podemos considerar o samba como território de disputas narrativas simbólicas e culturais. Contemplando essa ideia Fernandes (2021) afirma que corpos produzem saberes encarnados e micropolíticas do sensível, que redesenham os afetos, os espaços e os modos de convivência nas cidades.

Com isso, as corporeidades sônico-musicais femininas como potências epistêmicas ao reafirmar o papel das mulheres como sujeitas produtoras de sentido e história no universo do

samba. Mais que intérpretes ou personagens, essas artistas são agentes de transformação estética, política, que através de suas trajetórias propuseram uma nova forma de enxergar a cultura popular e a comunicação: de uma abordagem representacional para uma perspectiva performativa e sensível, onde o corpo que canta, toca e desfila também é corpo que sabe, que narra e que resiste.

Referências

BRUNO, Leonardo. **Canto de Rainhas**: o poder das mulheres que escreveram a história do samba. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Participações S.A., 2021.

BUTLER, Judith. Atos performativos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre a fenomenologia e a teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 213-229.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

CABRAL, Sérgio. **Mangueira**: a Nação Verde-e-Rosa Autoria. Rio de Janeiro: Prêmio Editorial, 1998.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, 17 (49), p.117-132, 2003.

FERNANDES, Cíntia SanMartin. Corpos sensíveis na dinâmica urbana: interações e sentidos. In: SIQUEIRA, Denise C. Oliveira da (org.). **A construção social das emoções**: corpo e produção de sentidos na comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2015.

FERNANDES, C. S. Corpos femininos reinventando os espaços urbanos. In: Cíntia Sanmartin Fernandes; Jess Reia; Patrícia Gomes. (Org.). **Arte, comunicação e (trans)política**: as potências dos femininos nas cidades. 1ed. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021, v. 1, p. 63-90.

FOCAULT, Michel. **A história da sexualidade**: o uso do prazer. Paris: Gallimard, 1984.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3): 320, p.935-952, set.-dez, 2014.

Carnaval espiralar e corpo-cidade:

Apontamentos iniciais para corpografias festivas no Recife e no Rio de Janeiro¹¹⁵

Heloise Barreiro Campos¹¹⁶

Resumo: Este trabalho entende o Carnaval enquanto fenômeno espiralar (Martins, 2021) a partir da noção de dissenso (Rancière, 2018), articulando estudos de cidade, corpo e dança. Para explorar o carnaval como teoria, extrapolando as festividades, propomos as categorias interpretativas: “*Atrás do trio elétrico*”, “*Que carnaval é esse no pop?*” e “*Eu quero é botar meu bloco na rua*”.

Palavras-chave: Carnaval; Corpo; Cidade; Corpografia.

Proposta

No Brasil, o Carnaval é mais do que uma festividade anual; é uma maneira de viver que permeia o cotidiano o ano inteiro, é um estado integral de riso, ironia e libertação que atravessa nossa vivência a todo momento. Contudo, longe de reforçar o mito de uma realidade brasileira harmoniosa, compreendemos o carnavalesco como um espaço repleto de tensionamentos sociais de ordens diversas.

Pensando de forma interseccional, Lélia Gonzalez (2020) destaca como é justamente no Carnaval que o mito da democracia racial é reencenado em sua máxima força, afetando principalmente mulheres negras: “De repente, a gente deixa de ser marginal para se transformar no símbolo da alegria, da descontração, do encanto especial do povo dessa terra chamada Brasil” (Gonzalez, 2020, p.91).

Assim como enxergamos fantasias, trios elétricos, música, brincadeira, máscaras e tantos outros rastros visuais, sonoros e estéticos do carnaval nas ruas; é importante perceber que esse universo também marca disputas de raça, gênero, classe social, direito à cidade e coreopoliamento dos corpos (Lepecki, 2012). Dessa forma, inicialmente esta proposta tem como hipótese central a noção de que o carnaval operacionalizado como lente metodológica permite investigar fenômenos sociais e comunicacionais que extrapolam as manifestações

115 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 3 de Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

116 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM/UERJ). E-mail: heloisebarreiro15@gmail.com

culturais contidas entre fevereiro e março, proporcionando uma revisualização de objetos que não são diretamente ligados carnaval, mas acionam um certo “carnavalizar”. Como exemplo desses fenômenos que movem o interesse da pesquisa, temos a relação dos brasileiros com os shows de artistas pop internacionais no país, que modula uma dinâmica diferente quando comparada ao Norte Global, com mais vigor, brincadeira, irreverência e memes. Esses grandes eventos pop, assim como o carnaval, também refletem os problemas da cidade: violência, insegurança, desigualdades, entre outros.

Assim, o Carnaval surge nesta pesquisa não como inversão social ou somente prática cidadã, mas como modo. Um modo de se mover e existir na cidade; para isso é necessário localizar que tipo de agências sugerem um certo carnavalizar, o que nos leva ao objetivo principal deste resumo expandido: explorar o carnaval enquanto fenômeno espiralar (Martins, 2021) a partir da noção de dissenso (Rancière, 2018), articulando os estudos de cidade, corpo e dança.

Ao contrário do senso comum que o fazer político está ligado à formas de organizar e mobilizar socialmente, Rancière (2018) argumenta em prol de um desordem social ligada ao fazer político, ao colocar que “há política simplesmente porque nenhuma ordem social está fundada na natureza, porque nenhuma lei divina ordena as sociedades humanas” (*Ibid.*, p. 30).

Com isso, resgatamos o conceito de “zonas de tensão” (Jacques, 2010), criado para denominar os desvios e pequenas resistências aos processos de pacificação dentro de uma cidade. Essas zonas habitam um entrelugar entre resistência e espetáculo, apontando para um compreensão que foge de qualquer dualismo ou essencialismo acerca das trocas que acontecem na urbe, são “duas esferas que não somente coexistem nas cidades como estão sempre co-implicadas, ou seja, são interdependentes” (Jacques, 2010, p. 109).

Ao falar de dissenso, estamos também falando de um corpo que incorpora esse dissenso. Caminhando lado a lado com os urbanistas, os estudiosos da dança há muito tempo já desconfiavam do entendimento da cidade como homogênea, Lepecki (2017) critica a modernidade ao perceber que o movimento dos corpos nas cidades é relativo, ele não acontece em um chão plano e livre de atritos:

Mas como pode um corpo mover-se de modo tão espetacular, tão eficiente e tão autossuficiente? Que chão é esse sobre o qual o sujeito cinético se movimenta aparentemente tão sem esforço, sempre tão energizado e livre de tropeços? [...] A modernidade sempre imagina sua topografia abstraindo o

fato de que seu assentamento deu-se numa terra previamente ocupada por outros corpos humanos e outras formas de vida, habitada por outras dinâmicas, gestos, passos e temporalidades (Lepecki, 2017, p. 43).

É nesse chão acidentado, nesse espaço de disputa, de entrecruzamento entre uma cidade pacificada/espetacularizada e uma cidade totalmente livre que habitam as zonas de tensão, fazendo surgir (por meio do corpo dos atores sociais) o processo de visualização de uma outra cidade: “Seria interessante então considerar que corpo e cidade se configuram mutuamente e que, além dos corpos ficarem inscritos nas cidades, as cidades também ficam inscritas e configuram os nossos corpos” (Jacques, 2010, p. 114).

Como uma forma de materializar o que foi discutido, propomos alguns eixos que vão guiar a pesquisa. Vale ressaltar que nosso intuito não é quantitativo, tampouco se trata de um estudo de caso de uma festa, coletivo ou ocupação cultural específica, mas sim de adentrar nas micropolíticas do carnaval como conceito, abordando objetos que normalmente não seriam enquadrados pela ótica do carnaval, mas que ganham interpretações e abordagens inovadoras de análise a partir dessa visualização. Para isso, propomos as categorias interpretativas elencadas abaixo:

Atrás do trio elétrico

Investigar eventos para além do carnaval em que o trio elétrico aparece como fio condutor no tensionamento das dinâmicas urbanas, sendo abordados enquanto “desestabilizadores de lógicas dominantes no contexto dos fazeres da cidade, do urbanismo e do próprio carnaval, embaralhando dimensões urbanas, corporais e maquinicas” (Carvalho, 2023, p. 34). A exemplo da Parada da Diversidade em várias cidades do Brasil (manifestação festiva em prol da representatividade LGBTQIAPN+); comícios de políticos e protestos.

Que carnaval é esse no pop?

Trabalhar a porosidade do carnaval enquanto espaço especulativo (Soares, 2014) no contexto pop, alinhada à proposta de pop-lítica de Omar Rincón (2015). Argumentamos como a presença de ícones pop é carnavalizada e de certa forma torna-se “bastarda”, como quando os fãs levaram um boneco gigante de Paul McCartney para o show do cantor no Recife

em 2012, em formato dos tradicionais bonecos de Olinda; ou o show gratuito de Lady Gaga em Copacabana em maio deste ano, que impactou as dinâmicas urbanas desde as métricas turísticas, passando pelo dia a dia do ambulante, nas ambiências e territorialidades sônico-musicais (Herschmann, 2013) do Rio de Janeiro.

Eu quero é botar meu bloco na rua

Abordar, a partir de um percurso que considere as coreografias e coreopolicimento dos corpos (Lepecki, 2012), paralelos entre a dinâmica dos blocos de rua e manifestações como passeatas de protestos, desfiles e arrastão de torcidas organizadas até o estádio em dia de jogos, uma cultura muito popular em todo o Brasil.

Em termos metodológicos, aposta-se na tática de corpografia urbana (Fernandes; Herschmann, 2023), que implica em colocar o próprio corpo na cidade e observar as interações que nela acontecem não somente “como um aparato programado e planejado pelos urbanistas, mas como um espaço de comunicabilidades dinâmicas que se dobram e desdobram infinitamente, construindo múltiplos espaços comunicantes onde se produzem articulações e tensões sociais” (*Ibid.*, p. 72).

Por fim, este trabalho não compreende resultados concretos ou análise aprofundada das categorias interpretativas elencadas acima, visto que reflete um momento de pesquisa inicial do meu doutorado. Dessa forma, as experiências na cidade ainda estão em andamento, propondo uma aproximação entre Recife e Rio de Janeiro, cidades que, cada uma a seu modo, constroem uma relação emblemática com o carnaval como fenômeno espiralar. Caminho com Jacques (2010, p. 115) na construção de uma lógica corpográfica que direcione minha atenção, como corpo-pesquisadora, para as relações inevitáveis entre corpo e cidade, que são intrínsecas a todas e qualquer experiência urbana.

Referências

- CARVALHO, Adele Sá Martins Belitardo de. **Atrás do trio elétrico**: percursos histórico-urbanos através de carnavais em Salvador. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. CarnaLula: levante carnavalesco na cidade do Rio de Janeiro. In: FERNANDES, BARROSO, SILVA, BELART (orgs.). **Cidades em festa**: comunicação, territorialidades, imaginários e ativismos políticos. Cáceres: UNEMAT, 2023.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HERSCHMANN, Micael. Das cenas e circuitos às territorialidades (sônico-musicais). **Logos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 124-137, 2013.
- JACQUES, Paola Berenstein. Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra (orgs.). **Corpocidade**: debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 106-119.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. 2012. **ILHA – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012.
- _____. **Exaurir**: dança, performance e política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.
- MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: 34, 2018.
- RINCÓN, Omar. Lo popular en la comunicación: culturas bastardas + ciudadanías celebrities. In: AMADO, Adriana; RINCÓN, Omar. (ed.). **La comunicación en mutación**: remix de discursos. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, 2015. p. 23-42.
- SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. **Logos**, [S. l.], v. 2, n. 24, 2014. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14155>>. Acesso em: 9 dez. 2025.

Revolta de caboclo é fogo no canavial:

Encruzilhadas sônicas e visuais em matrizes afro-indígenas

a partir da obra de Caboc'urbano (PE)¹¹⁷

Luane Fernandes Costa¹¹⁸

Resumo: Esse artigo analisa a obra *Fogo no Canavial* (2023) por meio de autores como Martins (2021) e Cusicanqui (2021). A produção articula um videoclipe da música homônima do grupo Caboc'urbano exaltando a manifestação cultural dos Caboclinhos. Ao resgatar memórias orais e corporais, o filme tensiona as temporalidades coloniais e reivindica uma cosmopercepção espiralar do tempo. A produção evoca a retomada indígena e promove estratégias de enfrentamento ao epistemicídio e etnocídio impostos pela colonialidade, afirmando a continuidade das práticas e saberes rituais, orais, corporais e ancestrais.

Palavras-chave: Caboclinhos; Jurema Sagrada; Tempo espiralar; Contracolonialidade; Circularidade; Encruzilhada.

Introdução

Este estudo tem por objetivo investigar as visualidades e sonoridades da obra transdisciplinar *Fogo no Canavial* (2023), dirigido pela realizadora Jota Carmo a partir de autores como Martins (2021) e Cusicanqui (2021). Além de documentário, o filme também se trata de um videoclipe da música de mesmo nome, do grupo Caboc'urbano, composta e cantada pelo artista Poeta de Malunguinho. A obra conta a história da manifestação cultural Caboclinho, reconhecida como patrimônio cultural do Brasil. Se trata de uma dança de matriz indígena, possuindo ligação direta com o culto da Jurema Sagrada e com a ancestralidade dos povos originários do Nordeste. Filmado em Camaragibe, região metropolitana de Recife, o documentário reúne entrevistas de moradores da cidade que fazem parte ativamente da prática.

A trilha sonora reúne batidas eletrônicas, a partir do *beat* de Zoe Beats, e ancestrais, com o som da flauta, gaita, surdos, maracás, caracaxás e assobios dos participantes, remetendo aos sons de passarinhos. As imagens reúnem a corporeidade dos caboclinhos,

117 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 3 de Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

118 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE), Recife/PE. E-mail: luane.costa@ufpe.br

os quais muitos emprestam o seu corpo desde a infância para perpetuar a expressão. Ensinados pelos mais antigos, a prática e as manobras são repassadas sobretudo pela oralidade e corporeidade. É importante ressaltar a indissociabilidade dos caboclinhos com os fundamentos do culto à Jurema Sagrada, uma vez que a sua identidade está diretamente ligada às entidades espirituais dos Caboclos, cultuados pela religião de matriz indígena, além de que a sua sonoridade também evoca os instrumentos e os cantos sagrados da religião.

A obra tensiona questões de gênero, de racialidade e retomada indígena, e ainda afronta o tempo e as memórias, ao confluir um gênero musical tido como contemporâneo - o rap, vertente do hip hop - com uma dança considerada tradicional da cultura popular, com forte ligação ao culto de religiosidade de matriz indígena. Nesse sentido, *Fogo no Canavial* traz uma linguagem combativa e confronta as ideias ocidentais de linearidade, uma vez que se pressupõe que os indígenas estão sempre na origem e nunca no presente, em disputa pela modernidade, como aponta Cusicanqui (2021). O próprio termo “originários” remete a um passado fixo e arcaico, contraditório com as cosmologias indígenas que possuem outras formas de conceber o tempo - não sequenciais e nem hierarquizadas -, sem as percepções de início, meio e fim.

Tomo como mais um exemplo outros grupos subalternizados - considerados menos humanos diante de um sistema colonial e categorizante - como os remanescentes quilombolas, que partilham de cosmopercepções semelhantes. Nego Bispo, por exemplo, aponta para a circularidade temporal (Santos, 2023). Recorremos também a Leda Maria Martins (2022) que evoca uma temporalidade espiralar de matriz africana cujo tempo vai e volta, para frente e para trás. A autora propõe como possibilidade epistemológica “a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia” (Martins, 2022, p. 22). Assim, este artigo reivindica um tempo curvo, circular, que gira para frente e para trás, em torno da corporeidade e da oralidade. Analisaremos a obra transdisciplinar *Fogo no Canavial* (2023), e as suas encruzilhadas sônicas e imagéticas que remetem às matrizes afro-indígenas e como estas audiovisualidades brincam com o tempo e as memórias através da prática brincante dos Caboclinhos.

“Despertar o sentimento de pertencimento”: apresentando o grupo Caboc’urbano e os tensionamentos que as encruzilhadas sônicas e imagéticas de *Fogo no Canavial* (2023) produzem

O grupo Caboc’urbano surgiu em 2018 e é responsável pela produção e realização da canção que dá nome ao filme. Com o propósito político de retomada indígena, observamos, mais uma vez, uma atitude contrahegemônica de reivindicar outras cosmopercepções em relação ao tempo. O próprio nome do coletivo remete a presença cabocla e indígena em contexto urbano. A obra, portanto, exibe um caráter contracolonial ao documentar de forma audiovisual a sobrevivência de uma sabedoria ancestral às inúmeras tentativas de etnocídio e epistemícídio – o apagamento das identidades, linguagens, saberes e culturas em detrimento da imposição eurocentrista de mundo – da matriz colonial de poder (MCP) (Mignolo, 2017).

Nesse sentido, *Fogo no Canavial* (2023) reitera um discurso político de combate por meio da canção, elemento indispensável e indissociável das práticas ritualísticas indígenas, de suas cosmologias e cosmopercepções, e ainda afronta o tempo e as memórias ao propor a retomada indígena, ou seja, o movimento de busca pela ancestralidade, compreendendo que origem também é destino (Krenak, 2019) e que a história se move de forma circular e espiral.

Para as cosmologias indígenas, a noção de tempo não é hierarquizante e nem linear, e está muito mais conectada aos ritos de passagem da natureza, os ciclos naturais e rituais, como as colheitas e fertilidade, as fases da lua, as cheias dos rios e o aparecimento de constelações. Além disso, a noção progressiva de tempo é também uma das justificativas da colonização e escravidão, visto que – na cosmovisão ocidental e colonial – compreende-se que foi “necessário” o trauma colonial para alcançarmos o suposto progresso e desenvolvimento no tempo considerado presente.

A música *Fogo no Canavial* (2023) descreve “A revolta de uma população exterminada pelo invasor que, ainda hoje, ocupa a cidade de Camaragibe simbolicamente representado pelo engenho de cana de 1540, onde hoje está localizada a Casa de Maria Amazonas, na entrada da cidade” (Caboc’urbano, 2023)¹¹⁹. Ao defender a queima do fogo no canavial enquanto uma “revolta de caboclo”, o grupo afronta a monocultura da cana de açúcar, uma das principais práticas exercidas durante o período colonial, que, além de fazer parte da base do exercício do trabalho escravo, perpetuava ciclos de degradação do meio ambiente, e aponta para a resistência indígena ainda que em contextos inóspitos de escravização. É válido

119 Comentário presente nas redes sociais do grupo Caboc’urbano.

ressaltar ainda que a música combina os pontos da Jurema Sagrada com os beats eletrônicos, unindo sagrado e profano. Ao entoar “Ê pau, é pedra, é flecha. Ê pedra, é flecha, é pau. Revolta de caboclo é fogo no canavial”, Poeta de Malunguinho aborda um ponto de Jurema que usa das formas de resistência e armamento indígena. Em outro ponto distinto, o artista entoa um ponto sagrado de pedido de entrada na mata, espaço primordial para as ritualidades juremeiras: “Que mata é essa, que nela eu vou entrar? Que nela eu vou entrar, com os meus caboclinhos” Este é um cântico de pedido de licença para trabalhos na mata. Assim, a composição une dois pontos distintos da Jurema Sagrada com trechos próprios, em cima das batidas eletrônicas de Zoe Beats e dos instrumentos tradicionais da brincadeira do Caboclinho e do Culto a Jurema Sagrada. Para além do enfrentamento contra hegemônico ao status quo – tão presente no movimento hip hop em seus primórdios – o grupo também realiza um rap que evoca o sagrado indígena, aproximando, assim, religiosidade, ancestralidade, periferia e juventude, uma vez que a maior parte dos ouvintes do gênero são justamente os jovens dos territórios periféricos.

O próprio grupo escreve em sua página do Instagram que o seu principal objetivo é despertar o sentimento de pertencimento. Além de reivindicar um movimento contra hegemônico em relação ao tempo ocidental por meio da retomada indígena em contextos urbanos, o coletivo também expõe a problemática do binarismo racial, que ganha conotações ainda mais complexas no território brasileiro, um país de dimensões continentais.

Portanto, trazer a identidade indígena para o rap, gênero musical considerado contemporâneo, é um nítido recado: estamos em disputa na contemporaneidade, não ficamos no passado, nem estamos somente nas origens. Dessa forma, percebo também um déficit nos estudos comunicacionais sobre questões afro-indígenas. O binarismo racial acaba por apagar as possibilidades de existência e as raízes para além do branco ou preto. Assim, pensar uma epistemologia contracolonial a partir das matrizes africanas e indígenas dentro da música brasileira contemporânea é o nosso ponto de partida para tensionar questões de mestiçagem, gênero, temporalidade, religiosidade e território. Como essas matrizes confluem na contemporaneidade? Como as juventudes periféricas materializam a sua estética, a sua fé e a sua musicalidade? Defender o fim do mundo o qual conhecemos é possível? Pensar nas audiovisuais e religiosidades de matriz afro-indígenas nos ajuda a fabular criticamente as possibilidades de reinvenção. A colonialidade segue em curso, as formas de violência – simbólicas e materiais – aos corpos não europeus também não ficaram no passado. Coletivos

como o Caboc'urbano fabulam possibilidades de mundo e de existência para além da violência e da letalidade policial, para além do racismo religioso e das inúmeras formas de etnocídio e epistemicídio aos saberes e etnias indígenas.

Referências

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa**: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores. Tradução de Ana Luiza Braga e Lior Zisman Zalis. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, 2017.

SANTOS, Antônio Bispo. "O saber de vocês é sintético", diz pensador quilombola. **Quatro Cinco Um**. 9. jun. 2023. Entrevista cedida a Bianca Tavorali. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2kaexen8>>. Acesso em 28. nov. 2023

FOGO NO CANAVIAL. Direção: Jota Carmo. Camaragibe: Mafuá Produções, 2023. Filme (Documentário).

Oralidade como prática humana e tecnológica:

As canções dos Racionais pensadas a partir da construção narrativa
e da produção fonográfica¹²⁰

Antônio Augusto Galdino Wanderley¹²¹

Resumo: O presente trabalho investiga a oralidade nas canções dos Racionais MC's, analisando como esta constrói uma narrativa estética e poética (Vieira; Santos, 2023), sendo um instrumento central do rap desde sua origem, levando a voz para a contemporaneidade, tornando a voz uma ferramenta tecnológica na produção fonográfica (Rose, 2021).

Palavras-chave: Rap; Oralidade; Tecnologia; Racionais.

A narrativa falada nas músicas dos Racionais

A oralidade é uma característica primordial nas culturas africanas, traço marcante que a cultura negra no Brasil manteve após a diáspora. Em 1988, os Racionais MC's foram formados, utilizando a oralidade como principal ferramenta para reivindicar as questões vividas no Capão Redondo. É crucial frisar que as narrativas do grupo não são, necessariamente, experiências vividas pelos próprios membros; elas se constroem como uma subjetividade poética que transforma o mundo exterior em experiência interior.

A concepção de comunidade nos discos dos rappers reflete a observação da vivência local transposta para a arte. Essa criação do eu-lírico nas canções, no entanto, é frequentemente negada por quem busca desmerecer gêneros musicais de origem negra, como o rap e o funk, ao associar a música a um relato fiel da vida do intérprete. Garcia (2023, p. 129) elucida essa distinção:

1. Pedro Paulo nunca foi presidiário, o que não o impediu Mano Brown de compor, em parceria com Jocenir, “Diário de um Detento”, e de cantá-la com autoridade.
2. Nem seria necessário dizer, então, serei irônico: ao trabalhar como MC e permanecer vivo, Pedro Paulo não prejudicou a representação da agonia ou, mais precisamente, do instante mortal de um bandido por Mano Brown em “Tô Ouvindo Alguém me Chamar”.

120 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 3 de Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

121 Mestrando em Comunicação na linha de pesquisa de Estética e Culturas da Imagem e do Som, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: augustogaldino2@gmail.com

3. A mesma observação vale para Edivaldo Pereira Alves, em relação à morte violenta e prematura de um “Rapaz Comum”, recriada e interpretada por Edi Rock (Garcia, 2023, p. 129).

Essas nuances são evidentes, mas artistas de rap e funk frequentemente enfrentam acusações de apologia ao crime, como no recente caso do MC Poze do Rodo¹²². Tal situação demonstra como as pessoas negras são privadas de sua expressão artística, uma ferramenta que denuncia e narra a vivência comunitária, ressaltando o racismo persistente no país. Nos estudos performáticos, compreende-se que a ficção não é necessariamente baseada em mentiras; é um relato de situações frequentes inserido em histórias para gerar impacto, reflexão e ilustrar a realidade de pessoas pretas e periféricas.

Nas narrativas musicais, os Racionais MC's inserem a vida crua da qual as próprias pessoas, muitas vezes, não têm o direito de relatar sua versão, dada a hegemonia de poder da mídia e do Estado, majoritariamente brancos. Ao usar a oralidade, a música “apresenta a particularidade de tomar simultaneamente como material, como assunto e campo de atividade a língua e o imaginário” (Zumthor, 2008, p. 47), unindo-se à realidade da comunidade. As percepções e vivências do autor são cruciais na construção dessas narrativas, denunciando, por exemplo, que “a cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras” (Racionais MC's, *Sobrevivendo no Inferno*, 1997, faixa “Capítulo 4, Versículo 3”). O cotidiano da favela é retratado em “Um Homem na Estrada”:

Acharam uma mina morta e estuprada Deviam estar com
muita raiva
(Mano, quanta paulada) Estava
irreconhecível O rosto desfigurado
Deu meia-noite e o corpo ainda estava lá Coberto com lençol,
ressecado pelo sol, jogado O IML estava só dez horas atrasado
(Racionais MC's, *Raio X Brasil*, 1993, “Um Homem na Estrada”).

Em seu podcast *Mano a Mano* (2025), Mano Brown revela como observou e transformou a realidade em música, afirmando que cenas como as de “Um Homem na Estrada” eram o normal da quebrada. Entendemos, assim, a relevância das vivências negras na construção narrativa do rap, onde a oralidade promove o encontro entre ficção e realidade. Os artistas, ao ouvirem e testemunharem acontecimentos, geram um impacto que ressoa nos ouvintes, que se identificam. Nesse contexto, “o rap funde conceitos letrados de autoria com construções orais de pensamento, expressões e performance” (Rose, 2021, p. 139).

122 Disponível em: <<https://tinyurl.com/fj3pabxy>>. Acesso em: 9 dez. 2025.

A oralidade como tecnologia do rap

Nos aspectos das narrativas afrodiaspóricas, a cultura negra foi perseverante em meio a tentativas de despersonalização pós-escravidão. A oralidade, presente na linguagem, rituais e aprendizados, foi essencial para a preservação da memória e produção de saberes, sendo a música um tentáculo fundamental dessa luta por permanência.

No que diz respeito à fonografia, os Racionais possuem um trunfo em suas produções. Com maior participação no processo criativo e pouca interferência externa, a originalidade narrativa está “inserida na criação de novas histórias, e essas histórias estão associadas aos rappers” (Rose, 2021, p. 138). Sua presença nos álbuns, da produção musical à identidade visual, é nítida, com o auge em “Cores & Valores”, parcialmente produzido em Nova York.

A autora Tricia Rose explica que Walter Ong se concentra na diferenciação entre cultura oral e escrita. Contudo, o conceito de oralidade pós-letrada ajuda a compreender os desenvolvimentos atuais na cultura afro-americana, aplicando-se ao sucesso dos Racionais no Brasil. Conhecemos o grupo pela produção fonográfica, visto que seu reconhecimento nacional ocorreu antes da era da internet. Para analisar como a circulação das músicas de rap em geral, é crucial refletir sobre a junção da tecnologia com a oralidade. Rose (2021, p. 138) define a oralidade pós-letrada como essa combinação transformadora de elementos tecnológicos e orais:

O conceito de oralidade pós-letrada mescla tradições influenciadas oralmente que são criadas e inseridas em um contexto cultural pós-letrado e tecnologicamente sofisticado. Ele descreve a maneira como as tradições orais são revisadas e apresentadas em um contexto sofisticadamente tecnológico. A oralidade pós-letrada também tem a capacidade de explicar a forma como a tecnologia letrada é produzida para articular sons, imagens e práticas associadas às formas orais, de modo que o rap, simultaneamente, torna a tecnologia oral, e a oralidade, tecnológica (Rose, 2021, p. 138).

Diante disso, o rap, na era tecnológica, utiliza ferramentas como *samples* e *beats* para fortalecer a oralidade. Essa ferramenta ancestral, que transmite saberes e preserva a memória da cultura afrodiaspórica, torna-se também tecnológica, não apenas para cantar, mas para amplificar a narrativa com a voz falada/cantada e *adlibs*¹²³.

123 Adlibs derivam da expressão latina “*ad libitum*”, que significa “à vontade” ou “conforme desejar”. Na música, isso representa a liberdade do artista de incorporar elementos improvisados, como vocais espontâneos, riffs de guitarra ou outras partes musicais não especificadas no arranjo original

Considerações finais

As discussões apresentadas revelam a oralidade como uma força primordial e inseparável das culturas negras afrodiaspóricas, especialmente no Brasil. As músicas dos Racionais MC's, analisadas sob a lente da oralitura, demonstram como a ficção e a realidade se entrelaçam em narrativas que denunciam opressões, narram vivências e constroem subjetividades. A negação do eu-lírico nesses gêneros musicais, frequentemente alvo de acusações infundadas de apologia ao crime, ignora a dimensão poética e crítica dessas criações, que, como a própria vida, são vistas, experienciadas e transformadas em arte.

Nesse processo, a tecnologia emerge não como um elemento isolado, mas como uma extensão da própria oralidade. A produção fonográfica do rap aciona a voz inserida como uma ferramenta tecnológica ilustrada na oralidade pós-letrada. Essa abordagem permite que a voz falada/cantada ganhe novas dimensões e alcance, amplificando a transmissão de saberes ancestrais e a preservação da memória.

Referências

BROWN, Mano. **KL Jay+Renato Nogueira**. Mano a Mano. Spotify Studios, 2025. 2h 25min. Disponível em: <<https://tinyurl.com/34kvsx4h>>. Acesso em: 10 jul. 2025

GARCIA, Walter. “O preto vê mil chances de morrer, morô?": o ponto de vista de um sobrevivente em um rap de Mano Brown. In: VIEIRA, Daniela; LIMA SANTOS, Jaqueline (orgs.). **Racionais MC's: entre o gatilho e a tempestade**. São Paulo: Perspectiva, 2023. p. 126-142.

RACIONAIS MC'S. Racionais - Raio X do Brasil - **Homem na Estrada**. [S. l.]: Racionais TV, 20 fev. 2017. 1 vídeo (8 min 39 s). Disponível em: <<https://tinyurl.com/yv4jzhhp>>. Acesso em: 10 jul. 2025.

ROSE, Trícia. **Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

VIEIRA, Daniela; LIMA SANTOS, Jaqueline (orgs.). **Racionais MC's: entre o gatilho e a tempestade**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Batalha Cultural do Engenhão:

Rimas e poesias promovendo espaços de sociabilidade¹²⁴

Cristiane Carvalho Corrêa¹²⁵

Resumo: A partir das definições de territorialidades sônico-musicais (Herschmann e Fernandes, 2014), a autora utiliza o percurso corpográfico¹²⁶ para as primeiras inserções em seu campo de estudo sobre a Batalha Cultural do Engenhão, zona norte do Rio de Janeiro.¹²⁷ A investigação busca analisar, a partir das práticas sônico-musicais, potências comunicacionais de corpos dissensuais que ocupam espaços urbanos, promovem espaços de hospitalidade (Careri, 2020) e refundam lugares de encontro.

Palavras-chave: Cultura urbana; Corpografia; Batalha Cultural do Engenhão; *Hip hop*; Subúrbio.

Parafraseando a música *Sampa*, de Caetano Veloso, me utilizo por um momento do seu verso para dizer *que alguma coisa acontece no meu coração, que só quando...* eu vou à Batalha do Engenhão! Tal como a música, eu cheguei às batalhas de rima sem nada entender. Mas ao contrário do que versa a letra, não foi um difícil começo e não afastei o que não conheço. Fiz parentesco com estranhos (Haraway, 2016) através da arte e da música. Eu me recordo ainda da primeira vez que fui a uma Batalha de Rima: depois do trabalho, *brotei* na Roda Cultural do Méier (RCM), no espaço chamado Praça do Mini Ramp, no Méier, em uma quarta-feira de um mês que não me lembro em 2023. Cheguei cedo, ou melhor, no horário marcado, às 19h, mas fiquei esperando iniciar o evento sentada num banco de cimento em frente à pista de skate, onde aconteceria a batalha. Estava meio ansiosa porque chegavam muitos jovens e eu com os meus 50 e tantos anos parecia estar fora de contexto. Ao

124 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 3 de Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

125 Publicitária graduada pela Facha, especializada em Fotografia, Imagem e Comunicação pela Ucam, servidora técnica da UERJ no Laboratório de Comunicação, Arte e Cidade (CAC) e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGcom/UERJ). E-mail: cristiane.correa@posgraduacao.uerj.br

126 De acordo com a teoria de Paola Jacques (2012) e Francesco Careri (2013) que analisa o sentido das cidades a partir das interações sensíveis entre corpo e espaço urbano, o caminhar como prática reflexiva, inserindo o pesquisador nas inteirações com a cidade.

127 Este trabalho é um recorte de um projeto de pesquisa de Mestrado mais amplo sobre as expressões artísticas no território do Grande Méier, zona norte do Rio de Janeiro, que ressignificam espaços urbanos por meio da prática artístico-cultural. Este artigo trata das primeiras observações do campo utilizando o método cartográfico de análise sensível, priorizando não só as narrativas e histórias, mas problematizando a importância das mediações cotidianas dos sujeitos.

meu lado sentou um jovem e eu puxei assunto. Estava muito nervoso pois ia ser a primeira vez que iria declamar uma poesia. Ali fiquei observando o público chegando ainda com a camisa de colégio, alguns com mochilas e calçando chinelo e outros mais estilosos e perfumados. Neste dia esperei muito para ver o que iria ficar encantada mais tarde: a rapidez de versos declamados na batalha e a riqueza de poemas e poesias de um universo de que eu não fazia parte até então. O menino? Ele foi bem na sua apresentação e, assim que terminou, traçou uma reta em minha direção e perguntou: “Você gostou?” Ah... eu havia amado tudo.

Acompanhando os percursos dos atores sociais em minha inserção no campo desde 2024, passei a caminhar pelos lugares utilizando as estratégias teórico-metodológicas que acionam o corpo e os sentidos na experiência da cidade (Thibaud, 2012) e segui experienciando os espaços assumindo a deriva como prática e estratégia investigativa (Jacques, 2012; Careri, 2013). Em meu mapa corpográfico e seguindo rastros e *links* pelas redes sociais dos atores, uma associação ao “pesquisador-formiga” de Bruno Latour (2012), cheguei à Batalha Cultural do Engenhão BDE - por meio de um evento artístico em abril de 2025 nos espaços do Hospital Psiquiátrico D. Pedro II, no complexo do Instituto Nise da Silveira, no Engenho de Dentro, bairro vizinho ao Méier¹²⁸.

A BDE ocorre nos arredores do Estádio Nilton Santos, no bairro do Engenho de Dentro e ocupa um dos dois Galpões do Engenhão, em frente à Nave do Conhecimento. É um evento organizado por mulheres cis, trans e não-binaries desde março deste ano e promove encontros duas vezes ao mês, às sextas-feiras, a partir das 19h. O que foi observado em campo é que a disputa por uma organização de expressão feminina parece fazer com que essas mulheres estabeleçam alianças (Butler, 2018) com a RCM por meio das batalhas de *hip hop*¹²⁹. Muitas delas são universitárias e nem sempre podem estar presentes

128 Nesta edição a BDE organizou a seletiva estadual de batalha de rimas no Bosque D. Ivone Lara, apenas para mulheres cis, trans e não-binaries e promoveu intervenções artísticas no Beco das Mulheres, todos ocorridos no espaço do complexo. Com o slogan hip hop salva vidas, a BDE promoveu além das batalhas de rimas, a batalha de grafitti cuja temática eram as mulheres que são expressivas para a região do Grande Méier, que abarca cerca de 19 bairros. Percebi que o público era outro...e fiquei até o final, com duas finalistas para a estadual na Bahia, Mc Magali e a Mc Devilzinha que em sua fala final relatou que todo o processo de transição de gênero e sua descoberta como pessoa trans ocorreu por conta do hip hop e das batalhas de rima.

129 A RCM é contemplada pelo edital de Ações Locais e possui aparelhagem de som e luz, mas nem sempre chega junto às minas. Percebo que quando o evento é direcionado às mulheres ocorre um esvaziamento, mas quando a BDE recebe finais masculinas para as estaduais, o evento lota e recebe o aparato técnico da RCM. Mesmo que se diga que nas batalhas não pode xingar a mãe e fazer rima de cunho racista, misógino, homofóbico e transfóbico, ocorreu um fato na RCM do dia 09/07/2025 onde dois Mcs utilizaram rimas em desabono a pessoas trans/travestis. Tal fato gerou uma nota da RCM nas redes sociais se desculpando. Porém o Mc Farô, que conduz a roda, em nada fez no momento da rima. Tal comportamento reflete ainda o

no evento e contam com Mestres de Cerimônia mais próximos, como o rapper e dançarino Luucas Ferreira, o Mc Casluu, e o poeta Mc Biskuit. A Mc Pitanga está à frente da BDE e na pré-seletiva diversidades, em 27 de junho de 2025 me relatou que estava perdendo prova neste dia na UNIRIO, onde cursa Filosofia, para poder estar ali presente¹³⁰.

Em conversas informais com uma das organizadoras da BDE, ZoPessoa, em maio deste ano, a intenção é tornar o ambiente cada vez mais inclusivo e acolhedor para as batalhas de *hip hop*, um evento para (e com) mulheres cis, trans e não-binarie. Para Yukie Hayashi, estilista de roupas com estampas que valorizam as pessoas trans e travestis, a BDE é lugar de acolhimento. Ela começou a frequentar por meio de seu namorado, Mc Marcelo e mesmo após o término da relação continuou a frequentar a Roda por se sentir acolhida. De fato, a BDE, nesta gestão feminina, em muitos aspectos se diferencia da RCM: além de promover campanhas sociais, também promove oficina de charme, promove batalhas de *bomb*, grafitti, oficina para iniciantes em *slam*, desenvolvimento de Mcs e desfile de moda urbana. Para as “minas, monas e manas” as vagas já são confirmadas.

Polifonia de narrativas que (en)cantam e expressam vivências

*Roda Cultural Batalha do Engenho! Ei, poeta, abra seu coração! [todos falam]
A gente sente amor quando a gente tá aqui, tá ligado? Quando a gente tá fazendo arte, quando a gente tá rimando, quando a gente tá fazendo uma batalha e é isso. E a gente não pode deixar que falem que a gente faz não é maneiro, que a gente faz tem que ser criminalizado, tá ligado? Porque isso aqui é ancestralidade, é a nossa oralidade, a gente tá falando, a gente tá colocando a nossa história. Eu tô aqui, eu tô representando a minha cidade, tá ligado? [Rio das Ostras]. Eu vim de lá, nasci em Macaé e eu tô aqui fazendo uma coisa que tipo assim, eu sonhei ... achava que eu nunca seria capaz de fazer e que minha cidade nunca teria visibilidade. E hoje a gente tem batalha lá, tá ligado? Eu não participo de nada porque eu moro aqui agora, mas tipo assim, é muito foda ver o que o Hip Hop é capaz de fazer. E o que o slam também é capaz de fazer¹³¹.*

Os estudos sobre som e música contribuem para pensarmos sobre as sonoridades das batalhas culturais na cidade não só como expressões de corpos dissidentes que constroem

preconceito enraizado nas rodas mesmo que frequentadas por públicos LGBTQIAPN+. Em uma ida à RCM eu já presenciei uma rima de cunho misógino, mas foi feita uma intervenção na hora da rima e a chamada de atenção para os competidores.

130 Aliás neste dia muitas competidoras faltaram ao evento. Em conversa com a produtora da BDE, Laura Zúñiga, ela relatou a dificuldade financeira da Roda para trazer as Mcs: falta dinheiro de uber para as mulheres poderem se deslocar e principalmente voltar do evento. Também falta verba para manter o som e a luz. Com problemas iniciais, evento atrasou por conta de tomada elétrica e gerador e aparato técnico de som, que foi resolvido trocando de lugar a batalha. A escolha de onde ficar também dependeu de um poste de luz.

131 Arquivo digital da autora sobre a poesia da *slammer* Amanda Trovão (@eusoutrovaio).

territorialidades sonoras (LaBelle, 2010), mas também como uma reivindicação à cidade (Lefebvre, 2015). São nesses cenários sônico-musicais que as corporeidades assumem um lugar de presença nos espaços em suas performances e alianças que atualizam repertórios de imaginários sociais do lugar. É uma batalha de rimas e do direito de dizer e existir nesses espaços. Os sons, músicas e poesias surgem como técnicas de resistência e experiências vividas (Labelle, 2021), desafiando políticas de invisibilidade.

Por meio da sonoridade, criam-se espaços alternativos do encontro e da partilha (Rancière, 2009). Aqui me utilizo do conceito de *hospedar/se* de Careri (2020) para analisar as experiências das batalhas culturais de *hip hop*. Segundo o autor, a hospitalidade está ligada ao espaço, à partilha e ao intercâmbio. O espaço funciona como um lugar de *detenerse* (parada), de passagem e encontros entre anfitriões e hóspedes. Nos eventos de rima e *slam*, é comum a apresentação de pessoas de outros territórios (vizinhos ou não) que vão ali para se expressar, divulgar seu *beat*, falar sobre sua vida e lugar por meio da poesia e da rima. E, para mim, os poetas *Melquíades* (Careri, 2020, p. 13) de outros lugares me trazem fabulações de outras realidades sociais, de experiências vividas que por meio da arte passa a ser um “composto” (Careri, 2020, p. 113)¹³².

Os eventos não deixam rastros aparentes nos espaços por não possuírem materialidades permanentes (até porque o espaço físico do evento é ao ar livre, sem paredes e sem estruturas fixas); porém mesmo que tenha havido apenas uma *lona sencilla* (Careri, 2020, p. 45) que abrigou momentaneamente o encontro e hospedou *residentes e forasteiros*, os rastros permanecem naqueles que participaram, que passaram por ali ou que se permitiram parar e se *hospedar*, ainda que temporariamente.

Considerações temporárias

Este artigo faz parte de uma pesquisa de dissertação de Mestrado ainda em curso. O intuito aqui é seguir analisando as potências comunicacionais nas diversas expressões femininas que batalham nas rimas e na vida pelo direito à escuta e acolhimento na cidade. O conjunto de expressões poéticas por meio das batalhas de rima, em especial a de

¹³² Careri faz referência ao pensamento reflexivo de composto e simpoiese de Donna Haraway. Comp(h)ost é a união das noções de compostagem e hospitalidade. Hospedar é fazer-com e tornar-se com. Aqui Careri pensa com Haraway a produção de criação de mundos comuns, em constante relação com o outro – humano, ambiental ou animal. Uma produção coletiva de reações e relações buscando novas formas de construir um futuro interespecífico.

expressões femininas como a BDE, buscam refúgios em uma construção coletiva e de ativismo através da arte. Mundos possíveis são projetados por jovens cujos corpos fogem da norma excludente e padrões estéticos heteronormativos, apontando para fissuras e rupturas no sentido do que é estabelecido como comum. Sonhos partilhados e devires materializam-se nas vozes cantadas ou faladas para a família *hip hop*, tecendo redes de vínculos afetivos e de comunhão nos espaços transitórios e dinâmicos de hospitalidade.

Referências

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: G. Gili, 2017.

CARERI, Francesco. **Hospedar/se**. Barcelona: Puente Editores, 2020.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Corpos sensíveis na dinâmica urbana: interações e sentidos. In: SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira (org.). **A construção social das emoções**: corpo e produção de sentidos na Comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 187-205.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. Música, sons e dissensos: a potência poética feminina nas ruas do Rio. **Matrizes**, São Paulo, Brasil, v. 14, n. 2, p. 163-179, 2020. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/164902>>. Acesso em: 12 jul. 2025.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. Usos da cartografia nos estudos de comunicação e música. **Fronteiras**, v. 17, n. 3, 2015.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; REIA, Jess; GOMES, Patricia (orgs.). **Arte, comunicação e (trans)política**: a potência dos femininos na cidade. Belo Horizonte: Selo PPGCOM, 2021.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthluceno. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Músicas nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **A força movente da música**: cartografias sensíveis das cidades musicais do Rio de Janeiro. Porto Alegre: Sulina, 2023.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LA ROCCA, Fabio. **A cidade em todas as suas formas**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

LABELLE, Brandon. **Agência sônica: som e formas emergentes de resistência**. Rio de Janeiro: Numa, 2021.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LÉFÈBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: 34, 2009.

THIBAUD, Jean-Paul. A cidade através dos sentidos. **Cadernos PROARQ**, v. 18, 2012.

**Na noite passada, um DJ salvou minha vida,
mas já houve noites em que foi um pastor:**

Uma autoetnografia musical sobre *clubbers* e evangélicos¹³³

Sóstenes Reis Siqueira¹³⁴

Resumo: Proponho um ensaio autoetnográfico em torno de duas experiências pessoais mediadas pela música: a primeira, durante minha infância e adolescência, na Igreja Presbiteriana; e a segunda, que segue em curso nos últimos 10 anos, com minha participação na cena de música eletrônica de pista de Belo Horizonte. Desejo discutir como as relações das comunidades/cenas musicais que frequentei e frequento são mediadas pela música, e como essa categoria de arte molda, organiza e incita comportamentos corporificados e atos performativos.

Palavras-chave: Autoetnografia; Cena musical; Comunidades; Música eletrônica de pista.

Proposta

Meu ponto de partida é uma foto, uma lembrança de uma comunidade específica: crianças vestidas com túnicas vermelhas e laço branco na gola. É um registro da Igreja Presbiteriana, em comemoração ao Natal de 1997. Eu sou uma dessas crianças e, com essa imagem, inicio uma “viagem ao fundo de mim”, como na canção de Rita Lee (1970), ressaltando minha experiência — que, por mais íntima, ecoa em outros corpos. Desejo tentar compreender como as relações das comunidades/cenas musicais que frequentei e frequento são mediadas pela música, e como essa categoria de arte molda, organiza e incita comportamentos corporificados e atos performativos. Um espaço-problema cheio de mim e repleto de outros humanos que vivem em comunidades musicais.

Para organizar este trabalho, trago a autoetnografia como processo e produto (Dias, 2023), na acepção de Camila Fontenele Miranda (2022), quando defende esse método e práxis “[...] como uma análise cultural elaborada por meio da narrativa pessoal, onde é possível desenvolver uma lente crítica em uma práxis dentro-fora, de modo a entender quem somos nas nossas comunidades” (Miranda, 2022, p. 71).

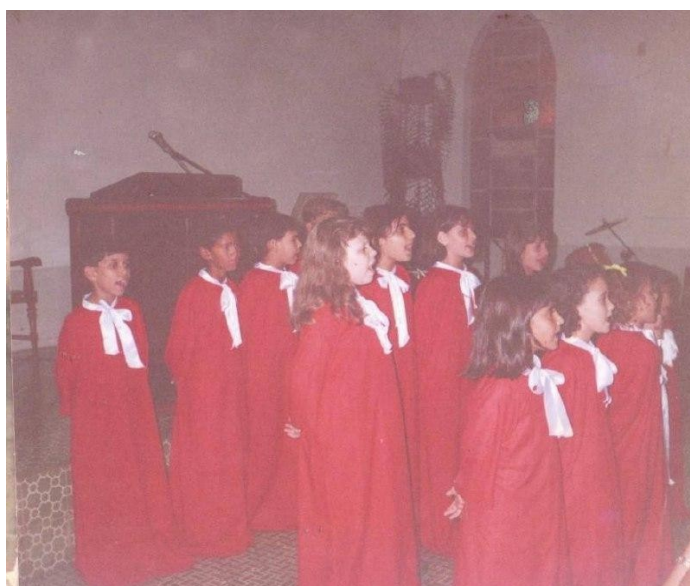
133 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 3 de Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

134 Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), DJ e produtor do Coletivo Masterplano, Belo Horizonte, Minas Gerais. E-mail: sostenes7@gmail.com

Meu primeiro registro fotográfico foi capturado em Boa Esperança, sul de Minas Gerais. Embora eu tivesse uma boa voz, meu corpo na foto ocupa um lugar pouco visível. Sempre notei essa organização por parte das monitoras de canto da igreja. Hoje vejo que isso era uma forma de me proteger do escrutínio, por eu ser uma criança afeminada, uma criança viada, e também uma forma de proteger a imagem da Igreja e da vergonha que era manter um corpo tão inaceitável para os olhos de Jesus. “[...] posso ter sido colocado no armário por alguém numa atitude de amor, para que estivesse protegido da homofobia. [...] proteger não é defender, nem emancipar” (Dias, 2023, p. 81). Eu olho novamente para essa foto, em um zoom pixelado, e vejo que minha boca deseja cantar: “Eu tenho medo da igreja e a igreja tem medo de mim”. Ainda assim, eu estava ali correndo bravamente para participar do pacto do cristianismo, do binarismo, da heterossexualidade, e da divisão e organização dos corpos (Preciado, 2020) desta “imaculada” igreja Presbiteriana.

A foto que ilustra meu ponto de partida foi enviada por WhatsApp, por uma prima materna, uma das crianças que canta neste coral comigo. Para localizar você, leitor, eu sou a criança que está na última fila, no canto esquerdo da imagem. Sim, estou um pouco afastado dos meninos e de todo o resto. Perdão pela metáfora clichê, mas eu sou a ovelha prestes a se desgarrar do rebanho. Conto com esse documento e o que está nele inscrito para “ancorar e mobilizar minha memória corporal” (Dias, 2023, p. 80).

Figura 1 – Imagem da Cantata de Natal, no ano de 1997, na Igreja Presbiteriana de Boa Esperança, em Minas Gerais.



Fonte: Arquivo de família.

Anos depois, na pré-adolescência, minha relação com a música ganhou outra camada. Minha mãe, que na época era esteticista, foi convidada a participar de uma entrevista na rádio local, falando sobre cuidados de beleza. A entrevista foi um sucesso, os ouvintes adoraram a vibração da sua voz e, dias depois, minha mãe recebeu um convite para ser locutora de um programa de love songs, canções românticas, no horário da noite, cinco dias por semana. Minha mãe recebeu o convite com muita alegria. O programa, denominado “Bye Night”, durou quase uma década, e eu acompanhei minha mãe na rotina quase diária da rádio, sendo seu assistente na busca por LPs e/ou CDs com os pedidos dos ouvintes. Nesta época totalmente analógica das rádios, comecei a ter acesso a um gigantesco acervo musical. Foi nesse período que nasceu minha paixão por bandas como Kid Abelha, Metrô, Blitz, Gang 90, e pela estética efusiva dos anos 1980. Eu nunca atendia ao telefone, era sempre minha mãe que se ocupava disso. Ela anotava os pedidos, e eu percorria o longo acervo da rádio em busca das músicas. Ainda posso sentir o cheiro da poeira dos LPs, o peso dos discos duplos e das caixas de CDs que se desencaixavam com frequência. Esses materiais carregavam imagens dos artistas, pôsteres, as letras das canções e, claro, as músicas. O mundo material é realmente delicioso.

Em 2006, fui estudar Jornalismo na Universidade Federal do Tocantins, bem longe da família. “Para ser, se é que fosse ser, era preciso ir embora” (Dias, 2023, p. 92). Eu queria sair da igreja, do armário, de tudo. O *indie rock* estava no auge e eu me tornei uma espécie de proto-DJ das festinhas com minhas amigas: fazia playlists, dava play no pendrive e dançávamos longe da diversão massiva. Hoje vejo como éramos pedantes, os ditos “alternativos” daquele lugar.

Em 2010, já vivendo e trabalhando em Belo Horizonte, tive um colega de trabalho, Alexandre de Sena, que já era DJ e sempre elogiava meu gosto musical. Certa vez, ele me convidou para tocar em uma festa. Para isso, ele me ensinaria a usar uma controladora (*hardware* de mixagem) e um *software* para eu tocar em uma festa na Gruta, um espaço cultural importante para as artes cênicas da capital mineira. Lembro da sensação de ver as pessoas dançando, da timidez gritando dentro de mim e da euforia dos meus amigos enquanto eu manuseava essas primeiras máquinas. Anos mais tarde, mais precisamente em 2014, nasce meu nome de DJ: supololo, que em espanhol chileno significa “seu namorado”, “o namorado de alguém”. Lembro que escolhi esse nome depois de uma viagem ao Chile, em 2013, ao conhecer a palavra “pololo”. A palavra, de origem mapuche, significa besouro verde e

é usada naquele país como sinônimo de namorado, diferenciando-se do tradicional “novio, novia” do restante da América Latina e Espanha.

Dou mais algumas braçadas para dentro de mim e alcanço o ano de 2015. Um amigo chamado Vitor Lagoeiro criou um grupo no Facebook chamado Masterplano. A proposta do grupo era organizar uma pequena festa de música eletrônica em sua casa, em Ouro Preto/MG, em um feriado. Fui convidado a participar desse grupo e, chegando lá, eu e toda essa gente descobrimos que tínhamos muitos interesses em comum e um tédio absurdo em relação à diversão noturna e LGBTQIAP+ de Belo Horizonte, da época. Já são 10 anos de coletivo Masterplano: descobertas, portas na cara, problemas com a polícia militar, pistas de dança, memórias musicais, alucinações, suor e interações de corpos com espaços — uma gama de afetos que toca a mim e a uma cena de música eletrônica de pista da qual faço parte.

“Cenas musicais” são modos de organização de um determinado gênero musical ou movimento artístico dentro de um mesmo território (Janotti; Sá, 2013). Apesar de serem sempre mediadas pela música, vejo que frequentei e frequento o que Bauman (2001) chamou de comunidades éticas e estéticas. Éticas, como a Igreja Evangélica, que compartilha um conjunto de valores, credos e compromissos a longo prazo, em que, se corrompidos, há quebra de contrato, castigo e desligamento do grupo. Estéticas, como a cena de música eletrônica de pista, enquanto grupo que compartilha identidade por um tempo determinado, em prol de um modo de vida, entretenimento, gostos estéticos e diversão.

O tempo não é linear, por isso me apego a uma segunda fotografia. No ano de 2024, recebi uma foto pelo WhatsApp enviada pela minha tia, Frida. A foto, dos anos 1970, tem como figura central meu bisavô materno, Mário Lopes, pastor da Igreja Assembleia de Deus, na mesma Boa Esperança/MG. Um homem que não conheci, pois ele faleceu em 1985 e eu nasci em 1988. Apesar do desencontro temporal, existe um fio familiar que nos une e costura: a igreja, a comunidade evangélica, a música que organiza, mobiliza e também oprime corpos como o meu.

Na foto, meu bisavô parece ser DJ, parece operar uma certa controladora ou CDJs, talvez uma Bíblia *mixer*. Na imagem que vejo, ele parece transcender com as frequências graves emanadas pelo grande DJ, Jesus Cristo, o *headliner*, o artista principal daquela noite. Há outros DJs atrás do meu bisavô, esperando a vez de tocar; há também uma pequena pista de dança formada por três mulheres em silêncio e em posição de inferioridade. No canto inferior direito, há uma cabeça de criança. Há flores de plástico na mesa do DJ. Há um

ventilador que demonstra calor na pista, fervor na igreja pentecostal e um gritante recorte de classe. Na noite passada, um DJ salvou minha vida, mas já houve noites em que foi um pastor.

Figura 2 – Imagem do pastor Mario Lopes, na Igreja Assembleia de Deus, de Boa Esperança, em Minas Gerais, na década de 1970.



Fonte: Arquivo de família.

Referências

DIAS, Juarez Guimarães. Do armário que habito aos armários de todes nós: um relato pela verdade de ser. In: MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; DIAS, Juarez Guimarães (orgs.). **Em primeira pessoa:** escritas afetivas e performativas de si. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023. p. 73-107.

LEE, Rita. **Viagem ao fundo de mim** [vídeo]. Universal Music Group. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OvcskIJlZSw>>. Acesso em: 22 jul. 2025.

MIRANDA, Camila Fontenele de. A autoetnografia como prática contra-hegemônica. **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 17, n. 3, dez. 2022. Disponível em: <<https://tinyurl.com/bdzbdk5a>>. Acesso em: 22 jul. 2025.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano:** crônicas da travessia. São Paulo: Todavia, 2020.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone (orgs.). **Cenas musicais**. Guararema: Anadarco Editora & Comunicação, 2013.

Além da dancinha:

Gestosferas e corporeidades dançantes em vídeos de desafios coreográficos presentes em plataformas de vídeos curtos¹³⁵

Henrique Tenório¹³⁶

Resumo: Desafios coreográficos em vídeos curtos atuam como mediadores na plataformização da música e na produção de corporeidades dançantes (Santos, 2011). Este estudo utiliza o conceito de gestosferas (Godard, 2003) para analisar desafios coreográficos de canções de Ivete Sangalo com Ludmilla e de MC GW com Pedro Sampaio, observando interações de gestosferas com as *affordances* das plataformas e questões de gênero, raça, classe e território.

Palavras-chave: Corporeidades dançantes; Plataformas de vídeos curtos; Gesto; Gestosfera.

Proposta

Estou com amigos em um bar ou em uma festa, música toca ao fundo, nos entreolhamos e começa a sequência de movimentos como uma piada. Levanto a mão direita e com a palma aberta acima da altura da orelha finjo empurrar a cabeça para o lado contrário. Em seguida, esta mesma mão aberta, agora com a palma virada para baixo, desenha um círculo sobre a cabeça. De imediato, abaixo o braço, viro meu corpo, deixando a lateral direita visível, e o jogo o quadril duas ou três vezes. Quem me assiste sorri e às vezes responde com o mesmo conjunto de gestos, é um agrupamento genérico e satírico do que seria uma coreografia encontrada no TikTok e que poderia ser encaixada em qualquer canção.

A simplificação coreográfica bem-humorada é uma das formas de expressão de como os desafios de dança em redes sociais de vídeos curtos, como TikTok e Instagram Reels, foram retratados no diminutivo nesta primeira metade da década de 2020 sob o uso do termo “dancinha(s)”. Palavra registrada inclusive em textos jornalísticos, a exemplo de “Como nascem as dancinhas dos maiores hits do Brasil? Por dentro de uma ‘TikTok house’” (G1, 2021)

135 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 3 de Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

136 Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE) e bolsista da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE), Recife, Pernambuco. E-mail: ohenriquetenorio@gmail.com

ou “Pedro Sampaio e o pop para viralizar com dancinha: estilo ainda faz sentido em 2024?” (G1, 2024). Ao mesmo passo em que esses desafios integram, mesmo que já questionados pelo jornalismo especializado, o circuito de produção, divulgação e narrativa da escuta na música popular massiva.

Como apontado anteriormente:

os desafios, também demarcados pelas hashtags (#) “challenge”, constituem uma modalidade de conteúdo gerado por usuários, que foi incorporada às estratégias de divulgação musical. A dinâmica usualmente consiste no desafio feito pela/o artista, sua equipe ou grupo de fãs para realização de determinada atividade enquanto grava um vídeo curto, seja ela uma coreografia ou uma maquiagem, por exemplo, utilizando na publicação final um trecho do áudio da canção que pretende viralizar nas redes com o objetivo de alavancar as reproduções nas plataformas de disponibilização de conteúdos sonoro-musicais, como o Spotify, Apple Music e Deezer (Janotti Jr. e Tenório, 2025, p. 13).

Dessa forma, os desafios coreográficos se tornam importantes mediadores dos percursos de escuta conexa (Janotti Jr., 2023) exercendo influência em dinâmicas de plataformização da música na era do streaming. O impacto pode ser percebido no sucesso comercial de canções que embalam o verão e os últimos carnavais, como “Zona de Perigo” (2023) de Leo Santana, Macetando (2023) de Ivete Sangalo com Ludmilla, “Sei que tu me odeia” (2024), *featuring* de Anitta com MC Danny, e Sequência Striptease de MC GW e Pedro Sampaio.

Além do impacto no consumo musical, as dancinhas também configuram formas de dançar enquadradas por câmeras de dispositivos móveis. Algo que traz aspectos residuais de outras plataformas e formatos de vídeos, mas que também propõe possibilidades de produção de corporeidades dançantes, enquanto pensamento-corpo que dança (Santos, 2011).

A partir de Hubert Godard (2003), acredito que a construção de sentido na dança se dá através dos gestos, sendo o gesto algo que se encontra entre o que o autor nomeia como “pré-movimento”, a postura que inscreve um projeto de corpo no mundo, e o “movimento”, os deslocamentos realizados por diferentes partes do corpo. Com isso, é possível observar na dança a presença de gestosferas, conceito proposto por Godard a partir da ideia de cinesfera de Rudolf Laban, para observar os gestos possíveis de um/a bailarino/a. Como evidenciam Dani Lima (2018), gestosferas trazem à tona “o quanto a história particular de cada sujeito vai construir sua esfera de gestos possíveis e de gestos impossíveis” (p. 14).

É a partir desses conceitos, que proponho investigar aqui como gestosferas integram o percurso de produção de corporeidades em desafios de vídeos curtos. Para isso, trago para estudo os vídeos de proposição de desafios coreográficos das canções “Macetando”, de Ivete Sangalo e Ludmilla, e “Sequência strip-tease” de MC GW e Pedro Sampaio, coreografadas por Lucas Souza e Bella Fernandes, respectivamente. Junto a uma seleção de vídeos gerados por usuários que reproduzem o desafio proposto. Ao olhar para a instância produtiva e sua replicação, busco responder aos seguintes questionamentos: quais mitologias de corpo, a partir de aportes de raça, classe, gênero e território, informam a criação das coreografias analisadas? De que forma as gestosferas dos/as sujeitos/as que dançam constroem as corporeidades dançantes? Como as gestosferas observadas interagem com as *affordances* das plataformas de vídeos curtos?

A partir disso, observo que a análise de ambas as coreografias não pode ser realizada sem sua relação com o termo sexualidade enquanto categoria. As corporeidades, assim como a temática lírica de múltipla conotação sexual presentes nas canções evocam a sexualidade como elemento indispensável para as corporeidades manifestarem reafirmações generificadas, seja de uma ideia de fortalecimento feminino em “Macetando”, ou de deslocamentos de gênero a partir de sujeitos homossexuais e mulheres em “Sequência striptease”.

As mitologias de corpo interagem com a criação coreográfica a partir de gestos e movimentos localizados nos gêneros musicais onde as canções passeiam, como o axé e o funk. Ao mesmo tempo, é importante evidenciar o espaço para gestos que produzem redundâncias com as palavras cantadas e facilitam a replicação pelos usuários das plataformas de vídeos curtos.

Já em relação à interação das gestosferas com as *affordances* das plataformas, salta como principal característica da coreografia de “Macetando” o enquadramento do corpo de frente, sem muitas movimentações que venham a deslocar a câmera da filmagem vertical ou fazer com que a pessoa que dança não seja enquadrada. Já “Sequência striptease” apresenta um grau de dificuldade maior em seus gestos, transitando entre as danças urbanas, com rebolados, mudanças posturais, velocidades e pausas, mas sempre marcando o olhar para a câmera e possibilitando o enquadramento vertical.

O estudo permite perceber que, apesar de desafios coreográficos pressuporem uma forma específica de fruição da música através da dança, as gestosferas também

possibilitam a construção de corporeidades outras para além das calcadas na figura do/a artista ou coreógrafo/a propositor/a. Ao mesmo passo, há uma predominância de corpos que atendem a padrões sociais e estéticos na execução dos desafios, mesmo quando LGBTQIAPN+.

Referências

G1. Como nascem as dancinhas dos maiores hits do Brasil? Por dentro de uma 'TikTok house'. **G1 – Pop & Arte**, 16 set. 2021. Disponível em: <<https://tinyurl.com/vjhb6s8z>>. Acesso em: 12 jul. 2025.

G1. Pedro Sampaio e o pop para viralizar com dancinha: estilo ainda faz sentido em 2024? **G1 – Pop & Arte**, 6 set. 2024. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2u922zxk>>. Acesso em: 28 jul. 2025.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: SOTER, S.; PEREIRA, R. (orgs.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. O áudio que te entrega: escuta conexa e caligrafia de pesquisa de música pra tocar no paredão. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 32., 2023, São Paulo. **Anais [...]**, Galoá, 2023. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3sfxfyxy>> Acesso em: 12 jul. 2025.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; TENÓRIO, Winglison Henrique do Nascimento. “Eu vou tacar fogo na pista antes que a noite acabe”: escuta conexa e corporeidades dançantes na música popular massiva. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 34., 2025, São Bernardo do Campo. **Anais [...]**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2025. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yythjfn>>. Acesso em: 15 jul. 2025.

LIMA, Dani. Gesto, corporeidade, ética e política: pensando conexões e diálogos. **Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos**, p. 12–17, 2018. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ydj67j2k>>. Acesso em: 20 jul. 2025.

SANTOS, Antonio Carlos Silveira dos. **Corporeidade dançante: aprendizagem e experiência da dança entre os jovens**. 126 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2011.

TENÓRIO, Winglison Henrique. “FAZ QUADRADINHO DE OITO”: Apontamentos sobre uma gestosfera funkeira generificada dos anos 2010 e suas implicações interseccionais a partir do Bonde das Maravilhas. In: SIMPÓSIO POPFILIA, 1., 2021, Online. **Anais [...]**, Galoá, 2021. Disponível em: <<https://tinyurl.com/vyh2s39x>>. Acesso em: 20 Jul. 2025.

Corpografia como música expandida:

Máquinas performativas e performáticas na composição de um concerto-tese¹³⁷

Felipe Saldanha Odier¹³⁸

Resumo: Proponho a comunicação de uma pesquisa em arte, teórico-prática, desenvolvida na pesquisa de doutorado em Estudos Contemporâneos das Artes, na Universidade Federal Fluminense, desde o levantamento conceitual e experimentações de “corpografias” em contextos de música popular ao vivo, tendo como bases conclusivas a composição de um concerto-tese autoral. A corpografia como relação intermídia e de interseção com a arte da performance, suas experiências na música popular, desde as canções, entre o rock e o pop, pressupõe dimensões estéticas de uma música expandida.

Palavras-chave: Performance; Corpografia; Concerto-tese; Música Popular; Intermidialidade.

Proposta

O *Concerto-tese Experiência* propõe a investigação poética de uma obra de arte ao vivo, que precede a presença do corporal e seus acontecimentos técnico-estéticos, seus registros e desdobramentos no contexto da indústria cultural e da música popular inserida no panorama da arte contemporânea, afim de divulgar novas tecnologias de criação de show, desde um formato laboratorial e interdisciplinar. A ideia aqui não é fazer-pensar uma “obra híbrida e performativa, onde a chamada dimensão sônica tem um protagonismo central”, como propõe Mário Ramiro (2023, p. 82) em sua pesquisa sobre a arte brasileira e sua interface com a música e ênfase nas bandas de artista (referindo-se especificamente aos artistas plásticos). Proponho nesta investigação evidenciar a presença de radicalidades estéticas nos elementos visuais-corporais – corpografia – uma forma/maneira de ampliação da música popular cantada (canção) a um campo experimental, nomeado aqui como concerto-tese, justamente por habitar *um desejo inespecífico de arte* nessa construção de processos criativos.

Por campo experimental, aqui, cotejo a noção de Gonzalo Aguilar e Mário Cámara (2017, p. 8) “um espaço, sem distinção do domínio ao qual pertencem”, que encontram

137 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 3 de Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

138 Artista e doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Belo Horizonte, Minas Gerais. E-mail: concertotese@gmail.com

ressonâncias na ideia de “estética do inespecífico” proposta por Florencia Garramuños (2014) ao pensar desde a obra *Fruto Estranho* do artista Nuno Ramos, que contem imagem, palavra e som – uma obra de artes visuais que habita/ou é habitada de diversidades expressivas em um só corpo – uma urgência intermídia se instaura nesta obra e que é o objeto de discussão de Garramuños sobre uma *estética do inespecífico* como presença na arte contemporânea. Nessa discussão interessa problematizar o *apartheid* de gêneros artísticos – como o lugar da música que por vezes se encontra esclusa/e ou excluída do espectro “Arte” – e suas territorialidades perdidas como acontece na *arte da performance* (gênero indisciplinar na arte contemporânea).

Esta investigação tem caráter experimental e experiencial (Bondia, 2002), estabelecidas nas incertezas de uma pesquisa “guiada-pela-prática”, de acordo com Brad Haseman (2015, p. 47), em seus apontamentos sobre a pesquisa performativa, que “Expressa em dados não numéricos, em forma de dados simbólicos diferentes de palavras de um texto discursivo. Esses incluem formas materiais de prática, de imagens fixas e em movimento, de música e do som, de ação ao vivo e código digital”, possibilidades metodológicas essas, que, se dão como uma “tese-criação”, abordada por Sylvie Fortin (2014), como indicador de novos formatos de elaboração da tese acadêmica na área das artes, em proposições que possam se materializar além do discurso escrito, o que vai ao encontro do meu objeto de pesquisa, com a formulação e performance de um “Concerto-tese”. Na *pesquisa em arte*, a obra do autor e seus processos criativos são o seu próprio objeto, cujos resultados estão implicados com as experiências dos processos que culminam na composição e performance de um concerto-tese, por ser realizado desde os encontros com as referências, parcerias e experimentações práticas a serem desenvolvidas nos territórios que acontecem a investigação.

Os procedimentos para desenvolvimento do texto-tese se ativeram em realizar a revisão de trajetória artística do autor por meio de um inventário, ou memorial, que se tece entre a música, as artes visuais e as artes do corpo, tendo em comum os acontecimentos performativos ao vivo, e suas expansões no audiovisual como possibilidade de desenvolvimento e criação de um concerto-tese desde as corpografias que segundo Ricardo Aleixo (2022) “A gente pode encontrar Corpografia em vários contextos, se pensar num músico como Jards Macalé e na riquíssima e complexa utilização que ele faz do jogo facial, da correspondência com a voz, dos *clusters* que ele faz no violão e aí o corpo vai...”. Os sentidos da corpografia em um show de música popular, pode ser um antiroteiro – no sentido

antropófago sugerido por Scherer (2015, p. 46): “A corpografia de Aleixo, escrita do gesto, errância como projeto, é rompimento com toda paralisia” – uma ode a criação de outros modos de fazer (“roteiros”) para a realização de *performances* de canções ao vivo? Uma dobra nas fórmulas e formulações determinadas pela indústria cultural e pelo gosto que foi construído como condicionante das massas, pela mídia e pelos meios de produção do capital? Nesse sentido, procedo com o exercício da corpografia, segundo Ricardo Aleixo, na prática da música popular ao vivo, pois, “Há uma performatividade que se encarna nas diferentes possibilidades de criação, apresentação, recepção, reiteração e manutenção de um texto. [...] Essa escrita que se dá com o corpo e dialoga com inframundos que não cessam de propor mais e mais escrita” (Scherer, 2015, p. 344) como música expandida e estética do inespecífico - um procedimento de escrever o corpo nas palavras-sons-imagens em *performances* e intermedialidades.

Corpografias desenvolvidas de maneira improvisadas, pode ser percebida no que o senso comum denomina de “presença de palco”. O que, como músico faço, para além da execução musical, é o que mais me interessa como procedimento para a criação de um concerto-tese. A atitude empenhada nesse corpo, ao vivo, move a música tocada e cantada; gestos, deslocamentos, interações, situações criadas ou emergidas no caso e no acaso das *performances*. É desde a noção e procedimento, que formulou Ricardo Aleixo, a corpografia que se dá a ver uma intensidade – a atitude que precede o fazer sônico-musical – é dos estudos da performance que lançamos mão como aporte teórico-prático neste texto.

Por atitude, entendo algo que não está ligado *stricto sensu* aos meandros sonoros que constituem o fazer musical, mas algo que se apresenta para além de texturas, timbres e ritmos, algo que se expande no corpo, na ação – atitude – que se encontra na medula do que o campo da linguagem entende por performatividade – um enunciado que cria um acontecimento no mundo, uma oração que tem agência, ou seja, que faz agir algo no plano da realidade. A atitude, é a consumação do performativo, a passagem ao ato do enunciado proferido, uma ação no agora - a própria realização.

Essa “atitude” que sublinho tem que ver com o “rock’n’roll”, mais da força do que da forma, menos de sonoridade e mais do corporal, da intensidade, do ser-estar na performance. A urgência do ao vivo que presentifica a performance enquanto fazer-estar, me parece ter que ver com aquilo do rock. Há uma corpografia rock’n’roll, ainda que do som não esteja delimitado ao que da música se dá em rock, como gênero e estilo musical. Esta metáfora rock

que aqui empreendo como “obra” ao vivo, mas também como processo em desenvolvimento, se pronuncia como “*máquina performática*” no procedimento corporal e vocálico empreendido na performance: “Um gesto, um tom de voz, um corpo que se exhibe, [...] um espaço que não é neutro, mas se transforma por meio dessas práticas: regimes de visibilidade, legibilidade e poder tanto materiais quanto simbólicos. [...] táticas de ocupação, subversão e ressignificação” (Aguilar; Cámara, 2017, p. 10-11). Os autores endereçam essa leitura a obras no campo da linguagem, mas que podem ser lidas, por exemplo, em performances de artistas da música popular e ou no próprio procedimento de Ricardo Aleixo – corpografia – e de outros performers.

Situações, canções, imagens, barroquíssimos; As “*máquinas performativas*” (Féral, 2008), que é a presença das artes visuais nisso que a gente é acostumado a chamar de cenário – porque o teatro domina as epistemologias, as nomeações, por ser mais tradicional entre os gêneros artísticos, e dessa maneira, tudo que está acontecendo no palco a gente chama de cena, de cenográfico, de teatro, inclusive por identificarmos teatralidade nesses acontecimentos – quase-happenings. Mas entendo que isso é um recurso da palavra e epistemológico, que é mais popular e compreensível. No entanto, esta investigação traz essas implicações conceituais, de referencial técnico-estético, teórico e de linguagens, pois muda tudo quando começamos a pensar o que acontece em música popular a partir de outras fontes, que não são as do teatro, enquanto área de conhecimento e do fazer artístico. A corpografia como relação intermídia e de interseção com a arte da performance, suas experiências na música popular, desde as canções, entre o rock e o pop, pressupõe dimensões estéticas de uma música expandida.

Referências

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática: a literatura no campo experimental**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALEIXO, Ricardo. In: ODIER, Felipe Saldanha. Corpografias em performances de canção ao vivo: entre o pop e o campo experimental. **Revista Científica de Artes**, Curitiba, v. 28 n. 1, p. 209-236, 2023. Disponível em: <<https://tinyurl.com/z23p2xen>>. Acesso em: 9 dez. 2025.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, 2002, p. 20-28. Disponível em: <<https://tinyurl.com/5n6dtc6w>>. Acesso em: 9 dez. 2025.

CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção 2**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CROTTI, Giulio; FOLLIERI, Leonardo; GUAITAMACCHI, Ezio. **Rock & Arte**. Barcelona: Redbook Ediciones, 2021.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, ECA/USP, 2008, p. 197-209.

FORTIN, Sylvie. GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. 2014.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Música popular autoral de fines del siglo XX**: Estudios Intermediales. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado/Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2023.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina**: problemas e questões. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: SILVA, Charles Roberto *et al.* (orgs.). **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

HIGGINS, Dick. Declarações sobre intermídia. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 139-141.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música**: problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Esmuc, 2014.

RAMIRO, Mário. Art and rock, samba, tropicália, pop. **DAT Journal**, 7(1), 2022, p. 102-121. Disponível em: <<https://doi.org/10.29147/datjournal.v7i1.575>>. Acesso em: 21 fev. 2024.

RAMIRO, Mário. Parangolé *again*, meu irmão. **ARS**, São Paulo, 21(47), 2023, p. 80-105. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2023.209485>>. Acesso em: 21 fev. 2024.

SERRANO. Leonardo Sebiani. **Corpografias**: uma leitura corporal dos intérpretes criadores do grupo Dimenti. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SCHERER, Telma. **A performance ressoa no poema**: corpografias de Ricardo Aleixo. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

PARTE 4

Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação

O papel criativo e colaborativo do músico de apoio:

Um estudo sobre a relação profissional de Curumin e Arnaldo Antunes¹³⁹

Regis Alves Damasceno¹⁴⁰

Resumo: Este trabalho trata da questão colaborativa e criativa entre dois trabalhadores da área da música: o artista e o músico de apoio. Para tal, realizamos um estudo de caso que contempla a parceria entre o artista Arnaldo Antunes e Curumin, seu músico de apoio. Partimos do referencial teórico do sociólogo Howard Becker e seus estudos sobre o mundo das artes, em que vê a colaboração e as redes de apoio como elementos constitutivos da obra de arte. Nossa pesquisa tem cunho social e qualitativa, portanto, fizemos uso do recurso de entrevistas estruturadas, pesquisa bibliográfica e observação participante, através de um trabalho de campo, onde pudemos checar a relação entre a dupla, bem como as tensões e constrangimentos a que esses trabalhadores da música estão submetidos. Como resultados, constatamos que, para além do tempo de contribuição da parceria, neste caso, 26 anos, percebemos grande interação artística entre as carreiras dos dois, em vários momentos descritos em nosso texto.

Palavras-chave: Música; Trabalho; Colaboração Musical.

Proposta

Esta pesquisa busca entender o papel criativo do músico de apoio na colaboração de uma carreira de artista na música brasileira. Para tal, trataremos de entender e problematizar o papel colaborativo nesta relação. Havendo um artista e seu trabalho de carreira, procuraremos mostrar que, ainda que este artista esteja sozinho nas fotos de divulgação, na capa de seus lançamentos, nas entrevistas, foi necessário um amplo trabalho de equipe para que ele atinja algum sucesso, através de uma cadeia colaborativa que o cerca.

Nosso primeiro esforço foi situar historicamente qual o campo de atuação desses profissionais da música. A MPB, Música Popular Brasileira, é o terreno onde vamos lidar com as questões que se colocam, com as tensões que se criam, e também com o mercado da música. Portanto, nosso recorte temporal inicia-se no final da década de 1960, com os festivais de música que geraram uma safra de artistas longevos e ainda muito importantes para a nossa música popular. Muitos deles ainda operam no mercado, mesmo cinco décadas após este primeiro momento.

139 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 4 de Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

140 Graduado em Psicologia pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR), mestre em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e músico. Recife, Pernambuco. E-mail: regis.damasceno@ufpe.br

Entendemos que a música é um campo de colaboração e, a partir de Howard Becker, situamos o nosso estudo. As muitas redes que se formam para criar uma obra de arte nos pareceram uma fonte de inspiração para iluminar o que pretendemos estudar. Mesmo que um artista idealize a sua obra, ele precisará de outros profissionais para realizá-la, configurando assim a sua rede de apoio.

Ao falar do artista e de sua obra, abordaremos a questão do trabalho do artista e do músico. Como é visto o trabalho artístico na sociedade contemporânea? Como operam esses agentes para a transformação da sociedade? Ele tem direitos, assim como qualquer outra categoria profissional? O que se entende por profissionalismo na música? Tais questões são contempladas aqui em nosso texto com especial atenção, uma vez que a categoria profissional dos músicos e artistas infelizmente está longe de estar regulamentada como deveria. Eles ainda operam de forma autônoma, sem salários ou direitos, e muitas vezes são tomados pelo orgulho de empreender em si mesmo. Esse fator, em si, é uma contradição, uma vez que um empreendimento é visto como um fator para si e para quem empreende. No campo da música, veremos que essas duas instâncias se fundem em uma pessoa só: um agente solitário, que emite notas fiscais, que passou de CPF a CNPJ e que, por fim, tem seu trabalho precarizado.

Ao longo do texto, veremos como a indústria fonográfica foi instituída a partir dos anos 1960 e em diante, com marcos temporais tecnológicos, estéticos e de mercado ao longo das últimas décadas. Na virada do século XX para o XXI, temos finalmente o vislumbre de um novo gênero musical chamado por jornalistas e curadores de Nova MPB. Teremos a oportunidade de entender qual a lógica colaborativa que esses novos artistas operam. Uns participam e fomentam as carreiras musicais dos outros. No entanto, veremos que a postura artística dessa geração é muito reverente, não propõe um corte com a tradição. Do contrário, se apoia nela, e apenas faz uso da tecnologia do seu tempo para propor alguma novidade.

Foi urgente apresentar então as duas categorias profissionais abordadas nesta pesquisa: o artista e o músico de apoio. O senso comum diria que ambos são a mesma coisa (que são artistas), porém faremos a clara distinção entre o artista, que tem seu nome e sua imagem agregadas ao produto, e o músico de apoio, o instrumentista que compõe a banda do artista e que não tem o mesmo destaque na mídia. Ambos são trabalhadores da música, mas é óbvio que não estão no mesmo patamar representativo, nem de ganhos financeiros, nem de imagem. Somos capazes de nos lembrar daquele cantor que fez sucesso com uma música nos anos 1980, mas jamais lembraremos quem o acompanhava em seus shows ou gravações.

Para configurar nossa dupla de artista e músico de apoio, propusemos então Arnaldo Antunes, artista/performer que fez parte da banda Titãs e que saiu em carreira solo, e seu baterista, o músico Curumin. Ambos trabalham juntos há 26 anos, numa parceria colaborativa que conta, além das duas décadas e meia de shows, com discos gravados e com a produção musical de Curumin em um disco de carreira de Arnaldo, em 2018. Podemos considerar que a dupla, além do tempo de parceria, conseguiu realizar muitos feitos que configuram como um trabalho de colaboração artística, como veremos no texto.

Como proposta metodológica para esta pesquisa, de caráter social e fenomenológica, entendemos que estamos em um campo subjetivo, onde a pesquisa qualitativa poderia nos proporcionar dados, através da descrição dos eventos do passado e presente da dupla. Nosso objeto de estudo é o músico de apoio Curumin: é seu discurso que será privilegiado, é através dele que formulamos nossas hipóteses e conclusões. No entanto, ouvimos também o artista Arnaldo Antunes, como forma de confrontar ideias, o que se mostrou muito rico no processo. Fizemos extensa pesquisa bibliográfica sobre o campo de atuação artística de ambos, além do referencial teórico adotado, com Becker, em livros, artigos, dissertações e teses, bem como fontes em sites na Internet. Como instrumento de pesquisa, fizemos uso de entrevistas estruturadas em separado, com ambos. Fomos a campo fazer uma observação participante em três situações ao vivo, em três cidades distintas. Tudo isso nos ajudou a configurar nossa pesquisa como um estudo de caso sobre a relação profissional colaborativa entre Curumin e Arnaldo Antunes.

Através do discurso captado nas entrevistas feitas, pudemos acessar uma pequena descrição de cargos do músico de apoio. Já que ele é nosso objeto de estudo, foi imperioso saber o que ele faz. Melhor do que dizermos o que ele faz, mesmo por nossa observação, extraímos do entrevistado em quais áreas o músico de apoio opera, e a quais situações e constrangimentos ele estaria suscetível.

Ouvir o discurso do artista foi fundamental para estabelecer uma melhor percepção acerca do fenômeno que estudamos. O caso aqui estudado permite compreender que o músico de apoio não é apenas um executor subordinado, mas um colaborador ativo na construção estética, simbólica e logística da obra musical. Sua atuação, embora invisibilizada por dinâmicas de mercado e status, revela a complexa ecologia do trabalho na MPB contemporânea.

Referências

- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta, o rock e o Brasil dos anos 80**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2002.
- ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. **A MPB em mudança**: cartografando a controvérsia da nova MPB. Dissertação de Mestrado, UFPE, 2016.
- ALMEIDA, Laís Barros Falcão de; JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira. **Movimento de Renovação da MPB ou um Novo Gênero Musical? Discussões sobre a Nova MPB**. Artigo, Universidade Federal de Pernambuco, 2014.
- ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. Usos e abusos dos estudos de caso. **Cadernos de Pesquisa**, Rio de Janeiro, v. 36, n. 129, p. 637-651, set./dez. 2006.
- BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BECKER, Howard S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CUNHA, Nehemias Fernandes da. **O guitarrista e sua formação para o mercado de bailes do Recife**: possibilidades e barreiras. Dissertação de mestrado, UFPE, 2024.
- DAMASCENO, Regis; NOGUEIRA, Bruno. Intermitente do espetáculo: experiências possíveis para pensar o papel de políticas públicas no profissionalismo da música. **Art Research Journal**, Natal, Artigo em avaliação, 2025.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock**: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- DEL PICCHIA, Paulo Menotti. **Por que eles ainda gravam?** Discos e artistas em ação. Dissertação de mestrado, USP, 2013.
- DEL PICCHIA, Paulo Menotti. **Discos em construção**: etnografia dentro de estúdios. Artigo, Universidade de São Paulo, USP, 2015.
- DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Bookman, 2004.
- FREIDSON, Eliot. **Renascimento do profissionalismo**: teoria, profecia e política. São Paulo: Edusp, 1988.
- GALLETA, Thiago. Cena musical paulistana dos anos 2010 e o “novo artista da música” na produção independente brasileira pós-internet. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano

5, v. 2, p. 116-141, jan./jul. 2018.

GARSON, Marcelo. Bourdieu e as cenas musicais: limites e barreiras. **Rumores**, n. 23, v. 12, jan./jun. 2018.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

JANOTTI, Jeder. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **UNirevista**, 1(3), 2006.

MARX, Karl. **Para uma ontologia do ser social II**. São Paulo: Boitempo, 2013.

REQUIÃO, Luciana. “Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Rio de Janeiro, ed. 64, p. 249-274, fev. 2016.

SÁ, Simone Pereira de. O CD morreu? Viva o vinil! In: PERPETUO, Irineu F.; 2008; SILVEIRA, Sergio A. (orgs.). **O futuro da música depois da morte do CD**. São Paulo: Momento Editoria, 2009.

SEEGER, Anthony. “Etnografia da Música”. In: **Cadernos de Campo**, v. 17, n. 17, São Paulo, 2008.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2023.

Performance de Afronta em rede:

O uso da música *Bandida Entrenada* no Tiktok Brasil¹⁴¹

Camila Estephania Pereira Rodrigues¹⁴²

Resumo: Este trabalho se propõe a analisar a reprodução da música *Bandida Entrenada*, da cantora colombiana Karol G, em perfis de brasileiras no Tiktok. Como argumento, defendo que a música pode ser usada por usuárias da plataforma para reforçar sua *Performance de Afronta*. A partir de autores como Gumbrecht e Quintero Rivera, pode-se entender que a afronta incorporada pelas mulheres desafia o pensamento patriarcal hegemônico ocidental, ganhando apelo comercial com a consolidação do *feminismo-popular* (Banet-Weiser, 2018).

Palavras-chave: Afronta; Performance feminina; Música *pop*; TikTok.

Proposta

Em 20 de junho de 2025, a cantora colombiana Karol G lançou seu quinto disco de estúdio, intitulado *Tropicoqueta*, com a proposta de reverenciar suas raízes latinas. Prevalece um clima nostálgico, que é reforçado pela performance de Karol G, ao encarnar uma vedete, seguindo o modelo das animadoras de palco que ficaram populares em programas de TV da América Latina a partir dos anos de 1950. A cantora reconhece o papel dúbio dessas artistas, que podiam ser vistas como objeto e sujeito, e resgata a performance delas por considerá-las ícones de liberdade, audácia e arte sem filtro, conforme é informado nos materiais de divulgação do disco.

Parte do público criticou a proposta ao apontar que faixas como *Latina Foreva* seria uma tentativa falha de empoderar mulheres a partir de sua sexualização. Em entrevista à revista norte-americana *Variety* (2025), Karol G defendeu a proposta alegando retratar sua realidade e que as latinas podem ser tudo, inclusive picantes.

Nesse contexto, o funk carioca é enquadrado na proposta do disco com a música *Bandida Entrenada*, que é cantada pela colombiana em português. Na letra, Karol G afirma que é uma “bandida treinada” que “incomoda muita gente” e que tem que sumir, caso seu parceiro se apaixone por ela, atualizando a ideia de mulher sensual e livre, que traz inicialmente com a vedete. Composta pela cantora em parceria com a dupla brasileira

141 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 4 de Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

142 Mestra em Comunicação pelo PPGCOM/UFF e jornalista. Recife/PE. E-mail: camilaep@gmail.com

Tropkillaz e com o *rapper* brasileiro WIU, a música usa o termo “bandida” dentro do contexto linguístico do funk, em que:

O signo girio bandida traz a significação de mulher que toma a atenção de todos para si durante o baile, ou, como dizem os funkeiros, “que rouba a cena”, ela é centro das atenções.(...) Esse é o efeito de sentido de bandida, a mulher que “chama atenção”, porém nem sempre foi esse o sentido desse vocábulo em nossa sociedade. O que nos leva a entender que o vocábulo que antes possuía uma significação ruim, de transgressão da lei, passa a ter um significado positivo dentro do grupo funk (Morais, 2014, p. 79).

A partir desse contexto, a música rapidamente passou a ser reencenada por anônimas e famosas brasileiras como, por exemplo, a cantora Luísa Sonza, que fez vídeos para o TikTok dublando a faixa. Nesta pesquisa, busco analisar se essa prática funciona como uma estratégia comunicativa dessas mulheres para reforçar o que defini como *Performance de Afronta* na minha dissertação. O que considero como afronta é a performance que confronta um oponente genérico e simbólico representado pelo pensamento ocidental patriarcal hegemônico, a partir do qual foram construídos os paradigmas morais e sociais do que é aceitável nos comportamentos masculino e feminino.

Dessa forma, a narrativa de desapego emocional, que é explorada em *Bandida Entrenada* e tradicionalmente é associada a homens, é condenável quando aplicada no discurso feminino. Essa inversão no papel social da mulher dá a dimensão de afronta à performance da música porque contribui para a transgressão do pensamento patriarcal ocidental. Nesse sentido, podemos considerar que o ponto de partida dessa transgressão está na centralidade do corpo feminino para a construção artística da música.

O pesquisador alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) aponta que a ideia de que a hermenêutica é hierarquicamente superior aos saberes ligados à natureza, ao corpo e às materialidades é uma herança do pensamento cartesiano. O autor rompe essa hierarquia ao argumentar que as obras de arte não precisam necessariamente capturar seu interlocutor a partir de um sentido intelectual, mas também a partir das sensações provocadas (*produção de presença*), de forma que elas podem expressar conceitos e materialidades isoladamente ou em conjunto, como acontece em *Bandida Entrenada*.

A afronta se estabelece nesse processo de desconstrução, que pode transcender as artes e naturalizar um comportamento feminino cada vez mais livre, pois:

A preocupação com os bons costumes concentra-se agora na música mais abertamente mulata, como o merengue apalm-bichao, a salsa e o perreo do reggaeton, onde o destaque do ritmo não precisa ser camuflado: ele é exibido, desenvolvido e enfatizado. A preocupação é maior quando, além disso, as letras perdem toda a inibição nas referências ao corpo e aos encantos sexuais. Perdemos toda a etiqueta de dança? O corpo é – como espero ter demonstrado – na nossa história e cultura um campo de lutas, negociações e transações (Quintero Rivera, 2020, p. 383).

Faz-se necessário destacar que a ideia de “música mulata” defendida por Quintero Rivera na obra *Cuerpo y cultura: las músicas “mulatas” y la subversión del baile* (2009) vai além dos ritmos caribenhos e compreende também grande parte da música brasileira, da qual o pesquisador usa como exemplos o *samba* e a *tropicália*. Essa ideia dialoga com as *pretitudes sônicas*, conceito desenvolvido pelo pesquisador brasileiro G. G. Albuquerque (2024) que busca classificar a música negra além das abordagens convencionais:

Poderemos fomentar uma perspectiva de música negra que está presente na forma estética, nos modos de fazer. Para além do conteúdo ou participação dos sujeitos negros, um conjunto de operações que constitui uma epistemologia sônica. [...] A pretitude, diferente da ideia de negritude, diz respeito à subjetividade e à performance preta e seria caracterizada enquanto modalidade de constante escape e de fuga. [...] Dito de outra maneira, podemos pensar que pretitude é um trabalho que desestabiliza normas estéticas (Albuquerque, 2024).

O exemplo de pretitude sônica que é apresentado pelo pesquisador e que conversa mais diretamente com esta pesquisa é a relação do corpo (e do corpo-movimento) como elemento criativo na linguagem sonora. Sobre esse último ponto, Albuquerque observa como o corpo, através da dança, assume um papel determinante para a composição de músicas que se enquadram na pretitude sônica, como é o caso do *funk*, que dá o tom de *Bandida Entrenada*, mesmo que seja interpretada por uma mulher branca, reiterando o potencial do trabalho como provocador do pensamento hegemônico ocidental, a partir da sua estética sonora.

A partir dessas considerações, pode-se dizer que a performance de afronta potencialmente provoca tensão e incômodo na maior parte da sociedade, que segue o pensamento padrão ocidental. Onde estaria, então, a vantagem em performar a afronta para artistas e anônimos que replicam músicas como *Bandida Entrenada*? Um dos possíveis caminhos para responder a essa pergunta estaria na popularização do feminismo, mesmo que a afronta não seja uma performance politicamente engajada.

No livro *From Black Power to Hip Hop: racism, nationalism and feminism* (2006)¹⁴³, Patricia Hill Collins destaca que as mulheres negras estão resgatando o interesse pelo feminismo a partir das mulheres do *hip hop*, que acessibilizaram o debate sobre direitos femininos. Levando consideração que o “o rap é um fenômeno global que transcende o provincianismo da academia americana e que tem influência muito além dos bairros negros e latinos onde apareceu pela primeira vez na década de 1980” (COLLINS, p. 191, 2006, tradução da autora), sendo o segundo gênero musical mais ouvido do mundo¹⁴⁴, argumento que o feminismo do *hip hop* das mulheres afro-americanas teve grande impacto na cultura *pop* mundial. Isso contribuiu para o que Banet-Weiser chama de *feminismo popular*, como algo que “permitiu-nos, de muitas maneiras, imaginar uma cultura na qual o feminismo, em todas as suas formas, não tem de ser defendido; é acessível e até admirado” (Banet-Weiser, 2018, p. 1). A autora ainda argumenta que o feminismo popular também está ligado ao nascimento de um feminismo neoliberal, pois, em vez de desafiar as estruturas socioeconômicas vigentes, ele seria conveniente para o capitalismo consolidado, gerando produtos de consumo para empoderar mulheres nas suas particularidades, como pode ser o caso de músicas enquadradas na performance de afronta, como *Bandida Entrenada*.

Referências

ALBUQUERQUE, GG. Barulhinho do vapo vapo: pensando através do som e das pretitudes sônicas. **Revista Música**, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 1–28, 2024. DOI: 10.11606/rm.v24i1.225636. Disponível em: <<https://tinyurl.com/bdwgf8ff>>. Acesso em: 27 out. 2024.

BANET-WEISER, Sarah. **Empowered**: popular feminism e popular misogyny. Durham: Duke University Press, 2018.

COLLINS, Patricia Hill. **From Black Power to Hip Hop**: racism, nationalism and feminism. Philadelphia: Temple University Press, 2006.

ESTEPHANIA, Camila. “**Vou Representar com a raba**”: a performance de afronta das mulheres no brega funk. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, 2025.

GARCIA, Thania. Karol G Is ‘Willing to Fight’ for Her Genre-Spanning ‘Tropicoqueta’ Album: ‘Latinas Are Everything — Why Can’t We Just Be Everything?’. **Revista Variety**, 2025. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ymmn76vr>>. Acesso em: 27 jul. 2025.

143 “Do Black Power ao Hip Hop: racismo, nacionalismo e feminismo” (Tradução da autora).

144 O *hip hop* é o segundo gênero musical mais ouvido mundo e o Brasil é terceiro maior mercado consumidor, de acordo com pesquisa do Spotify. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ydc3pppd>>. Acesso em: 2 nov. 2025.

MORAIS, Fernando Leite. **Funk, a linguagem proibida:** um ponto de vista sociolinguístico. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

QUINTERO RIVERA, Angel G. **La danza de la insurrección:** para una sociología de la música latinoamericana: textos reunidos. Buenos Aires: Clacso, 2020.

QUINTERO RIVERA, Angel G. **Cuerpo y cultura:** las músicas “mulatas” y la subversión del baile. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2009.

Nico:

Gênero e política dos corpos de Velvet Underground à Velvet Sundown¹⁴⁵

Giulia Calloni¹⁴⁶

Júlio César Trajano¹⁴⁷

Resumo: Este artigo aborda, por meio de estudo de caso, a obra e vida da musicista Nico e sua relação com a banda *Velvet Sundown*, criada por Inteligência Artificial. O objetivo é compreender como a tecnologia influencia a música, no contexto atual, e sua relação com os estudos de gênero, política dos corpos e materialidade.

Palavras-chave: Música; Inteligência Artificial; Corpos; Gênero.

Proposta

As relações político-sociais estão relacionadas, necessariamente, à produção discursiva. De acordo com Foucault (1988), a história da sexualidade pode ser definida como uma história de produção de discursos que pautam verdades, condutas, comportamentos e ações. Nessa perspectiva, Judith Butler (2020) reforça a fundamentação foucaultiana no que tange à performatividade de gênero. Para a autora, é através da linguagem que significados e características são atribuídos às noções de gêneros, que passam a ser interpretados como “naturais”. Neste artigo, por meio de um estudo de caso que aborda *NICO*, da banda Velvet Underground e Velvet Sundown, será proposto uma aproximação inicial acerca do objeto empírico e terá como objetivo compreender relações com materialidade, gênero e política dos corpos.

Atualmente, a Inteligência Artificial (IA) vem alterando modos de fazer música de maneira que algumas ferramentas conseguem reproduzir timbres característicos de personalidades, sejam famosas ou não. Além de reviver artistas que já faleceram e de responder entrevistas que nunca foram concedidas, a IA possibilita que imagens físicas tenham sua originalidade modificada, como observou Walter Benjamin no célebre texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955). Para o autor, a reprodução

145 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 4 de Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

146 Mestranda em Comunicação Social (PUCRS) e designer (UCS). E-mail: giucalloni@gmail.com

147 Doutor em Comunicação (Unisinos). Professor dos Bacharelados em Publicidade e Propaganda e Design da Universidade de Caxias do Sul (UCS), Caxias do Sul, Rio Grande do Sul. E-mail: jcsantos@ucs.br

mecânica – em substituição às técnicas manuais – permitiria que os objetos artísticos alcançassem um número infinitamente maior de pessoas a partir de sua publicização e divulgação. A técnica, aqui, se refere ao uso de ferramentas de Inteligência Artificial, que a partir de agora será nomeada apenas por IA.

Nesse contexto, essas ferramentas estão ficando cada vez mais precisas na reprodução (e na imitação) tanto das vozes quanto das características físico-visuais de artistas e também de suas composições sonoras. Aqui, não discutiremos a questão ética envolvida nesta prática, mas sim alguns aspectos da materialidade pensada por Gumbrecht (2010) pode nos ajudar a compreender tais transformações. Para isso, por meio de estudo de caso, observamos brevemente a vida e obra de Christa Päffgen, popularmente conhecida como Nico, e sua relação com a banda artificialmente criada The Velvet Sundown, a partir de uma perspectiva de gênero e política dos corpos na música.

Nascida na Alemanha durante a ascensão do nazismo, Christa Päffgen foi uma figura fascinante do cinema e da música pop contemporânea. Além de atuar em filmes como *La Dolce Vita* (1960) de Federico Fellini e *A Man Named Rocca* (1961) de Jean Paul Belmondo, Päffgen foi convidada por Andy Warhol a integrar a banda The Velvet Underground como vocalista (Bickerdike, 2021), onde gravou três músicas no que posteriormente se tornaria um dos álbuns mais relevantes da história: *The Velvet Underground & Nico*.

Figura 1: Nico.



Fonte: Leon Morris / Getty Images¹⁴⁸.

Nico, seu pseudônimo, foi criado por Warhol e trata-se de um anagrama da palavra

148 Disponível em: <<https://tinyurl.com/3e87jm6v>>. Acesso em: 17 jul. 2025.

icon (do Português, *ícone*) para traduzir o que sua existência representava: uma das primeiras supermodelos símbolo de beleza e da contracultura dos anos 1960 (Bickerdike, 2021). Porém, por ser constantemente objetificada, desistiu da carreira de modelo, e posteriormente, de atriz.

Enquanto seus colegas de banda são conhecidos até a atualidade como poetas e lendas, Nico segue sendo retratada como uma viciada que dormia com homens famosos. E, cansada de não ser levada a sério como musicista, tingiu os cabelos claros de castanho e passou a abusar das drogas com o objetivo de deteriorar sua imagem para ser exaltada pelo seu talento e não por sua aparência. Com 6 álbuns lançados, Nico assumiu, durante as gravações de *The Marble Index* (1968), o arquétipo que o crítico Simon Reynolds (1995) definiu como Rainha do Gelo: uma persona sombria e teatral com vocais intensos e poderosos. Esse período de sua vida foi responsável por elevá-la a pioneira do pós-punk e do gótico.

Em contraste, a banda The Velvet Sundown, presente apenas nas redes sociais e composta por 4 personagens masculinos, possui 1.4 milhões de ouvintes mensais no Spotify e tem seu conteúdo produzido de forma a repetir experiências que já foram testadas pela indústria fonográfica nos espectadores. Assim, alguns conceitos nos auxiliarão a compreender este fenômeno midiático.

A presença é produzida quando corpos materiais ocupam espaço e, ao fazê-lo, afetam outros corpos materiais – inclusive os corpos daqueles que, em determinadas culturas, chamamos de ‘sujeitos’ ou ‘observadores’. A estética, nesse sentido, não é apenas uma questão de percepção ou interpretação, mas também, e talvez principalmente, uma experiência de efeitos físicos que os corpos exercem uns sobre os outros (Gumbrecht, 2010, p. 45).

Além do nome da banda fazer alusão à supracitada Velvet Underground, suas sonoridades e estética parecem ter sido inspiradas no rock clássico dos anos 1960 e no rock psicodélico presente nos anos 1970, como consta no perfil da banda no Instagram¹⁴⁹ e no Spotify¹⁵⁰. A partir de uma breve análise, é possível identificar que as fotos não representam pessoas reais, em decorrência do visual ainda típico das IAs (por meio da iluminação, das texturas e de traços característicos destas ferramentas). Já, sobre a experiência auditiva, é mais difícil para o público leigo constatar a veracidade de uma produção digitalmente criada.

149 Disponível em: <www.instagram.com/thevelvetsundownband>. Acesso em: 17 jul. 2025.

150 Disponível em: <<https://tinyurl.com/5en447hv>>. Acesso em: 17 jul. 2025.

Nesse sentido, refletimos de que maneira corpos (que não existem no mundo material, mas que ocupam espaço no mundo digital) são capazes de atrair fama e reconhecimento na indústria da música – quando criados a partir de uma representação visual masculinizada e hegemônica – se comparados a mulheres musicistas que de fato existiram e produziram sons, mas foram invisibilizadas ou subestimadas enquanto artistas, como Nico.

Figura 2: Banda The Velvet Sundown com referência à banda Queen.



Fonte: Instagram¹⁵¹.

Para Gumbrecht (2010, p. 98), “os corpos humanos são produtores e receptores de presença por excelência – e isso porque sua materialidade os coloca em um espaço que eles mesmos ajudam a constituir”. Entretanto, no caso da banda Velvet Sundown, apesar dos corpos não existirem, o público os posiciona em um lugar de materialidade, onde a própria experiência estética se sobressai em relação à materialidade física, transformando-os em algo híbrido.

O aparelho fotográfico é uma prótese que substitui o corpo humano no ato de perceber. [...] A imagem técnica não é uma janela para o mundo, mas sim uma superfície sobre a qual o mundo é codificado. O corpo, assim, não está mais presente no espaço, mas sim representado em um universo de símbolos técnicos (Flusser, 1985, p. 28).

151 Disponível em: <<https://tinyurl.com/ybp42su8>>. Acesso em: 15 jul. 2025.

Assim, questionamos: poderia a imagem técnica que habita o digital, no caso da banda Velvet Sundown, ser codificada de modo que o corpo seja percebido como físico num primeiro momento (ou, pelo menos, até que se reconheça as nuances da criação feita por IA) para se transformar novamente em um conteúdo puramente digital e, assim, perder sua corporalidade? Desse modo, a Comunicação torna-se ambígua, pois ilude o espectador que pensa estar vivendo uma experiência material, e em algum aspecto até poderia, porém, os personagens tratam-se de *pixels* e de informações abstratas ordenadas de forma a produzir uma materialidade de natureza digital.

Em contrapartida, Nico, uma pessoa do mundo material, com capacidades cognitivas e uma mente criativa excepcional, sofreu represálias intrínsecas ao seu corpo diante de uma sociedade misógina: primeiro, foi expulsa da banda The Velvet Underground por seus companheiros de banda, Lou Reed e John Cale, sob a justificativa de que sua extravagância, voz marcante e presença de palco iriam ofuscá-los; segundo, ao fim da vida, quando foi negligenciada após sofrer uma queda e não obter atendimento médico adequado devido a falta de recursos financeiros e plano de saúde – fator resultante da sua trajetória conturbada e das injustiças vividas por ela enquanto mulher musicista e artista –, que culminaram em sua morte prematura aos 49 anos.

Portanto, abordar as relações de gênero, política dos corpos e materialidade a partir da artista Nico (Velvet Underground) e da banda Velvet Sundown, demonstra-se como uma oportunidade para investigar como a tecnologia e o uso de IA influenciam na disseminação e criação musical na atualidade.

Referências

BICKERDIKE, Jennifer Otter. **You Are Beautiful and You Are Alone: the biography of Nico**. Londres: Faber & Faber, 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

NICO. 1988. Direção: Susanna Nicchiarelli. Produção: Marta Donzelli, Gregorio Paonessa, Joseph Rouschop e Valérie Bournonville. Brasil, 2018.

REYNOLDS, Simon. **The Sex Revolts: gender, rebellion and rock 'n' roll**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

Estações de rádios no mundo digital:

Uma análise da experiência de imersão no jogo *Grand Theft Auto V*¹⁵²

Marcelo Matheus Batista Costa¹⁵³

Resumo: A saga *Grand Theft Auto* (1997) é uma série de jogos eletrônicos de gênero ação e aventura, criada por David Jones e Mike Dailly, sendo gerenciada posteriormente pelos irmãos Dan e Sam Houser, Leslie Benzies e Aaron Garbut. A maioria dos jogos foi desenvolvida pela Rockstar North (Edimburgo, Reino Unido) e publicada pela Rockstar Games (Nova York, EUA). O seu nome, “Grand Theft”, refere-se a um termo policial usado para identificar roubos de automóveis de valor elevado maior que US\$ 400,000,00, e “Auto” designa os automóveis. A sua jogabilidade é focada em um *mundo aberto*, termo popularmente conhecido nos jogos eletrônicos em que um jogador pode se mover livremente pelo mapa do jogo e lhe é dada liberdade considerável na escolha de como ou quando realizar os objetivos ou, no caso do GTA, as missões. O jogador tem a escolha de poder completar missões para progredir na história do jogo ou simplesmente explorar todo o mapa sem restrições de espaço ou tempo. Não se pode negar que a saga *Grand Theft Auto* é um superproduto mercadológico de jogos eletrônicos, fator que contribui para sua grande fama, pois constitui um mundo digital vivo, com a meta de propor ao jogador a ideia de se entreter em uma cidade fictícia com *NPCs* (*Non Playable Characters* ou, em português, *Personagens Não-Jogáveis*) andando pelas ruas, tendo conversas avulsas e experimentando trânsito, carros buzinando e condições climáticas como chuva, sol, amanhecer, sol escaldante do meio dia e anoitecer, assim como mudanças na quantidade de veículos e de *NPCs* nas ruas e no centro da cidade. Não apenas as características apresentadas fazem parte da construção do universo do jogo, mas também a sua ambientação sonora. Dentro do *GTA V*, o jogador pode escolher uma rádio fictícia como som ambiente. Essas rádios são compostas por *jingles* de cada emissora, locutores e comerciais que em alguns momentos apresentam informações a respeito do trânsito de Los Santos, cidade fictícia onde o jogo é ambientado, e se o jogador jogar as missões, em certos períodos do *game*, os locutores podem falar sobre eventos que estão relacionados à jogatina, como, por exemplo, uma missão de assalto a banco, que é um acontecimento impactante, entre outros.

Palavras-chave: Ambientação sonora; Jogo; *Grand Theft Auto V*; Rádios; Jogador.

Proposta

Em primeiro lugar, estou explorando um objeto de pesquisa específico que ainda é pouco investigado no campo da comunicação: a imersão no mundo virtual proporcionada

152 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 4 de Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

153 Estudante do curso de Rádio, TV e Internet da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), São Lourenço da Mata, Pernambuco. E-mail: marcelo.matheus@ufpe.br

pelo jogo eletrônico *Grand Theft Auto V*, com foco na produção sonora das rádios fictícias que simulam a experiência do rádio no nosso cotidiano, só que dentro do *game*. O objetivo geral da pesquisa de que este texto parte é analisar as estratégias de construção das radioemissoras no mundo virtual e sua importância para a experiência dos jogadores de *Grand Theft Auto V*. Já os específicos são: investigar as experiências suscitadas pelas rádios fictícias entre os usuários, entender como o inglês falado nas rádios interfere na vivência com o jogo entre usuários de outros países e identificar quais sensações eles têm no processo de imersão proporcionado pelas rádios do jogo.

Entre os conceitos utilizados na pesquisa, um delas é o de *paisagem sonora*, que surgiu no fim da década de 1960 a partir do trabalho de um grupo de pesquisadores da Universidade Simon Fraser, no Canadá, intitulado *World Soundscape Project (WSP)*, sob a liderança de Murray Schafer, cujo principal objetivo era estudar o meio ambiente sonoro. A paisagem sonora pode ser definida como o ambiente acústico em que as pessoas percebem, experimentam ou apreciam o som em um contexto específico (Chedid, 2022). Em nosso caso, o mundo virtual de um determinado jogo.

A princípio, como afirma João Vitor do Vale Marques (2021, p. 27), “o sound design é um importante fator dentro de um videogame, tendo forte influência no processo de suspensão da descrença e, por consequência, na imersão do jogador”. Em segundo plano, a produção de um jogo eletrônico com um mundo aberto exige o desenvolvimento e *design* do mapa, dos objetos e espaços do mapa; a criação do roteiro que constitui o enredo do *game*; o *design* de cada personagem jogável e dos não-jogáveis; e, por último, mas não menos importante, o *design* do som característico de cada objeto existente no *game*, assim como os sons da cidade, dos automóveis – que, a depender do jogo, podem ser terrestres, aéreos e até mesmo aquáticos –, de pessoas falando enquanto o jogador anda pelo mapa, de passos, de armas, dos toques de objetos como celular, entre outros.

Todos esses elementos fazem parte a construção de um projeto que simula um mundo virtual dentro do jogo *Grand Theft Auto V*. No livro de Karen Collins (2007), é trabalhada uma definição de dois formatos de áudio dinâmico, o *interativo* e o *adaptativo*. O áudio dinâmico, nesse sentido, pode ser definido como um som cuja estrutura reage ou é constituída em resposta às ações do jogador ou às alterações do ambiente simulado, podendo assim ser *interpretado* como sons de passos, colisões etc. (Collins, 2007).

A autora Janet Murray (2003) destaca que grande parte do poder imersivo dos jogos é

constituído por meio de efeitos especiais como explosões, tiros, ação, cenas comoventes, momentos assustadores dentre outros. Logo, a existência de rádios fictícias no mundo do *game GTA V* é de fundamental importância para a construção de mundo, visto que as músicas das diversas opções de rádios com estilos e gêneros como *Rock, Pop, Reggae, Rap, Hip-Hop, Eletrônica, Country, Jazz*, entre outros, pode incidir na construção da persona e no gosto musical do jogador, criando uma memória afetiva com o *game* por meio das rádios. Como menciona João Marques (2021), esse agrupamento de experiências sonoras e musicais permite a fixação de sons que se tornam icônicos na memória de um jogador (Marques, 2021, p. 27).

No momento de entrar em um carro, uma rádio existente no mundo do jogo estará sintonizada. Um fato interessante é que a programação das rádios não inicia quando o jogador entra. Em simulação de como uma rádio realmente funciona no mundo real, ela só começa a tocar quando o jogador sintoniza em alguma rádio. No momento em que é ligada, ela já está no meio de algum programa, música, comercial, entre outros. Como afirma Collins (2007), esse formato de caráter adaptativo é encontrado em jogos que possuem estruturas de áudio mais complexas, indo além do que o jogador é capaz de controlar diretamente na aplicação. As rádios do jogo não podem ser controladas, já que simulam rádios reais. Então, se o jogador der sorte, ao sintonizar em uma das opções de estações dentro do jogo, tem a chance de escutar a sua música favorita ou não, pois as músicas são reproduzidas de forma aleatória.

De acordo com Eric Stefan Boury e Pollyana Notargiacomo Mustaro, dentro do carro pode-se ouvir a extensa e variada lista de músicas do rádio (em conjunto com os sons do ambiente e efeitos sonoros do carro, armas, etc.), o que estabelece um cenário mais próximo da vida real. Inclusive, dependendo dos ajustes feitos nos equipamentos do carro, o som fica diferente, causando no jogador uma sensação imersiva maior.

Referências

COLLINS, Karen. An introduction to the participatory and non-linear aspects of video game audio. In: HAWKINS, S.; RICHARDSON, J. (orgs.). **Essays on sound and vision**. Helsinki: Helsinki University Press, 2007.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

NICSNEWS. **Paisagem sonora e ecologia sonora**. Ano I, n. 2, 2002. Disponível em: <<http://www.nics.unicamp.br/nicsnews/002/reportagem.php>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

SEFTON, Jamie. The roots of open-world games. **GamesRadar**, 11 jul. 2007. Disponível em: <https://www.gamesradar.com/the-roots-of-open-world-games/>. Acesso em: 22 dez. 2024.

STUART, Keith; MACDONALD, Keza. The 50 best video games of the 21st century. **The Guardian**, 19 set. 2019. Disponível em: <<https://tinyurl.com/mr2c5kfe>>. Acesso em: 3 dez. 2023.

A trama comunicativa da educação:

A reinscrição do espaço universitário no/pelo audiovisual¹⁵⁴

Taís Lima Gonçalves Amorim da Silva¹⁵⁵

Resumo: O presente texto, parte de uma pesquisa inicial de doutorado, tem por objetivo discutir e analisar o fenômeno contemporâneo das(os) *influencers acadêmicas(os)* no contexto comunicativo, a partir da relação entre universidade e comunicação audiovisual. O recorte empírico apresenta a reinserção da trama de imagens e sons na produção audiovisual científica, tencionando a forma de experienciar a própria linguagem audiovisual por meio das experiências raciais, de gênero e classe.

Palavras-chave: *Influencers* acadêmicas e acadêmicos; Comunicação Audiovisual; Educação; Corporeidades; Identidades.

Proposta

A experiência audiovisual contemporânea proporcionada pelas mudanças sociotécnicas do contexto comunicativo tem reinscrito o espaço da universidade no midiático a partir do fenômeno das(os) *influencers acadêmicas(os)*. A circulação e a produção de saberes, narrativas, sensibilidades, linguagens e percepções, articulam-se a práticas sociais, corpos e tecnologias, evidenciando a trama comunicativa do sistema educacional atual em que as novas formas de produzir comunicação tem construído outros modos de expressividades de imagens e sons, marcados pela fragmentação, deslocamentos e borramento das fronteiras espaciais e sociais (Martín-Barbero; Rey, 2001, p. 49).

Há de observar que a questão do audiovisual na educação não é nova. No Brasil, podemos encontrar diversas iniciativas que utilizaram os meios massivos como recurso pedagógico para a educação popular. Na década de 1970, a Fundação Roberto Marinho deu início ao projeto de teleaulas por meio da televisão, primeiro com o *Telecurso 2º Grau* (1977), depois o *Telecurso 1º Grau* (1981) e, o mais popularizado pela TV Globo, o *Telecurso 2000*, em 1995, cujo objetivo era ensinar as disciplinas do ensino fundamental e médio. Podemos citar também o projeto *Vídeo nas Aldeias (VNA)*, instituído em 1986 pela ONG Centro de Trabalho Indigenista, e a *TV Escola*, fundada em 1996 pelo Ministério da Educação, ambos interessados

154 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 4 de Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação** do 8º Comúica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

155 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (PÓSCOM/UFBA). Mestra em Comunicação pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (PPGCOM/UFRB). Salvador/BA. E-mail: taislgas@gmail.com

no audiovisual como apoio didático.

O fenômeno das(os) *influencers acadêmicas(os)*¹⁵⁶, embora também não seja relativamente novo, tem se acentuado com outras nuances nos últimos anos. Pesquisadores apontam que desde a primeira década do século XXI, já podíamos notar seus traços (Buitrago; Torres-Ortiz, 2022), reconfigurando a comunicação audiovisual por meio de outras formas de sociabilização e reorganização das experiências culturais, políticas, sociais e econômicas. Ainda assim, a inserção da trama de imagens e sons ao campo da produção científica, nos exige pensar as mutações sociotécnicas que tem desafiado atualmente o sistema educativo, sobretudo a universidade. Principalmente porque, na experiência audiovisual nas ambiências digitais, soma-se às imagens e sons, a reapropriação de textos visuais e verbais.

Argumento, a partir de Jesús Martín-Barbero (2023), que as visibilidades culturais das visualidades e sonoridades relacionadas a reinscrição do espaço da universidade no contexto comunicativo, “emergem dos novos regimes da tecnicidade” (Martín-Barbero, 2023, p. 104). Ou seja, essas visualidades e sonoridades não se dão por uma destreza e uma habilidade de manusear um aparato tecnológico, no caso, as plataformas digitais, mas pelo uso que se faz dessas técnicas para se expressar, criar e comunicar, exigindo novos modos de aprender, de ler, de perceber, de ver, de ouvir, de escrever e de sentir.

O fenômeno de *influencers acadêmicas(os)*³ como Kananda Eller (@deusacientista)¹⁵⁷ e Thiago de Souza (@canaldothiagson)¹⁵⁸ exemplifica essa reinserção do espaço acadêmico no e pelo audiovisual. Ambos utilizam as plataformas digitais para produzir conteúdos que tematizam a intersecção entre ciência, sociedade e universidade, entrelaçados às experiências raciais, de gênero e de classe, numa dimensão individual e coletiva.

Kananda Eller, baiana do subúrbio ferroviário de Salvador que atualmente reside em São Paulo, destaca em sua biografia do Instagram: “Química e Mestra Ensino de Ciências Ambientais – USP”. Ao compartilhar com seus seguidores a alegria de ser anunciada como apresentadora do documentário *Ciência: Substantivo Feminino*, série do GNT em parceria com a Grifa Filmes, relata seu desejo de transformar o olhar sobre o corpo negro a partir da ciência. Há, em suas produções audiovisuais (Figura 1), um padrão estético visual marcado pela aceleração e pelo uso de *thumbnail* com textos visuais, uma gestualidade corporal e sonora direcionado a geração Z, movimentos de câmera dinâmicos, enquadramentos que ora

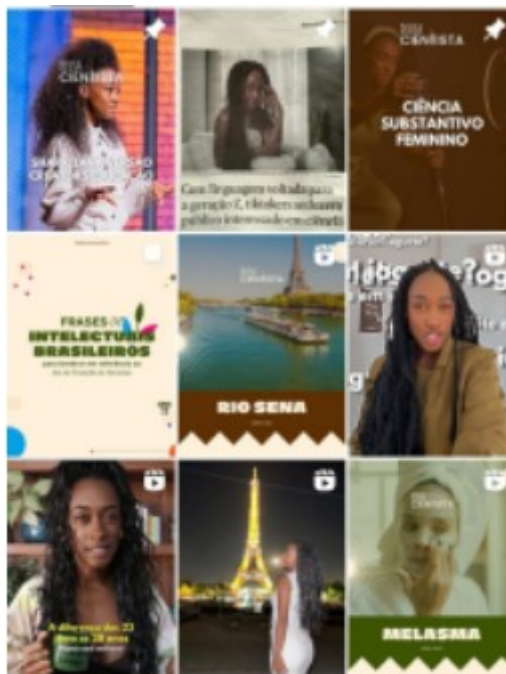
156 Neste texto, as(os) *influencers acadêmicas(os)* são especificadas(os) pelo identificador do perfil em itálico para marcar uma estética das plataformas digitais que não permite espaços em nomes de usuários, bem como reforçar a identidade do canal e as normas de uso das plataformas.

157 Disponível em: <<https://tinyurl.com/3kpjpcsp>>. Acesso em: 2 nov. 2025.

158 Disponível em: <<https://tinyurl.com/htjundza>>. Acesso em: 2 nov. 2025.

se aproxima, ora se afasta do corpo.

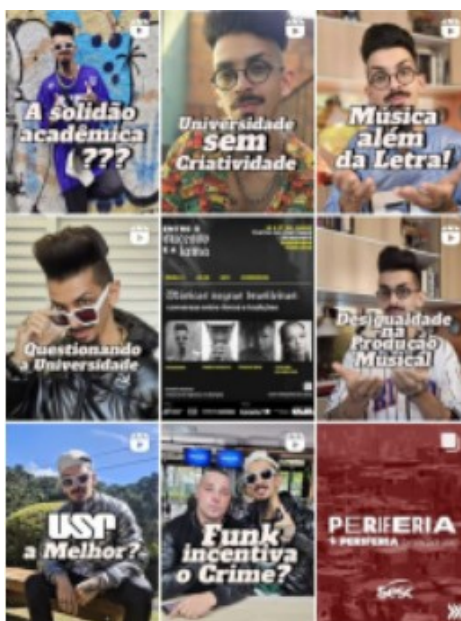
Figura 1



Fonte: Instagram @deusacientista.

De modo semelhante, o @canaldothiagson no Instagram (Figura 2), de Thiago de Souza, tematiza em suas produções audiovisuais a relação entre educação, música e cultura, a partir de temáticas do funk, música na universidade, racismo na música, música e sexualidade, entre outros. Thiago, baiano radicado em São Paulo, é doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP), pesquisador, *funkeiro*, professor de música, palestrante, escritor, compositor, digital influencer e criador de conteúdo adulto. Em seu canal aparecem elementos expressivos que marcam sua relação com o *funk*, tais como, bonés, cordões, tatuagens, óculos estilo *juliet* e os riscos verticais em uma das sobrancelhas. Inclusive, a imagem da tatuagem com o escrito “putaria” é a que mais aparece visualmente em seus vídeos. Aparece também uma articulação com o cotidiano, do ponto de vista das sonoridades, a partir de gírias e códigos que se relacionam com seu lugar de pertencimento.

Figura 2



Fonte: Instagram @canaldothiagson.

A relação entre o audiovisual e a educação proporcionada por essa tessitura comunicacional, não está restrita à mera ferramenta de ensino-aprendizagem ou espaço de divulgação científica. Pelo contrário, emerge dessa intersecção o entrelaçamento de formas audiovisuais, corpos, tecnologias, afetos e memórias entre a comunicação e a construção do que é o espaço da universidade. Nesse contexto comunicativo, portanto, a dimensão corpórea ganha centralidade nessas produções audiovisuais, caracterizando-se enquanto uma instância cultural de articulação da experiência audiovisual contemporânea.

Referências

BUITRAGO, Álex; TORRES-ORTIZ, Lidia. Divulgación científica en YouTube: comparativa entre canales institucionales vs. influencers de ciencia. **Journal of Communication**, Fonseca, p. 127-148, online, 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, German. **Os exercícios do ver: hegemonia, audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: SENAC, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **A comunicação na educação**. São Paulo: Contexto, 2023.

Plataformização da recomendação e curadorias contraplataformiais¹⁵⁹

Cássio de Borba Lucas¹⁶⁰

Resumo: A pesquisa investiga a recomendação musical como fenômeno comunicacional historicamente onipresente. Propõe um mapeamento teórico e histórico, passando por formas de curadoria como crítica, rádio, *disc jockeying*, blogosfera e a atual plataformização da recomendação no Spotify. Fundamenta-se na semiótica de Peirce para pensar a recomendação como prática sónica e formadora de hábitos, mas voltando-se especialmente para as linhas de fuga contraplataformiais da curadoria musical.

Palavras-chave: Recomendação musical; Curadoria musical; Contraplataformização; Semiótica; Comunicação.

Proposta

A presente pesquisa pretende abordar um fenômeno bastante evidente na articulação entre música e comunicação que nos parece, porém, insuficientemente analisado: a recomendação musical. Desde já, para verificar esta afirmação, o primeiro objetivo preliminar é estabelecer um estado da arte das pesquisas envolvendo música, recomendação e curadoria, termos que recobrem ao menos parcialmente o objeto que se trata de delinear. Tal estudo investigará, a partir dos termos escolhidos, os anais dos principais congressos de música e comunicação no Brasil: Comúsica, GT Comunicação, Música e Entretenimento da Intercom, GP Estudos de Som e Música da Compós, Musicom e MusiMid.

Para além desses resultados, porém, talvez possamos afirmar que a indissociabilidade entre música e recomendação é constante na história. Nosso objetivo geral será avaliar as mutações de suas formas e o trabalho de recodificação que cada uma dessas formas implica.

Escolhamos, quase ao acaso, uma reflexão recente sobre música e comunicação: o livro *Listen*, do filósofo Peter Szendy (2008). Sua questão de saída é: será possível escutar a escuta de outrem? Não: impossível me situar no interior da sensibilidade, por assim dizer, de um outro ouvinte que não eu. Os arranjadores, porém, são, para Szendy, aqueles que conseguem *traduzir* sua escuta em forma musical. Em trabalhos recentes (Lucas, 2022; 2023), exploramos, de nossa parte, outras formas de tradução da escuta musical. Mas, se não

159 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 4 de Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

160 Doutor em Comunicação e professor substituto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Rio de Janeiro, RJ. E-mail: cassioborba@gmail.com

podemos comunicar imediatamente uma escuta, sempre pudemos, por outro lado, induzir alguém a escutar. No caso mais simples que podemos conceber, trata-se do boca-a-boca: “você já ouviu o álbum tal?”, “certa banda é sensacional” etc. Já aí se encontram, porém, determinantes semióticas específicas daquilo que se pode recomendar: o álbum é uma invenção recente do século XX, a ideia de instrumentistas como centro da produção musical também.

É certamente possível imaginar que alguém tenha dito a Johann Sebastian Bach, antes de sua famosa peregrinação para ouvir Buxtehude em uma cidade a 400 quilômetros de distância, que o compositor de Lübeck era imperdível. Mas, antes mesmo do renascimento europeu, é provável que algum tipo de recomendação e seleção, ainda que sem envolver a figura institucionalizada do compositor, tivesse outras formas de funcionamento. Não terá sido o menestrel da idade média uma espécie de DJ *avant la lettre*? Que figuras, como o trovador e o vagabundo, mobilizavam a seleção num mundo da “música antes do capital”, como o chama Jacques Attali (1977)? Se, seguindo este autor, “a música se inscreve entre o ruído e o silêncio, em um espaço de codificação social que ela revela” e se “cada código musical se enraíza nas ideologias e tecnologias de uma época *ao mesmo tempo em que as produz*” (Attali, 1977, p. 37), as práticas codificadas de seleção, curadoria e recomendação certamente também fazem parte dessas semioses epocais de produção de música e comunicação. Nossa proposta é restabelecer a estas práticas seu papel um tanto desconsiderado. (Nunca alguém escutou música – em geral. A música sempre foi música sugerida, curada, recomendada.)

Para tanto, será necessária uma investigação histórica que passamos a desenvolver em alguns momentos e configurações, ainda esboçadas, das formas de recomendação musical.

Para além do boca-a-boca, outra formação comunicacional de recomendação bastante paradigmática é a da crítica. Embora possamos pensar que a valoração aristotélica da música é um tipo de crítica musical em germe, a filosofia, até o renascimento, parece ter antes se ocupado do fenômeno da música em geral, ou, como no exemplo do pensador de Estagira (Aristóteles, 2007, pp. 272-281), das funções de determinadas músicas (discussão dos modos gregos e suas significações e efeitos). A crítica musical propriamente dita, voltada para uma espécie de seleção dentre as diversas composições disponíveis num mercado de partituras, só pode nascer após o advento da imprensa de Guttenberg e é condicionada pela mercantilização crescente da música que costuma ser simbolizada com a passagem, digamos, de Haydn a Beethoven, isto é, de músicos mais próximos da nobreza, do clero e do mecenato a músicos

‘independentes’ que vendem sua força de trabalho pontualmente. Será preciso, portanto, investigar o movimento de institucionalização da crítica musical, que talvez tenha atingido seu auge, no século XIX, com os periódicos especializados em música, como a famosa *Neue Zeitschrift für Musik*, fundada em 1834 por Robert Schumann.

Mas o que dizer de uma agente propriamente cortesão de recomendação musical, como o compositor Lully? Ver-se-ia aí uma espécie de curadoria totalizante, em que toda a música ouvida e dançada na corte passa pela composição de um homem só. Com o século XIX e o avanço de um mercado musical burguês, por oposição a uma música “dos príncipes” (Attali, 1977), aparece o fenômeno do concerto, intimamente ligado a um *programa*. Outro de nossos objetivos, ao longo desta pesquisa, será verificar as diferenças e transformações que certas formas de curadoria musical sofrem em seu desenvolvimento histórico: do concerto e da câmara ao *show* contemporâneo, certamente há uma linha, mas não necessariamente uma linha evolutiva: mudam as regras de seleção possível, mudam também as semioses de atribuição, por assim dizer, da autoria musical possível. Enquanto num concerto podem-se selecionar vários compositores (ausentes), no palco de rock ouvimos um só artista (presente) que seleciona do interior de seu repertório. Já a dinâmica curatorial de uma roda de samba implicará formas muito outras de seleção de um repertório coletivo, uma seleção mais sugerida (*puxar* uma música) que promulgada.

Do século XX, teremos de retomar a função do *disc jockey* e da rádio como decisivas formas curatoriais da música. O cerne de nosso trabalho, porém, estará nos processos (mais recentes, porém com um desenvolvimento já perfeitamente historiável de várias etapas) de digitalização da recomendação musical. Numa primeira etapa, parece-nos, o domínio da curadoria pelas grandes produtoras e empresas de comunicação foi fortemente abalado, acarretando debates teóricos e jurídicos acalorados, popularizando, inclusive, a questão da pirataria. Esses debates versavam menos, porém, sobre as contribuições decisivas da internet para as formas de recomendação musical: com programas de compartilhamento *peer-to-peer*, não se distribuíam apenas músicas, mas gostos e seleções. O SoulSeek, que tomaremos como objeto privilegiado (especialmente em função de sua longevidade), continua, ainda hoje, esta ‘tradição’, possibilitando que um usuário navegue no interior da organização curatorial (por pastas) de outro. Mas talvez não tenha sido menor a relevância de outros fenômenos de comunicação e compartilhamento musicais nativos do mundo digital como a (ainda pujante) blogosfera e o (finado) ecossistema de comunidades do Orkut. Todos esses processos parecem

como que reprimidos, hoje, pela plataformização da recomendação musical cujo sintoma mais evidente é o que chamamos de ‘Spotify day’, o momento anual em que a mais poderosa plataforma de escuta contemporânea disponibiliza as ‘retrospectivas’ de seus usuários individuais, os quais são instados a compartilhá-las nas diversas redes sociais de que participam. Perguntamo-nos, em relação a isso, se não se trata, então, de uma espécie de reificação da própria curadoria, tornada em produto e publicidade. Parece-nos necessário, nesse sentido, centralizar as linhas-de-fuga contra-plataformiais que produzem socialidades musicais imprevistas.

Para tanto, nossa fundamentação teórica recorre à semiótica de matriz pragmaticista (Peirce, 1994) operando as distinções formais a partir da articulação sógnica de música, tecnologias, e agentes humanos e não humanos em agenciamentos socio-técnicos que produzem as diferentes formas de recomendação musical. Em especial, interessará recuperar a teoria peirceana do interpretante, que permitirá analisar a recomendação como estabelecimento de hábitos e códigos que a comunicação incessantemente reformula.

Referências

ARISTÓTELES. **Política**. São Paulo: Martin Claret, 2007

ATTALI, Jacques. **Bruits**: essai sur l'économie politique de la musique. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

LUCAS, Cássio B. A produção comunicacional da escuta da Nona Sinfonia nos jornais brasileiros de 1918. **Eikon**, v. 13, p. 70, 2023.

LUCAS, Cássio B. Listening to Beethoven's Ninth as communicational production. **Semiotica**, v. 2022, 2022, p. 213-228.

PEIRCE, Charles S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Edição eletrônica: Harvard University Press, 1994.

SZENDY, Peter. **Listen**: a history of our ears. New York: Fordham UP, 2008.

A escuta recriada:

Comunicações da escuta de versões musicais em plataformas digitais¹⁶¹

Maria Júlia Menezes Soares Pintado¹⁶²

Cássio de Borba Lucas¹⁶³

Resumo: Este trabalho investiga os efeitos comunicacionais e semióticos das músicas recriadas quando escutadas em plataformas digitais, considerando a escuta como um fenômeno que adquire novas características na contemporaneidade. A partir de revisão bibliográfica e fundamentação na semiótica peirceana, analisa três músicas brasileiras e seus comentários no Instagram, YouTube e X. Conclui que a escuta digital instaura novos sentidos e se torna fenômeno comunicativo.

Palavras-chave: Músicas recriadas; Escuta; Plataformas de escuta; Semiótica; Rede.

Proposta

A escuta musical na contemporaneidade não se limita a um ato sensorial ou individual: ela se transforma em prática coletiva, mediada por interfaces sociais e articulada dentro das dinâmicas da cultura digital. Este trabalho propõe investigar os sentidos comunicacionais e semióticos da escuta de músicas recriadas — como *covers*, *remixes* e uso de *samples* — em plataformas digitais, tomando a escuta como um processo de significação ligado à sua circulação midiática dentro do contexto da plataformização musical. O estudo dialoga com os GTs 2, 3, 4 e 5 do congresso, ao considerar a escuta como prática de categorização estética, corporalização sônico-musical, ambientação audiovisualizada e exploração entre esferas públicas e privadas de consumo sonoro.

A pesquisa fundamenta-se na semiótica de Charles Sanders Peirce e em abordagens contemporâneas exploratórias sobre a escuta apoiada numa viés semiótico (Santaella, 2002; Lucas, 2022), além de contribuições teóricas sobre plataformas digitais (De Marchi, 2005). Com base nessa perspectiva, a escuta é compreendida como uma experiência que pode ser considerada — emocional, energética e lógica — em que o signo musical se configura

161 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 4 de Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

162 Graduada em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e publicitária, Niterói, Rio de Janeiro. E-mail: mariajuliamspintado@gmail.com

163 Doutor em Comunicação e professor substituto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Rio de Janeiro, RJ. E-mail: cassioborba@gmail.com

conforme os contextos dos ouvintes. Nas plataformas digitais, especialmente no Instagram, YouTube e X, a escuta adquire contornos performáticos e expressivos que extrapolam o som, envolvendo corpos, imagens e interações discursivas. Como afirma Santaella (2002), a escuta deve ser entendida como um processo interpretativo que envolve múltiplas camadas de significação, mediadas por elementos culturais, perceptivos e técnicos.

O *corpus* da pesquisa é composto por três versões musicais brasileiras que exemplificam estratégias contemporâneas de recriação: *Coração Partido* (*Corazón Partío*), do grupo Menos é Mais, *Nossas Fotos*, de Felipe Amorim e Zé Felipe e *MTG Quem Não Quer Sou Eu*, de DJ Topo e Seu Jorge. A escolha se deu por terem sido lançadas num contexto forte da escuta plataformizada e compartilhável, no qual ocorre alta interação dos ouvintes nas plataformas de escuta. Os dados da pesquisa foram coletados a partir dos comentários públicos nas postagens oficiais de lançamento nessas redes, analisados por meio de uma metodologia baseada na classificação peirceana dos interpretantes dinâmicos. A análise dos comentários visa identificar padrões e modos de escuta que revelam possíveis classificações da escuta — comparativa, interativa e avaliativa técnica.

O trabalho contribui diretamente com o GT 4 — *Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação* — ao investigar como a escuta, ao ser mediada pelas plataformas, torna-se também visual, interativa e performática. O consumo musical é influenciado por recomendações algorítmicas, e a prática de escutar se insere em uma dinâmica comunicacional que envolve sons, imagens, hashtags, vídeos e reels. No GT 3 — *Corpografias e Corporeidades Sônico-Musicais* —, a proposta se alinha ao reconhecer que a escuta mobiliza o corpo do ouvinte como parte de um circuito expressivo. Comentários como “Essa machucou...”, “amei essa versão” e “assim volto a sofrer” aparecem como formas discursivas de reação do corpo diante da experiência sonora.

Quanto ao GT 2 — *Ambientações e Categorizações Musicais* — o estudo aponta como as versões musicais são percebidas, avaliadas e categorizadas por ouvintes em plataformas que misturam taxonomias institucionais com classificações populares. A prática de comparar a versão nova com a original, de reivindicar “respeito ao original” ou “atualização do ritmo” indica um processo ativo de construção de categorias musicais emergentes, muitas vezes pautadas por afetos, nostalgia e identificações culturais. Finalmente, a proposta dialoga com o GT 5 — *Comodificação, Espacialidade e Escutas Públicas e Privadas da Música* — ao investigar como a escuta deixa de ser restrita ao espaço privado para se tornar pública, performada e exposta nas redes sociais, inserindo a música em circuitos de visibilidade e viralização.

Conclui-se que a escuta de músicas recriadas nas plataformas digitais constitui um fenômeno comunicacional complexo, em que se entrelaçam mediações tecnológicas, experiências corporais, afetivas e culturais. Escutar não é apenas consumir, mas participar de redes de significação em constante transformação. Assim, a escuta emerge como signo, a qual possibilita diferentes interpretações de acordo com o contexto e ambiente tecnológico que está inserida. Ao investigar essas práticas nas plataformas digitais, este trabalho contribui para compreender os modos de criação musical, as formas de escuta em rede, as expressões corporais e os regimes de visibilidade que estruturam a experiência sonora na cultura digital.

Referências

- AMORIM, Felipe. **Nossas Fotos**. Participação de: Zé Felipe. Brasil: Vybbe, 2023. 1 faixa sonora (2 min 23 s). Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2j8UO6bVY6gJqvDbOHLboF>>. Acesso em: 27 jul. 2025.
- MENOS É MAIS. **Coração Partido (Corazón Partío)**. Brasil: Som Livre, 2024. 1 faixa sonora. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6Kyl2nFgUoJ8WB1bBvDv6g>>. Acesso em: 27 jul. 2025.
- DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. **E-Compós**, [S.l.], v. 2, 2005, n.p. DOI: 10.30962/ec.29. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/29>>. Acesso em: 9 maio. 2025.
- DJ TOPO; SEU JORGE. **Quem não quer sou eu (MTG)**. [S.l.]: Independente, 2023. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OoWftR2aDck>>. Acesso em: 7 abr. 2025.
- LUCAS, Cássio de Borba. **Escutas expandidas e a produção comunicacional de escutas musicais**. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/249735>>. Acesso em: 3 jul. 2025.
- PEIRCE, C. S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Edição eletrônica: Harvard University Press, 1994.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Thomson Learning, 2002.

A *playlist* plataformizada e a difusão de música gerada por IA no “pós-streaming”¹⁶⁴

Gustavo Bernardes Almeida¹⁶⁵

Resumo: Esta pesquisa pretende articular o estudo do formato *playlist* e a recente difusão de músicas geradas por inteligência artificial. A *playlist* plataformizada, com lógicas de curadoria que articulam curadores e automação, aparece atualmente como o principal vetor de sugestão musical nas plataformas, e conforme revelado por Liz Pelly (2025), seus critérios editoriais podem se distanciar da objetividade pretendida pela datificação da escuta, em nome de decisões econômicas e corporativas.

Palavras-chave: Música; *Playlist*; IA; Plataformização; *Streaming*.

Introdução

Em 30 de junho de 2025, grandes portais brasileiros (O Globo, 2025; Lopes, 2025; Splash, 2025) e veículos especializados (Teixeira, 2025; Barbosa, 2025) publicaram matérias sobre uma banda em ascensão nas plataformas de *streaming* que seria, na verdade, criação de inteligência artificial. O grupo The Velvet Sundown já acumulava quase meio milhão de ouvintes mensais no Spotify; no momento da escrita, se aproxima de 1,4 milhão¹⁶⁶. Em sua coluna no *The Atlantic*, Ian Bogost descreve sua experiência ouvindo a banda e afirma que “Real ou não, The Velvet Sundown parece mais uma *playlist* do que uma banda” (Bogost, 2025, tradução nossa). A frase se refere à ausência de identidade sonora do grupo, que transita entre gêneros, de forma que até a voz pode soar significativamente diferente de uma faixa para outra.

A presença de faixas geradas por inteligência artificial em plataformas digitais vem sendo debatida na imprensa nos últimos anos e representa apenas ínfima parte das reproduções totais, mesmo com possíveis fraudes¹⁶⁷. No entanto, à luz das informações trazidas por Liz Pelly (2025), sabe-se hoje que o formato de escuta típico das plataformas musicais, a *playlist*, também é, possivelmente, o difusor ideal para músicas geradas por IA. É em suas *playlists* algorítmicas que o Spotify pode privilegiar faixas que ele mesmo encomenda, limitando gastos com direitos autorais e criando “artistas fantasmas”. Tal

164 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 4 de Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

165 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ), Rio de Janeiro, RJ. E-mail: gubeal@outlook.com

166 Disponível em: <<https://tinyurl.com/36ueud7z>>. Acesso em: 2 nov. 2025.

167 Disponível em: <<https://tinyurl.com/3szvyr78>>. Acesso em: 2 nov. 2025.

expressão tem sido difundida na imprensa especializada desde as primeiras acusações (Ingham, 2016), quando ouvintes começaram a notar artistas verificados pelo Spotify, com milhares de ouvintes mensais, que simplesmente não podiam ser encontrados em qualquer outro lugar da *internet*.

Dessa forma, a presente pesquisa pretende retomar a bibliografia especializada sobre o formato *playlist*, passando por sua história na radiodifusão, mídias físicas e digitais, até chegar em seu modelo contemporâneo e plataformizado. Com essa reconstituição, associada às pesquisas contemporâneas sobre indústria fonográfica, *streaming* e seus sistemas de recomendação, pode-se elaborar possíveis desenvolvimentos da associação entre *playlist* e música de IA no contexto da plataformização da cultura e do trabalho (Niborg; Poell, 2018; Grohmann, 2020).

Metodologia

Para reconstituir uma história da *playlist* como forma de sequenciamento musical, será mobilizada a tese de Gustavo Ferreira (2020), onde o estudo sistemático realizado pode elucidar etapas essenciais do desenvolvimento do formato, desde suas origens no rádio musical, até se aprofundar sobre sistemas de recomendação automatizados. A partir daí, é possível adentrar mais especificamente a pesquisa contemporânea sobre o formato em sua versão mais atual, hospedada e gerenciada pelas plataformas digitais. Algumas referências fundamentais nesse momento da sistematização incluem as especificidades da chamada “Indústria Fonográfica Digital” (De Marchi, 2023), além de estudos mais específicos sobre a *datificação da escuta* (Prey, 2016), o uso de dados brutos na recomendação automática (Eriksson, 2016) e a plataformização da curadoria musical (Bonini; Gandini, 2019).

Posteriormente, é preciso descrever, alinhado a uma bibliografia específica, o novo fenômeno musical descrito por Liz Pelly (2025) que coloca o Spotify (e provavelmente seus concorrentes) como agentes não apenas de mediação e de recomendação, mas também como detentores de faixas desvinculadas de autoria. Essas faixas podem ser localizadas na tradição histórica da música funcional (Karakayali; Alpertan, 2020); e da empresa estadunidense de música ambiente Muzak (Anderson, 2015). Essa articulação é necessária para entender como o Spotify se aproveita de comportamentos e práticas históricas de consumo musical para produzir e divulgar faixas capazes de gerar bons números para suas *playlists*, ao mesmo tempo em que reduzem seus gastos com direitos autorais.

Ao colocar lado a lado as duas discussões citadas — sobre o formato *playlist* e suas

transformações históricas, e sobre o Spotify como agente que vem expandindo suas funções na cadeia produtiva de música — a presente pesquisa pode contribuir com o desenvolvimento dos estudos de plataforma, notavelmente no que diz respeito à indústria fonográfica, o *streaming* musical e as faixas geradas por IA, que já fazem parte de suas bibliotecas.

Discussão

A denominação “*playlist*”, conforme aponta Gustavo Ferreira (2020), está originalmente ligada ao rádio musical do século XX. Em sua tese, o autor desenvolve um levantamento do termo “*playlist*” que aparece com relevância nos campos da comunicação e da computação. É possível, a partir de suas definições, traçar as diferenças fundamentais entre *playlists* e outras formas de sequenciamento musical, como *mixtapes*, *setlists* e compilações, chegando assim em uma definição mais estreita e precisa do formato.

Em seguida, o autor desenvolve uma tipologia das *playlists* que inclui: a radiofônica; a pessoal; e o que ele chama de *playlist* plataformizada, “construída profissionalmente por meio de curadoria, recomendação automática e a inerente mistura entre elas” (Ferreira, 2020, p. 96). Essa combinação das lógicas editoriais e algorítmicas é o que os pesquisadores Tiziano Bonini e Alessandro Gandini (2019) definiram como a híbrida lógica “algotorial”, em uma descrição mais complexa e realista das práticas que geram uma *playlist* plataformizada.

Essa combinação de lógicas de curadoria está presente nas revelações feitas sobre o Spotify por Liz Pelly (2025). A pesquisadora expôs um programa interno da plataforma, até então secreto, chamado *Perfect Fit Content*, ou *PFC*, no qual a plataforma privilegia editorialmente faixas encomendadas por eles próprios a empresas de música de arquivo (*stock-music*). Tais empresas, especializadas em produzir faixas de fundo para publicidade e televisão, vendem músicas derivadas da estética de *playlists* editoriais do Spotify que, por sua vez, pressiona sua equipe curatorial para colocá-las em seleções populares. Nas descrições de Pelly (2025), músicos são contratados em regimes precarizados para criar, em quantidade, composições simplistas e inspiradas em determinadas estéticas. Uma vez entregues, essas músicas são propriedades do Spotify e podem ser reproduzidas na plataforma sem gerar maiores custos com *royalties*.

Por enquanto, o programa pode ser observado notavelmente em *playlists* cuja escuta é, segundo os dados internos, predominantemente passiva. Alguns exemplos envolvem gêneros como *jazz* e *ambient music*, além de *playlists* temáticas para estudo e foco, por exemplo. Nesse sentido, a presente pesquisa ainda deve desenvolver o debate sobre música

funcional, isto é, aquela utilizada com outro propósito que não a apreciação estética (Karakayali; Alpertan, 2020), fazendo a ponte histórica entre essa tradição iniciada pela Muzak (Anderson, 2015), e agora desenvolvida por agentes contemporâneos como o Spotify. Esse novo “muzak de *playlist*”, como podemos chamá-lo, tem ainda uma característica fundamental: sua desvinculação dos autores — não à toa ficaram conhecidos antes mesmo da publicação de Liz Pelly como “artistas fantasmas”.

No contexto de “pós-*streaming*”, definido por Leonardo De Marchi (2023, p. 123) como um conjunto de fenômenos responsáveis pelo desenvolvimento da indústria ao redor do *streaming*, o autor enfatiza o protagonismo da IA. Se já existem bandas geradas inteiramente por inteligência artificial com números de sucesso no Spotify, sem que a plataforma as identifique, nada impede que obras cujos autores são inventados em nome dos interesses econômicos da empresa, também sejam fruto de IA geradora. Afinal, tecnologias como essa já estão disponíveis ao público, mesmo sendo acusadas de violação de direitos autorais (Reuters, 2024).

Referências

- ANDERSON, P. A. Neo-Muzak and the Business of Mood. **Critical Inquiry**, v. 41, n. 7, p. 811–840, 2015.
- BARBOSA, M. E. **A banda supostamente feita por IA que tem se destacado no Spotify**. Disponível em: <<https://igormiranda.com.br/2025/06/velvet-sundown-banda-inteligencia-artificial-spotify/>>. Acesso em: 11 jul. 2025.
- BOGOST, I. Nobody cares if music is real anymore. **The Atlantic**, Boston, 4 jul. 2025.
- BONINI, T.; GANDINI, A. “First Week Is Editorial, Second Week Is Algorithmic”: Platform Gatekeepers and the Platformization of Music Curation. **Social Media and Society**, [s. l.], v. 5/4, p. 1–11, 2019.
- DE MARCHI, L et al. O gosto algorítmico: a lógica dos sistemas de recomendação automática de música em serviços de streaming. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**, v. 23, n. 3, p. 16–26, set. 2021.
- DE MARCHI, L. **A Indústria Fonográfica Digital: formação, lógica e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2023.
- ERIKSSON, M. Close reading big data: the echo nest and the production of (rotten) music metadata. **First Monday**, [s. l.], v. 21, n. 7, 2016.
- ERIKSSON, M.; FLEISCHER, R.; JOHANSSON, A.; SNICKARS, P.; VONDERAU, P. **Spotify Teardown: inside the black box of streaming music**. Cambridge: MIT Press, 2019.

FERREIRA, G. **O formato playlist: a prescrição musical entre filosofias de programação radiofônica e engenharias da experiência musical automática.** Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

GROHMANN, R. Plataformização do trabalho: entre dataficação, financeirização e racionalidade neoliberal. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura**, São Cristóvão, v. 22, n. 1, p. 106–122, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/eptic/article/view/12188>. Acesso em: 1 jun. 2025.

INGHAM, T. **Spotify is making its own records... and putting them on playlists.** Disponível em: <<https://tinyurl.com/2rvuy6c8>>. Acesso em: 10 maio 2025.

KARAKAYALI, N.; ALPERTAN, B. Mood playlists, biopower, and the “functional turn” in online media: What happens when a pre-digital social control technology is transferred to the internet? **The Information Society**, v. 31, n. 1, 2020.

KISCHINHEVSKY, M. Rádios corporativas e customizadas: novos atores no mercado da radiodifusão sonora. **Organicom**, São Paulo, Brasil, v. 12, n. 22, p. 67–77, 2015.

KISCHINHEVSKY, M.; FERREIRA, G.; VIEIRA, I. M. Serendipity on radio and streaming: Between musical discovery and recognition. **New Media & Society**, 2023.

LOPES, A. **O seu artista favorito é uma IA: o curioso caso da banda The Velvet Sundown.** Disponível em: <<https://tinyurl.com/ynp4bywa>>. Acesso em: 11 jul. 2025.

O GLOBO. **Fãs de banda com mais de 500 mil ouvintes mensais se dão conta de que o grupo é, na verdade, obra de inteligência artificial.** Disponível em: <<https://tinyurl.com/mry8h7zw>>. Acesso em: 11 jul. 2025.

PELLY, L. **The Ghosts in the Machine, by Liz Pelly.** Disponível em: <<https://tinyurl.com/2pse6svv>>. Acesso em: 30 jun. 2025.

PREY, R. Musica Analytica: The Datafication of Listening. In: NOWAK, R.; WHELAN, A. (orgs.). **Networked music cultures: contemporary approaches, emerging issues.** London: Palgrave Macmillan, 2016.

NIEBORG, D. B.; POELL, T. The platformization of cultural production: theorizing the contingent cultural commodity. **New Media & Society**, 20, p. 4275–4292, 2018.

REUTERS. **Gravadoras processam duas empresas de IA nos EUA por direitos autorais.** Disponível em: <<https://tinyurl.com/237hpweu>>. Acesso em: 15 jul. 2025.

SPLASH. **Velvet Sundown: Banda com mais de 500 mil ouvintes pode ser criada por IA.** Disponível em: <<https://tinyurl.com/2vts7z4k>>. Acesso em: 11 jul. 2025.

TEIXEIRA, L. **The Velvet Sundown: conheça a banda de rock psicodélico gerada por IA que está bombando no Spotify.** Disponível em: <<https://tinyurl.com/5n926suj>>. Acesso em: 11 jul. 2025.

Músico de plataforma:

As novas dinâmicas do trabalho no mundo da música¹⁶⁸

Bruno Pedrosa Nogueira¹⁶⁹

Resumo: Esta pesquisa investiga como músicos no Brasil vêm sendo transformados em *trabalhadores de plataforma*, à semelhança de entregadores de *apps*. Intensificado na pandemia de Covid-19, esse processo envolve a centralidade de redes como Instagram, TikTok e YouTube. Com base em revisão bibliográfica e pesquisa com 55 profissionais, discute-se como a plataformização e a lógica dos editais moldam o trabalho musical e suas relações com políticas públicas.

Palavras-chave: Plataformização do trabalho; Precarização; Música.

Proposta

As mudanças nas tecnologias digitais na música afetam profundamente a produção, circulação e consumo. Uma das transformações mais significativas é o deslocamento da fruição musical, antes centrada em eventos, rádios e discos, para plataformas como Instagram, TikTok e YouTube, acessadas por celulares, TVs conectadas e computadores. Esses novos arranjos impactam desde o funcionamento das gravadoras até os hábitos do consumidor, com reflexos diretos nas relações de trabalho.

Nesse contexto, músicos acumulam funções além da criação artística: devem produzir conteúdo adaptado às plataformas digitais. Redes como Instagram e TikTok tornam-se tão estratégicas quanto o *streaming* e mais influentes que a programação de rádio ou TV. O trabalhador da música aproxima-se do perfil de trabalhadores de aplicativos, como motoristas ou entregadores, vivendo num ecossistema digital totalmente plataformizado.

Investigamos como a plataformização reorganiza e precariza o trabalho musical no Brasil e suas implicações para as políticas públicas de cultura. Argumentamos que parte do acesso aos recursos financeiros destinados à produção musical está condicionado à presença e adequação dos projetos a essas plataformas. A análise combina revisão bibliográfica sobre plataformização e profissionalismo na arte e um estudo com 55 músicos e produtores

168 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 4 de Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

169 Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia, professor associado da Universidade Federal de Pernambuco no Departamento de Comunicação Social e no Programa de Pós-Graduação em Música, Recife/PE. E-mail: bruno.pnogueira@ufpe.br

musicais que responderam a um questionário sobre o uso de redes sociais.

Para Grohmann (2020), plataformação do trabalho é a dependência crescente de infraestruturas digitais mediadas por algoritmos e modelos de negócio financeirizados, que reorganizam a produção a partir de fluxos de dados. Isso vai além da “uberização” e inclui artistas e profissionais da cultura, que passam a depender das plataformas tanto para circular quanto para financiar sua produção.

Zuboff (2019), dialogando com Marx, chama a extração de dados de “mais-valia comportamental”. Nas plataformas, ser observado se torna trabalho: a presença rastreável do artista é parte do valor. Assim, o conteúdo central não é mais a canção, mas o modo como o artista se converte — voluntária ou involuntariamente — em gerador de dados que alimentam os algoritmos.

Na pesquisa realizada com 55 profissionais da música — entre artistas independentes, produtores e músicos de apoio —, todos ligados à SIM-SP ou ao coletivo pernambucano Acorde, 90,9% se disseram “profissionais da música”, mesmo sem registros formais. Além disso, 81,8% cuidam sozinhos da divulgação de sua música nas redes.

Três dados se destacam sobre a percepção da plataformação: 52,7% acreditam que empresas como Meta ou Google não têm responsabilidade sobre suas carreiras e 60% afirmam que também não têm obrigação com essas empresas. Mas quando provocados a imaginar o que aconteceria se tivessem seus perfis excluídos, muitos relataram que “desapareceriam da cena” ou “perderiam todas as oportunidades de trabalho”.

As plataformas tornam-se, assim, uma condição de acesso ao recurso para produzir música. A Lei Rouanet (1991) estrutura esse acesso via submissão de projetos. Esse modelo é replicado pelo setor privado e naturalizado como o principal meio de financiamento da cultura: os editais. Trata-se de uma política centrada na transferência de recursos, criticada por autores como Turino (2023), por esgotar o papel do Estado no fomento, sem estruturar as condições de trabalho ou dialogar com o público.

A perspectiva de profissionalização do músico fora das estruturas tradicionais amplia a demanda por recursos para gravar, circular e manter presença mínima em plataformas. Os recursos são ofertados por entes públicos em dois modelos: o mecenato (com incentivos fiscais a empresas) e o fundo público (repasse direto ao proponente). Ambos exigem formalização mínima para acesso.

Nesse cenário, o Microempreendedor Individual (MEI), instituído pelo Estatuto da

Microempresa de 2006, torna-se instrumento essencial. Músicos, DJs e instrutores de arte passam a ser enquadrados como empreendedores. Ser MEI se torna condição obrigatória para contratar e ser contratado. Essa formalização redefine o profissionalismo, que passa a depender menos de formação ou talento e mais da possibilidade de se enquadrar como PJ individual. Projetos aprovados por editais (Rouanet, Paulo Gustavo, Aldir Blanc) reúnem diversos MEIs que atuam coletivamente, mas com vínculos jurídicos individuais.

Ainda que os editais tratem de repasse financeiro, seus efeitos vão além: moldam regras sociais sobre o que é arte válida e como ela deve circular. Por exemplo, ao exigir prensagem em CD, mesmo com o declínio das mídias físicas, impõe-se esse formato como padrão. Em festivais pequenos e médios, a exigência de 15 a 30 artistas por noite influencia diretamente o formato de apresentações.

Durante a pandemia, observou-se um fenômeno marcante: com o isolamento social, profissionais da música viveram uma condição semelhante à de amadores, tendo que reconfigurar suas rotinas. O excesso de telas, o ensino remoto e o *home office* misturaram-se ao consumo de arte via *streaming*. Apresentações musicais, lives e debates passaram a ocupar os mesmos espaços e horários das experiências cotidianas, em plataformas como Instagram, YouTube e Zoom.

Essa espetacularização do cotidiano influenciou diretamente os editais criados no final do governo Bolsonaro e início do governo Lula. A Lei Aldir Blanc previu transmissões via redes sociais e o YouTube como formatos válidos. A Lei Paulo Gustavo, em algumas regiões, passou a exigir vídeos gravados na horizontal, adaptados ao consumo em *smartphones*.

Esses casos mostram como os editais não apenas financiam a cultura, mas definem formatos, rotinas e práticas. Além disso, evidenciam a urgência de revisar as políticas públicas culturais diante da plataformização. É preciso regulamentar a atuação das plataformas digitais em relação ao trabalho na cultura. O Estado brasileiro, ao não enfrentar esse debate, termina agindo como agente de pressão, forçando o profissional da música a operar numa lógica precária, submissa à lógica das plataformas.

Referências

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura:** políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições SESC SP, 2016.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais:** diálogo indispensável. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

GROHMANN, Rafael. Plataformização do trabalho: entre a dataficação, a financeirização e a racionalidade neoliberal. **Revista Eptic**, v. 22, n. 1, p. 106–122, 2020.

NOGUEIRA, Bruno. Música de Pernambuco: Relações entre políticas públicas e identidade musical. **Fronteiras – Estudos Midiáticos**, v. 23, n. 3, p. 104–116, 2021.

RUBIM, A. A. C. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2021.

TURINO, Célio. A editalização da cultura. **Cultura e Mercado**, 2023. Disponível em: <<https://culturaemercado.com.br/a-editalizacao-da-cultura/>>. Acesso em: 2 nov. 2025.

ZUBOFF, Shoshana. **The age of surveillance capitalism:** the fight for a human future at the new frontier of power. New York: Public Affairs, 2019.

Recanto do Som:

Ação de pesquisa e extensão em recomendação musical nas plataformas digitais¹⁷⁰

Rodrigo Martins Aragão¹⁷¹

Ricardo César Campos Maia Júnior¹⁷²

Francisco de Assis Alves Filho¹⁷³

Resumo: O projeto de pesquisa e extensão *Recanto do Som* tem entre seus objetivos ampliar a visibilidade de artistas paraibanos nos serviços de *streaming* digitais e tem como base o processo de plataformização da produção cultural. O trabalho apresenta ações experimentais que, de modo exploratório, realizaram um mapeamento da presença de artistas do interior do Estado nas plataformas, evidenciando maior presença no YouTube que em outros serviços e resultou na elaboração de *playlists* de recomendação musical.

Palavras-chave: Rádio; Mídia sonora; Música; Regionalização; Paraíba.

Proposta

O presente trabalho busca apresentar, parcialmente, resultados das ações de pesquisa e extensão desenvolvidas no âmbito do projeto *Recanto do Som*. As atividades propõem ampliar a visibilidade e o alcance da produção de música e mídia sonora e contribuir para o desenvolvimento, no âmbito da economia criativa e da cultura paraibana. Destaca-se, nesse sentido, a proposta do projeto em contribuir para o reconhecimento, a valorização e a difusão da realização e o desenvolvimento regional e a redução de desigualdades, tanto na relação entre o local e o nacional, quanto internamente, na relação entre grandes e pequenas cidades.

Os objetivos específicos da ação, ativa desde 2022 na UFPB, em João Pessoa, são divididos em quatro eixos: 1) a pesquisa no âmbito da programação e divulgação musical, a partir da pesquisa de artistas, bandas e projetos do estado da Paraíba, com a elaboração de *playlists* de artistas musicais e bandas do estado em plataformas digitais, como o Spotify e Deezer; 2) a pesquisa e divulgação da produção de mídia sonora local, que busca mapear as rádios paraibanas, com especial atenção às emissoras comunitárias e divulgar os agentes de produção de mídia sonora paraibana, com destaque para as produções do curso de Radialismo

170 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 4 de Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

171 Doutor em Comunicação pela UFPE e professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPB, João Pessoa, PB. E-mail: rodrigo.martins@academico.ufpb.br

172 Doutor e professor adjunto da UFPB, João Pessoa, PB. E-mail: ricardo.maia@academico.ufpb.br

173 Radialista formado pela UFPB, João Pessoa, PB. E-mail: franschico123@gmail.com

da UFPB em catálogo digital na página do projeto; 3) a disponibilização do material produzido em plataformas de redes sociais digitais, especialmente o Instagram, além de produtos em mídia sonora como *podcasts* (ainda em produção) - além da realização de eventos de divulgação e discussão com agentes produtivos locais; 4) a discussão e avaliação das avidiades a partir da análise dos dados de acesso e circulação do material produzido como forma de compreender como as dinâmicas de funcionamento das plataformas contribuem para a difusão de materiais musicais e em mídia sonora. Este trabalho concentra-se na apresentação de resultados parciais e discussões do eixo 1, voltado para a programação e divulgação musical.

Gambaro, Vicente e Ramos (2018) discutem as relações entre a mídia sonora e a indústria fonográfica, apontando a importância das rádios para a divulgação musical, especialmente em cenário comercial e massivo da cultura, em que, historicamente, as gravadoras atuaram como financiadoras das emissoras de modo a garantir, por vezes, por meios escusos, a veiculação de determinadas músicas nas emissoras populares, assegurando sucesso de público. Em uma abordagem crítica da questão, Kischinhevsky (2011, p. 248) analisa as relações de poder que se estabelecem entre esses agentes na cadeia produtiva da música em seu circuito cultural e indica a importância da questão “na afirmação (ou esvaziamento) de identidades locais e regionais”.

Essa questão se amplia diante do crescimento das plataformas digitais. A partir do momento em que, se percebe o papel cada vez mais central das plataformas digitais na mediação das interações e práticas sociais cotidianas (Van Djick, Poell, De Wall, 2018), torna-se necessária a discussão a respeito de seus impactos nos processos e dinâmicas da vida social e da produção cultural, de modo que possa ser buscado um ponto de interface, ou negociação, que permita aproveitar dos ganhos de produtividade, distribuição e acesso a serviços, sem que se abra mão da busca por valores públicos e do respeito aos direitos sociais. Isso porque, o desenvolvimento de tais plataformas se dá de forma amplamente concentrada e pouco transparente.

Especialmente em campos como os da comunicação e da cultura (Poell, Nieborg, Duffy, 2022), a atuação das plataformas se dá de forma infraestrutural, na oferta de serviços de conexão, armazenamento e distribuição de dados e mídia, assim como de outros serviços entre diversos agentes do ecossistema digital. Nesse sentido, atuam como “agregadores de conexões institucionais, incluindo transações econômicas, que participam da mediação entre

usuários finais e provedores de conteúdos ou serviços” (Poell; Nieborg; Duffy, 2022, p. 35).

Segundo dados do Spotify no relatório *Loud&Clear*, no caso brasileiro, o rendimento de artistas nacionais ultrapassou R\$ 1,6 bi em 2024, 31% a mais comparado ao ano anterior o número de artistas que gerou mais de US\$ 50 mil em receitas, apenas no Spotify, triplicou (Vilela, 2025). Há, no entanto, desigualdades, como as de gênero, por exemplo. Segundo dados da União Brasileira de Compositores (UBC), em 2023, as mulheres recebem apenas 10% de todos os rendimentos gerados a partir da reprodução de música em ambiente digital (Rolling Stone, 2024).

Por um tempo, se pensou que o modelo de ampliação de oferta e redução do controle sobre a produção poderia incentivar o crescimento ou a democratização do acesso e do consumo, uma vez que, pela dinâmica da cauda longa (Anderson, 2006), seria possível (devido à redução dos custos de oferta) obter lucro com os produtos pouco consumidos, ou seja, os nichos. No entanto, é possível perceber que, tal quais outros circuitos de difusão, como o das rádios, há tempos cooptados pela comercialização que visa a acumulação de valores pela concentração da execução, as plataformas também se apresentam como espaços de conflitos de interesses (Vicente, De Marchi, 2014).

Por essa razão, destacamos entre as ações do projeto *Recanto do Som* a pesquisa e ação exploratória realizadas no ano de 2024, nos municípios da Serra do Teixeira, Paraíba – região escolhida por sediar a única seção do Comitê de Cultura da Paraíba fora da capital, João Pessoa, em Princesa Isabel. Com objetivo de verificar possíveis desigualdades na presença e performance de artistas locais nas plataformas, foi realizado um mapeamento a partir de contatos com as Secretarias e Diretorias de Cultura, convidadas a fornecer dados de cadastro de artistas junto às prefeituras.

Apenas os municípios de Princesa Isabel, Tavares e São José de Princesa forneceram dados sem que tenha sido observada qualquer sistematização, como indicações de gênero musical ou forma de atuação. Alguns dos catálogos não incluíram nomes completos ou dados de contato. Não foram obtidas respostas de outros cinco municípios da região: Água Branca, Imaculada, Juru, Manaíra e Mauritéria. A partir dos levantamentos, no entanto, se identificou que, dentre os 99 artistas listados, apenas 30 estavam registrados em algum ambiente digital de difusão, como Youtube, e apenas 7 estavam presentes em plataformas como Spotify e Deezer. Os dados evidenciam a distância entre as transformações promovidas pelas

plataformas e o campo produtivo local, que, em lugar de democratizar a visibilidade e o acesso à audiência e aos recursos, pode, ao contrário, servir para intensificar desigualdades.

Nesse sentido, no âmbito do projeto, foi realizado, por meio de parcerias estabelecidas com a Prefeitura Municipal de Princesa Isabel, a Associação Princesense de Letras e Artes e o Comitê de Cultura da Paraíba, um evento em Princesa Isabel que reuniu mais de 20 agentes de comunicação e cultura com objetivo de discutir questões voltadas à música e à mídia sonora. Além da apresentação dos resultados das ações de pesquisa e extensão no âmbito dos levantamentos, foi realizada uma oficina sobre registro digital de fonogramas e um fórum de debates sobre a cadeia produtiva local de música. Por fim, foram, também produzidas duas *playlists* com artistas locais com objetivo de ampliar seu alcance nas plataformas digitais de áudio (Recanto do Som, 2024). Os processos de divulgação e análise do consumo ainda serão realizados. Acredita-se no potencial do trabalho para a compreensão do fenômeno e para a ampliação da visibilidade de artistas locais ao cenário das plataformas.

Referências

- ANDERSON, Chris. **A cauda longa, a nova dinâmica de marketing e vendas**: como lucrar com a fragmentação dos mercados. Elsevier, 2006.
- GAMBARO, Daniel; VICENTE, Eduardo; RAMOS, Thais Saraiva. A divulgação musical no rádio brasileiro: da “caitituagem” aos desafios da concorrência digital. **Contracampo**, Niterói, v. 37, n. 02, p. 132-151, ago./nov. 2018.
- KISCHINHEVSKY, Marcelo. Por uma economia política do rádio musical: articulações entre as indústrias da música e da radiodifusão sonora. **Matrizes**, v. 5, n. 1, jul./dez. 2011, p. 247-258.
- POELL, Thomas; NIEBORG, David; DUFFY, Brooklyn Erin. **Platforms and cultural production**. Melford: Polity Press, 2022.
- ROLLING STONE. **Desigualdade de gênero na música**: mulheres recebem 10% dos direitos autorais distribuídos. 2024. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3sf3cj9r>>. Acesso em: 6 jun. 2024.
- VAN DJICK, José; POELL, Thomas; WAAL, Martijn de. **The platform society**. New York: Oxford University Press, 2018.
- VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul./dez. 2014.

VILELA, Luiza. Artistas brasileiros faturam R\$ 1,6 bilhão no Spotify em 2024, marco histórico. **Exame**, 2025. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4vdkxfjp>>. Acesso em: 17 jul. 2025.

No coração da radiola:

A permanência da *jukebox* no Centro do Recife¹⁷⁴

Beatriz Guglielmelli dos Santos¹⁷⁵

Resumo: Esta pesquisa investiga como a *jukebox* permanece ativa no Centro do Recife, operando em meio às transformações tecnológicas e às dinâmicas do consumo digital de música. A partir de entrevistas realizadas com empresários do setor e da observação de seus modos de funcionamento, analiso como esse dispositivo se sustenta por meio de arranjos econômicos informais, ao mesmo tempo que reinventa formas de escuta coletiva nos bares da cidade.

Palavras-chave: *Jukebox*; Territorialidade; Consumo; Escuta coletiva.

Proposta

A *jukebox* é um aparelho eletrônico que permite aos usuários selecionar e reproduzir músicas a partir de um catálogo pré-estabelecido. Presente em diversos bares, a máquina faz parte da experiência urbana contemporânea no Recife, permitindo pensar em práticas de negócio, consumo, escuta e partilha de música gravada. Ao ser estudada como dispositivo, a *jukebox* revela formas de consumo musical que operam à margem das plataformas de *streaming*, práticas que, embora frequentemente ignoradas ou desprezadas, dizem muito sobre as formas como os arquivos musicais são acessados e como as cenas são articuladas. Para Will Straw (1991), as cenas são um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação.

Straw comenta que “as cenas surgem a partir dos excessos de sociabilidade que envolvem a busca de interesses, ou que fomentam a inovação e a experimentação contínuas na vida cultural das cidades”. Embora o termo cena musical seja frequentemente usado por agentes inseridos nos circuitos como expressão de pertencimento, neste trabalho, adoto o conceito como ferramenta analítica para compreender os contextos da radiola no Centro do Recife. Para aprofundar a compreensão do modelo de negócio em que a *jukebox* está inserida, conversei com Breno Lima, proprietário da empresa Musicbox, e Raul Miranda, proprietário

174 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 4 de Escutas Audiovisualizadas e Cultura de Recomendação** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

175 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE), Recife, Pernambuco. E-mail: beatrizguglielmelli@gmail.com

da empresa Discobox, ambas com sede na cidade do Recife¹⁷⁶. Em estabelecimentos comerciais, a maioria das *jukeboxes* opera por meio de um sistema de comodato entre as empresas especializadas e os donos dos estabelecimentos. Neste modelo, a empresa fica responsável por montar o equipamento e prestar assistência, enquanto o dono do estabelecimento fornece o espaço e o público consumidor. Ao final de determinado período, o lucro da máquina, resultante da quantidade de músicas contabilizadas, é repartido entre as partes.

Nos últimos anos, o acesso facilitado as caixas de som amplificadas com conexão via *Bluetooth* e a pandemia, foram fatores significativos para a queda do negócio, contudo, para mantê-lo ativo, os empresários têm investido em modernizações como: pagamento via PIX e atualização de catálogos. As empresas possuem catálogos pré-definidos, com particularidades regionais que também variam conforme o bairro e o público de cada estabelecimento. A seleção musical é construída em conjunto com os donos dos bares, mas além disso, eles também contam com funcionários para a curadoria de novas músicas. A Musicbox já possui um sistema de atualização moderno com acesso remoto a qualquer máquina, o que permite fazer alterações no catálogo em poucos minutos.

O principal impasse dos empresários é a ausência de clareza na regulamentação da atividade, principalmente pela falta de informações precisas do ECAD, mesmo assim, a atividade permanece sendo exercida de forma informal e a presença da *jukebox* no espaço urbano continua intensa e significativa.

Em meio ao centro do Recife, a *jukebox* se faz ouvir. Os bares centrais possuem uma especificidade em relação ao restante da cidade: uma alta capacidade de convergência, ali, os estabelecimentos não são frequentados apenas por moradores do bairro, mas por pessoas que transitam pela cidade, como trabalhadores, estudantes, turistas e moradores de outros bairros. Este é o lugar do encontro. Para compreender como esses usos se materializam no cotidiano, apresento um pouco da minha vivência em dois bares da região central: o Bar do Biu e o Torres Bar e Comedoria. Em ambos os casos, a *jukebox* se revela não apenas como fonte sonora, mas como parte de um cenário que organiza afetos, encontros e modos de escuta.

Localizado no famoso Beco do Poeta, no bairro da Boa Vista, está o Bar do Biu, o lugar é atravessado pela arte e pela diversidade, tanto nas expressões culturais que ocupam suas

176 Entrevistas realizadas via Google Meet em fevereiro de 2024.

paredes, como grafites e pixações, quanto pelos corpos que frequentam o lugar, pessoas negras, LGBTQIA +, poetas, músicos e artistas de rua. O grande atrativo do bar é a *jukebox*, que fica na parte externa do fiteiro, a acústica do beco faz com que o som da máquina se propague, podendo ser ouvido de longe. Seu catálogo é extenso, com variedade de artistas locais de diversos gêneros musicais e forte presença do brega. Ali, a radiola costuma ficar pouco tempo parada, de tempos em tempos as pessoas se levantam da mesa e colocam músicas para tocar. A proximidade das mesas permite uma constante interação entre os grupos, que comentam as músicas escolhidas e cantam juntos. Além disso, é comum pessoas diferentes selecionarem o mesmo gênero musical para manter a “energia” do ambiente. O público do Biu é fiel, são pessoas que costumam frequentar o lugar semanalmente, neste sentido, a máquina funciona como um dispositivo que aproxima essas pessoas, pois a partir dela é possível conhecer e compartilhar gostos em comum.

Bem pertinho dali, na famosa Rua da Moeda, está o Torres Bar e Comedoria. O público é composto em sua maioria por jovens e adultos que buscam lazer aos fins de semana. A radiola fica localizada na porta do bar, direcionada às mesas, por competir com outros sons da rua, o volume da máquina é alto, sendo possível escutar a música que vem dela antes mesmo de chegar ao local. O catálogo é atualizado, com grandes nomes da música pernambucana e também um espaço dedicado ao brega. Aqui, além da interação entre as pessoas que estão nas mesas do bar e cantam em conjunto, há também um entrosamento entre as pessoas que estão em pé na calçada, nos bancos públicos ou simplesmente de passagem. Em músicas mais animadas como brega funk, grupos se juntam para dançar em frente à máquina, assim como, em músicas de brega romântico, observa-se casais dançando juntos e pessoas tirando umas às outras para dançar (e também flertar).

Nesta pesquisa foi possível observar que a *jukebox* permanece no Centro do Recife não apenas como resquício de uma tecnologia analógica, mas como um dispositivo ativo, capaz de articular economias informais, práticas coletivas de escuta e modos de ocupação urbana. Sua presença nos bares desafia a lógica individualizada do consumo musical contemporâneo, criando outras formas de partilha e outros sentidos de convivência. A máquina funciona a partir de arranjos que envolvem negociações econômicas, adaptação tecnológica e uma escuta territorializada, sustentada por repertórios que atravessam o cotidiano dos frequentadores e criam vínculos entre música, memória e lugar. Sua permanência revela um tipo de inteligência urbana que mistura som, afeto e arranjo, e que

escapa das narrativas que associam inovação apenas ao digital.

Referências

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: scenes and communication in popular music. **Cultural Studies**, [s.l.], Vol. 5, ED. 3, out. 1991.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: JANOTTI JR., Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone. **Cenas musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.

PARTE 5

Comodificação, Espacialidade e Escutas Públicas e Privadas da Música

“O amor, o perdão e a tecnologia irão nos levar para outro planeta”:

Produção de ambiência no álbum de FBC¹⁷⁷

Rafael Andrade¹⁷⁸

Juliana Afonso¹⁷⁹

Gustavo Marinho¹⁸⁰

Resumo: Este resumo pretende refletir sobre a noção de “ambiência” a partir do álbum musical *O amor, o perdão e a tecnologia irão nos levar para outro planeta*, do músico belo-horizontino FBC. Partindo da materialidade do álbum como uma textualidade composta por elementos sonoros, verbais e imagéticos, buscamos pensar na criação, produção e imaginação de ambiências espaçotemporais que se dão a partir da produção e escuta do álbum.

Palavras-chave: Ambiência; Álbum musical; Espaço; Tempo; Atmosfera.

Introdução

Em julho de 2023 o músico belo-horizontino FBC lançou seu quinto álbum de estúdio *O amor, o perdão e a tecnologia irão nos levar para outro planeta*. O projeto, que mergulha na *dance music* a partir de aproximações com a *disco music*, o *techno*, o *house*, o *soul*, o *funk*, a *black music* e o *R&B*, vem na esteira do álbum *Baile* (2021), focado no *miami bass*, que obteve grande sucesso de público e crítica. Ambos os álbuns marcam uma aproximação do artista com gêneros musicais mais dançantes que explodiram ainda no século passado. Antes deles, as produções de FBC estavam mais restritas a um cenário talvez mais “cru” do *rap*, gênero e movimento no qual o artista despontou na cena belo-horizontina.

É possível observar uma “guinada” de FBC nesses dois últimos álbuns ao se aproximar de movimentos musicais mais ligados a uma música negra dançante. Se em *Baile* (2021) o artista nos conduz para um ambiente de *miami bass*, um subgênero do *funk* de muito sucesso nos anos 1990 e 2000, em *O amor, o perdão e a tecnologia irão nos levar para outro planeta* (2023) FBC volta algumas décadas atrás e propõe conexões com movimentos musicais que estouraram nos anos 1960, como a *black music*, a música *disco*, o *soul* e o *funk*.

177 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 5 de Comodificação, Espacialidade e Escutas Públicas e Privadas da Música** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

178 Doutor, UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais. E-mail: aos.rafael@gmail.com

179 Graduada, UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais. E-mail: juafonso6@gmail.com

180 Graduando, UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais. E-mail: gustavomarinho.contato@hotmail.com

Nossa hipótese inicial aqui é de que esses dois álbuns, cada um a seu modo e com suas particularidades, criam *ambiências* sônicas e espaçotemporais a partir das letras das canções e das sonoridades propostas como trilhas ligadas a gêneros musicais da música *pop* nacional e internacional. Se em outro trabalho, colegas do campo discutiram mais detidamente sobre *Baile* (2021), tomando-o como um álbum conceitual – uma “Ópera Miami” – capaz de construir uma narrativa dramatizada ambientada em espaços/cenários construídos entre o real e o imaginário (Alberto; Vilela, 2023), propomos aqui pensar como o álbum *O amor, o perdão e a tecnologia irão nos levar para outro planeta* (2023) pode trabalhar imaginativamente essa criação de *ambiência* que, reiteramos como hipótese, articula aspectos sônicos, verbais, espaciais e temporais.

A pergunta-problema que fazemos é: que *ambiências* são propostas por FBC no álbum ao sugerir, a partir de tais aspectos, esse “outro planeta”? E ainda: que planeta seria esse “outro” proposto pelo álbum, que se difere “deste”? Que características teria o planeta que é diagnosticado por FBC como “este”? E o que esse “outro” planeta teria de diferente?

O próprio título do álbum sugere uma noção de futuro, pois “iremos” para este outro planeta. E o que vai nos levar até lá será “o amor, o perdão e a tecnologia”. Partindo dessa construção imaginativa, que está no título do álbum, mas também em letras de músicas, em elementos visuais como a capa do álbum e em aspectos sonoros das canções, gostaríamos de pensar sobre a noção de criação e produção de *ambiências*.

Ambiência

Pensamos a noção de *ambiência* junto e a partir de um campo semântico que inicialmente reúne termos e conceitos como “espaço” (Lefebvre, 2006), “lugar” (Santos, 2006; Tuan, 1977), “território” (Haesbaert, 2004) e “ambiente” (Dewey, 2010; Greiner, 2005). A partir desse caminho teórico, que parte de uma noção mais geral de “espaço” e vai se afunilando, chegamos à noção de “ambiência”.

A hipótese é de que a noção de *ambiência* poderia ser pensada a partir da presença, real ou imaginada, de um corpo em determinado espaço e que ambos são atravessados pelo tempo (ou pelas dimensões temporais). Essa hipótese dialoga com o conceito de *ambiência* proposto por Thibaud (2012): a *ambiência* é o *espaço-tempo* experimentado pelos sentidos (2012, p. 9), dá vida a um ambiente e confere um tom único e singular (2012, p. 10).

Esse conceito é comentado por Fonseca (2008), Ingold (2018) e Gabriella, Salles, Andrade e Chamusca (2023). Cláudia Fonseca (2008) e Tim Ingold (2018) aproximam a ideia de *ambiência* à noção de *atmosfera*. Segundo a pesquisadora, a ambiência cria uma atmosfera própria, o que remete à própria etimologia da palavra *ambiance*, que em francês é a *atmosfera* que envolve uma pessoa ou uma coisa (Fonseca, 2008, p. 87). Segundo Ingold (2018), por sua vez, a *atmosfera* é um fenômeno intermediário que estaria *entre* o sujeito e o objeto (2018, p. 210).

Da mesma forma, Gabriella, Sales, Andrade e Chamusca (2023) afirmam que a ideia de *ambiência* articula elementos espaciais e temporais a partir de uma relação que se produz, justamente, em um certo intervalo temporal e de uma demarcação espacial (2023, p. 145). Nota-se que, para a compreensão do termo, é preciso levar em conta que a experiência no espaço, mediada pelo corpo, é também atravessada pelo elemento temporal, retomando, assim, a importância de cada elemento da tríade espaço-tempo-corpo para compreender a *ambiência*.

Por fim, Gumbrecht (2014) aproxima as noções de *ambiência* e *atmosfera* ao termo alemão *Stimmung*. Segundo ele, sua tradução para o inglês poderia ser feita a partir articulação das palavras *mood* – sensação interior, uma espécie de *estado de espírito* (Gumbrecht, 2014) – e *climate* – algo que está em volta das pessoas e exerce sobre elas uma influência física (Gumbrecht, 2014). Tais termos também dialogam com noções como *humor*, *vibe* e o próprio *clima*, tanto no sentido atmosférico do *tempo* e das condições meteorológicas, quanto num sentido de estado de espírito, como já mencionamos.

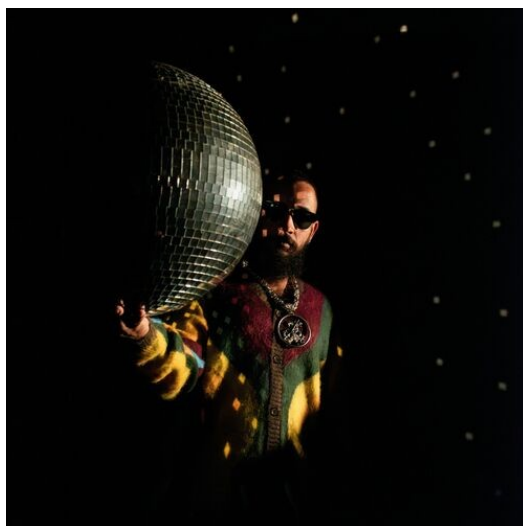
A partir dessa breve conceitualização, pensamos aqui na *ambiência* como espaço-temporalidade que envolve nossos corpos em situações comunicacionais particulares e que articula uma espécie de contexto atmosférico *tátil* e *sensorial* que condiciona as nossas experiências. Essa ambiência pode ser tanto criada e produzida, quanto imaginada, a partir de elementos diversos (sonoros, verbais, espaciais e temporais no caso dos fenômenos musicais que estamos trabalhando) que ajudam a articular nossas experiências de interação com o mundo (ou o “planeta”, conforme FBC).

O amor, o perdão e a tecnologia irão nos levar para qual planeta?

Pensando a materialidade do álbum musical como um produto que contém e propõe uma certa narrativa coerente que é construída e baseada em elementos diversos como, por exemplo, seu título, sua imagem de capa, as texturas sonoras, as letras e a ordem das canções, entre outros, propomos pensar que tipos de ambiências são criados, produzidos, sugeridos e imaginados por FBC no álbum *O amor, o perdão e a tecnologia irão nos levar para outro planeta* e como eles são atualizados a partir da escuta. Nossa hipótese é de que o álbum se propõe a nos levar (a partir de sua produção e de nossa escuta) para outro tempo e espaço, que não este. A questão que surge, então, é: “que planeta seria esse?”

Para responder essas questões norteadoras, desenhamos um caminho metodológico que considera os diversos elementos presentes no álbum que contribuiriam para pensarmos a criação e a produção dessa ambiência. Consideramos, para a análise: a) o título do álbum, com seus termos e movimentos espaciais e temporais sugeridos, bem como o destaque para o tempo verbal no futuro e a noção de “outro planeta”; b) a capa do álbum (ver imagem abaixo), com seus elementos visuais – com destaque para o globo de espelhos que remete a um ambiente *disco*; c) as letras e as temáticas das canções, com foco na análise verbal do que as canções dizem sobre um certo diagnóstico de um planeta presente (ansiedade, uso de drogas, uso abusivo de redes sociais, entre outros) e da sugestão futura de um “outro planeta”, pautado no *amor*, no *perdão* e na *tecnologia*; e d) as sonoridades que formam o álbum, com destaque para as relações espaçotemporais com gêneros musicais e texturas sonoras acionadas.

Imagem 1: Capa do álbum *O amor, o perdão e a tecnologia irão nos levar para outro planeta* (2003)



Partindo dessa construção metodológica para a análise, esperamos reunir ao longo da proposta de pesquisa elementos que nos ajudem a refletir sobre a construção e a produção de uma ambiência que pode ser mobilizada pela produção do álbum e que vai sendo atualizada com as nossas escutas.

Referências

ALBERTO, Thiago; VILELA, Bruna. O “Baile” de FBC: apontamentos sobre a música pop-periférica contemporânea de Belo Horizonte. **Contemporânea – Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 21, n. 1, p. 61-80, jan./abr. 2023. Disponível em: <<https://tinyurl.com/34avdaaw>>. Acesso em: 1 nov. 2025.

DEWEY, John. **Art as experience**. New York: Perigee Books, [1934] 2005.

FBC. **O amor, o perdão e a tecnologia irão nos levar para outro planeta**. Gravadora Independente, 2023. Formato digital, 1 hora e 45 minutos. Disponível em: <<https://tinyurl.com/mw5e6ex6>>. Acesso em: 1 out. 2025.

FONSECA, Cláudia. **A cidade em comunicação**: paisagens, conversas e derivas no centro de BH. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GABRIELLA, Letícia; SALLES, Poliana; ANDRADE, Rafael; CHAMUSCA, Tess. A banca resiste, insiste, existe ou persiste? transformações, influências e produção de ambiências. In: **De banca em banca**: percursos entre catástrofes cotidianas [livro eletrônico] / Francielle de Souza... [et al.]. – Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

INGOLD, Tim. **La vida de las líneas**. Santiago del Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2018.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4. éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: fev. 2006. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yr6yufst>>. Acesso em: 1 jun 2023.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2006.

THIBAUD, Jean-Paul. A cidade através dos sentidos. **Cadernos PROARQ**, v. 18, 2012.
Disponível em: <<https://tinyurl.com/mtzn4k62>>. Acesso em: 20 out. 2022.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

É gente da gente:

o discurso de canções populares de Gonzaguinha e Negritude Júnior
como denúncia de desigualdades sociais¹⁸¹

Raulino Santos Cerqueira Júnior¹⁸²

Resumo: O presente trabalho analisa as letras das canções *É* (Gonzaguinha) e *Gente da Gente* (Negritude Júnior) a fim de entender os contextos nos quais foram criadas, identificar as mensagens de denúncia das desigualdades sociais de cada uma e evidenciar como a arte documenta uma época. Para realizar o estudo, utilizou-se a pesquisa bibliográfica e a análise crítica do discurso como metodologias. A discussão aqui empreendida considera o caráter diacrônico e sincrônico das canções.

Palavras-chave: Discurso; Canção; Denúncia; Desigualdade Social.

Proposta

A arte, de uma forma geral, sempre foi instrumento de documentação de períodos históricos. Na história da humanidade, as pinturas rupestres e os hieróglifos, por exemplo, documentaram a forma de viver de homens e mulheres que formavam a sociedade da época. Neste trabalho, consta a análise de *É*, composta e interpretada por Gonzaguinha; e de *Gente da Gente*, de Wagninho e Netinho, interpretada pelos grupos Negritude Júnior e Racionais MC's¹⁸³. O objetivo foi mostrar as denúncias que elas trazem e o que revelam do seu tempo.

A individualidade do emissor sempre está permeando o seu discurso. Bakhtin (2000, p. 283) enfatiza: “o enunciado — oral e escrito, primário e secundário, em qualquer esfera da comunicação verbal — é individual, e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual”. Fairclough (2001, p. 91) é categórico quando fala da relevância da análise do discurso:

O discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem: suas próprias normas e

181 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho 5 de Comodificação, Espacialidade e Escutas Públicas e Privadas da Música** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

182 Doutorando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (Pós-Cultura/UFBA), mestre em Educação e Contemporaneidade pelo Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia (PPGEduC/UNEB), professor efetivo da Rede Estadual de Ensino da Bahia, compositor, jornalista e produtor cultural. E-mail: raulino.junior@enova.educacao.ba.gov.br

183 O grupo usa esta grafia, com apóstrofo.

convenções, como também relações, identidades e instituições que lhe são subjacentes. O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado.

Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, o Gonzaguinha, era filho de Luiz Gonzaga e Odaléia Guedes, que morreu quando o filho tinha dois anos. O cantor e compositor, nascido no Rio de Janeiro, morou no Morro de São Carlos, no bairro do Estácio, com os padrinhos Dina (Leopoldina Castro) e Xavier (Henrique Xavier Pinheiro). Isso se deu porque o Rei do Baião teve outro casamento e a sua nova família não aceitou o menino. Echeverria (2006, p. 15) esclarece:

Ao se casar com Helena, Luiz quis levar o menino e o imaginou sendo criado pelo casal. Mas a mulher, e mais ainda, a sogra, dona Marieta, não permitiram que Luizinho fosse morar com a nova família constituída. E, por isso, o garoto foi criado no Morro de São Carlos, com os padrinhos educando seu ouvido com a viola de Xavier e a música popular que se escutava nos rádios no fim dos anos 1950 e começo dos anos 1960, e recebendo o carinho maternal de Dina, uma verdadeira mãe para Luizinho.

Gonzaguinha se destacou no cenário da Música Popular Brasileira (MPB) entre os anos de 1967 e 1991, quando morreu, vítima de um acidente de carro, aos 45 anos. O primeiro LP saiu em 1973 e, ao todo, lançou 17 discos. A canção¹⁸⁴ *É* foi lançada em 1988, no disco *Corações Marginais*. A banda Negritude Júnior foi fundada em 1986 por amigos que moravam na Cohab (Companhia de Habitação Popular) 1 de Carapicuíba, periferia de São Paulo. O grupo continua em atividade e, ao longo desses 39 anos de carreira, lançou 13 discos. A ascensão se deu nos anos de 1990, sendo um dos principais expoentes do pagode romântico. Tal gênero é considerado como um desdobramento do samba. Lima (2002, p. 92) diz que:

O sucesso do pagode não pode ser separado da história do samba, a qual se remete, como marco, à virada de 1900, quando, no Rio de Janeiro, comunidades formadas principalmente por ex-escravos [sic], descendentes de escravos [sic] e migrantes sedimentaram práticas musicais em formas recorrentes. Em 1917, o samba atingiu um

184 Para melhor entendimento deste gênero textual, citamos Tatit, que conceitua canção e a distingue de música: “Uma canção é sempre a junção entre melodia e letra. Às vezes, não se sabe nem tocar, basta dizer para vocês que todos os cancionistas não sabem música. Há exceções que confirmam a regra, como o Tom Jobim. A maioria dos cancionistas não faz música, faz a combinação de melodia e letra que os músicos não sabem fazer. É essa a diferença. Um autor erudito que concebe uma peça pensa de um modo sonoro, em relações de motivos, de timbres, quais são os timbres utilizados numa peça, ritmo e melodia, também. Mas não pensa em letra. Ainda na faculdade, comecei a pensar: ‘aqui não se faz nada do que eu gosto’, que era exatamente essa questão da junção entre melodia e letra. Depois vim a saber que, desde Gilberto Gil até Caetano Veloso, e mesmo Jorge Ben Jor e Chico Buarque, ninguém sabe música, absolutamente. Comecei a perceber que havia outra linguagem que causava emoção, inclusive um canto muito rápido de três minutos, tempo suficiente para encantar as pessoas. Comecei a perseguir outra linguagem. Essa é a grande diferença entre música e canção, assim como há uma diferença entre letra de música e literatura”. Disponível em: <<https://tinyurl.com/mp2mdhgh>>. Acesso em: 10 ago. 2024.

público mais amplo através de sucesso da gravação de *Pelo Telefone*, em um estilo que seria chamado de “samba-amaxixado”, e que constituiria um modelo na próxima década, com várias outras gravações semelhantes tornando-se também sucessos populares na medida das possibilidades de divulgação contemporâneas.

Em 1995, o Negritude Júnior lançou o CD *Gente da Gente*. A música que deu nome ao disco foi gravada em parceria com Mano Brown, do Racionais MC's. A banda foi fundada em 1988 e é formada por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e DJ KL Jay. No site oficial, ao se descrever, o grupo diz:

O Racionais Mc's é um grupo brasileiro de RAP que surgiu no final dos anos 80 com um discurso que tinha a preocupação de denunciar o racismo e o sistema capitalista opressor que patrocinava a miséria que estava automaticamente ligada com a violência e o crime. Trinta anos depois, Racionais Mc's, ainda com um forte engajamento na luta contra o racismo e discriminação, vem deixando seu legado e construiu uma história ao lado das pessoas que sempre os acompanharam (RACIONAIS MC'S, 2024).

É é uma música em que o eu lírico fala por uma coletividade. Isso fica bem demarcado com o uso da expressão “A gente”, no início da maioria dos versos: “É/ A gente quer valer o nosso amor / A gente quer valer nosso suor...”. A letra da música trata dos anseios de um ser humano, das coisas que ele precisa para viver na sociedade: “A gente quer carinho e atenção/ [...] / A gente quer é ter muita saúde / A gente quer viver a liberdade / [...]”. Em seguida, o autor dá um recado para quem insiste em querer enganar o povo, privando-o de seus direitos: “É / A gente não tem cara de panaca / A gente não tem jeito de babaca / A gente não está com a bunda exposta na janela pra passar a mão nela”. Na última estrofe, Gonzaguinha elenca os direitos básicos de todo cidadão: “É / A gente quer viver pleno direito / A gente quer viver todo respeito / A gente quer viver uma nação / A gente quer é ser um cidadão”. Infelizmente, nos dias de hoje muita coisa permanece igual e a música não perdeu a sua atualidade. Viver a plena cidadania, no Brasil, é um desafio, algo a ser conquistado. Quando *É* foi lançada (1988), o Brasil estava no seu primeiro governo civil após a Ditadura Militar (1964-1985). Era a gestão de José Sarney (1985-1990). Neste governo, houve um marco importante para a democracia: a aprovação da nova Constituição, no mesmo ano em que a música foi lançada.

O *rap* é um dos elementos do *hip hop*. Rose (2021, p. 105) diz que “o rap revisa as precedências culturais dos negros por meio de novos e sofisticados meios tecnológicos. ‘Barulho’ de um lado e contramemória comunitária do outro, o rap invoca e destrói de uma só vez”. No início de *Gente da Gente*, os versos fazem um retrato do brasileiro típico: “Esse samba

é pra gente da gente / Que vive a pegar no batente / Com sol, ou com chuva, ou doente / Sabe que tem que trabalhar”. A letra critica os governantes: “Esse povo merece uma medalha / Porque nunca foge da batalha / Essa gente da gente não dá falha / Porque não tem fã de canalha”. A música questiona a juventude, constata o sofrimento da nossa gente e afirma que o povo precisa ouvir Racionais MC’s para criar consciência crítica: “Essa gente é na gente que crê / Negritude é lição de viver / Juventude drogada pra quê? / Ai, meu Deus, o que posso fazer? / Essa gente já sofre demais / São tratados como animais / E só querem um pouquinho de paz / E precisam ouvir Racionais”. A canção *Gente da Gente* foi lançada em 1995, ano da primeira gestão de Fernando Henrique Cardoso na presidência do Brasil. Apesar de ser um governo marcado pela estabilidade econômica, com o Plano Real, e de ter inaugurado alguns programas sociais que são referências até hoje, a desigualdade social se mantinha.

Considerações finais

A música popular, através do seu discurso, atinge milhares de pessoas. Se a mensagem que é passada através dela for de cunho social, isso contribui para que quem ouve possa apurar o seu senso crítico e perceber o que acontece no seu entorno. A arte é capaz de provocar essa mobilização. Neste trabalho, fez-se um esforço para colocar em diálogo dois artistas de épocas e estilos diferentes. Gonzaguinha e Negritude Júnior nunca se encontraram nos palcos da vida, mas as obras analisadas aqui têm pontos em comum. *É* e *Gente da Gente* mostram a indignação do povo brasileiro diante do que lhe é oferecido como cidadania. As canções denunciam desigualdades sociais que se arrastam desde que o Brasil é Brasil. Quando se pensa no futuro, a perspectiva não é das melhores. O país segue com disparidade em concentração de renda, saneamento básico precário em algumas localidades e índices alarmantes de insegurança alimentar. Que a música popular, nesse sentido, continue sendo um canal possível de denúncia.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 277-326. (Coleção Ensino Superior).

ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão: uma história brasileira**. São Paulo: Ediouro, 2006.

FAIRCLOUGH, Norman. Teoria social do discurso. In: FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Coordenadora da tradução, revisão técnica e prefácio Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001, cap. 3, p. 89-131.

GONZAGUINHA. É. Rio de Janeiro: Ariola, 1988.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. O pagode dos anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical. **Em Pauta**, v. 13, n. 21, dez. 2002. Disponível em: <<https://tinyurl.com/5amc7a89>>. Acesso em: 31 maio 2024.

NEGRITUDE JÚNIOR. **Gente da Gente**. São Paulo: EMI Music Brasil, 1995.

RACIONAIS MC'S. Site oficial, 2024. Disponível em: <<https://www.racionaisoficial.com.br/>>. Acesso em: 31 maio 2024.

ROSE, T. **Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

As contranarrativas de Oruam e Mc Poze do Rodo:

Uma análise sobre a conversão de registros midiáticos tradicionais
em produtos audiovisuais para as mídias digitais¹⁸⁵

João Victor Pessanha¹⁸⁶

Resumo: O estudo investiga como os *trapfunkeiros* Oruam e MC Poze do Rodo se apropriam da construção narrativa operada pela mídia tradicional, pelos políticos à direita e pelas forças jurídicas e policiais – agentes antagônicos ao contraditório social e seus produtos culturais –, recriando narrativas com ferramentas inerentes às mídias digitais. Propomos o estudo de dois produtos: a música e o videoclipe de *Lei Anti O.R.U.A.M*, em contraposição ao contexto que a originou; e *Desabafo 2* de Poze do Rodo, com imagens da prisão e da soltura do MC.

Palavras-chave: *Trap*; *Funk*; Oruam; Poze do Rodo; Criminalização do *funk*.

Proposta

Mesmo dez anos após a entrada do gênero *trap* no Brasil e sua consolidação no mercado nacional (Kociuba, 2023), ainda são incipientes os estudos que identifiquem as transformações pelas quais o gênero passou ao assimilar os elementos sonoros e culturais brasileiros, a perspectiva afrodiaspórica do fenômeno e as contribuições dessa fusão para a já rica prateleira musical do país.

Entretanto, é preciso ir além: o *trapfunk* (ou *trap de cria*), vertente do gênero criada após sua fusão com o *funk* carioca, têm sido o mais recente alvo da criminalização midiática, política, jurídica e policial à qual movimentos artísticos e culturais negros e periféricos têm sido expostos desde o século XIX (Sodré, 2009). Em 2025, esse processo criminalizador tem se materializado pelos seguintes fatos: a criação de projetos de lei apelidados de “Anti-Oruam”¹⁸⁷, em diversas cidades do país; e as constantes investigações e buscas e apreensões de bens, que

185 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho GT 5 de Comodificação, Espacialidade e Escutas Públicas e Privadas da Música** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

186 Doutorando em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ, mestre em Cinema e Audiovisual pela UFF, docente dos bacharelados em Cinema e Produção Audiovisual e Publicidade e Propaganda do Instituto Brasileiro de Medicina de Reabilitação (IBMR). E-mail: contatojvpessanha@gmail.com

187 “A chamada ‘Lei Anti-Oruam’, idealizada pela vereadora paulistana Amanda Vettorazzo (União), já foi aprovada em pelo menos 46 cidades de 13 estados brasileiros, segundo levantamento mantido pelo gabinete dela [...]. A ‘Lei Anti-Oruam’ obriga as prefeituras a incluir, nas contratações de artistas, uma cláusula proibindo expressões de apologia ao crime organizado ou ao consumo de drogas, sempre que os shows puderem ser acessados pelo público infantojuvenil” (Matais, 2025).

culminaram em recorrentes prisões de Marlon Brendon Coelho Couto da Silva – o MC Poze do Rodo¹⁸⁸ – e Mauro Davi dos Santos Nepomuceno – o Oruam¹⁸⁹.

A novidade, objeto desta pesquisa, é: se antes a resistência só era possível através das letras das músicas, da organização comunitária e da incubação dos movimentos artísticos nos terreiros urbanos (Sodré, 2019) – favelas, escolas de samba, quadras poliesportivas etc. –, hoje artistas detêm meios de produção midiáticos, com dezenas de milhões de seguidores, poder de projeção e consumo que podem nivelá-los à mídia tradicional, em construção de discurso (Foucault, 2012), mobilizando agências públicas e populares que ultrapassam o caráter opinativo dos usuários das redes. Se isolarmos o *trapfunk* nessa equação, vemos que ele nasce inserido na lógica das plataformas digitais e dos serviços de *streaming*, o que atenua a linha entre o público e o privado a respeito do consumo de música – e dos artistas que a produzem.

Fundamentação teórica

Acusados de fazerem apologia ao crime organizado e ao narcotráfico em suas letras, Oruam e Poze fazem uso da liberdade de expressão artística garantida pela Constituição¹⁹⁰ para explorar uma dualidade criativa que, ao mesmo tempo, documenta o cotidiano das favelas de onde advêm – com as suas facções predominantes – e afronta forças estatais, que fazem a manutenção da opressão e do sucateamento desses locais, por meio de práticas necropolíticas (Mbembe, 2020).

Conceitualmente, o *trap* e o *funk* se assemelham em gênese. Se o *funk* foi suprimido dos clubes e ginásios do asfalto e confinado nos becos, vielas e quadras das favelas (Vianna, 1988), o nome *trap* é uma referência às ruas e casas onde as drogas eram produzidas em Atlanta e outras cidades sulistas dos Estados Unidos, onde o gênero surgiu no início dos anos 2000 (Kociuba, 2023). Outras paridades entre os estilos são: as metáforas feitas a partir do cotidiano violento do tráfico, a superação da vida nesse contexto e a ostentação da riqueza obtida com o sucesso.

188 A prisão mais recente de Poze ocorreu entre os dias 29 de maio e 3 de junho, após investigações sobre o conteúdo de suas letras, entre outros indiciamentos. Já Oruam foi detido no último dia 22 de julho, após um menor infrator, acusado de fazer parte do Comando Vermelho, ser localizado e apreendido em sua residência, no Rio de Janeiro.

189 Segundo o portal digital Jusbrasil, 24 processos mencionam Marlon Brendon Coelho Couto da Silva, o MC Poze do Rodo, em instâncias que vão desde o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro até o Supremo Tribunal Federal. Em relação a Mauro Davi dos Santos Nepomuceno, o Oruam, são nove os processos que mencionam o *trapper*. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/>> Acesso em: 24 jul 2025.

190 Art. 5º, inciso IX, da Constituição Federal de 1988 garante: “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”.

Portanto, propomos uma articulação de debates sobre raça e representação em produtos culturais midiaticizados, contrapondo os modos de produção dessas representações – externas e internas – a respeito do controle narrativo. Encontramos nas produções de Stuart Hall, bell hooks e Muniz Sodré os insumos para tal articulação teórica, uma vez que os autores tratam de questões representativas protagonizadas por artistas negros e suas possíveis construções mercadológicas.

Contrastamos produções que debatem a criminalização do *funk* e da música urbana brasileira, a partir de Micael Herschmann, Hermano Vianna, Juliana Bragança e Danilo Cymrot, com artigos que textos dão conta do alcance do *trapfunk* e seus artistas, dos dados sobre números de visualizações e dos ouvintes dos produtos fonográficos que são explorados neste breve estudo.

Sobre as questões inerentes às mídias digitais e à plataformização da música, consideramos a produção de Leonardo de Marchi, articulando-a com os estudos sobre a relevância dos videocliques na construção dos artistas musicais, feitos por Tiago Soares. Por fim, à luz de Ivana Bentes, Erick Felinto e Cíntia Sanmartin Fernandes, analisamos como os elementos da *memética*, da *viralização* e da construção do *imaginário digital* podem nivelar o poder narrativo dos artistas ao (decadente) monopólio discursivo da mídia tradicional.

Metodologia e análise de material

Encontramos na teoria do Ator-Rede, de Bruno Latour, o norte metodológico para o desenvolvimento deste estudo. O jogo dialético feito por Oruam – ao pleitear, em músicas e imagens, a liberdade do pai, Marcinho VP, apontado como líder do Comando Vermelho – e de Mc Poze – ao narrar o cotidiano da sua vida pregressa no tráfico, afrontando as forças policiais – apresentam provocantes controvérsias a respeito dos limites entre apologia ao crime e criação artística. Como defende Bruno Latour, as controvérsias são ferramentas eficazes do ponto de vista epistemológico no estudo das relações sociais.

Temos como objetos de observação a música *Lei Anti O.R.U.A.M* e seu respectivo videoclipe, produzido com imagens da participação de Oruam em protestos pela soltura de Poze; e a música e o videoclipe de *Desabafo 2*, de MC Poze do Rodo, que ressignifica imagens produzidas pela mídia tradicional, fundindo-as a cenas captadas nos protestos pela soltura do MC, ocorrida dois dias antes do lançamento. Ambos os videocliques são dirigidos por Igor Vargas e produzidos pela Mainstreet Records, gravadora de ambos os artistas.

Até o momento, *Lei Anti O.R.U.A.M* acumula 73,2 milhões de visualizações com o videoclipe e o *visualiser*¹⁹¹, no Youtube, e mais de 59 milhões de ouvintes da faixa, lançada em 21 de fevereiro de 2025 no Spotify. Já *Desabafo 2*, de MC Poze do Rodo, lançada em 5 de junho deste ano, conta com 13 milhões de visualizações no YouTube e 4,7 milhões de ouvintes no Spotify. Os dados de visualizações, ouvintes, comentários e alcance foram observados em contexto com as bibliografias pertinentes supracitadas.

Conclusão

A mídia tradicional foi, desde o início da indústria cultural moderna (Benjamin, 2018), capaz de definir quais músicas chegariam ao público de acordo com uma curadoria aplicada de modo vertical, carregando todos os preconceitos e estigmas relacionados ao elitismo cultural, que, por sua vez, é alimentado pelo racismo e pelo classismo, no contexto brasileiro. Embora seu monopólio narrativo esteja em queda, televisão, rádio e mídias impressas ainda têm importante relevância, uma vez que o processo de popularização das inteligências artificiais, *fake news* – notícias falsas com alto poder de viralização – e *deepfakes* – conteúdos falsos criados a partir de dados reais – nos trazem inseguranças a respeito da confiabilidade dos materiais veiculados na esfera digital.

Com o advento das redes sociais e da plataforma musical, houve uma inversão curacional, em que a mídia hegemônica, em suma, repercute as músicas e artistas surgidos e pautados pelo universo digital. Entretanto, consideramos que este é o resgate de um fenômeno anterior, uma vez que as ruas e os territórios sônico-musicais (Fernandes; Herschmann, 2014) sempre foram a fonte geradora de todo movimento musical concebido e/ou resultante do contexto urbano e de suas relações sociais.

Percebemos, então, que a apropriação narrativa digital promovida pelos artistas Oruam e Poze do Rodo acerca do material produzido pela mídia tradicional representa a criação de um nivelamento discursivo inédito, propiciando uma autonomia representativa que contribui para uma compreensão de si mais alinhada à realidade dos sujeitos racializados e periferizados, no combate à práticas estratificadoras – sociais e/ou imaginárias.

191 Produto audiovisual semelhante a um videoclipe, porém feito a partir de uma sequência de imagens que se repetem, com foco maior na letra da canção, que costuma vir legendada. Essa modalidade tem um custo muito inferior de produção, se comparada ao videoclipe tradicional, devido ao menor número necessário de locações, figurinos e equipe técnica.

No fim, ao campo da Comunicação interessam mais os processos de construção e desconstrução de imaginários a partir da mediatização da música e as relações sociais geradoras e resultantes destes processos; e menos o extenso debate jurídico e moral a respeito de um possível incentivo à criminalidade contido na produção musical de Oruam e Mc Poze do Rodo, que limita a discussão dos fenômenos à sua volta.

Referências

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Rio de Janeiro: L&PM, 2018.

BENTES, Ivana. Meme Presidente: Imagens gore, narrativas alternativas e memética na política. In: CHAGAS, Viktor (org.). **Cultura dos memes no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2024, p. 219-250.

BRAGANÇA, Juliana. **Preso na gaiola**: a criminalização do funk carioca nas páginas do jornal do Brasil (1990-1999). Curitiba: Appris, 2020.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 5 de outubro de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República.

CANEVACCI, M. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CYMROT, Danilo. **O funk na batida**: baile, rua e parlamento. São Paulo: Sesc, 2022.

DE MARCHI, Leonardo. Como os algoritmos do YouTube calculam valor? Uma análise da produção de valor para vídeos digitais de música pela lógica social de derivativo. **Matrizes**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 193-215, maio/ago. 2018.

DURÁN, María-Ángeles. **La ciudad compartida**: conocimiento, afecto y uso. Santiago: Ediciones SUR, 2008.

FELINTO, Erick; FERNANDES, Cintia Sanmartin (orgs.). **Territórios do imaginário**: veredas da imaginação. Porto Alegre: Sulina, 2024.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos (Vol. IV) – estratégia poder-saber**. São Paulo: Forense Universitária, 2012.

HERSCHMANN, M. **Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. **A força movente da música**. Porto Alegre: Sulina, 2023.

KOCIUBA, Y. T. Reflexões sobre os aspectos sócio-históricos da música trap: das cozinhas de Atlanta às periferias brasileiras. 2023. **Comunicação em Simpósio: Música Popular e Interdisciplinaridade**, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2023.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: introdução à teoria ator-rede. Salvador: Edufba, 2012.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MAINSTREET RECORDS. **Lei Anti Oruam (Prod. Maurin, Victor Wao)**. YouTube, 6 jun. 2025. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b5OauvgPsl8>>. Acesso em: 12 jul. 2025.

MARANHÃO, Romero de Albuquerque. A complexidade da apologia ao crime no funk/trap carioca: uma análise da liberdade artística vs. controle social. **Revista Aracê**, Salvador, v. 7, n. 7, p. 37319-37333, jun. 2025.

MATAIS, Andreza. “Lei Anti-Oruam” já foi aprovada em 46 cidades de 13 estados. **Metrópoles Online**, 23 jul. 2025. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2sfe4spz>>. Acesso em: 24 jul 2025.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

MC POZE DO RODO. **Desabafo 2 (Prod. Portugal no Beat)**. YouTube, 4 jun. 2025. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EgHIEsIBqTw>>. Acesso em: 12 jul. 2025.

PAIVA, Raquel. **O espírito comum**: comunidade, mídia e globalismo. Rio de Janeiro: Mauad X, 2003.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: UFPB, 2014.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SODRÉ, MUNIZ. **Samba**: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm das ruas**. São Paulo: Edições Tinhorão, 2013.

A poesia de todo canto:

O encontro das diferentes estruturas narrativas numa mostra de acúmulo¹⁹²

Raldianny Pereira dos Santos¹⁹³

Resumo: Lançamos neste texto um olhar sobre nossa prática docente visando apreender a fenomenologia existencialista em pleno curso. Analisamos contribuições teórico-metodológicas do diálogo da Comunicação com os Estudos em Escrita Criativa à luz da autoetnografia. Trazemos produções de discentes na articulação entre música e poesia, ressaltando ganhos na formação acadêmica e proximidades das estruturas narrativas.

Palavras-chave: Comunicação; Escrita criativa; Música; Poesia; Existencialismo.

Queiroz e Ferreira analisam que a Comunicação é uma ciência moderna, “persegue os parâmetros que constituem a modernidade: produtividade, hipóteses, objetividade, metodologias com procedimentos bem estabelecidos”, e convocam-nos, unindo suas vozes a outros autores, a “ler, pensar e imaginar outramente” (Sharpe, 2023, p. 33), valendo-nos das próprias capacidades de “nos indisciplinar, questionar os postulados e parâmetros que conformam a nossa área”¹⁹⁴.

No exercício desta postura indisciplinar mobilizo a autoetnografia e os Estudos em Escrita Criativa na prática acadêmica numa perspectiva existencialista

O esforço no exercício fenomenológico de 1) voltar às coisas mesmas do espaço acadêmico (experiência) 2) desprezando representações mentais habituais que produziam em mim a ideia (essência) de separação [...] – e 3) mobilizando o treinamento dos meus sentidos na educação 4) com a utilização de conceitos redirecionadores dinamizados pelos Estudos e Escrita Criativa 5) tem-se constituído num caminho próprio de superação da cisão entre eu (sujeito) e o mundo acadêmico (objeto) (Pereira, 2023, p. 261).

A autoetnografia é bem-vinda quando “O contributo esperado é gerar uma produção intelectual que possa engajar, sensibilizar e inspirar” (Vieira, 2020, p. 451). O intuito é “partir de vivências para a produção de conhecimento” (Monteiro, 2025, p. 9). Em estudos sobre amizade, Agamben analisa que:

192 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho GT 5 de Comodificação, Espacialidade e Escutas Públicas e Privadas da Música** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

193 Profa. Dra. do DCOM/UPFE, Campus Recife. E-mail: raldianny.pereira@ufpe.br

194 *Paper* lido e discutido no Laboratório de Análise de Música e Audiovisual do PPGCOM/UFPE.

Nessa sensação de existir insiste uma outra sensação, especificamente humana, que tem a forma de um com-sentir (*synaisthanesthai*) a existência do amigo. A amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria. Mas isso significa que a amizade tem um estatuto ontológico e, ao mesmo tempo, político. A sensação do ser é, de fato, já sempre dividida e com dividida, e a amizade nomeia essa divisão. Não há aqui nenhuma intersubjetividade – esta quimera dos modernos –, nenhuma relação entre sujeitos: em vez disso o ser mesmo é dividido, é não-idêntico a si, e o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa com-divisão (Agamben, 2009, pp. 88-89).

Na prática docente não me constituo propriamente como amiga dos discentes sem, no entanto, negar de modo absoluto essa condição. Vale destacar é o cuidado e compromisso de criar conjuntamente empatia entre as pessoas envolvidas que redunde na vivência de segurança para criação e partilha das produções com respeitosa liberdade e confiança nas disciplinas sob minha responsabilidade, incluindo a eletiva Escrita Criativa

Os espaços onde ocorrem os encontros de Escrita Criativa não se limitam com o cinza dos corredores acadêmicos; são espaços experimentais que, sem sacrificar a disciplina que todo empenho pede, reivindicam uma outra liberdade. Em dado momento, mesmo Montesquieu reconhece que a sisudez serve de escudo a besteiras (*la gravité est bouclier des sots*). A alegria acolhe quem cria, quem ousa; dá ao espírito uma morada; a tristeza o exila. Por isso creio nos espaços de Escrita Criativa, na insurreição da esperança – da insubordinação, da aposta. E que siga sendo assim: que creia, crie e transforme (Holanda, 2018, pp. 247-248).

Em sala de aula, além da Escrita Criativa, também em Radiojornalismo, Organização da Produção 1 e Redação para Rádio 2, confrontam-me 25, 30, 40, 50 rostos ávidos, corações desejanter e mãos inquietas para manifestarem no mundo o que querem ofertar em seus modos únicos de ser. Em comum, entre mim e eles, o querer elaborar e partilhar narrativas que se consubstanciem numa comunicação outramente. Mesmo distante do ideal, o trabalho transdisciplinar que busco empreender tem reverberado em práticas mais criativas e ousadas por parte dos discentes a partir da percepção de que Comunicação é Arte e Arte é Comunicação. Entre quase duas mil criações¹⁹⁵, apenas dois exemplos do que foi produzido no diálogo música-poesia

Tentei ser **Solto**

Mas no momento em que te vi

Falei prontamente **Verdades Inventadas**

195 A partir de 2021, em linguagens, gêneros e formatos variados em textos e imagens (crônicas, listas, cartas, contos, poemas, haicais, fotografias, HQs, etc.), produções em áudio, de narrativas de não-ficção (radiodocumentários) e também de ficção (audiodramas originais ou adaptações), e ainda produções audiovisuais sobre temas relevantes para pensar a realidade humana nas sociedades contemporâneas, especialmente a brasileira, num trabalho que perpassa e articula todas as disciplinas que ministro.

Foi **Tipo** um tiro certeiro.

Fiquei na **Penumbra**

Você chegou e **Me deu a mão**

E eu te disse: “**Eu quero ser leal.**”

Augusto Galdino (As palavras em negrito são títulos ou trechos de músicas do cantor de Rap, Djonga)

Entender

É preciso se amar

Sem pessoas

Como se já bastasse ser só

Por que se não mergulhar

Em si mesmo

Fraco se tornará á á á.

Seja a gota d'água

Seja toda praiaaa

Você me diz que os outros não lhe entendem

Mas você não entende seu lugar

Você culpa a todos por tudo

E isso é imaturo

Estão perdidos como você

O que você vai ser

Quando você entender?

Cisco (Paródia música Pais e Filhos, Legião Urbana)¹⁹⁶

Os exemplos remetem ao conceito de escuta conexa (Janotti, 2021), pois a leitura não é exclusivamente da escrita, mas da escuta. E quem lê não o faz de forma passiva. Há participação ativa de quem apreende a escrita ou a escuta, uma vez que incluem experiências, memórias, criação de imagens e interpretação. Toda leitura/escuta é ativa, produz e articula significados, e é potencialmente capaz de provocar outras criações, ou seja, transbordar em intertextualidades.

Galdino traz várias camadas de sentidos: 1) o autor mescla sentimentos próprios com sentimentos do rapper; 2) ao negritar nomes ou frases de músicas do rapper, como acróstico, gera novo texto e sentidos: Solto/Verdades Inventadas/Tipo.../Penumbra/...Me deu a mão/Eu quero ser leal. Destaco que em “Me deu a mão” há uma intervenção na letra original do rap,

196 Voz e violão disponíveis em: <<https://tinyurl.com/3wzd9dkb>>. Acesso em: 1 nov. 2025.

que diz “Me dá a mão”. Há, portanto, um claro desejo de produção de novo significado para o verso da música no poema ao usar o verbo no passado; 3) Friso ainda a minha própria participação ativa na leitura/escuta do poema/música quando, ao trazer para este texto os trechos negritados, acrescento reticências: meu esforço de expor como a criação opera em mim, mobiliza em mim minhas experiências, sentimentos, memórias, revelar minha interpretação de que há uma ligação implícita, subjacente, mas presente em ainda outra camada do subtexto, um sentido que articula “Tipo Penumbra” às “Verdades Inventadas”, bem como “Me deu a mão” e “Eu quero ser leal”.

Se músicas de rap transbordaram em Augusto Galdino em forma de poema focado no que parece retratar uma relação entre duas pessoas, em Cisco, uma música transbordou em outra música no formato de paródia. E se é perceptível novamente um diálogo entre duas pessoas, aqui a conversa ganha outra dimensão e proporções, saindo do particular para o geral, da parte para o todo, ao modo de antiga fórmula para êxito na comunicação, ensinada a quantos que encaram a aventura de falar para as massas: quer falar para todas as pessoas, dirija-se a uma em particular, fale “você”, não fale “vocês”. Assim, a paródia de Cisco parece calar fundo no coração de cada pessoa que se reconhece ao ser conclamada pelo autor quando este diz “você”, somado ao fato de abordar questões cruciais da existência humana. Difícil não se identificar.

Nessa pequena mostra procuramos evidenciar como a fenomenologia existencialista pode ser ferramenta capaz de confrontar a tradição científica cartesiana de negação dos sentidos e reafirmar “a importância de um treinamento dos sentidos na educação”, numa ação orquestrada entre docentes e discentes, uma vez que é através dos sentidos que o ser humano se relaciona com o mundo (Bach Júnior, 2013, p. 153) e é capaz de criar, em acúmulo, outramente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- BACH JUNIOR, Jonas. A fenomenologia da natureza de Goethe: conexões à educação ambiental. **Rev. Eletrônica Mestr. Educ. Ambient.**, ISSN 1517-1256, v. 30, n. 1, p. 140-158, jan./jun. 2013.
- HOLANDA, Lourival. A movência do mar: a Escrita Criativa. In: HOLANDA, Lourival. **Sobre a escrita criativa II**. Recife: Raio de Sol, 2018.
- JANOTTI JR., Jeder. Deambulações e prescrições em torno dos regimes de escuta conexa. In: **Anais do 44º Intercom**. São Paulo: Intercom, 2021. v. 1, p. 1-10.
- MONTEIRO, Gabriel Holanda. Minhas bonecas vou encontrar: a amizade como um fator de modulação de cenas musicais fortalezenses a partir da Berlim Tropical. **34º Encontro Anual da Compós**. Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba-PR, 10 a 13 de junho de 2025.
- PEREIRA, Raldianny. A Escrita Criativa no DCom/UFPE e meu (re)encontro com a academia. In: **Estudos em Escrita Criativa no Brasil/Studies on Creative Writing in Brazil**. Recife: Raio de Sol, 2023.
- VIEIRA, Priscila Dias Batista. Autoetnografia: a construção da identidade de uma construtora social. **Investigação qualitativa em ciências sociais: avanços e desafios/Investigación cualitativa en ciencias sociales: avances y desafios**, 2020.
- SHARPE, Christina. **No vestígio: negritude e existência**. São Paulo: Ubu, 2023.

Investigando o Falso e o Brilhante em Elis Regina:

As dicotomias homem/mulher e cultura/natureza¹⁹⁷

Taissa Maia¹⁹⁸

Resumo: Esta investigação ensaística parte de um pequeno corpus empírico, reunindo discursos biográficos, orais e jornalísticos, a fim de abordar o espetáculo *Falso Brilhante* (1975) de Elis Regina. Aqui, explora-se a relação entre compositor, intérprete e as dicotomias homem/mulher e cultura/natureza na metafísica ocidental. Dois tipos de discursos se destacam: aquele que valoriza a palavra em detrimento da música e outro, mais alinhado à performance, que atribui valores positivos à intuição e à emoção, desafiando hierarquias ocidentais. Conclui-se que a oposição compositor/intérprete não pode ser universalizada para todas as relações constituídas a partir da MPB.

Palavras-chave: MPB; Letra e música; Performance; Elis Regina.

Proposta

Gostaria de meditar sobre um momento da vida e da obra de Elis Regina: o espetáculo *Falso Brilhante*, de 1975. Os discursos orais, biográficos e jornalísticos nos aproximam desse momento, permitindo o levantamento e a análise de um imaginário simbólico em torno da ideia de “intérprete”. Assim, podemos fazer alguns apontamentos acerca da interpretação de Elis; da relação entre a unidade letra-música e o gesto interpretativo na sua obra; das simetrias e assimetrias entre intérprete e compositor; enfim, da relação entre homem-mulher e cultura-natureza.

Antes, quero retomar uma entrevista dada por Elis Regina ao *Jornal do Brasil* no ano de 1973, na qual ela afirma: “estou mais ligada à palavra e ao peso das coisas que precisam ser ditas do que ao som propriamente e às acrobacias vocais”¹⁹⁹. A respeito dessa frase, escrevi numa outra ocasião:

Fica clara a atribuição de um valor maior à letra da música, em detrimento do que é feito com essa letra por meio da interpretação. [...] Acredita-se que Elis não estaria

197 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho GT 5 de Comodificação, Espacialidade e Escutas Públicas e Privadas da Música** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

198 Mestra e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (PPGCOM) da Escola de Comunicação da UFRJ (ECO-UFRJ), Rio de Janeiro, RJ. E-mail: taissa.mcordeiro@gmail.com

199 Ver: O QUE SE TEM A DIZER mais importante que o som. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6 abr. de 1973, Caderno B, p. 5.

desmerecendo o trabalho das intérpretes, é claro, mas colocando a letra num patamar superior, alinhando-se a um tipo de produção musical voltado para a ideia da canção crítica²⁰⁰ (Maia, 2024).

Aqui, apresento uma adição ao trecho anterior: dizendo aquilo, Elis não estava apenas reagindo à propositiva engajada da juventude de esquerda filiada ao pensamento do Centro Popular de Cultura (CPC), mas também, ao que tudo indica, resguardava alguns princípios da bossa nova por influência de Ronaldo Bôscoli, com quem esteve casada entre 1967 e 1972. Penso desse modo, pois encontrei o seguinte depoimento de Bôscoli à Regina Echeverria:

se eu pude colaborar com alguma coisa é que a Elis, depois que se casou comigo, resolveu seu problema de dicção. Ela era um músico e fazia malabarismos vocais que prejudicavam as letras. E eu era um letrista. (In.: Echeverria, 1985, p.86-7).

O uso da expressão “malabarismos vocais” salta aos olhos novamente. Para Bôscoli, a importância da letra não estava na sua capacidade revolucionária, reivindicada pelo anteprojeto do CPC, lançado em 1962 (Hollanda, 2004). Igualmente, não estava na definição de bossa nova segundo o prisma da canção crítica. De acordo com Naves, o procedimento bossanovista tinha na inovação a sua razão de ser e, nesse sentido, letra e música se comentavam criticamente, como em “Desafinado” (Naves, 2003, p.254-7).

Contudo, Bôscoli parece dizer que a música deve reforçar a letra, dando-lhe suporte e força, mas nunca gerando dissenso. Diferente de “Desafinado”, canção na qual os padrões harmônicos da música popular são rompidos em diálogo íntimo com o que está sendo cantado (Op.Cit.). Bôscoli estabelece uma hierarquia e posiciona a letra no polo superior.

Voltando-nos, agora sim, para “Falso brilhante”, Elis convidou Miriam Muniz para dirigir o espetáculo. Em depoimento à Echeverria, Muniz relembra o seguinte:

Elis olhava tudo e via, tinha uma intuição finíssima. Parecia um bichinho que sente o cheiro, e sabe perfeitamente quando está ouvindo ou não está. Ouve bem, enxerga muito bem, seu instinto está inteirinho no pedaço. Nem precisa pensar muito, é só sentir (in.: Echeverria, 1985, p.172).

No trecho estão presentes a intuição, o instinto e o sentimento. Portanto, não estamos no reinado do logocentrismo, mas sim, caímos na “armadilha irracional” das

200 Para Santuza Cambraia Naves, a partir da bossa nova, ou seja, a partir do final dos anos de 1950, a canção popular torna-se o lócus por excelência onde se agrupavam as interpretações intelectuais acerca da identidade nacional; da interseção entre arte e política. Desse modo, o compositor da canção popular ganha protagonismo no campo cultural. Naves identifica elementos da canção crítica em músicas características da bossa nova, como “Desafinado”, e afirma que a natureza da canção tropicalista é ser crítica, pois ali letra, música, arranjos, capas de disco e performances (cf. Naves, 2003; 2010; 2025).

emoções e do corpo. No entanto, o olhar de Muniz sobre o trabalho de Elis não a captura por meio de um modelo recorrente à metafísica Ocidental, no qual a análise da canção vê que da letra se extrai o sentido e da música, a emoção (Finnegan, 2008, p.18). Pensando nas emoções, o fato de serem tidas como armadilha pelo ocidentalismo revela que, numa visão colonizadora, a linguagem na sua forma escrita, tal como na letra de uma canção, é o “veículo de modernidade, racionalidade e do valor do intelecto” (*Ibid.*, p. 20).

São inúmeras as investigações que se debruçam nos discursos eurocêntricos e representativos da mentalidade Ocidental a fim de achar simbologias do feminino. O que ocorre nesses discursos é que, muitas vezes, o feminino é explicado pelo que não é, ou seja, o masculino. Além disso, a estruturação binária do gênero quase sempre estabelece uma hierarquia onde o homem se localiza em cima e a mulher, embaixo. Encontram resultados próximos a isso as pesquisas nas áreas do feminismo decolonial (Lugones, 2020; Oyewùmí, 2020), da antropologia (Strathern, 1981), da história (Perrot, 1995; 2007), da crítica literária (Cixous, 1988; 2022) e da filosofia (Rodrigues, 2008, em diálogo com Derrida), entre tantos outros estudos.

Indo ao encontro da antropologia e da teoria feminista, Strathern (*op. cit.*) vai dizer que a maneira como Simone de Beauvoir mistura os pares cultura-natureza e homem-mulher é apenas uma das maneiras de se fazer isso. Citada por Strathern, Beauvoir atribui hierarquia a essas relações duais. A mulher é o Outro do homem, logo, o seu contraste inferiorizado; a mulher representa a natureza e o homem, a cultura; cultura subjuga a natureza e homem subjuga a mulher (Strathern, 1981, p.182). Porém, a antropóloga evidencia maior complexidade desses discursos, colocando em questão a universalização (1) da relação imediata entre cultura, natureza, homem e mulher (2) as hierarquias montadas a partir disso.

Como eu já havia notado em outra análise sobre Elis Regina (Maia, 2024), tratá-la sempre como uma mulher submissa é um erro. Portanto, aqui, não pretendo expor a suposta inferioridade de Elis, muito menos, do trabalho artístico com o corpo e as emoções. Há de se compreender, entretanto, as relações de força que incidem sobre Elis a partir das seguintes chaves de leitura: homem, mulher, cultura e natureza. O depoimento de Muniz (*op. cit.*), por exemplo, posiciona Elis como uma artista diferenciada por conta de sua intuição, que fazia com que ela se parecesse com um “bichinho sentindo o cheiro”. Nesse caso, emoção e animalidade passam a referenciar algo positivo.

Outro que comenta a intuição de Elis é o crítico de teatro Yan Michalski. No dia 16 de fevereiro de 1976, Yan escreve sobre “Falso brilhante” no *Jornal do Brasil*, dizendo que a “rara intuição interpretativa” da artista prescinde de qualquer aparato cênico²⁰¹. No entanto, a “profunda musicalidade”, a “contagante sinceridade” e a “comunicativa presença” de Elis não diminuem o “belo espetáculo teatral”. “Falso brilhante” é o show de música popular brasileira com a mais “sofisticada produção cênica” que ele havia visto até então.

Após expor os discursos que compõem este pequeno corpus empírico, os esforços deste trabalho voltam-se para a análise das ideias em torno de mulher, homem, cultura e natureza que são inscritas dentro desses mesmos discursos que foram citados, muitas vezes num esquema hierárquico. Vamos começar por como a lógica comum ao pensamento Ocidental aparece no campo musical (Finnegan, 2008) e nos estudos feministas (Beauvoir *apud* Strathern, 1981):

Tabela 1: Ideias relacionadas à dicotomia homem/mulher na metafísica ocidental, segundo Finnegan (2008).

Homem	Mulher
Compositor	Intérprete
Texto	Som
Sentido ou razão	Emoção

Tabela 2: Ideias relacionadas à dicotomia homem/mulher na metafísica ocidental, segundo Beauvoir (*apud* Strathern, 1981).

Homem	Mulher
Sujeito	Outro
Cultura	Natureza
Quem subjuga	Quem é subjugado

Indo adiante, vamos comparar os discursos de Muniz e Michalski com as referências aos “malabarismos” ou “acrobacias” vocais feitas por Elis Regina, em 1973, e por Ronaldo Bôscoli, em 1985. Assim como o que foi exposto nas tabelas 1 e 2, a tabela 3 opõe a coluna esquerda à direita. Trata-se de uma construção opositiva:

201 MICHALSKI, Yan. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1976, Caderno B, p. 2.

Tabela 3: Ideias relacionadas à letrista-homem/intérprete-mulher, segundo Elis Regina (1973) e Ronaldo Bôscoli (1985).

Homem	Mulher
Letrista ou compositor	Intérprete
Palavra	Acrobacias ou malabarismos vocais
Letra	Música

Tabela 4: Características atribuídas à Elis Regina por Miriam Muniz (1985) e Yan Michalski (1976).

Elis Regina
Intuitiva
Instintiva
Musical
Sincera
Presente

Nota-se que as ideias da tabela 4 não se inscrevem na dicotomia hierarquizante que Elis e Bôscoli construíram nas suas falas. Isso porque elas respondem a outra ordem na qual as características ligadas à emoção e à natureza não são inferiores. Outra questão que vale notar é como a interpretação “sincera” e “presente” de Elis funda, talvez, um novo tipo de discurso sobre a verdade. A artista se faz presente a partir de sua intuição e instinto, interrogando o absolutismo do par presença-verdade no qual o segundo termo se manifesta no texto escrito por meio de sua materialidade presente (Finnegan, 2008, p. 19). O fato da “verdade” vir através da performance intuitiva e instintiva também dobra a razão à “natureza”.

Conclui-se que ambas as construções discursivas (tabelas 3 e 4) conviveram no mesmo tempo histórico, apesar de contraditórias. Dessa forma, não podemos universalizar a inferioridade da intérprete em detrimento de um lugar superior dado ao compositor (tabelas 1 e 2). Podemos, apenas, apontar que essa lógica existia, possuía a sua influência e estava em conformidade com a metafísica Ocidental como organizadora dos discursos teórico-musicais e da etnomusicologia, conforme Finnegan (2008), e ontológicos, conforme Beauvoir (apud Strathern, 1981).

Referências

CIXOUS, Hélène. Sorties. In: **Modern Criticism and Theory: a reader**. Londres: Longman, 1988, p. 287-293.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.

FINNEGANN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Claudia N; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. (orgs.). **A palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 15-44.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LUGONES, María. Colonialidade e Gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MAIA, Taissa. Práticas discursivas em torno do nome de Elis Regina no Jornal do Brasil durante os anos 70: dicotomia compositor/intérprete. In: **IV Simpósio Territórios Tecnologias e Culturas – TETECUL**, 2024. No prelo.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. A canção crítica. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **Do samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.

NAVES, Santuza Cambraia. A música popular e a canção crítica no Brasil – a canção crítica e outras canções. In: **Desigualdade & Diversidade**, nº3, 2008. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3kxhvk76>>. Acesso em: 1 jan. 2025.

OYEWÙMI, Oyérónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntrico dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

RODRIGUES, Carla. **O sonho dos incalculáveis: coreografias do feminino e do feminismo a partir de Jacques Derrida**. [Dissertação de Mestrado] PUC-Rio. 2008.

STRATHERN, Marilyn. No Nature, No Culture: the Hagen Case. In: STRATHERN, Marilyn; MACCORMACK, Carol (eds.). **Nature, culture and gender**. Cambridge: Cambridge University Press, 1975, p. 174-222.

“Ancestralidade de futuro”:

O velho embala a criança na faixa *Kalundu* de Marcelo D2 e Mateus Aleluia²⁰²

Clarice Canuto Pinheiro²⁰³

Resumo: O projeto *Iboru* é um álbum de Marcelo D2, lançado em 2023, marcando a obra do artista em algo que ele chama de *Novo Samba Tradicional*. Este trabalho se dedica ao estudo de caso com bases em pesquisa bibliográfica sobre a construção do tema-base do disco: a urgência do tempo lento e presente, onde se dá o potente debate sobre ancestralidade de futuro, num paralelo também entre Marcelo e Mateus Aleluia, que participa da faixa *Kalundu*.

Palavras-chave: Música afro; Ancestralidade; Futuro; Hibridismo; Candomblé.

Introdução: o oráculo e as mãos do sacerdote

Iboru, que em uma tradução livre do Yorubá significa “Que sejam ouvidas as nossas súplicas” é um álbum de Marcelo D2, lançado em junho de 2023. Dando início a uma nova fase do artista e se destacando como primeiro disco de samba autoral do *rapper*, *Iboru* testa caminhos em sua relação com o samba, assim como experimenta sobre o próprio estilo em si, com fortes referências do *rap*, criando uma estética própria que ele chama de *Novo Samba Tradicional*.

“O oráculo e as mãos do sacerdote”, frase que pode ser lida na capa do álbum, traz uma prévia dos desenrolares místicos da narrativa do disco a partir das letras e da sonoridade, que envolvem aspectos religiosos e contemporâneos nas vozes de artistas diversos de gêneros, estilos e idades múltiplas; as referências se encontram com o produto final quando se vê no álbum nomes como Mateus Aleluia, Zeca Pagodinho, Alcione e Nega Duda, ao mesmo tempo em que se veem nomes contemporâneos como Metá Metá e BNegão, além de outros artistas de peso no samba e pagode, a exemplo Mumuzinho e Xande de Pilares.

Ao ser questionado sobre esse formato de álbum, além das muitas citações nominais a outros artistas e referências diversas, o artista comentou sobre “fazer um disco de samba como se faz um disco de rap” (D2, 2023). Essa afirmação se baseia nos mais de 30 anos de

202 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho GT 5 de Comodificação, Espacialidade e Escutas Públicas e Privadas da Música** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

203 Graduanda em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará (UFC), em Fortaleza, Ceará. E-mail: canutoclarice@gmail.com

experiência com *rap* e *hip hop* que o artista tem, junto ao grupo Planet Hemp e em carreira solo, corroborando mais uma vez com a ideia de experimentação passada pelas 16 faixas de *Iboru*, transitando entre as bases do *samba* e as mudanças estilísticas aplicadas, muito associadas aos graves do *hip hop*, experiências prévias e a identidade consolidada de D2. Que constroem o que o autor define como:

Viagem sonora de celebração ao samba que existe dentro de cada um de nós, com toda a sua ancestralidade. [...] é sobre a urgência do tempo lento, de termos sabedoria de saborear o agora, honrando sempre nosso passado e abrindo caminhos para um futuro melhor, mais leve, esperançoso e otimista (D2, 2023).

O velho e a criança: o futuro é ancestral

Ao se analisar as escolhas de convidados, citados anteriormente, vê-se que não são nomes ao acaso: são os mais velhos e os mais novos dando licença para a construção do *samba* de Marcelo, encontrando-se todos nessa festa de celebração do ritmo e de sua história. Entretanto, esse trabalho se debruça mais diretamente sobre a presença de Mateus Aleluia por ver no tincoã uma representação marcante do peso da ancestralidade, seja em sua música, em seus estudos e em sua trajetória até os 81 anos que tem hoje, sendo o nome mais antigo do disco.

A sua voz é acompanhada pela pluralidade de ritmos que nos lembra, sobretudo, da multiplicidade do povo negro, da sua cultura: enuncia em suas palavras os saberes e dizeres ancestrais (Rodrigues, 2022).

Ancestralidade é uma palavra muito recorrente em tudo que se diz sobre Aleluia, em tons de respeito e admiração que são respondidos com a voz grave que inicia a música *KALUNDU*. Ao fim da música, após cessar o canto de Mateus e os instrumentos que a acompanham, inicia-se, quase que como uma nova música, de início repentino, uma canção de ninar acompanhada pela sobreposição dos grunhidos de um bebê. A música tem em si, no início, a voz mais velha do álbum, e ao seu fim os sons do mais novo dos seres ouvidos em 48 minutos de disco, dando abertura para que se interprete de formas diversas as premissas de ancestralidade e futuro atravessadas por essas duas vozes.

É interessante apontar, ainda, a forma como essa brincadeira não é algo novo na trajetória de Mateus, que em um depoimento sobre si mesmo descreveu a dualidade disso, ao que Figueira analisa da seguinte forma:

O septuagenário compositor contextualiza sua infância se referindo na terceira pessoa. O velho evoca a criança no terreno da memória e quase brinca com ela. O menino Mateus, então, é embalado, envolvido pelas vozes e músicas que fazem parte do ambiente-mãe da infância (Figueira, 2020).

As mensagens associadas ao álbum são muitas, sobre possibilidades e urgência de tempo lento, foco no tempo presente, apego à fé e perspectivas de passado e futuro. Todas essas temáticas, assim como todas as outras que existem nas faixas do disco, são atravessadas por ancestralidade e construções subsequentes, mas tudo isso se dá no presente. Velho e criança, como dito por Mateus Aleluia, novo e tradicional, como D2 define o estilo: todos esses conceitos que parecem se opor temporalmente se encontram e interagem no presente. Outro destaque importante agora acerca das potencialidades de continuidade deste trabalho são postas pela própria obra do artista. Esse trabalho se debruça sobre a obra de 2023, mas são diversos os momentos em que a obra de Marcelo D2 faz esse movimento, como é o caso de seu último projeto, a trilogia de álbuns “Manual Prático do Novo Samba Tradicional”, de 2025. A própria nomeação destes como “novo” e “tradicional” simultaneamente demonstra a retomada como forma de continuidade, agora com enfoque ainda maior no samba, pensando a ancestralidade negra e novas versões de músicas que demonstram isso de alguma forma.

Referências

FIGUEIRA, Bruno Profeta Guimarães. A dialética do valor da vida: encontros e sínteses. **Ide (São Paulo)**, São Paulo, v. 42, n. 70, p. 185-195, dez. 2020. Disponível em: <<https://tinyurl.com/mpepcs7x>>. Acesso em: 1 nov. 2025.

RODRIGUES, Elton da Silva. Voz, ritmo e performance: ancestralidade e resistência nas canções “Cordeiro de Nanã” e “Sereia”. **Sobre vozes, poemas e canções**, p. 43. 2022.

MARCELO D2. **Marcelo D2 • I B O R U [H E R O]**. YouTube, 14 de jun. de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bNR5ZWiqoJc>>. Acesso em: 1 nov. 2025.

MARCELO D2; MATEUS ALELUIA KALUNDU. In: MARCELO D2. **Iboru**. Rio de Janeiro: Pupila Dilatada, 2023.

MARCELO D2. SARAVÁ. In: D2, Marcelo. **Iboru**. Rio de Janeiro: Pupila Dilatada, 2023.

MARCELO D2. **Iboru**. Rio de Janeiro: Pupila Dilatada, 2023.

MARCELO D2. “Tô de novo com tesão de fazer música”. [Locução de]: Roberta Martinelli. São Paulo: Rádio Eldorado, 15 de jun. 2023. **Podcast Som a Pino Entrevista**. Disponível em: <<https://tinyurl.com/mry7u4mu>>. Acesso em: 1 nov. 2025.

Capas que falam:

A visualidade da memória na cena do *rock* pernambucano²⁰⁴

Danilo Paiva Lucio²⁰⁵

Resumo: Este trabalho propõe uma análise da memória musical a partir das materialidades visuais presentes na exposição *Rock Pernambucano em 50 Capas de Discos*, realizada em 2025. Investigando como os suportes gráficos atuam como potentes dispositivos comunicacionais de memória coletiva articulando importantes elementos musicais, fonográficos estéticos e simbólicos que representam temporalidades, identidades e narrativas socioculturais locais.

Palavras-chave: Exposição; *Rock* Pernambucano; Memória; Capas de discos.

Proposta

A música popular exerce um papel central nos processos de construção da memória coletiva, especialmente em contextos nos quais a cultura é tensionada por dinâmicas de resistência, afirmação identitária e transformações tecnológicas. A cena musical do Rock em Pernambuco emerge como expressão significativa desses processos, transmitindo elementos regionais e globais em diferentes momentos históricos. A exposição *Rock Pernambucano em 50 Capas de Discos*, realizada na Torre Malakoff, no primeiro semestre de 2025, retrata um recorte temporal e visual de seis décadas de álbuns lançados por bandas e artistas do Rock pernambucano.

A metodologia adotada é de natureza qualitativa (Lakatos, 2003), com enfoque na análise documental e iconográfica. O corpus principal é composto pelas imagens das capas de discos apresentadas na exposição, cuja curadoria selecionou materiais lançados entre os anos 1970 e 2020.

A visualidade da memória coletiva que adotamos neste trabalho parte dos conceitos de Maurice Halbwachs (2006), entendendo que se trata de um conjunto de experiências, lembranças e narrativas compartilhadas por um grupo social, moldando a identidade e percepção de passado, para que cada indivíduo construa sua memória individual. Já Paul

204 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho GT 5 de Comodificação, Espacialidade e Escutas Públicas e Privadas da Música** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

205 Mestre em música pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e docente da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Recife, Pernambuco. E-mail: danilolucio6@gmail.com

Ricoeur (2007) enfatiza a complexidade dos processos de rememoração e a tensão entre memória, história e esquecimento. Para ele, a memória é sempre mediada por narrativas e, portanto, suscetível a distorções, silêncios e seleções. Finalizando memória como resistência (Pollak, 1992). Essas contribuições ampliam a compreensão da memória coletiva ao demonstrar a mediação de suportes materiais, práticas culturais e disputas políticas. As capas de discos, especialmente quando evidenciadas em exposições, se transformam em lugares de memória, acionando sentidos que vão além da estética musical, condensando identidades territoriais, disputas por visibilidade e processos de patrimonialização da cultura popular.

As capas de discos atuam como dispositivos de linguagem visual, condensando símbolos, signos e narrativas que dialogam com a identidade sonora da obra, com o imaginário dos artistas e com os contextos socioculturais de sua produção e recepção. Nesse sentido, podem ser compreendidas como formas de mediação simbólica que articulam estética, memória e comunicação. Para Marilena Chauí (2006) toda imagem é uma forma de discurso, capaz de transmitir ideologias, valores e identidades. A capa de um álbum, portanto, não é um ornamento, mas um enunciado visual que comunica intenções estéticas, posições culturais e afetos simbólicos. Segundo Jacques Aumont (1992), a imagem é uma linguagem que possui gramática própria e pode ser lida por meio de elementos como composição, cor, contraste, textura e disposição espacial. Ao aplicar essa perspectiva às capas de discos, percebe-se que essas imagens constroem significados visuais que são interpretados pelo público de maneira contextual e histórica. Elas participam do processo de visualização do som, oferecendo ao ouvinte um acesso simbólico à identidade do disco antes mesmo da audição.

A singularidade do rock pernambucano é marcada desde sua gênese por um hibridismo cultural, relacionando elementos sonoros e imagéticos da cultura popular nordestina com o rock norte-americano. Desde as experimentações do movimento Udidgrudi, uma espécie de psicodelia Pernambucana, perpassando pelo movimento mangue beat dos anos 1990. A capa do disco *Da Lama ao Caos*, do grupo Chico Science e Nação Zumbi, lançada em 1994, por exemplo, tornou-se um ícone da visualidade musical brasileira. Assinada pelos artistas gráficos Hilton Lacerda e DJ Dolores, a imagem conjuga elementos da paisagem urbana do Recife com texturas orgânicas e símbolos do mangue, expressando visualmente a proposta sonora do álbum. Como aponta Freitas (2014), o manguebeat se construiu como um campo de produção simbólica que integrou som, imagem, performance e

discurso político em uma narrativa coerente, capaz de tensionar os limites entre o local e o global.

Todavia a exposição oferece uma cartografia simbólica dos usos urbanos do som (Certeau, 1994; Schaeffer, 1996) e das formas de apropriação da música ao longo das últimas seis décadas. O rock pernambucano, desde suas primeiras manifestações, inscreve-se nas dinâmicas urbanas do Recife e de outras cidades do estado como expressão de experiências sociais marcadas por tensões entre centro e periferia, tradição e modernidade, marginalidade e legitimação. A música, nesse sentido, é um vetor de territorialização simbólica, que produz sentidos sobre o espaço urbano e também se transforma com ele. As capas reunidas na exposição trazem vestígios visuais dessas experiências. Muitas delas retratam paisagens urbanas, personagens anônimos e diversos elementos recorrentes na iconografia Pernambucana. Essas imagens não apenas ambientam a obra musical, mas sugerem uma escuta situada, marcada pela vivência da cidade como espaço de conflito e criação.

A cidade, assim, não é apenas cenário, mas agente estético e político na construção do rock pernambucano. Permitindo também a observação referente aos modos de consumo musical nos diferentes momentos históricos, as capas das décadas de 1970 e 1980 remetem à era do LP e da fita cassete, quando a materialidade do suporte era central na experiência musical. Já os anos 1990 e 2000 marcam a ascensão do CD e o fortalecimento das gravadoras e selos independentes. A partir dos anos 2010, nota-se o impacto das plataformas digitais, com capas produzidas para circulação em ambientes virtuais, redes sociais e players de streaming, ainda que muitos artistas optem por relançamentos em vinil como estratégia de distinção estética e de reencontro com o valor do objeto físico. Como destaca Simon Frith (2001), o consumo da música envolve não apenas a escuta, mas também a experiência estética do objeto musical, que inclui capas, encartes, performances e toda a cultura material que o cerca.

A exposição, ao reunir essas capas em um espaço museológico, realiza uma curadoria que reativa sentidos perdidos ou esquecidos na transição para o digital, resgatando a importância da visualidade, da fisicalidade e da memória afetiva no modo como se consome música.

Assim, a exposição Rock Pernambucano em 50 Capas articula dois movimentos: por um lado, mapeia os modos como o rock local se enraizou na vida urbana, traduzindo esteticamente seus ruídos, fluxos e afetos; por outro, revela as transformações nas formas de consumo musical, ao revalorizar os suportes físicos em um tempo de desmaterialização do

som. Essa articulação entre som, cidade e consumo revela como as capas de discos funcionam como testemunhos visuais e culturais de uma experiência musical que é, ao mesmo tempo, estética, política e territorial.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1992.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2006.

FREITAS, Filipe. **Sons de luta: o rock alternativo no Brasil e suas conexões locais**. Salvador: Edufba, 2014.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas 2003.

LUCIO, Danilo. **Exposição Rock Pernambucano em 50 Capas**. Recife: 12 Polegadas, 2025. Disponível em <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/70386993/catalogo-exposicao-rock-pernambucano-em-50-capas>>. Acesso em: 1 jul. 2025.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 3-15, 1992.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Seuil, 1966.

Arquivo Morto e o coletivo M1:

A formação de uma comunidade imaginada (utópica) no bairro de Maranguape I²⁰⁶

George André Pereira de Souza²⁰⁷

Resumo: No bairro de Maranguape I, na cidade de Paulista/PE, um território ligado pela cena musical do *hardcore*, formando uma *comunidade imaginada* (Weinstein, 2016). Este resumo apresenta os possíveis atravessamentos entre *ficções sônicas* (Eshun, 1998) e *utopias políticas* (Jameson, 2021) para pensarmos uma comunidade imaginada (utópica), a partir do coletivo M1 e as produções sônicas da banda Arquivo Morto.

Palavras-chave: Arquivo Morto; Ficção sônica; coletivo M1; Comunidade imaginada.

Proposta

Do bairro do Ibura, na zona oeste do Recife, ao alto José do Pinho, na zona norte, migrando para o bairro de Peixinhos, no subúrbio da cidade de Olinda, ou para Maranguape I, na cidade de Paulista, entre várias outras periferias da região metropolitana (RM) da capital pernambucana. Uma rede de bairros periféricos na RM de Recife ligada por um estilo musical. O *Punk Rock Hardcore*, com toda a sua força de *multiterritorialização* (Haesbaert, 2014), foi interligando estes espaços e formando uma cena musical na região. Como nos fala Marconi de Souza Santos, Cannibal, vocalista da banda Devotos, em seu livro *Música para o povo que não ouve* (2023), “a Jornada nos subúrbios foi fundamental na formação do público” (Cannibal, 2023, p. 34).

O *Hardcore* sempre esteve ligado aos subúrbios, mesmo nos centros do capitalismo, como apresenta o jornalista norte-americano Steven Blush, em sua obra *American Hardcore* (2010): “O Hardcore foi a resposta dos subúrbios americanos à revolução do Punk Rock do final dos anos 70. Mas, embora o Hardcore tenha surgido do Punk, seria errado dizer: ‘Se você entende Punk, você pode entender Hardcore’” (Blush, 2010, p. 10).

O *Punk Rock Hardcore* recifense, ou simplesmente o *Hardcore* periférico, surgiu nos anos 80, com bandas como o Câmbio Negro HC em 1984, a Devotos do Ódio, em 1988. Seu

206 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho GT 5 de Comodificação, Espacialidade, Escutas Públicas e Privadas da Música** do 8º Comúica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

207 Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e professor de *design* e animação do Centro Universitário AESO Barros Melo (UNIAESO). E-mail: george.290986@gmail.com

surgimento antecedeu o *Manguebeat*, porém foi se desenvolvendo em paralelo ao Movimento Mangue durante os anos 90 e, diferente da cena contrerrânea, a cultura *hardcore* continua existindo ainda hoje com uma cena musical local. Eventos idealizados por bandas, como *Encontro Anti-Nuclear* feito pela Cambio Negro HC nos anos 80, o *Acorda Povo* executado pela Devotos e Nação Zumbi na segunda metade dos anos 90 ou, atualmente, o *Maranguape Barulho e Atitude* liderado pela Arquivo Morto, demarcam e mantêm uma rede de território, uma *tessitura urbana e social* (Queiroz, 2019, p. 25) e uma *comunidade imaginada* (utópica).

Aqui o termo *utópica* tem um caráter político, seguindo o pensamento de autores como Franco Berardi (2019) e Fredric Jameson (2021), Mark Fisher (2025). Há um desejo por uma realidade pós-capitalista, compartilhado por aqueles que fazem parte da cena do *Hardcore*. Há uma *ficção sônica* (Eshun, 1998) ativa, nas distorções das guitarras e nos equipamentos de som e instrumentos adaptados, improvisados e criados para suas músicas “alienígenas”. Como nos fala Kodwo Eshun sobre as produções sônicas afrofuturistas, “a música ‘alienígena’ é um recombinação sintético, uma tecnologia de arte aplicada para amplificar as taxas de se tornar alienígena” (Eshun, 1998, p. 5).

Outro elemento importante para essa cena é uma rede de afetação de uma *fúria compartilhada* (Marquioni, 2021) contra o sistema neoliberal. Partindo do conceito de *estrutura de sentimento* de Raymond Williams, o pesquisador Carlos Eduardo Marquioni desenvolve uma análise de como a fúria se torna um sentimento que articula todo a cena do *Punk Rock*. A fúria não só como afeto, mas também como performance. Uma performance da fúria, como uma força dos corpos que circulam pelos espaços e no tempo e que compõem os cenários de atuação da comunidade musical. Não só do movimento dos corpos, mas também uma *performance das oralituras* (Martins, 2021), uma oralitura de gritos, berros, distorções e aceleração.

Neste trabalho temos como objeto a relação entre a banda Arquivo Morto e o bairro de Maranguape I, um recorte dessa cena de *hardcore* na região. Maranguape I está situada no município de Paulista, em Pernambuco, na fronteira com a cidade de Olinda, dentro da Região Metropolitana do Recife. O bairro foi marcado por movimentos culturais durante toda a sua história. Já no início dos anos 2000, surgiu no bairro o que veio a ser o coletivo Maranguape 1 (M1). A partir da banda de *hardcore* Arquivo Morto, criada em março de 2001, surgiu na localidade o movimento, inicialmente chamado de Grupo de Resistência Cultural O Grilo Falante (Arquivo Morto, 2025) por meio do zine *O grilo falante* criado pela banda.

O coletivo é marcado por um pensamento não mercadológico, contra a ideia do crescimento financeiro vertical. Isso se deu no movimento em função de suas características anarcossocialistas. O *hardcore* como desmembramento do *punk* trouxe esse lugar político antissistêmico de luta e enfrentamento como elementos sempre presentes na cena. O coletivo é o que Hakin Bey chama de Zona Autônoma Temporária (TAZ).

A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la (Bey, 2011, p. 5).

O grupo de resistência estava em constante movimento pelos bairros periféricos e também pelas pessoas, como falou o próprio Guill, guitarrista da banda desde a sua formação inicial. Em entrevista, o músico diz que: “ [...] é muito difícil, pois é um coletivo que não tem um fim na captação formal de recursos” (Guill, 2022). Segundo ele, o primeiro recurso adquirido pelo grupo veio durante a pandemia de Covid-19 por meio da Lei Aldir Blanc. A história do movimento mostra como o coletivo M1 funciona a partir da coletividade dos seus membros e de outros coletivos, que se unem para viver e lutar nas periferias da cidade, do estado e do país. O movimento é um exemplo de autogestão e luta antissistêmica e tem se mantido durante seus mais de 20 anos sem nenhum apoio governamental e comercial. Suas bases são as próprias bandas e as comunidades internas e externas que trabalham e apoiam a resistência do grupo na trincheira.

Buscamos identificar no Coletivo M1 os elementos de um possível ficção sônica articulada nas tessituras das produções sônicas da banda Arquivo Morto. Há uma constante projeção utópica de alteração da realidade dos bairros que se cruzam a partir dos sons e dos ruídos do *Hardcore Powertosco* (Arquivo Morto, 2025), como a própria banda define seu estilo musical. Os momentos que nos serviram de objetos para observarmos a formação dessa *comunidade imaginada* (utópica) foram os eventos Maranguape Barulho e Atitude de 2022, em que foi possível ver, a partir das apresentações da banda Arquivo Morto e de outras, como o movimento articula uma série de utopias políticas. No evento de 2022, o foco central estava na restauração e na ocupação do mercado público do bairro, mas também em toda uma afirmação da transformação política dos bairros da Região Metropolitana do Recife.

Portanto, buscamos demonstrar que o M1 se apresenta em suas entrelinhas como uma comunidade de potencial para além do seu bairro de origem, produzindo um eco de ruídos sônicos que demarcam uma comunidade imaginada (utópica).

Referências

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. São Paulo: Conrad, 2011.

BLUSH'S, Steven. **American Hardcore: A Tribal History**. New York: Feral House, 2010.

CANNIBAL. **Música para o povo que não ouve**. Recife: CEPE, 2023.

ESHUN, K. **More brilliant than the sun: adventures of sonic fiction**. Londres: Quartet Books, 1998.

Guill. Documentário **ZONA AUTÔNOMA M1**. YouTube, 21 de novembro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/Hl_nEjQ8AZw?si=yVNhfoMU7sm5eyo3>. Acesso em: 12 jun. 2025.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. Deambulações e prescrições em torno dos regimes de escuta conexa. In: 44º Intercom, 2021, Recife. **Anais do 44º Intercom**. São Paulo: Intercom, 2021, p. 1-10.

JANOTTI JR., Jeder Silveira; PEREIRA DE SÁ, Simone. Apresentação. In: JANOTTI JR., Jeder Silveira; PEREIRA DE SÁ, Simone (orgs.). **Cenas musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013, v. 1, p. 5-6.

JAMESON, F. **Arqueologias do futuro: o desejo chamado Utopia e outras ficções científicas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

HAESBAERT, Rogério. **Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

MARQUIONI, C. E. Uma fúria compartilhada em toda parte: sentimento e cultura material nos primórdios do punk rock do interior paulista. **ARTCULTURA**, v. 23, p. 143-159, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

ARQUIVO MORTO. **Banda: Maranguape is POWERVIOLENCE**, Breve histórico. Arquivo Morto Hardcore Antifascista, Paulista, 2025. Disponível em: <<https://arquivomorto.com.br/banda/>>. Acesso em: 10 maio 2025.

QUEIROZ, Tobias Arruda. **Valhalla, All Black In e Metal Beer: repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste**. Tese de doutorado, UFPE, 2019.

ROCHA, P. G. M. **O som afrofuturista:** elaboração da ficção sônica Impactitos por Disco Duro. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2021

WEINSTEIN, Deena. Communities of metal: ideal, diminished and imaginary. In: VARADÍAZ, Nelson; SCOTT, Niall W. R. (orgs.). **Heavy metal music and the communal experience** Lanham: Lexington Books, 2016, p. 3-22.

A cena de música experimental paulistana após a pandemia:

Autenticidade e recusa ao atualismo do Spotify²⁰⁸

Leandro Melito Ferreira²⁰⁹

Paulo Teixeira Iumatti²¹⁰

Resumo: Análise da cena de música experimental paulistana (2022-2026), via etnografia de espaços e selos. Mobiliza o conceito de cenas musicais de Will Straw, a sociologia do gosto de Pierre Bourdieu e os mundos da arte de Howard Becker para investigar como essa cena cria autenticidade artística e recusa à lógica do Spotify. Adicionalmente, emprega o atualismo de Mateus Pereira e Valdeci Araújo e aportes teóricos de Georgina Born para explorar a configuração de outras temporalidades.

Palavras-chave: Cena musical; Música experimental; Atualismo; Temporalidade; *Streaming*.

Proposta

O objetivo geral deste projeto de pesquisa é analisar as dinâmicas da cena de música experimental na cidade de São Paulo (SP) entre os anos de 2022 e 2026, que marcam o retorno das atividades presenciais após o período de isolamento imposto pela pandemia de Covid-19, compreendendo de que forma esta cena se articula como um espaço de recusa à lógica do streaming algorítmico da indústria musical, tendo o Spotify como seu principal expoente.

1) Analisar as dinâmicas da cena de música experimental no período abordado (2022-2026) por meio de dois espaços físicos: Porta, inaugurado em março de 2022, localizado Pinheiros e Garagem Beleza, inaugurado em junho de 2023 e localizado em Perdizes. Também serão analisados selos ligados a esta cena: Municipal k7, com sede no Garagem Beleza e gerido por um de seus sócios, e Brava! que articula eventos em diferentes espaços.

2) Compreender como a lógica atualista (PEREIRA; ARAÚJO, 2017) do streaming algorítmico preconizado pelo Spotify impõe uma nova forma de experiência da música que reflete na vivência do tempo histórico e como a cena de música experimental atua na criação de outras temporalidades para a experiência musical.

208 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho GT 5 de Comodificação, Espacialidade, Escutas Públicas e Privadas da Música** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

209 Mestrando do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), São Paulo/SP. E-mail: leandromelito@usp.br

210 Professor livre-docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), doutor em História Social pela USP e pós-doutor pelo IEB-USP, São Paulo/SP. E-mail: ptiumatti@usp.br

3) Mapear práticas de curadoria, produção e distribuição de música desta cena que representam alternativas ao modelo econômico e estético dominante do streaming algorítmico e que caracterizam esta como uma cena independente.

A metodologia desta pesquisa se baseia na pesquisa etnográfica dos espaços analisados. Serão realizadas entrevistas com as pessoas responsáveis pela gestão destes espaços e selos, além de músicos, técnicos de som, produtores e outros agentes envolvidos no processo. Também será submetido um questionário ao público frequentador desses espaços, sendo o primeiro aplicado ao público do Garagem Beleza.

Para compreender as dinâmicas de sustentação e as dinâmicas de poder desta cena, serão mobilizadas as teorias de Pierre Bourdieu (1985, 1989, 1990, 2007) e Howard S. Becker (2008, 2009) a partir da noção de cenas culturais de Will Straw (1991). Em sua proposta de etnografia da música contemporânea, Gil Fesch (2016) argumenta que a teoria de mundos da arte de Howard S. Becker (2008, 2009) contribui com o entendimento da complexidade das interações e da importância das redes colaborativas para abarcar a diversidade das práticas sociais de forma complementar à teoria dos campos de Bourdieu, que exerce um papel importante na representação dos mecanismos e espaços onde se dão os jogos de poder.

A partir da teoria desenvolvida por Becker (2008), Mario Del Nunzio (2017) aponta como plausível que a música experimental desenvolvida no Brasil entre 2000 e 2016 se enquadre no conceito de mundos da arte.

Com base na obra de Pierre Bourdieu, Marcelo Garson (2018) defende que a noção de autenticidade ainda é fundamental para analisar as cenas musicais, a partir de uma possível adaptação para contornar a rigidez de algumas noções elaboradas pelo sociólogo francês, e destaca a relevância do conceito de Will Straw no Brasil, mobilizado nas pesquisas de Adriana Amaral (2017), Micael Herschmann (2016), Jeder Janotti Júnior e Simone Pereira de Sá (2013) e Thiago Soares (2016).

Janotti Junior (2011) destaca que a noção de cenas musicais proposta por Straw – tributária da teoria de campo das práticas culturais desenvolvida por Bourdieu – foi importante para ultrapassar a focalização excessiva tanto nos aspectos sociológicos quanto nos aspectos homogeneizantes das comunidades no consumo da música, mas “acabou gerando uma valorização excessiva de práticas sociais que giram ao redor da música em detrimento das próprias escutas musicais” (Janotti Júnior, 2011, p. 5).

A partir do conceito de Straw, Janotti Junior (2011) observa que a noção de cena é vista como um contraponto às estratégias culturais da indústria fonográfica, mas aponta que existem nuances nessa dinâmica, que envolvem o debate sobre qualidade e autenticidade musical que conectam as cenas à ideia de distinção como forma de marcar diferenças em relação ao consumo musical homogeneizado.

O conceito de cenas musicais de Will Straw (1991) foi mobilizado por Nathalia Francischini (2021) para caracterizar a cena de música experimental paulistana. Em sua pesquisa, ela mostra os impactos da pandemia de Covid-19 sobre esta cena, com o fechamento de espaços e o rompimento de vínculos estabelecidos no espaço urbano, afetando sua dinâmica de funcionamento e as trocas envolvidas na produção artística, aspectos que foram transferidos, de forma precária, para as redes sociais. Apesar de reconhecer a importância do uso das plataformas virtuais para a manutenção de vínculos entre os artistas durante o período de isolamento, Francischini alerta para os riscos da dependência destas plataformas.

Para uma cena que tem no encontro real e na fisicalidade a sua maior potência, estar constantemente conectados e dependentes da aprovação dos algoritmos é bastante preocupante. O papel das redes sociais na articulação da cena já era bastante presente, contudo não podemos deixar que isso substitua as experiências sociais e artísticas proporcionadas pelos encontros ao vivo (FRANCISCHINI, 2021, pg. 366).

Enquanto intensificou a precariedade das condições para a manutenção desta cena, o período de isolamento social possibilitou um lucro recorde para o mercado fonográfico em todo o mundo, a partir do novo modelo de negócios do streaming algorítmico (MONTEIRO, 2024).

Tendo como pano de fundo esse novo cenário da indústria musical, a presente pesquisa analisa como a cena de música experimental retoma, a partir do retorno das atividades presenciais, práticas que a caracterizam como uma cena independente, fora do mainstream, “apostando na organização coletiva e na ideia de colaboração como uma forma de resistir às estruturas econômicas que tencionam seus princípios éticos e estéticos”. (FRANCISCHINI, 2021, pg.132).

Atualismo e cenas musicais

A partir da crítica de que a rigidez dos conceitos de Pierre Bourdieu negligencia as inovações que surgem das cenas musicais, Georgina Born (2010) propõe uma sociologia da

cultura capaz de capturar a autonomia estética, a força do objeto, a agência criativa e as complexas mediações materiais e temporais que moldam a experiência artística e musical. A abordagem de Born (2010) busca um diálogo com a história da arte e da cultura e com as teorias da temporalidade.

O uso da temporalidade na análise sociológica da música, aprofundada em trabalhos posteriores (BORN, 2017, 2022), é mobilizada nesta pesquisa da cena experimental paulistana a partir do conceito de atualismo dos historiadores Mateus H. F. Pereira e Valdei Lopes de Araújo (2016), onde os autores apontam que as transformações tecnológicas modificam nossa relação com o futuro, que deixa de ser o lugar da transformação e da esperança para se tornar uma cópia atualizada do presente, por meio da repetição em expansão linear do presente.

Nesse sentido, os autores apontam que serviços de streaming como o Spotify contribuem para a temporalidade atualista por meio da impropriação do tempo, automatizando seu controle e tornando-o disponível à manipulação, o que torna a experiência do tempo real fonte de ansiedade e, o tempo próprio, entendido como uma apropriação baseada na disposição afetiva, passa a ser um privilégio. (Pereira; Araújo, 2016).

A partir da investigação de Liz Pelly (2025) sobre o Spotify, entendemos que o aplicativo promove a lógica temporal atualista por meio de uma experiência constantemente atualizada e sem fricções, como forma de manter o usuário na plataforma. Essa lógica privilegia a música como pano de fundo, em detrimento de uma escuta ativa que valorize a experiência estética. Nesse contexto, as performances de música experimental retomam o papel de autenticidade da experiência e se colocam como contraponto à prática do streaming algorítmico ao privilegiarem o ruído e a improvisação como elementos estéticos que exigem um papel ativo do público.

Referências

- AMARAL, A. et al. **Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.
- AMARAL, A et al. eBook: **Mapeando Cenas Musicais (Vol. 2)**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019.
- BECKER, Howard. **Art worlds**. Los Angeles: University of California Press, 2008.
- BECKER, Howard. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BORN, Georgina. The Social and the Aesthetic: For a Post -Bourdieuian Theory of Cultural Production, **Cultural Sociology**, 4(2), 171 -208, 2010.

BORN, Georgina. Making Time: Temporality, History, and the Cultural Object. **New Literary History**, 46, no. 3: 361-8, 2015.

BORN, Georgina, Eric Lewis and Will Straw, eds. **Improvisation and Social Aesthetics**. Durham, NC: Duke University Press, 2017.

BORN, Georgina (ed). **Music and Digital Media: A Planetary Anthropology**. London: UCL Press, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.14324/111.9781800082434>>. Acesso em: 1 nov. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Zouk, 2011.

DEL NUNZIO, Mário. **Práticas colaborativas em música experimental entre 2000 e 2016**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (Sonologia) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil, 2017.

DIAS TOSTA, Márcia. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo; Fapesp, 2000.

DENORA, Tia. **Music and Everyday Life**, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DENORA, Tia. **After Adorno: Rethinking Music Sociology**, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DROTT, Eric. **Streaming music, streaming capital**. Durham: Duke University Press, 2024.

FESCH, Gil. Rumo a uma etnografia da música contemporânea. Prólogo para um projeto de investigação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. p.163-184, 2016.

FRANCISCHINI, Nathália. **Ruínas de um futuro em desaparecimento: a pandemia e a cena de música experimental**. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música (Sonologia) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil, 2021.

GALLETTA, Thiago Pires (2013). **Cena musical independente paulistana - início dos anos 2010: a música brasileira depois da internet**. 2013. 326 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1621627>>. Acesso em: 12 jun. 2025.

GARSON, Marcelo. Bourdieu e as cenas musicais: limites e barreiras. **RuMoRes**, [S. l.], v. 12, n. 23, p. 242-261, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.141934. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/Rumores/article/view/141934>>. Acesso em: 20 jul. 2025.

GONZALES, Fernando. **Do que falamos quando falamos de música experimental: experiência estética e música experimental na sociedade de consumo**. 2021. Rec. eletrônico (176 f.). Tese (Doutorado) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, São Paulo, 2021.

GONZALEZ, Fernando. “Reflexões sobre gênero musical e distinção no contexto da música experimental”. **MusiMid** 2, no. 3, 2021, 25-44.

HERSCHMANN, Michael. **Indústria da músic@ em transição**. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

HERSCHMANN, Michael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estação das Letras, 2011.

HERSCHMANN, Michael. Carência de dados e desafios metodológicos para o desenvolvimento dos estudos da indústria da música. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, 2013, v.20, n. 1, pp. 131-146.

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Simone Luci; FERNANDES, Cintia; JANOTTI JR, Jeder; CARDOSO Filho, Jorge. (orgs.). **Cidades Musicais (In)visíveis**. Volume 1. Porto Alegre: Sulina, 2024.

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Simone Luci; FERNANDES, Cintia; JANOTTI JR, Jeder; CARDOSO Filho, Jorge. (orgs.). **Cidades Musicais (In)visíveis**. Volume 2. Porto Alegre: Sulina, 2024.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Are you experienced? Experiência e mediatização nas cenas musicais. **Contemporânea: comunicação e cultura**. Salvador: PPGCOM da UFBA, vol. 10. Numero 1. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5933/4365>.

JANOTTI JUNIOR, Jeder; SÁ, Simone Pereira de, (orgs.) **Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais**. Guararema, SP : Anadarco, 2013, pp.9-23.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. In: **E-Compós**. Brasília: COMPÓS, 2012.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Os Cantos das Cidades: cenas musicais e mediatização na era dos downloads. **Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2011.

JANOTTI JR, Jeder e SÁ, Simone Pereira de (orgs.) **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

JANOTTI JUNIOR, Jeder e NOBRE PIRES, Vitor de Almeida. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In:

JANOTTI JUNIOR, Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues; NOBRE PIRES, Vitor de Almeida (Org.). **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p.8-22.

MONTEIRO, Marcelo. **Avalanche**: a revolução do streaming (2010 – 2020). Rio de Janeiro: Numa, 2024.

MORAES, Romulo. Global Ear: São Paulo. The tape scene in the South American metropolis uses old school recording media to distance itself from popular modes of Brazilian music. **The Wire**, n. 475, p. 16. Setembro, 2023.

PELLY, Liz. **Mood Machine**: The rise of Spotify and the costs of the perfect playlist. New York: First One Signal Publishers/Atria Books, 2025.

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; ARAUJO, Valdei Lopes de. **Reconfigurações do tempo histórico: presentismo, atualismo e solidão na modernidade digital**. Revista UFMG, belo horizonte, v. 23, n. 1 e 2, p. 270-297, 2016.

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; ARAUJO, Valdei Lopes de. Actualismo y presente amplio: breve análisis de las temporalidades contemporáneas. **Desacatos**, v. 55, p. 12-27, 2017.

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; ARAUJO, Valdei Lopes de. **Atualismo 1.0: como a ideia de atualização mudou o século XXI**. 2a edição. Vitória: Editora Milfontes/ Mariana: Editora da SBTHH, 2019.

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; ARAUJO, Valdei Lopes de. Atualismo: pandemia e historicidades no interminável 2020. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 47, n. 1, p. 1 -16, 2021.

SÁ, Simone P. de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In GOMES, Itania M; JANOTTI, Jeder Jr. (orgs). **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

STRAW, Will. "Pierre Bourdieu, Distinction (1979; English Translation 1984)." **ESC: English Studies in Canada**, vol. 41 no. 4, 2015, p. 12-12. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1353/esc.2015.0065>>. Acesso em: 1 nov. 2025.

STRAW, Will. (1991) Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music, **Cultural Studies**, 5:3, 368-388.

STRAW, W. Scenes and Sensibilities. **E-Compós**, [S. l.], v. 6, 2006. DOI: 10.30962/ec.83. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/83>>. Acesso em: 10 jul. 2025.

STRAW, Will. Some Things a Scene Might Be. IN: Cultural Studies, Vol. 29(3), 2015 p. 476-485. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/09502386.2014.937947>>. Acesso em: 1 nov. 2025.

PEREZ, Wagner Palazzi. **Os sentidos da escuta**: entre a auscultação de espectros do passado à complexidade das sonoridades na era digital. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

PIEKUT, Benjamin (2014). Introduction: New Questions for Experimental Music. IN: **Tomorrow Is the Question: New Directions in Experimental Music Studies** / PIEKUT, Benjamin (Edit.). Ann Arbor: University of Michigan Press.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez, 2014.

VICENTE, Eduardo. A Música Independente no Brasil: Uma Reflexão. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Uerj – 5 a 9 de setembro, 2005.

WISNIK, J. (1999). **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das Letras.

Rastros da escuta *agro-pop*:

Recepção e disputas simbólicas em torno de Ana Castela²¹¹

Rafael Giurumaglia Zincone Braga²¹²

Resumo: Este trabalho analisa os modos de escuta do repertório musical de Ana Castela em plataformas digitais, explorando manifestações da recepção em *podcasts*, redes sociais e comentários de usuários. A partir dos conceitos de *escuta pop* e *escuta conexa*, investiga-se como a música *agro-pop*, marcada por estratégias de hibridização e commodificação, articula afetos, disputas simbólicas e identificações no contexto da cultura plataformizada.

Palavras-chave: Escuta musical; Agronejo; Plataformas digitais; Ana Castela; Música *pop*.

Proposta

Este trabalho investiga a recepção do repertório musical de Ana Castela a partir de rastros da escuta presentes em diferentes circuitos midiáticos — como comentários em redes sociais digitais, matérias jornalísticas, episódios de *podcasts* e vídeos ensaísticos. Considerada uma das principais representantes do chamado *agronejo*, Ana Castela articula sonoridades típicas do *sertanejo* contemporâneo a gêneros musicais como *funk*, *música eletrônica* e *piseiro*, compondo um híbrido *agro-pop* que mobiliza símbolos rurais e ambiências urbanas. Com essa operação estética e mercadológica, sua obra musical busca dialogar com públicos distintos, para além das fronteiras regionais e estilísticas do *sertanejo* tradicional.

A escolha de Ana Castela como objeto empírico justifica-se por sua expressiva popularidade em 2023 — ano em que figurou como a artista mais ouvida do país — e por sua vinculação direta à produtora AgroPlay Hits, cuja estratégia de comunicação explora intensamente a convergência entre audiovisual, redes sociais e identidade *agro*. Entre os artistas sertanejos que manifestaram algum tipo de posicionamento político em 2022, Ana Castela se destaca não apenas pelos números, mas por ocupar um lugar singular na cena: seu repertório visual e musical tensiona as fronteiras do *sertanejo* tradicional, incorporando

211 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho GT 5 de Commodificação, Espacialidade, Escutas Públicas e Privadas da Música** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

212 Doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e bolsista de pós-doutorado FAPERJ Nota 10, desenvolve pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF), em Niterói/RJ. E-mail: rafaelzincone@gmail.com

elementos do *pop* e da estética digital. Trata-se, portanto, de uma artista que menos se prende ao nicho do gênero musical, trabalhando com uma hibridização estética e midiática característica da lógica *pop* contemporânea. Seus videoclipes, figurinos, cenários e performances ajudam a construir uma brasilidade *rural-pop* em que o campo é ressignificado como espaço de desejo, potência jovem e protagonismo nas plataformas.

A partir de uma perspectiva comunicacional e ancorada nos estudos da música popular, propõe-se compreender como os modos de escuta da artista se configuram nas plataformas digitais, onde o consumo musical é permeado por interações, algoritmos e disputas simbólicas. A análise parte da noção de *escuta conexa*, formulada por Janotti Jr. e Queiroz (2021), entendida como forma de engajamento ampliado com conteúdos sonoros em rede, e do conceito de *escuta pop* (Soares, 2024), que enfatiza os atravessamentos midiáticos, afetivos e sociais que constituem a escuta contemporânea de produtos musicais *mainstream*.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa em estágio inicial, com enfoque exploratório e qualitativo. A proposta é mapear manifestações de escuta em plataformas digitais por meio de comentários de ouvintes e análises críticas que circundam o repertório de Ana Castela. O *podcast Ouviu?*, produzido pelo G1, será tomado como uma das principais fontes empíricas, por reunir episódios dedicados ao fenômeno do *agronejo* e ao sucesso da cantora, articulando discursos da crítica especializada e da indústria fonográfica (G1, 2022a; G1, 2022b; G1, 2023). Além dos conteúdos em áudio, os comentários deixados por ouvintes nas plataformas de *streaming*, como Spotify, são também considerados como material relevante para observar práticas de escuta, apropriação e posicionamento do público.

Ainda que sem pretensão de resultados conclusivos neste momento, a pesquisa parte da hipótese de que as manifestações em torno da escuta *agro-pop* expressam negociações entre afetividade e posicionamento político, evidenciando tensões que atravessam a recepção musical no Brasil contemporâneo. A figura de Ana Castela, nesse sentido, tem se tornado não apenas símbolo de sucesso mercadológico, mas também alvo de disputas interpretativas que envolvem valores morais, ideológicos e identitários.

Em diálogo com autores como DeNora (2000), Quintero Rivera (2020), Soares (2024) e Janotti Jr. e Queiroz (2021), busca-se compreender como o consumo musical de Ana Castela se inscreve em disputas simbólicas mais amplas, associadas à legitimação de modos de vida, identidades e projetos de país mediados pelas plataformas digitais. Tais disputas são atravessadas por marcadores de classe, território, geração, raça e gênero, e revelam como a

escuta, longe de ser uma experiência neutra ou meramente estética, constitui-se como prática social situada, embebida em valores e estruturas de poder.

Segundo Janotti Jr., Queiroz e Pires (2023), observa-se uma inquietação quanto a uma espécie de “guetização” nos estudos comunicacionais — ainda que por vezes necessária para dar visibilidade ao racismo, à misoginia, à homofobia, ao colonialismo e à xenofobia que operam simultaneamente em esferas coletivas e individuais. Segundo os dois autores, essa segmentação acaba contribuindo para a separação entre os estudos de raça e gênero e aqueles voltados à estética e à tecnologia, o que, na perspectiva deles, enfraquece uma leitura crítica mais ampla dos fenômenos midiáticos. Eles destacam que abordar, por exemplo, os estudos sobre plataformização da cultura sem considerar tais marcadores de diferença resulta na reafirmação de um suposto lugar de neutralidade e universalidade na produção do conhecimento — posição que, afirmam, encobre a normatividade branca e heteronormativa.

Desvelar esse funcionamento, para os autores, requer reconhecer que os próprios estudos de gênero e raça também operam em campos de poder. Assim, tensionar a neutralidade epistêmica implica, segundo eles, enfrentar os atravessamentos que constituem os sujeitos da escuta, da enunciação e da análise. No presente estudo, interessa-nos justamente atentar para os sujeitos que protagonizam o fenômeno musical analisado — majoritariamente homens brancos no caso do *sertanejo* e do *agronejo*, com destaque pontual para uma mulher branca neste estudo —, observando que não se trata de corpos pretos, periféricos ou LGBTQIA+; mas também refletir sobre os sujeitos da escuta, considerando quem se posiciona frente a essa música e de que maneira o faz.

Ao focar a escuta como prática social mediada e situada, este trabalho contribui para os debates sobre a comodificação da música em plataformas digitais, enfatizando como os atravessamentos de classe, território, juventude e política se manifestam na cultura (De Marchi, 2023) e na polarização ideológica. Escutar Ana Castela é, em muitos casos, tomar posição. A pesquisa, ainda em andamento, pretende em etapas futuras ampliar a coleta de dados e aprofundar a análise de como se configuram os agenciamentos discursivos e afetivos que sustentam o fenômeno *agro-pop* modos de ouvir e comentar música nas redes.

Referências

ANA Castela encerra 2023 como artista mais ouvida do Brasil. **Billboard Brasil**, São Paulo, 26 dez. 2023. Disponível em: <<https://billboard.com.br/ana-castela-encerra-2023-como-artista-mais-ouvida-do-brasil/>>. Acesso em: 23 abr. 2024.

DE MARCHI, Leonardo. **A indústria fonográfica digital: formação, lógica e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2023.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

G1. #202 Ana Castela e a nova comitiva do agro. **Ouviru?**, podcast, ep. 202, 15 jul. 2022. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/2S2JCo7lyP2us83fHCZsaz>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

G1. #218 Ana Castela fala de 'Pipoco', machismo e Zé Felipe. **Ouviru?**, podcast, ep. 218, 28 out. 2022. Duração: 1h02min. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/4yeXLYdVnLBpR5J17kozF4>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

G1. #256 Agroplay: a empresa que 'criou' Ana Castela e o agronejo. **Ouviru?**, podcast, ep. 256, 14 jul. 2023. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/2wRzPH3jiVKHycXsIEJhk>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

JANOTTI JUNIOR, Jeder; QUEIROZ, Thiago A. Deixa a gira girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa. **Galáxia** (São Paulo), n. 46, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-2553202150973>>. Acesso em: 1 nov. 2025.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Deixe a gira girar: corporeidades musicais em tempos de escuta conexa** / Jeder Janotti Jr., Tobias Arruda Queiroz, Victor Pires. – Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2023.

QUINTERO RIVERA, Ángel G. **La danza de la insurrección: para una sociología de la música latino-americana: textos reunidos**. Buenos Aires: CLACSO, 2020.

SOARES, Thiago. Escutar a música pop: apontamentos teóricos para pesquisas a partir de álbuns e canções. **Interin**, Curitiba, v. 29, n. 2, p. 59–74, jul./dez. 2024.

Bandanas, *house* e identidades:

O sucesso do *Afro house* perante a globalização do coletivo europeu Keinemusik²¹³

Brenno Henrique Freitas Barbosa²¹⁴

Lyedson Enrique da Silva Oliveira²¹⁵

Resumo: Este estudo investiga o *Afro house* como manifestação artística e política em um contexto de diáspora africana, com foco na atuação do coletivo europeu Keinemusik na sua projeção global. A pesquisa articula os conceitos de identidade cultural, *Atlântico Negro* e culturas híbridas refletindo sobre como a visibilidade alcançada pelo gênero envolve também processos de apropriação estética e mercantilização simbólica no circuito internacional da música eletrônica.

Palavras-chave: *Afro house*; Keinemusik; Música eletrônica; Diáspora; Comodificação.

Introdução

A música eletrônica se configura não apenas como um gênero musical, mas como um fenômeno cultural complexo, atravessado por diversas dinâmicas de resistência, reinvenção e pertencimento. Ao longo de sua trajetória histórica, tem operado como espaço simbólico e social de experimentação no qual subjetividades são performadas, comunidades são formadas e normas hegemônicas²¹⁶ são tensionadas.

Este estudo tem por objetivo investigar o *Afro house* como manifestação artística e política, considerando seus desdobramentos estéticos, afetivos e identitários no contexto dos impactos da diáspora em todo o mundo. Para isso, é fundamental compreender suas origens dentro do espectro mais amplo da música eletrônica e, especialmente, o desdobramento da *house music* que resulta na vertente do *Afro house*. O *house* emerge nos anos 80 em Chicago, a partir das festas realizadas no Warehouse, clube frequentado majoritariamente por pessoas negras, latinas e LGBTQIA+ que se tornou um marco na história da música eletrônica. Nesse

213 Trabalho apresentado ao **Grupo de Trabalho GT 5 de Comodificação, Espacialidade, Escutas Públicas e Privadas da Música** do 8º Comúsica – VIII Congresso de Comunicação, Som & Música, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE, 8 a 10 de outubro de 2025.

214 Estudante de graduação do 6º semestre do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: brenno.henrique@ufpe.br

215 Estudante de graduação do 6º Semestre do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: lyedson.enrique@ufpe.br

216 Connell (1995) pensa as normas hegemônicas como padrões culturais de masculinidade e feminilidade que são considerados dominantes e ideais em uma sociedade, exercendo influência sobre as relações de gênero e as identidades individuais.

contexto, artistas como Frankie Knuckles²¹⁷ canalizaram a energia da *disco music* e criaram algo inovador, fundando um estilo que rapidamente reverberaria em nível global. O termo *house* passou a se referir não apenas ao espaço físico do Warehouse, mas também ao *ethos* das festas: ambientes de liberdade, acolhimento e experimentação musical em que a performance sonora estava intrinsecamente ligada à afirmação identitária e à resistência cultural.

A partir desse núcleo cultural e político, a *house music* rapidamente se expandiu e se desdobrou em múltiplas vertentes. Dentre elas, destaca-se o *Afro house*, que ganhou força na África do Sul nos anos 90, em meio ao fim do *apartheid*²¹⁸ e à abertura para novas expressões culturais. Nesse contexto de transição histórica, o gênero passou a representar não apenas uma renovação musical, mas também simbólica – um ponto de virada entre a opressão e a reconstrução. Misturando elementos do *house* tradicional, do *soul* e de diversas sonoridades de matriz africana, o *Afro house* então consolidou uma estética sonora singular. Nas décadas seguintes, expandiu-se globalmente, tendo como um de seus principais catalisadores o coletivo europeu Keinemusik – gravadora alemã fundada em 2009, amplamente reconhecida no cenário internacional da música eletrônica e objeto de estudo desta pesquisa

O sucesso da Keinemusik

Em entrevista ao portal Splice, o produtor The.Wav define o *Afro house* da seguinte forma: “[...] pode ser descrito como um fluxo constante e repetitivo de ritmos de bateria, misturados com acordes progressivos e paisagens sonoras ambientais” (The.Wav, 2025). Essa fusão resulta em uma sintonia entre sintetizadores digitais e instrumentos físicos, unindo o clássico ao moderno e ressignificando a centralidade das heranças culturais africanas nas pistas de dança contemporâneas.

O coletivo Keinemusik, ativo há mais de 15 anos, é composto por quatro DJs – Adam Port, &ME, Rampa e Reznik – e pela *designer* gráfica Monja. Formado a partir de um encontro em um estúdio de música na Alemanha, o grupo consolidou uma amizade duradoura que permanece até os dias atuais. O nome *Keinemusik*, que em português significa “sem música”, foi sugerido por Rampa. Em entrevista, ele revelou que a inspiração veio de sua mãe, que

217 Nomeado pai da *house music*, Frankie Knuckles foi um dos principais responsáveis por moldar o gênero a partir de suas experimentações no clube Warehouse, em Chicago, nos anos 80 (House Mag, 2020).

218 “O ‘Apartheid’ silenciou, segregou e perseguiu a enorme população negra que vive no continente. Após quase 50 anos de luta e resistência, o governo racista caiu somente em 1994, época em que a House music explodia no mundo inteiro com uma essência perfeita para o povo sul-africano: a libertação” (Pamponét, 2024).

descrevia suas produções como “não música”, apenas barulhos. Reconhecidos pela identidade singular em seus *sets*²¹⁹, os membros do Keinemusik são amplamente admirados como DJs de excelência, marcados por uma estética sonora e visual distinta.

Stuart Hall (2003) argumenta que as identidades culturais são construções marcadas pelo deslocamento, pela diferença e pela articulação constante de pertencimentos parciais. Essa perspectiva dialoga com o conceito de *Atlântico Negro* de Paul Gilroy (1993), que vê a música como meio central de conexão e resistência entre comunidades negras da diáspora africana que provoca uma articulação de hibridismo e reinvenção, gerando identidades e solidariedades que transcendem fronteiras.

Essa dinâmica se torna particularmente evidente no contexto do *Afro house*, que atualiza e reinscreve a continuidade das tradições diaspóricas em novas paisagens sonoras. Canclini (1995) propõe o conceito de culturas híbridas para explicar os cruzamentos entre o *local* e o *global*, nos quais práticas culturais são ressignificadas em contextos transnacionais. Essa hibridização se expressa na fusão de percussões e ritmos tribais africanos à estética eletrônica global, resultando em uma sonoridade ao mesmo tempo enraizada e transnacional. Contudo, essa circulação internacional suscita tensões em torno da autenticidade, da apropriação cultural e da mercantilização estética.

Sendo assim, o *Afro house* parte de uma commodificação da cultura que manifesta-se de forma evidente quando elementos simbólicos e performativos originalmente enraizados em tradições afrodiaspóricas e vivências periféricas são apropriados e reconfigurados como produtos de consumo no mercado musical global. Tal como apontado por Marx e Engels (2005), o valor de troca sobrepõe-se ao valor de uso – ou seja, à dimensão qualitativa, histórica e comunitária dessa expressão musical –, esvaziando parte de seu potencial crítico e político em prol de sua rentabilidade. Traz uma lógica mercantil que não apenas transforma sons, estéticas e práticas culturais em mercadorias, mas também reordena os sistemas de produção e circulação da música, convertendo símbolos de resistência em marcas estilizadas, muitas vezes desvinculadas de seus contextos originários.

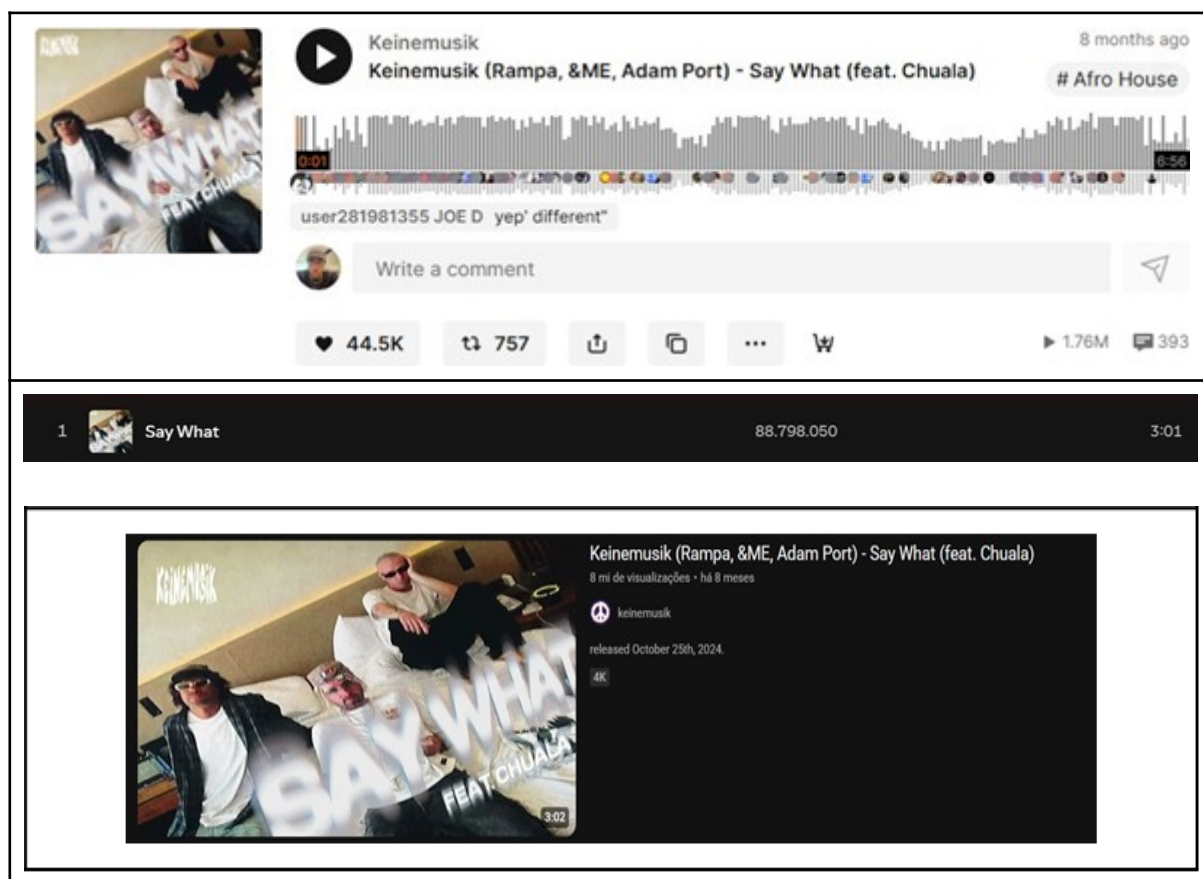
Baudrillard (2014) vai salientar que não se trata apenas da mercantilização do objeto em si, mas da elevação de seu valor-signo, onde performances, gestos e até acessórios – como as bandanas utilizadas nos *shows* – ganham *status* e desejabilidade, funcionando mais como

219 Em música eletrônica, *set* se refere a uma apresentação musical. No DJ *set*, o artista mixa faixas pré-gravadas; no *live set*, cria ou manipula sons ao vivo, oferecendo ao público uma performance mais autoral e improvisada (House Mag, 2023).

emblemas de pertencimento estético que como expressões autênticas de identidade e conexão afrodiaspóricas.

Além disso, o coletivo se consolidou no mercado, contabilizando mais de 20 milhões de seguidores somados em suas redes sociais e sucessos musicais como *SAY WHAT*, que ultrapassa a marca de 100 milhões de reproduções em plataformas como Spotify, SoundCloud e YouTube (Figura 1), alcançando assim projeção internacional. Ao incorporar o *Afro house* como uma de suas vertentes e difundi-lo em circuitos globais, o Keinemusik exemplifica as articulações de identidades em trânsito e os processos de hibridização cultural. Ao ressignificar o gênero em suas produções e performances ao vivo, o coletivo não apenas amplia sua visibilidade em festivais internacionais e plataformas digitais, mas também opera em um campo tensionado entre valorização estética e descontextualização cultural. Sua sonoridade reflete a fusão entre o tradicional e o contemporâneo, o periférico e o hegemônico, evidenciando os desafios e ambiguidades da circulação musical na era da globalização.

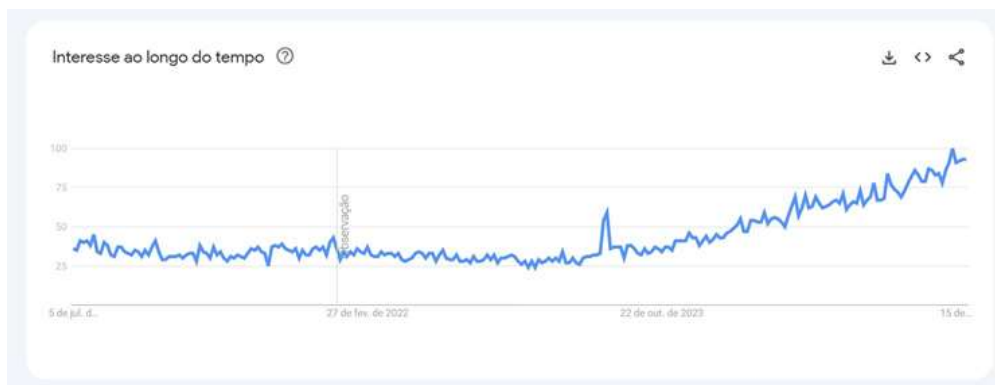
Figura 1: Print da música *SAY WHAT*.



Fonte: Os autores.

De acordo com dados do Google Trends (Figura 2), a busca pelo termo *Afro house* apresentou uma tendência estável entre 2021 e 2022, com um crescimento modesto ao longo de 2023. No entanto, a partir de 2024, observa-se um aumento expressivo e contínuo no volume de pesquisas, culminando em um pico significativo em 2025. Esse *boom* de interesse coincide com o período em que o Keinemusik intensificou a sua presença internacional, sugerindo uma correlação direta entre a atuação do coletivo e a amplificação do *Afro house* globalmente. Esses dados evidenciam como a mediação estética de grupos europeus pode funcionar como catalisador de visibilidade para gêneros periféricos, ao mesmo tempo em que suscita debates sobre circulação, mediação e apropriação cultural no contexto da globalização musical.

Figura 2: Indicador da pesquisa do termo *Afro House*.



Fonte: Google Trends (2025).

Este estudo, portanto, buscou entender como o gênero musical do *Afro house*, que carrega conotações ligadas ao pertencimento e à resistência cultural, ganhou visibilidade mundial, mas se configurando a partir da comercialização e da comodificação cultural.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: 70, 2014.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.

CONNELL, Raewyn. W. Políticas de masculinidade. **Educação & Realidade**, 20(2), 185-206, 1995.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GOOGLE. **Google Trends**: interesse de pesquisa por “Afro House” no Brasil nos últimos 5 anos. Disponível em: <<https://tinyurl.com/msx3nvnr>>. Acesso em: 11 jul. 2025.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOUSE MAG. **O que torna um live set diferente de um DJ set?** Disponível em: <<https://tinyurl.com/yzjkeeeu>>. Acesso em: 15 jul. 2025.

HOUSE MAG. **Warehouse Connection Especial: Frankie Knuckles**. 2020. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3an282jd>>. Acesso em: 15 jul. 2025.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 2005.

PAMPONÉT, Caio. Afro House: desvendando a história por trás do movimento musical mais hypado do momento. **Play BPM**, 12 jan. 2024. Disponível em: <<https://tinyurl.com/38eadk6j>>. Acesso em: 28 jun. 2025.

PAMPONÉT, Caio. Keinemusik: muito além de um projeto musical, uma comunidade. Saiba tudo sobre os amigos que estão transformando a cena eletrônica mundial. **Play BPM**, 2 jul. 2023. Disponível em: <<https://tinyurl.com/mvgym694>>. Acesso em: 16 jul. 2025.

SHIMAZU, Harrison. Afro house: o que é e como produzir no gênero. **Splice**, 25 set. 2024. Disponível em: <<https://splice.com/blog/what-is-afro-house/>>. Acesso em: 1 jul. 2025.

VELOSO, Vinícius. Conheça o Afro House, ritmo musical que vem se popularizando no Brasil. **Metrópoles**, 1 jul. 2022. Disponível em: <<https://tinyurl.com/msmntwkd>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

QUEM SOMOS

Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA)

Tal como a nomenclatura que inspirou sua composição, o Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA), vinculado à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), é um composto heterogêneo, impuro e maleável onde são articulados diferentes aspectos da música pensada e atravessada pelo prisma da comunicação. Dizer LAMA nos arrazoados da pesquisa em comunicação, música e audiovisual é assumir o movediço como método e os engajamentos afetivos como conduto social.

Nascido há 15 anos, nos interregnos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, o Laboratório se valeu do próprio entorno das ambiências culturais que compõem o Recife/PE para assumir as territorialidades de afetos e atritos emanadas pelo local como seus modos de trânsito pelo mundo e pelo possível dos saberes acadêmicos.

Lama é mistura. É corpo em suspensão e matéria que se move entre o líquido e o sólido, o informe e o formante. É território de atrito. Lugar de passagem onde tudo volta a se tocar. Dizer LAMA, no contexto da pesquisa em comunicação, música e audiovisual, é adotar a impureza como episteme e as possibilidades de mundos musicais como ética do trabalho acadêmico e científico.

O Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA) nasce e se refaz nesse terreno úmido, movediço e fértil. Em vez de buscar certezas, o LAMA prefere o movente – onde teoria e prática se misturam, escutas se tornam corpos e corpos se fazem fonográficos. Não há neutralidade na lama: há vibração, reverberação e resíduo. Há gesto e fricção. Propor questões, caminhos e inflexões por meio dos trabalhos que constituem o LAMA é agenciar gêneros e cenas musicais, movimentos, ambiências comunicacionais, territórios e afetos da música a partir das materialidades corpóreo-sônicas – que atravessam as escutas, os fazeres e os trajetos musicais e que se expandem com as escutas sinestésicas, resilientes, conectadas e responsivas em tempos de midiaticização e plataformização da cultura.

Pensar e pesquisar com a lama é recusar a assepsia das epistemes puras e desconfiar dos contornos fixos entre música e comunicação, ouvir e dizer, técnica e sensibilidade. No LAMA, escutar é sempre composição: com máquinas, com territórios e com corporeidades dissonantes. O que fazemos no LAMA é conhecimento em estado de deriva. Saberes que se

deixam afetar pelos fluxos da cidade, pelas paisagens sonoras, pelos rastros tecnológicos e pelas corpóreas que dançam dentro e fora dos circuitos acadêmicos.

O LAMA é laboratório porque experimenta, é de análise porque se contamina e é de música e audiovisual porque entende que toda escuta é também imagem e todo som também é gesto. A lama nos lembra de que o pensamento precisa ser maleável para existir e que a crítica emerge das zonas de contato, dos territórios instáveis, das vozes que reverberam entre arquivos, amplificadores e afetos e dos ruídos que a assepsia menospreza por serem emitidos pelos que não contam.

O saber não nasce do isolamento, mas da aderência e dos vínculos que atravessam e reverberam o viver. No LAMA, a pesquisa é prática de composição. E compor é insistir no encontro entre o sensível e o conceitual. Entre corpóreas distintas e dissonantes. Na lama, matriz do saber inasséptico, a crítica que realmente importa é visceral e ruidosa.

Jeder Janotti Júnior

Recife, 6 de novembro de 2025

Equipe Organizadora

Jeder Janotti Júnior é professor titular do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Nível B. Tem doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) com estágio doutoral na McGill University (McGill) e mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É coordenador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE), financiado pelo CNPq. Tem experiência de pesquisa nas áreas da comunicação e da música, com foco em música popular massiva, estudos culturais e cenas musicais. Autor e organizador dos livros *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade* (2003), *Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização* (2004), *Comunicação e música popular massiva* (2006), *Comunicação e estudos culturais* (2011), *Cenas musicais* (2013) e *Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas* (2014).

Thales Henrique Nunes Pimenta é professor adjunto do Departamento Acadêmico de Comunicação da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Coordenador do Laboratório de Estudos da Música Eletrônica (LETRO/UNIR) e pesquisador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Jornalista com experiência técnica em redação jornalística, revisão linguístico-textual, projeto gráfico-editorial, produção de áudio e *sound design*. DJ e produtor de música eletrônica com residência artística no Solo Sagrado Festival, em Porto Velho/RO. Tem interesses de pesquisa nas áreas da comunicação e da música com ênfase em estudos do som e tecnocultura, explorando os seguintes objetos de estudo: *sound design*, audiovisuais e materialidades do som, tecnologias de imersão, corporificação, processos performáticos e coreográficos, tecnocultura audiovisual, música eletrônica, gêneros e cenas musicais, subculturas e movimentos de contracultura.

Gabriel Holanda Monteiro é doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de

Nível Superior (CAPES), mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e bacharel em Comunicação Social (com habilitação em Publicidade e Propaganda) pela UFC. Pesquisador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Publicitário, artista visual, DJ residente dos eventos Revival e CAØS e coprodutor da festa Quebra-Janela, no Recife/PE. Tem experiência de pesquisa nas áreas da comunicação e da música com foco em música *pop*, cenas musicais, cultura *pop*, identidade cultural, comunicação de massa, cibercultura, teorias da comunicação, estudos culturais, semiótica da cultura, tradução intersemiótica e teorias da imagem.

Henrique Tenório é doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), bolsista da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE), mestre em Comunicação e bacharel em Comunicação Social (com habilitação em Jornalismo) pela UFPE. Pesquisador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Artista em formação no Centro de Artes Grupo Vida (CAGV), com atuação e interesse em canto, dança e teatro, especialmente voltados à linguagem do teatro musical. Tem experiência de pesquisa nas áreas da comunicação e da música com foco em estudos étnico-raciais, audiovisual, performance, branquitude e cultura *pop*.

Giovanna Carneiro de Lima Gomes é doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e bacharela em Comunicação Social (com habilitação em Jornalismo) pela UFPE. Pesquisadora do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE) e do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA). Tem experiência de pesquisa nas áreas da comunicação e da música com foco em gêneros musicais, raça, gênero, feminismo negro, masculinidades negras e afetos. Tem experiência profissional como repórter nas áreas de direitos humanos, direito à cidade, comunicação socioambiental e diversidade.

Thiago Emanuel Ferreira dos Santos é mestre e doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com estágio de doutorado na Université Sorbonne-Nouvelle (Paris III) e bacharel em Comunicação Social (com habilitação em Jornalismo) pela UFBA. Pesquisador de pós-doutorado do Programa de Pós-Graduação

em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE) com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Realizou estágio pós-doutoral pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA). Pesquisador do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA) e do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Jornalista com experiência profissional na Revista Carta Capital, no Broadcast Político da Agência Estado e no *site* jornalístico Política Livre. Ativista da ManifestA ColetivA, foi coordenador de comunicação da presidenta da Fundação Nacional de Artes (Funarte) e vereadora soteropolitana Maria Marighella. Autor do livro *Transformações de políticas e afetos no Brasil: contextualizando radicalmente junho de 2013 em fluxos audiovisuais* (2021) e um dos organizadores do livro *Corpos em tempos e espaços: reflexões sobre historicidades dos processos comunicacionais* (2024). Tem experiência de pesquisa na área da comunicação com foco em estudos culturais, produtos e fluxos audiovisuais, encruzilhadas, afetos, políticas, jornalismo, gêneros televisivos e telejornalismo.