

ISSN 1981-4070

# LUMINA

UFJF | REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

V. 19 | N. 3 | SET./DEZ. 2025

A VISUALIZAÇÃO DA MÚSICA:  
PERFORMANCES, PRODUÇÕES E  
RECIRCULAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Gustavo Pereira<sup>1</sup>, João Paulo Malerba<sup>2</sup> e Telma S. P. Johnson<sup>3</sup>

A última edição de 2025 da Lumina, revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF, é dedicada a um dossiê internacional de sucesso, cuja chamada contou com quase 30 artigos submetidos – “A visualização da música: performances, produções e recirculações contemporâneas” –, tendo como editores convidados Jhonatan Mata (PPGCOM-UFJF/Brasil), Nilson Alvarenga (UFJF/Brasil), Heloísa de A. Duarte Valente (Universidade Paulista – UNIP/ Brasil) e José Luís Fernández (Universidad de Buenos Aires – UBA, Universidad Nacional de Tres de Febrero – UNTREF e Universidad Nacional de Lomas de Zamora – UNLZ/Argentina). Como resultado foram selecionados 11 artigos e uma entrevista, com autorias de pesquisadoras e pesquisadores que abordam múltiplas facetas das interlocuções entre música e visualidades, explorando as potencialidades de análise decorrentes dos muitos diálogos possíveis entre sons e imagens propiciados pelos ambientes da comunicação analógica e em rede, sempre tendo como ponto de partida o singular olhar comunicacional.

Fechamos o ano de 2025 com um balanço muito positivo. Ao todo foram 194 submissões e 36 artigos publicados ao longo de três edições, duas delas contando com dossiês internacionais. A partir do apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) por meio do Programa de Apoio a Publicações Científicas e Tecnológicas, temos realizado uma série de aprimoramentos no processo editorial da Lumina em favor da excelência de sua qualidade científica, o que inclui: a profissionalização da revisão e diagramação; a divulgação científica multimídia através do canal Lumiah, com vídeos, podcasts e posts em redes sociais sobre os artigos publicados; novas políticas de integridade científica e uso de ferramentas de Inteligência Artificial (IA); a preparação da revista para submissão a novas bases indexadoras internacionais; maior transparência no processo editorial; diminuição

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal de Lavras e editor da Lumina. Vice-coordenador do Núcleo de Jornalismo e Audiovisual (CNPq/UFJF) e vice-coordenador da Rede de Combate à Desinformação - Apurá. E-mail: gustavo.tfp7@gmail.com.

<sup>2</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM)/UFJF e editor da Lumina. E-mail: joaopaulo.malerba@ufjf.br.

<sup>3</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PGCOM)/UFJF e editora da Lumina. Líder do grupo de pesquisa ComuniC – Comunicação, Identidade e Cidadania (CNPq/UFJF). E-mail: telma.johnson@ufjf.br.

do tempo de apreciação dos artigos; entre outras melhorias.

Temos a alegria de anunciar uma das grandes novidades decorrentes desse processo de aprimoramento: a partir de 2026 entraremos em publicação contínua. Esse era um dos objetivos do projeto aprovado pela Fapemig, processo finalizado antes do tempo previsto. Com isso, a Lumina adota uma das práticas encorajadas pelos melhores indexadores nacionais e internacionais. A partir do grande volume de submissões deste ano, já temos vários artigos aprovados e revisados, prontos a serem publicados no novo modo de publicação contínua. Neste ano também finalizamos com sucesso o processo de digitalização de todas edições físicas da primeira fase da Revista Lumina. Ainda no primeiro semestre de 2026 serão disponibilizadas as edições impressas publicadas de 1998 a 2003, favorecendo o acesso aos artigos que alimentarão pesquisas atuais e futuras.

E temos novidade na gestão do periódico Lumina. Temos contado com uma equipe editorial colegiada liderada pelos editores Gustavo Pereira, João Paulo Malerba, Telma S. P. Johnson, além de Eli Borges Júnior, Jhonatan Alves Pereira Mata, Gabriela Borges e Wedencley Alves Santana. A partir de 2026, Telma S. P. Johnson assume como editora-chefe, com o apoio dos demais editores e assistentes editoriais. Inclusive, aproveitamos mais uma vez – e nunca suficientemente – para agradecer o apoio essencial de cada uma e cada um da equipe editorial pela dedicação, comprometimento e entusiasmo na realização cotidiana de uma revista acadêmica de excelência. Nosso muito obrigado também às e aos pareceristas por seu tempo e competência.

Por fim, nossos sinceros votos para um 2026 repleto de realizações e boas descobertas, científicas e na vida!

# Expediente

## Editores

João Paulo Malerba  
Telma S. P. Johnson  
Gustavo Teixeira de Faria Pereira

## Editores assistentes

Eli Borges Júnior  
Gabriela Borges  
Jhonatan Mata  
Wedencley Alves Santana

## Assistentes Editoriais

Adriana A. Oliveira  
Alícia Rufino Soares  
Aline Gomes Alvim  
Arthur Honorato de Almeida  
Estela Loth  
Gustavo Furtuoso  
João Filipe C. Pereira Gonçalves  
Julia Garcia G. Andrade  
Lázaro Scher Araújo Dias  
Maria Clara Cabral  
Marina Lopes de Souza  
Murilo Coelho Macedo  
Samara Angela T. de Oliveira  
Tainá Moraes de Carvalho  
Tatiane Moreira Análio  
Tobias Rezende Strogoff de Matos

## Revisão

Aline Andrade Pereira

## Revisão Geral

Gustavo Teixeira de Faria Pereira  
João Paulo Malerba  
Telma S. P. Johnson

## Diagramação

Hsu Ya Ya

## Revisão Diagramação

Telma S. P. Johnson  
João Paulo Malerba  
Gustavo Teixeira de Faria Pereira

**Capa**  
Hsu Ya Ya

**Imagen da Capa**  
Unsplash

**Projeto Gráfico**  
Carlos Eduardo Nunes

**Comunicação e Divulgação**

João Paulo Malerba  
Jhonatan Mata  
Telma S. P. Johnson  
Talita Magnolo

**LUMINA**

Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação  
Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF  
e-ISSN 1981-4070

# Apresentação

Jhonatan Mata<sup>1</sup>, Nilson Alvarenga<sup>2</sup>, Heloísa de A. Duarte Valente<sup>3</sup>  
e José Luís Fernández<sup>4</sup>

A recente – e ainda pulsante – aclamação mundial do filme *Ainda estou aqui* (2024) sinaliza questões que ultrapassam o legítimo frisson por seus mais de 90 prêmios e indicações, incluindo a primeira estatueta do Oscar para o Brasil, na categoria filme Internacional. No drama biográfico dirigido por Walter Salles, a função do som – e da música em particular – é basilar. E oscila entre as instâncias do acusmático e da performance (Zumthor, 2014), sobretudo quando as canções dialogam diretamente com as falas dos personagens. O diretor declarou, inclusive, que o filme foi “guiado por Caetano, Gal, Erasmo e tantos outros cantores cuja música realmente deu sentido a muitas cenas do filme”. Uma vitrola e um compacto colocam “em cena” a faixa *Take me back to Piauí*, composição de Juca Chaves que embala uma das cenas mais memoráveis. E desloca a música de um recorrente lugar de ambição para sua dimensão de evento social, coletivo. A família Paiva, numa festiva reunião, se despede de Veroca, a primogênita do casal Rubens e Eunice, que viaja para uma estada em Londres. Depois desse momento audiovisual, o próprio longa-metragem se despede do clima solar e o que se tem a partir daí é um vazio sonoro sufocante. A morte da música traz à tona um paratexto (Genette, 1997) político, composto pelo fechamento do Congresso, AI-5, tortura e repressão. Com os créditos da produção subindo em tela, a faixa *É preciso dar um jeito meu amigo*, de Erasmo e Roberto Carlos, convoca não apenas a família Paiva nos anos 1970, mas também toda a plateia do cinema, no século XXI, à mobilização – seja esta a favor da divulgação e torcida pelo filme em premiações ou na luta pelo Estado democrático de direito, recém-abalado no Brasil. A viralização

<sup>1</sup>Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Jornalista e Mestre em Comunicação (UFJF). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM-UFJF). Coordenador do Grupo de Pesquisa Sinestelas (CNPq). E-mail: jhonatan.mata@ufjf.br.

<sup>2</sup>Graduado em Comunicação Social pela UFJF. Doutor em Filosofia pela PUC-Rio. Professor da Faculdade de Comunicação (Facom) da UFJF e tutor do PET-Facom-UFJF.

<sup>3</sup>Doutora em Comunicação e Semiótica pela Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), pós-doutora em Cinema, Rádio e Televisão (Universidade de São Paulo - USP), é líder do Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid e editora-chefe da Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia. E-mail: musimid@gmail.com.

<sup>4</sup>Doutor em Ciências Sociais pela Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires (UBA) e professor consultor da mesma faculdade. Leciona seminários de pós-graduação em diversas universidades. Seu livro mais recente é *As Quatro Revoluções Invisíveis: Audiências, da Antes do Rádio ao Depois dos Podcasts*, Buenos Aires, SB, 2024. E-mail: unjlfmas@gmail.com.

da faixa nas plataformas de *streaming* – mais de dois milhões de visualizações no YouTube e a inclusão na lista dos maiores virais do Spotify Brasil – e a contribuição cinematográfica para esse processo dialoga com a perspectiva de “visualização da música” – defendida por Arlindo Machado (2000). A grande quantidade de *vídeos-react* de profissionais e amadores em plataformas como TikTok e YouTube, analisando a trilha sonora também. E nos instiga, nesse novo dossiê da Revista Lumina, a pensar nos deslocamentos da música de um cenário de autossuficiência calcado em sua pura dimensão acústica para outro – de complementaridade e mesmo equivalência com as imagens. Levando em consideração que a ideia de “música pura” é bastante recente na cultura humana e tributária da intervenção de Beethoven e seu modelo de sonata na despedida do século XVIII, essa edição especial prioriza propostas de trabalho que reconhecem o oposto: a força das palavras, dos gestos, dos acompanhamentos visuais (cenários, coreografia, artes gráficas), da performance teatral, das referências narrativas ou figurativas nas relações entre audiovisualidades e música.

Se, para Nistrovski (*apud* Machado, 2020), a própria ideia de se escutar uma obra em silêncio, com uma concentração comparável à da reflexão ou da leitura, causaria espanto às plateias de 250 anos atrás, a sincronização entre som e imagem, consolidada no cinema a partir de 1920 ganha contornos globais e transdisciplinares de estudos num panorama contemporâneo. Dentre as muitas possibilidades de estudos, destacamos os novos ângulos que o cinema e a televisão têm para encarar a “questão musical”, desde as faixas musicais que deram origem a obras audiovisuais – de *Veludo Azul* (David Linch, 1986) à *Saudosa Maloca* (Pedro Serrano, 2024) –, à popularização e diversificação de cine/videobiografias musicais, até a relevância das trilhas para a “visualização” de formatos como séries, novelas e documentários. Em uma perspectiva da arquitetura, a relação da música com o espaço para o qual foi (ou não) concebida contrapõe as noções de música portátil em seus diálogos com a música concebida para momentos e lugares específicos. São notáveis ainda as reconfigurações do videoclipe na era do *streaming* (Garret, 2020), em suas dimensões estéticas (Soares, 2013), de consumo, circulação e participação do público. A ascensão de formatos como *lyric vídeos*, *oficial visualizer*, videocoreografias, o retorno dos *making ofs*, as contribuições do público com produções feitas por smartphones enxertadas nas “narrativas profissionais” e que apontam, segundo Mata (2022), para a “vontade de uma instância enunciadora que sempre existiu”, e que antecedem a própria disponibilização do videoclipe por meio do *streaming*, também nos aparecem como ótimas frentes de estudos. No âmbito das artes e do design gráfico, publicações impressas e desenvolvimento de encartes para mídias físicas – com destaque para o vinil – são exemplos de objetos de estudos que revigoraram uma indústria impulsionada por fatores como o apelo nostálgico e experiências ritualísticas de materialidade e fetichismo com a música.

A onipresença da televisão nas letras de músicas e nas incursões imagéticas

do videoclipe contemporâneo, e a posição do Brasil, dono de sete das dez maiores *lives* do planeta – todas musicais – são fatores que justificam nossa incursão por esse dossiê. A cobertura de grandes eventos musicais pelo jornalismo visual também se destaca. No espaço da política, o engajamento e a mobilização pró-voto jovem estimulado por *fandoms* de artistas como Army BTS e Anitta via redes sociais são casos a se destacar. No âmbito da IASPM-AL, seção latino-americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, espaço multidisciplinar de convergência em torno da reflexão sobre músicas populares em suas dimensões estéticas, usos e períodos históricos, crescem vertiginosamente os estudos voltados para as relações entre música, audiovisualidades e inteligência artificial. Os casos emblemáticos da polêmica campanha que “reviveu” Elis Regina em publicidade da Volkswagen, Lola Flores na campanha da Cruzcampo e das “participações corpóreas e vocais” de John Lennon e George Harrison em imagem e som restaurados via IA com a música *Now and Then*, lançada em 2023 e vencedora do Grammy 2025 (melhor performance de rock) são exemplos de mapeamentos recentes da associação. Num recorte ibérico, as pesquisas reforçam um cenário já vislumbrado por Castaño e Selva Ruiz (2014, p.125) no qual “as características da autocomunicação de massas e a extensão de seu uso, assim como o auge das redes sociais digitais estão provocando alterações de modelos de difusão e consumo de música”. Imersos neste meio/ambiente que reconhece o papel da musicologia e estende os braços à semiótica das relações audiovisuais, com a relevância das “vozes da canção na mídia” (Valente, 2004) que alteram referenciais e percepções de gêneros, intérpretes e públicos, os autores e seus trabalhos selecionados para esta edição ofertam contribuições para esse campo de investigações de perspectivas efervescentes e imensuráveis.

Assim, retomando a expressão grega *mousiké* (a arte das musas), modalidade de espetáculo que hoje classificariamos como “multimídia”, por incluir não apenas a performance instrumental e o canto, mas também a poesia, a filosofia, a dança, a ginástica, a coreografia, a performance teatral, as indumentárias e máscaras e até mesmo “efeitos especiais” produzidos através de jogos de luz, movimentos dos cenários e truques de prestidigitação, nossa proposta se justifica e se destaca pela mobilização de interesses e proponentes de distintas formações, em 11 artigos e uma entrevista.

*“Fazer o filme vibrar na frequência do som”: multissensorialidade em Terror Mandelão*, de Diogo Cunha, da Universidade Federal Fluminense, é nosso trabalho “abre-alas”. No texto, o autor se ancora na dimensão não verbal de imagens e sons deste documentário para mensurar a mobilização de sentidos no subgênero do funk paulistano denominado “mandelão”. Ao deslocar o foco dos documentários performáticos da primeira pessoa para aqueles voltados para os ritos de sociabilidade, a pesquisa desvela roteiros performáticos de afetações corpóreas mútuas.

*A canção & a tela: cinebiografia, música e memória na obra de Renato Terra*, de

Tatiana Oliveira Siciliano, Miguel Jost Ramos e Amanda Cunha Weaver, da PUC-Rio também enfatiza os documentários musicais contemporâneos no Brasil, a partir da trajetória do diretor Renato Terra. Busca-se compreender aqui como o cineasta-biógrafo organiza o percurso e a experiência dos artistas em um linguagem audiovisual que integra dimensões imagéticas, sonoras e textuais. Nara Leão e Tim Maia são estandartes dessas produções no recorte, que nos direciona para uma “construção artesanal” do documentarista, que remixa autoria, memórias e entrevistas como dispositivos narrativos, em um tipo de documentário que, conduzido pela trilha sonora e pelo desenho de som, pode ser “visto com os ouvidos”.

Em *Escutas do mundo: paisagens sonoras, sinfonias cósmicas e cosmopolitismo no cinema*, Lucca Nicoleli Adrião, Angela Freire Prysthon e Bruno Mesquita Malta de Alencar, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, descontinam relações entre música, paisagem sonora e geografia no cinema moderno e contemporâneo. A “geografia da imaginação” de Davenport é acionada, a fim de compreender o papel da trilha sonora na composição de paisagens sensoriais. A música é percebida como estratégia para a criação de um “cinema – mundo”, sediado em geografias afetivas.

O artigo seguinte, *Boys will be boys... O momento musical como espetáculo de masculinidades dissidentes*, com autoria de Luiz Fernando Wlian, da UNESP, discute o gênero musical como território de encenação de masculinidades dissidentes. Tendo o cinema clássico de Hollywood como cenário, o estudo questiona a ruptura de “masculinidades hegemônicas” por meio do canto e da dança.

A performance também é observada como mediação estética e comunicacional na cultura digital no texto *A visualidade na performance musical de Miss Tacacá na plataforma digital Boiler Room*, de Ana Priscila Cayres de Oliveira e Richard Perassi Luiz de Sousa, da Universidade Federal de Santa Catarina. A videoperformance da artista brasileira Miss Tacacá ressita questões sobre uma “identidade amazônica”, por meio de elementos estratégicos como a música, a expressão corporal e o vestuário.

Ainda “circulando pelo globo” e agora no contexto da cultura pop japonesa, o artigo *O som da aventura: o papel da canção “We Are!” na visualização do animê One Piece*, de Iago Fillipi Patrocínio Macedo e Juliana Fernandes Teixeira, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará reconhece a importância das músicas de animê (as anisongs) na visualização das animações. Por meio de relações simbióticas, as faixas antecipam o tom das obras e as jornadas dos personagens em tela.

Já o trabalho *Cantovivências pretas: estética e reconhecimento em Amina de Tasha e Tracie*, produzido por Laan Mendes de Barros e Ana Laura dos Santos Cardoso, da UNESP, se utiliza da vertente francesa da Análise do Discurso e do paradigma das mediações de Barbero para compreender a dimensão social do rap como um mecanismo possível para o reconhecimento e identificação para as mulheres pretas e

periféricas. O gênero musical estudado é percebido como ferramenta decolonial, por meio da escrita e do canto.

Dos autores Thiago de Almeida Menini e Braulyo Antônio Silva de Oliveira (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), *Escuta musical na era digital: entre atenção e distração* oferta relevante contribuição para os estudos centrados em escutas contemporâneas em ambientes platformizados. Recuperando a abordagem de Walter Benjamin sobre distração e de Adorno sobre a superficialidade na audição, os pesquisadores, a partir de perspectiva teórico-crítica, apostam no conceito de “escuta adequada”. A partir de Hans Zimmer, direcionam para um regime de desatenção estrutural na era digital, no qual as tecnologias midiáticas democratizam o acesso, ao mesmo tempo em que retroalimentam ciclos de dispersão e de saturação de estímulos.

*Efeitos de presença no filme publicitário: a música que (vemos e) ouvimos em “Nosso Jeito de Cuidar”,* de Caroline Westerkamp Costa, do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina mapeia os efeitos de presença acionados pela música ao retratar a rotina hospitalar. Por meio da análise da materialidade audiovisual de Coutinho, a pesquisadora evidencia o papel sinestésico da escuta e da imagem publicitária, capaz de evocar sensações por meio de uma “memória teleafetiva de cuidado”.

*Do sessentismo à copaganda: Turn! Turn! Turn! como dispositivo de ativação histórica e redenção simbólica em Arquivo Morto,* de Lucas Ravazzano e Guilherme Maia, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, mergulham na “biografia social” dessa canção com o objetivo de perceber a ativação de memórias coletivas por meio do cinema, da TV e da música popular. Os autores evidenciam o potencial das trilhas no reavivamento de zonas de afetação complexas, nas quais convivem nostalgia, reparação simbólica e sedimentação ideológica.

Tendo como pano de fundo a cidade do Rio de Janeiro e a ideia de paisagem sonora, o trabalho *Mahmundi e a cidade: espacialidades, sonoridades e textualidades acústicas*, de Gustavo Souza Santos, da Universidade Federal de Minas Gerais, percebe a música a partir de sua tessitura de realidades possíveis. Por meio do álbum auto-intitulado Mahmundi, o autor descobre na produção um dispositivo que (re)combina som e música às paisagens do eu e do cotidiano na/da cidade.

Nosso dossiê se encerra com a entrevista *Aeromobilidades, marcas e sons da lusofonia*, realizada com o pesquisador Bart Vanspauwen, vinculado ao Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa. Realizada pelos professores do Departamento de Turismo da Universidade Estadual do Rio de Janeiro Carolina Castellitti e Lucas Gamonal Barra de Almeida e pela professora do Centro Universitário Celso Lisboa, Milene Gomes Ferreira Mostaro, a conversa se torna uma síntese do próprio dossiê. Alicerçada por vivências multiculturais e observações atentas sobre sons, marcas e memórias das localidades, as questões levantadas nos fazem (re)pensar

as disputas de poder e jogos políticos na esfera da comunicação e da música.

Desejamos uma leitura e um 2026 sinestésico a todos os leitores!

## Referências

- CASTAÑO, L. C. e SELVA RUIZ, David. La difusión y el consumo de música: del gatekeeping a la autocomunicación de masas. In: BAILÉN, A. H.; MAS, M. F. (org). **Audiencias juveniles y cultura digital**. Belaterra: Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.
- GARRET, F. Relembre a evolução do streamimg de vídeo e música entre 2010 e 2020. **Tech Tudo**. 14 dez. 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/2t3bkzzj>. Acesso em: 22 dez. 2025.
- GENETTE, G. **Paratexts: thresholds of Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- MACHADO, A. Da sinestesia, ou a visualização da música. In: MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac SP, 2000.
- MATA, J. **O amador no audiovisual: conteúdos gerados por cidadãos comuns às produções jornalísticas da televisão brasileira**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2019.
- VALENTE, H. A. D. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003.

# Efeitos de presença no filme publicitário:

a música que (vemos e) ouvimos em “Nosso Jeito de Cuidar”

Caroline Westerkamp Costa<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo analisa o filme publicitário “Nosso Jeito de Cuidar” da Unimed Grande Florianópolis, peça que faz o uso sensível da música e da imagem para retratar a rotina hospitalar. A pesquisa busca compreender como foi realizada a produção do filme e propõe, por meio da Análise da Materialidade Audiovisual, analisar os efeitos de presença (Gumbrecht, 2010) que aciona. Foram realizadas entrevistas em profundidade com o idealizador da campanha, Eurides Terence; com o músico intérprete da trilha sonora, Jefté Salles; e com o gerente comercial e de marketing da Unimed Grande Florianópolis à época e responsável pela aprovação do material, Ricieri Ramos. A questão central que orienta o trabalho é: de que maneira, no filme publicitário, a articulação entre som e imagem favorece a produção de presença, tornando tangíveis valores simbólicos como o “cuidado”? O estudo amplia o debate acadêmico sobre publicidade regional e evidencia a música na relação de escuta (Zumthor, 2007) e audiovisão (Chion, 2008). A escolha da música “1+1=2” se mostrou eficaz no novo posicionamento da cooperativa e na ênfase ao cuidado com as pessoas, alcançando o objetivo de transmitir a mensagem de forma sensível e memorável.

## Palavras-chave

Filme publicitário; Efeitos de presença; Audiovisão; Nosso jeito de cuidar; Análise da materialidade audiovisual.

<sup>1</sup>Mestre e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: westerkamp@gmail.com

# Presence effects in advertising films:

the music we (see and) hear in “Nosso Jeito de Cuidar”

Caroline Westerkamp Costa<sup>1</sup>

## Abstract

This article analyzes the advertising film "Nosso Jeito de Cuidar" (Our Way of Caring) by Unimed Grande Florianópolis, a piece that makes sensitive use of music and image to portray hospital routine. The research seeks to understand how the film was produced and proposes, through Audiovisual Materiality Analysis, to examine the effects of presence (Gumbrecht, 2010) that it activates. In-depth interviews were conducted with the campaign's creator, Eurides Terence; with the musician who performed the soundtrack, Jefté Salles; and with the commercial and marketing manager of Unimed Grande Florianópolis at the time, Ricieri Ramos. The central question guiding the work is: in what ways does the articulation between sound and image in the advertising film foster the production of presence, making symbolic values such as “care” tangible? The study expands the academic debate on regional advertising and highlights music in the relationship between listening (Zumthor, 2007) and audiovision (Chion, 2008). The choice of the song “1+1=2” proved effective in communicating the cooperative's new positioning and its emphasis on caring for people, achieving the goal of conveying the message in a sensitive and memorable way.

## Keywords

Advertising Film; Presence Effects; Audiovision; Nosso jeito de cuidar; Analysis of Audiovisual Materiality.

<sup>1</sup>Mestre e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: westerkamp@gmail.com

Lembro-me da experiência que tive ao assistir por acaso, no intervalo do Fantástico, ao lançamento do filme publicitário "Nosso Jeito de Cuidar" da Unimed Grande Florianópolis. Foi emocionante testemunhar uma produção catarinense demonstrando elevado nível de profissionalismo, criatividade e sensibilidade na sua narrativa. Como sabemos, é comum as marcas utilizarem personagens reais em seus materiais publicitários, porém nosso objeto retrata o cotidiano dos colaboradores e pacientes da Unimed Grande Florianópolis no contexto hospitalar pré-pandêmico, um ambiente complicado do ponto de vista da produção publicitária audiovisual, mas que foi captado tal como acontece.

Após uma crise de imagem em nível nacional (Neves, 2024; Por que [...], 2015), a Unimed se posicionou no mercado com a campanha "Jeito de Cuidar", desenvolvida em 2016 pela Thymus Upframing, uma consultoria de marca, cultura e negócios. Localmente, a unidade da Unimed Grande Florianópolis (UGF) que também havia passado por uma crise financeira, começou a se reestruturar com a contratação de um CEO e com a adoção de estratégias de *turnaround*. Em 2018, o gerente comercial e de marketing da época, Ricieri Ramos, decidiu encerrar as atividades de marketing *in-house*, substituindo-as pela contratação de uma agência externa, a Nohelmet Comunicação

O Eurides Terence (ex-diretor de mídia e inovação da agência Nohelmet) teve uma grande sacada. Ele falou: "Vamos nos apropriar do jeito de cuidar e vamos criar o nosso jeito de cuidar" (Ramos, informação verbal, 2025).

Após uma imersão no hospital da UGF, percebemos um jeito de cuidar muito singular e que se repetia por toda equipe. [...] Gramaticalmente falando, propomos um pronome que traduziria de forma legítima o que presenciamos no hospital: "nossa", pronome possessivo que se refere à 1ª pessoa do plural "nós" [...] (Terence, informação verbal, 2025).

Contudo, o que buscamos analisar neste artigo é a utilização da música no filme publicitário que, mesmo como canção acusmática, pode acionar efeitos de presença ou "aquivo que o sentido não consegue transmitir". (Gumbrecht, 2010). No pensamento de Gumbrecht (2010), a experiência estética não se limita à produção de sentido (significados que construímos a partir da obra), mas envolve igualmente a dimensão da presença, ou seja, os efeitos sensoriais e corporais imediatos provocados pela materialidade da obra antes da interpretação racional.

**Imagen 1** Frame de senhora sorrindo e profissional de saúde cuidando dela.



Fonte: Unimed [...], 2019.

O artigo parte de trabalhos anteriores que olham para a música “entre telas” como representação originalmente sonora onde se “[...] negocia, junto aos públicos e à cultura midiática, imagens e imaginários relacionados a artistas, obras e formas de fruição [...]” (Mata; Valente, 2023, p. 2), reconfigurando produções artísticas, jornalísticas, institucionais e publicitárias que estruturam e estabelecem relações entre a música e as múltiplas telas. Assim, os objetivos desta pesquisa são: 1) compreender como foi realizada a produção de “Nosso Jeito de Cuidar” e 2) analisar de que maneira a música, associada às imagens em movimento, aciona efeitos de presença (Gumbrecht, 2010). A questão que orientou este trabalho foi: de que maneira, no filme publicitário, a articulação entre som e imagem favorece a produção de presença promovendo identificação com valores intangíveis, como o cuidado e o “ser cuidado”?

Para alcançar os objetivos propostos, além da pesquisa bibliográfica, foram conduzidas entrevistas em profundidade e uma análise da materialidade audiovisual (Coutinho, 2016) articulada aos efeitos de presença propostos por Gumbrecht (2010). Ao investigar a campanha da Unimed Grande Florianópolis, a pesquisa contribui para ampliar o repertório teórico e empírico sobre o tema, trazendo ao debate acadêmico um olhar sobre produções regionais. Assim, este estudo não apenas ilumina a publicidade catarinense como expressão de marketing e de audiovisualidade, mas também oferece uma chave analítica para compreender a música em diálogo direto com a narrativa visual, sempre considerando o que Chion (2008) denomina de audiovisão.

## Materialidade das comunicações: efeitos de presença

Em seu livro *Produção de Presença*, Gumbrecht (2010) afirma que os objetos culturais não se esgotam na interpretação, pois podem ser vivenciados em sua dimensão material, ou seja, como algo que se manifesta de forma sensível, palpável, corporificando sua presença. Nesse contexto, torna-se pertinente recorrer à concepção de materialidade das comunicações, entendida como o conjunto de suportes, formas e

meios que transportam e dão concretude às mensagens, como ocorre na publicidade. As materialidades da comunicação são “[...] todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem o sentido em si”. (Gumbrecht, 2010, p. 28).

Assim, o autor nos convida a perceber não apenas os significados que emergem de uma peça comunicacional, mas também a experiência que se constitui na interação entre sentidos e sensações que caracterizam a produção de presença. Para ele, precisamos considerar que presença é aquilo que está à nossa frente, que afeta diretamente o corpo e os sentidos, antes mesmo de rationalizarmos. Os efeitos de presença envolvem a materialidade do objeto (o som, a textura, o cheiro, o peso visual da imagem). Nesse sentido, o autor entende que presente é algo que está à nossa frente, de maneira tangível.

Antes de tudo, queria entender a palavra "presença", nesse contexto, como uma referência espacial. O que é "presente" para nós (muito no sentido da forma latin a *prae-essere*) está à nossa frente e, ao alcance, é tangível para nossos corpos (Gumbrecht, 2010, p. 38).

Por sua vez, o termo produção, em sua origem etimológica, remete à ideia de “trazer à frente” ou “tornar presente”. Falar em produção de presença significa compreender a presença como algo que se concretiza de forma tangível no espaço, mediada pela materialidade da comunicação. Esse processo manifesta-se em diferentes graus de proximidade e intensidade, variando conforme os modos como os meios a fazem emergir.

Em outras palavras, falar de "produção de presença" implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade (Gumbrecht, 2010, p. 38).

A noção de produção de presença refere-se, portanto, ao efeito direto e imediato estabelecido entre corpos. Trata-se de uma experiência que envolve contato físico e sensorial com o objeto, mobilizando não apenas a visão, mas também outros sentidos no processo de relação. Dessa forma, “[...] qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados [...]” (Gumbrecht, 2010, p. 39). No audiovisual, por exemplo, a presença pode estar na intensidade de uma cor, no ritmo de um corte, numa cena de beijo, na vibração de uma música ou na energia de um silêncio.

**Imagen 2** Frame de profissional de saúde abraçando paciente.



Fonte: Unimed [...], 2019.

Por outro lado, Gumbrecht (2010) não propõe abandonar a interpretação (produção de sentido), mas equilibrá-la com essa dimensão sensível, lembrando que a obra de arte, a performance ou o texto não são apenas portadores de significados, mas também acontecimentos que ocupam espaço e tempo. Segundo ele, as relações humanas e as coisas do mundo moderno estão fundadas, ao mesmo tempo, na presença e no sentido; e, apesar dessas duas forças não se fundirem, estabelecem entre si uma tensão na coexistência. Enquanto a presença nos ancora no aqui e agora da sensação, o sentido nos transporta para o lá e então da interpretação (Gumbrecht, 2010).

**Imagen 3** Frame de um bebê recém-nascido.



Fonte: Unimed [...], 2019.

O autor usa o exemplo cultural do tango argentino para mostrar a tensão entre efeitos de presença e efeitos de sentido.

[...] quem tentar captar a complexidade semântica que faz tão melancólicas as letras do tango privar-se-á do prazer completo que pode surgir da fusão dos movimentos do tango com o seu corpo. Como não estou interessado em defender o predomínio dos efeitos de presença sobre os efeitos de sentido, será bom sublinhar que o oposto também é verdade: enquanto dançam, mesmo os mais perfeitos bailarinos não conseguem captar a complexidade semântica das letras do tango (Gumbrecht, 2010, p. 138).

A intensidade relativa entre presença e sentido não é igual para todos os objetos estéticos pois alguns elementos de uma obra podem provocar mais impacto imediato e sensorial (presença), enquanto outros podem privilegiar a interpretação e significado (sentido).

Por exemplo, a dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto - mas os textos têm também modos de pôr em ação a dimensão de presença da tipografia, do ritmo da linguagem e até mesmo do cheiro do papel. Inversamente, **acredito que a dimensão de presença predominará sempre que ouvimos música** - e, ao mesmo tempo, é verdade que algumas estruturas musicais são capazes de evocar certas conotações semânticas. Mas, por menor que em determinadas circunstâncias mediáticas se possa tornar a participação de uma ou dá outra dimensão, penso que a experiência estética – pelo menos em nossa cultura – **sempre nos confrontará com a tensão, ou a oscilação, entre presença e sentido** (Gumbrecht, 2010, p. 140) (grifos meus).

Segundo Gumbrecht (2010), é justamente dessa tensão que pode emergir a epifania [1]: o instante em que uma obra, um gesto ou uma imagem salta diante de nós e nos atinge profundamente, unindo, de forma inseparável, o impacto sensorial imediato e a camada interpretativa que lhe dá significado. Nesse momento, experiência e compreensão se entrelaçam, criando uma percepção intensa e memorável. A música, sob esta perspectiva, exerce papel privilegiado, pois mobiliza a escuta como forma de envolvimento físico e afetivo, criando atmosferas que são sentidas antes mesmo de serem interpretadas.

## Audiovisão e escuta na publicidade

Em artigo recente, um grupo de pesquisadores do Departamento de Psicologia Experimental da Universidade de Londres afirmou que a presença da música na publicidade influencia o comportamento e o processo cognitivo do consumidor.

Se o anúncio tiver conteúdo triste (por exemplo, anúncios para adoção de cães, doações para caridade etc.) e usar um fundo musical triste, os consumidores são mais propensos a desenvolver atitudes positivas em relação a ele do que se usasse um fundo musical feliz (Dogaru; Furnham; McClelland, 2024, p. 1) (tradução minha) [2].

De acordo com os pesquisadores, a congruência musical melhora o comportamento dos consumidores porque reforça sua convicção sobre o conteúdo do comercial. Neste sentido, a música além de despertar emoções, atua como um potente gatilho de memória, ou seja, ao ouvir uma canção, as pessoas podem ser remetidas a situações, locais, indivíduos específicos e marcas. “[...] Alpert *et al.* (2005) forneceram suporte empírico para a noção de que **quando a música é usada para evocar emoções congruentes com o significado simbólico da compra do produto**,

**a probabilidade de compra é aumentada.** (Dogaru; Furnham; McClelland, 2024, p. 3) (grifos meus) (tradução minha) [3]. Diante disso, não causa surpresa que a música seja vista como um elemento essencial na publicidade. Embora muitos a considerem apenas um recurso secundário utilizado para acompanhar as imagens, a música frequentemente atua como instrumento de persuasão por meio da carga emotiva que transmite.

**Imagen 4** Frame de senhora sorrindo enquanto recebe carinho.



Fonte: Unimed [...], 2019.

Para Zumthor (2007) “[...] a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto” (Zumthor, 2007, p. 86). Ainda no útero materno, já somos capazes de perceber sons. Pouco depois do nascimento, nosso corpo confirma essa ligação intrínseca ouvindo o coração bater em compasso, evidenciando que o ritmo faz parte de nossa própria natureza fisiológica e se relaciona diretamente à forma como experimentamos e interpretamos o mundo.

No caso de “Nossa jeito de cuidar”, não há narração, apenas a música acústica e minimalista que valoriza as vozes dos cantores em ritmo lento, propiciando uma escuta ativa. A música não se limita a um simples estímulo auditivo, ela é percebida de forma corporal pois “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (Zumthor, 2007, p. 84) [4].

Ao abordar a performatividade da voz, Zumthor (2007) acrescenta que a escuta, ao envolver-se com a oralidade – ou, no nosso caso, com as vozes da canção do filme publicitário –, vai além da decodificação de palavras na tentativa de desvendar o sentido ou o significado da obra, mas é um ato que materializa sentimentos, corpos, histórias e afetos.

**Imagen 5** Frame de enfermeira passando e pacientes ao fundo na sessão de cinema.



Fonte: Unimed [...], 2019.

Em “Nossa jeito de cuidar”, a música aparece como canção acusmática, ou seja, não vemos a fonte emissora das vozes que ouvimos, mas funciona como uma camada sonora que dialoga com as imagens sem estar encarnada no corpo de alguém em cena. Para Chion (2008), é importante compreender a música sempre em interação com os demais elementos que compõem o filme, não apenas com outros sons (ruídos, vozes e silêncios), mas também com as imagens. É essencial analisar os elementos visuais e sonoros de forma integrada, considerando sempre a postura e a experiência do espectador. O autor denominou essa postura de “audiovisão”, para evidenciar que no “[...] contrato audiovisual, uma percepção influencia a outra e a transforma: não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos; não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos” (Chion, 2008, p. 7). Assim, mesmo quando a sincronização entre som e imagem permite ao espectador estabelecer uma relação imediata entre o que é visto e o que é ouvido, não se trata de uma simples relação de redundância. “[...] Os filmes, a televisão e os media audiovisuais em geral não se dirigem apenas à visão. Suscitam no espectador – no seu ‘audioespectador’ – uma atitude perceptiva específica [...]” (Chion, 2008, p. 7).

Sob esta perspectiva, o autor elenca os principais efeitos que a música pode agregar a uma imagem [5]. No primeiro, a música pode reforçar e participar diretamente da situação filmada, adaptando-se a sentimento como alegria ou tristeza, por exemplo, tendo, neste caso, uma função empática. Na segunda situação, a música progride de maneira indiferente em relação à imagem sem se ajustar ou reagir ao que está acontecendo visualmente na cena. Uma música anempática é aquela que não expressa ou reforça as emoções da cena.

**Imagen 6** Frame de enfermeiras cuidando de crianças de pacientes.



Fonte: Unimed [...], 2019.

No entanto, Chion (2008) não descarta outros efeitos. “Existem músicas que não são nem empáticas, nem anempáticas, que têm ou um sentido abstrato, ou uma simples função de presença, um valor de poste indicador e, em todo caso, sem ressonância emocional” (Chion, 2008, p. 15). Essa abordagem reforça a necessidade de compreender a música não apenas como elemento de fundo, mas como componente vivo e ativo na narrativa audiovisual.

## Caminhos metodológicos: história oral e análise da materialidade audiovisual

Para alcançar os objetivos propostos neste trabalho, adotamos como metodologia a Análise da Materialidade Audiovisual (AMA), proposta inicialmente por Coutinho (2016) para compreender o telejornalismo. Essa abordagem compreende a linguagem audiovisual como uma articulação indissociável entre texto+som+imagem+tempo+edição, sem “[...] realizar operações de decomposição/leitura, que descaracterizariam a forma de enunciação/produção de sentido do telejornalismo” (Coutinho, 2016, p. 10). Com a popularização da AMA, outros produtos audiovisuais se tornaram objetos de análise, seguindo uma proposta de três etapas, que a autora compara a atos de uma dramaturgia.

O primeiro ato busca compreender as “promessas” do produto audiovisual e de que forma ele é contextualizado. Para isso, analisa-se o paratexto, isto é, todo o material que circula em torno do produto. Para atender a esta etapa, realizamos três entrevistas em profundidade: com o idealizador da campanha, Eurides Terence; com o músico que interpretou a trilha sonora da campanha, Jefté Salles; e com o responsável pela aprovação do material e gerente comercial e de marketing da Unimed Grande Florianópolis na época, Ricieri Ramos. As entrevistas foram escolhidas por terem potencial de revelar aspectos subjetivos da produção do filme e a intencionalidade por trás da proposta da campanha.

O segundo ato da AMA prevê o desenvolvimento de uma ficha estruturada a partir do referencial teórico e dos conceitos-chave que orientam a pesquisa. Em nosso caso, os eixos estarão alinhados aos efeitos de presença de Gumbrecht (2010).

Por fim, o terceiro ato corresponde ao processo que Coutinho (2016) chama de “entrevista do objeto”. A ideia é aproximar a análise acadêmica da experiência real de consumo e fruição do audiovisual, valorizando sua materialidade. Em seguida, os dados obtidos são interpretados em diálogo com o referencial teórico.

A seguir, serão apresentados os resultados obtidos a partir da aplicação da entrevista e do instrumento de análise. No tópico seguinte, reservamos um espaço para a discussão dos resultados.

## A música que (vemos) e ouvimos em “Nosso jeito de cuidar”

O “Nosso jeito de cuidar” foi ao ar pela primeira vez em agosto de 2019. Exibido em canal aberto no intervalo do Fantástico pela NSC TV (afiliada da Rede Globo em Santa Catarina), o filme propõe mostrar para o público a busca pelo verdadeiro propósito da cooperativa de saúde: o cuidado com as pessoas. Além do audiovisual para TV e estratégia para mídia on-line, a campanha foi composta por peças para mídia exterior e para o público interno

O idealizador da campanha, Eurides Terence, relembra que:

O roteiro do filme foi construído nos dias de imersão no hospital, fui fotografando cada situação vivenciada, os locais e as pessoas e mentalmente desenrolando todo o roteiro (Terence, informação verbal, 2025).

Ricieri Ramos, ex-gerente comercial e de marketing da UGF, relata: “Só que de cara o Eurides disse que nós íamos gastar R\$ 1 milhão para fazer o vídeo” (Ramos, informação verbal, 21025).

Ainda de acordo com Ramos (2025), o orçamento de produção do filme ficou em torno de R\$ 400.000,00 e o custo de veiculação com compra de espaço na mídia televisiva das principais emissoras catarinenses, foi de aproximadamente R\$ 600.000,00.

A produção inteira desse vídeo foi a mais cara que a Unimed já produziu, porque foi um valor bem alto na produção da música. A gente comprou os direitos autorais da música, para que ninguém mais pudesse usar essa música por um tempo (Ramos, informação verbal, 2025).

Paralelamente à escolha da música, a agência Nohelmet foi em busca de uma produtora de vídeo para a captação das imagens do filme.

Foram três dias de gravação e a gente combinou tudo; acompanhamos, foi tudo muito planejado antecipadamente, ou seja, várias visitas nos hospitais com os diretores, com os gerentes, com os coordenadores para combinar tudo com eles (Ramos, informação verbal, 2025).

A produtora catarinense Studio 20 Films foi a responsável pela realização das filmagens sob a direção de Cláudio Catota, diretor de filmes e de fotografia.

Todos os integrantes eram colaboradores e pacientes e naturalmente a presença das câmeras foi um fator de tensão, o qual, através de uma equipe de mais de 30 profissionais, tratamos de acalmar e orientar da forma mais leve e profissional possível (Terence, informação verbal, 2025).

Nos dias de gravação, a gente teve que selecionar quais seriam os pacientes que poderiam participar e pedir autorização na hora para eles poderem participar desse vídeo porque como é um hospital, você não sabe quem vai estar internado no dia da gravação. Então, certas coisas tiveram que ser feitas na hora e no dia (Ramos, informação verbal, 2025).

**Imagen 7** Frame da mão do bebê segurando uma mão adulta.



Fonte: Unimed [...], 2019.

E a música?

Entendemos que a música deveria ser em português e que deveria se conectar com o binômio do amor, do cuidado e do carinho que se estabelece a cada atendimento [...] Entrei em contato com uma conhecida da Sony Music, responsável pelo contato e viabilização de licenciamento no Brasil. Passado o briefing, uma das bandas selecionadas foi a Dois é Par (Terence, informação verbal, 2025).

O duo Larissa Muniz e Jefté Salles uniu vozes e trajetórias para criar o *Dois é Par*, projeto que mistura referências da MPB, do *folk* e do *indie* em canções que falam de amor, vida, esperança e reflexões cotidianas. Terence lembra que: “Ao ter contato com a música 1+1=2, o nosso binômio do cuidado tinha encontrado sua música, sua trilha, sua verdade”. (Informação verbal, 2025). Em direção semelhante, o músico Jefté Salles afirma que: “A gente fez uma reunião em São Paulo lá com a Sony e não foi só um encontro profissional, foi um encontro de almas mesmo (Salles, informação verbal, 2025).

O autor, Estevão Queiroga, cantor, letrista, arranjador e publicitário, escreveu uma perola belíssima, interpretada de forma singular e emocionante pela dupla Jefté e Larissa. Apresentado ao cliente e aprovado em contrato o uso comercial por 12 meses, fomos para o estúdio (Terence, informação verbal, 2025).

1+1=2 é uma música que constrange de tão simples e melódica [...] e ela foi aprovada porque tinha tudo a ver com o tema do filme, que é exatamente esse lance do amor pela profissão, do cuidar, do não estar sozinho (Salles, informação verbal, 2025).

A música 1+1=2 não nasceu com finalidade publicitária; foi composta inicialmente para expressar o sentimento de se permitir amar romanticamente, mas ganhou novo sentido a partir da proposta da campanha. Conforme explica Eurides Terence (2025), para a versão utilizada no filme, a canção foi reconstruída ao ritmo do ukulele e tocada por Jefté Salles em harmonia com os efeitos sonoros planejados para a obra.

E ela tem essa mensagem que calhou muito bem com as cenas do filme. A gente tinha uma versão do disco que a gente lançou, mas aí a gente fez uma versão mais intimista ainda do que a gente já tinha. [...] O piano foi com outra vibe também; a gente conseguiu criar uma atmosfera diferente para caber na proposta do filme (Salles, informação verbal, 2025).

O filme inicia e finaliza com um batimento cardíaco e aos poucos revela outros elementos sonoros próprios do ambiente hospitalar.

**Imagen 8** Frame de enfermeiras brincando com criança no leito do hospital.



Fonte: Unimed [...], 2019.

A partir dos cinco segundos de filme, surgem as vozes que cantam quase à capela:

Abre, abre a porta do teu coração. Abre, abre a porta do teu coração. Eu sei que é bem difícil ver a luz na escuridão. Quem sabe, o Sol está lá fora e só vai ver quem abre. Abre a porta do teu coração. Se alguém te der a luz a escuridão, te deixa. Deixa de viver na solidão. 1+1=2. 1+1=2. 1+1=2.

Para Salles:

Nem sempre as pessoas sabem se deixar amar. E a música caminha muito por isso. [...] Não é só eu te amo, é “abre a porta do teu coração, deixa eu entrar, eu sei que é tão difícil viver na escuridão, mas deixa pelo menos alguém tentar entrar aí e iluminar” [...] se entregar pro cuidado, se entregar pra atenção que era o espírito do filme. As pessoas que estão ali, estão num momento da vida delas que elas precisam do outro (Salles, informação verbal, 2025).

Depois das filmagens no hospital, do trabalho de sincronização da música e da edição final, o filme foi apresentado, em primeira mão, ao então gerente comercial e de marketing da Unimed, Ricieri Ramos.

Na primeira versão não tinha o coração batendo ali. E aí eu falei: “precisa de alguma coisa para abrir esse vídeo, um batimento, para quem tiver olhando a televisão, sentir uma pausa, uma quebra. Não importa o que a pessoa tiver fazendo, se essa pessoa tiver com o áudio ligado da TV, ela vai parar porque vai ficar silêncio e aí vai começar a bater um coração antes de aparecer qualquer coisa” (Ramos, informação verbal, 2025).

O resultado final foi um filme publicitário com dois minutos de duração que se aproxima da linguagem institucional e documental.

E a campanha estourou em nível estadual. Todo mundo elogiou. É muito tangível para mim a propaganda, o trabalho de marketing. O jeito de cuidar não foi só para o cliente, teve um trabalho de vendas, depois teve um trabalho de estruturação de equipe, de mentalidade das pessoas (Ramos, informação verbal, 2025).

Para o publicitário Eurides Terence:

Apesar de ser absolutamente incomum na publicidade, (afinal de contas a realidade dos hospitais só ganhou relevância na pandemia), a aceitação foi imediata e o retorno institucional, de endomarketing, do público em geral e da mídia especializada (ouro no Prêmio Colunistas Sul), foram unâimes: o Nosso Jeito de Cuidar será para sempre um marco na história da Unimed Grande Florianópolis (Terence, informação verbal, 2025).

Traduzir os valores intangíveis de uma marca para a linguagem audiovisual de um filme publicitário é um desafio que exige sensibilidade e estratégia.

A Unimed vende um serviço, você não toca nele. É uma carteirinha que você nem toca mais porque ela é digital. Então ela vende uma promessa. “Olha, quando você precisar, eu vou estar aqui”. A gente precisa tangibilizar isso, essa promessa (Ramos, informação verbal, 2025).

Valores simbólicos como cuidado, atenção, empatia não são facilmente observáveis e precisam ser representados por meio de recursos narrativos, estéticos e sonoros que favoreçam sua percepção pelo público.

Eu acho que a música é isso, ela é responsável pelo espírito do filme. Você ouve a música e se remete ao filme. A trilha é quase a propaganda do filme em si. Foi a primeira vez que trabalhei a minha música na publicidade, então foi uma experiência muito legal (Salles, informação verbal, 2025).

Nesse sentido, a produção audiovisual atua como mediadora entre o discurso institucional e publicitário e a experiência sensível do espectador, convertendo elementos abstratos em signos visuais e sonoros, capazes de reforçar a identidade da marca e consolidar vínculos que se convertam em reputação e vendas.

Nosso papel como comunicadores foi trazer a verdade de forma real e expandida com um roteiro que retratasse de forma poética as grandes batalhas que as equipes médicas enfrentavam e que só receberam uma visibilidade maior no período da pandemia. E detalhe: nosso vídeo foi gravado um ano antes deste episódio triste da humanidade (Terence, informação verbal, 2025).

A campanha, inicialmente prevista para durar um ano, foi interrompida em março de 2020 devido à pandemia. A interrupção repentina não apenas redefiniu o tempo de circulação da campanha, mas também trouxe à tona a necessidade de compreendê-la em sua complexidade estética e comunicacional dentro da publicidade catarinense.

Em continuidade ao processo de coleta e análise, criamos uma ficha que nos ajudou a olhar para o filme publicitário em sua totalidade material.

**Quadro 1: Análise da materialidade audiovisual.**

NOSSO JEITO DE CUIDAR						
Anunciante	Unimed Florianópolis	Grande	Ano	2019	Produtora de Áudio	Onda Sonora
Agência	Nohelmet	Duração	2 minutos	Fonograma Título	1+ 1 = 2 (Versão Ukulele)	
Produtora de vídeo	Studio 20 Films	Veiculação	(X) TV (X) Internet	Intérprete	Dois é par (Jefté Salles e Larissa Muniz)	
Direção de criação	Eurides Terence	Diretor de filme e fotografia	Cláudio Catota	Compositor da música	Estevão Queiroga	
Função da música conforme Chion (2008): Função empática						
Ato I: Promessas e contextualizações						
Objetivo central do filme: reforçar o propósito da marca como uma cooperativa de saúde voltada ao cuidado humano, destacando a dimensão afetiva do atendimento [do cuidado e principalmente do se deixar cuidar]. A intenção era recuperar a ideia de que, “por trás dos crachás e jalecos, existem pessoas cuidando de pessoas”.						
Contexto [paratexto]: pré-pandemia. O filme foi veiculado em diferentes suportes. A grande presença foi na televisão estadual e local, sendo veiculado em horários nobres como intervalo do Fantástico (Rede Globo) e intervalo da novela das 21h (Rede Globo), promovendo uma quebra na programação.						
Promessa implícita ou explícita: a campanha evidencia valores como empatia, cuidado, humanização e proximidade. A promessa implícita está em transmitir que a marca não oferece apenas serviços de saúde, mas um atendimento baseado em vínculos afetivos e confiança.						
Ato II: Efeitos de presença						
Imagens: cores suaves e iluminação cálida. Enquadramentos próximos dos rostos (closes) e gestos que ampliam a sensação de intimidade. Olhares e toques funcionam como materialidades visuais que mobilizam empatia e reconhecimento imediato.						
Sons: a letra da música remete à esperança e cuidado. O ukulele acústico, os timbres suaves e as vozes em ritmo lento provocam reações físicas de relaxamento e acolhimento. Os elementos sonoros do choro do bebê e do batimento cardíaco criam uma atmosfera de algo que já vivenciamos (memória). A emoção emerge como efeito físico: um arrepião, um aperto no peito, uma saudade. Nesse sentido, os efeitos sonoros, como a respiração sutil ou o timbre das vozes, reforçam a presença ao ecoar no corpo de quem assiste.						
Audiovisualidade: embalado pela música, o espectador perde a noção do tempo na imagem. O ritmo desacelerado da edição cria uma imersão que é característico dos efeitos de presença. O tempo se dilata, convidando o espectador a habitar o instante em vez de tentar entender o sentido da narrativa. Esse ritmo favorece a suspensão da racionalidade e permite que a experiência corporal (atenção, respiração, percepção dos detalhes) se torne central. A cadência lenta e suave das vozes dos cantores são fisicamente sentidas antes de serem interpretadas cognitivamente.						
Ato III – Entrevista com o Objeto						
O que o filme diz sobre si? Afirma-se como um produto sensível e como experiência estética antes de ser discurso publicitário. Não sabemos que o filme se refere à Unimed até os últimos segundos quando a marca aparece. Além das cenas da rotina hospitalar em sintonia com a música “1+1=2”, o roteiro prevê aos 5 segundos de filme, letterings com os dizeres “Cenas reais”. Já no tempo 1 minuto 24 segundos inicia-se uma sequência de frases: “Há muito mais por trás de balcões, crachás e jalecos. Existem Marias, Rodrigos, Fernandas, Leandros... unidos pelo cuidado. Esse é o nosso jeito de cuidar”. O vídeo encerra com a tela de assinatura da campanha e a marca da Unimed Grande Florianópolis.						

Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2025).

## Interpretação dos resultados: a materialidade do cuidado e do “ser cuidado”

Quando assisti aos primeiros segundos de “Nosso Jeito de Cuidar”, não entendi que se tratava de uma mensagem publicitária e fui impactada apenas pelos estímulos imediatos que o filme provoca. Sons, timbres, cores, semblantes, ritmo: elementos capazes de provocar reações físicas como um sorriso espontâneo, por exemplo. Os

resultados da pesquisa demonstraram que a música na campanha da Unimed Grande Florianópolis foi o principal elemento capaz de “trazer à frente”, ou “tornar presente” nas palavras de Gumbrecht (2010), a dimensão afetiva do atendimento e da ideia de que, por trás dos crachás e jalecos, existem pessoas cuidando de pessoas, levando o espectador expectador a um alto nível de envolvimento emocional com a marca.

**Imagen 9** Frame de uma profissional de saúde beijando uma paciente no rosto.



Fonte: Unimed [...], 2019.

A escolha de “1+1=2” se mostrou eficaz na comunicação do novo posicionamento da cooperativa e na ênfase ao cuidado com as pessoas, alcançando o objetivo de transmitir a mensagem de forma sensível e memorável. A letra originalmente escrita para descrever uma relação de amor conjugal, adquiriu novo sentido e acionou efeitos de presença quando articulada com as imagens do hospital. “[...] os fenômenos de presença surgem sempre como "efeitos de presença" porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido”. (Gumbrecht, 2010, p. 135)

A congruência musical em “Nosso Jeito de Cuidar” evidencia como a música, no filme publicitário, pode agir sobre a dimensão pré-reflexiva da experiência, instaurando um estado afetivo que prepara a recepção do conteúdo simbólico e que dialoga com Chion (2008), para quem som e imagem se transformam mutuamente (não se ouve o mesmo quando se vê, nem se vê o mesmo quando se ouve).

A música altera a forma como a imagem é percebida assim como a imagem ressignifica o modo como a música é sentida. Em uma narrativa breve, mas intensa, a escuta ocupa papel central, pois, como afirma Zumthor (2007), ouvir o outro significa acolher uma voz que ressoa no silêncio de si mesmo, exigindo atenção e instaurando um lugar de experiência compartilhada.

**Imagen 10** Frame de recém-nascido olhando para câmera.



Fonte: Unimed [...], 2019.

Por meio das entrevistas em profundidade, tivemos acesso aos bastidores da produção que evidenciaram escolhas simbólicas alinhadas ao reposicionamento da marca não apenas como prestadora de serviços de saúde, mas como instituição comprometida com vínculos afetivos e confiança: a opção por uma estética minimalista, a trilha acústica e o ritmo lento foram definidos para intensificar a sensação de acolhimento, enquanto a ausência de narração individual e o uso das vozes dos cantores reforçaram o protagonismo do coletivo, em sintonia com a identidade cooperativista.

## Considerações Finais

Consideramos o filme publicitário “Nosso Jeito de Cuidar” como um mediador de efeitos de presença, pois como um produto audiovisual ele opera como espaço no qual é possível interpretar a realidade representada e apreender a produção de presença de uma sensação, um passado construído por meio de uma memória teleafetiva de cuidado (principalmente materno), através da experiência estética da publicidade. O filme proporciona, além da sua fruição audiovisual, uma experiência sinestésica, no qual a escuta tem a música  $1+1=2$  como gatilho de sensações que afetam os demais sentidos, proporcionando um encontro com o outro e consigo.

Mas de que maneira, no filme publicitário, a articulação entre som e imagem favorece a produção de presença (Gumbrecht, 2010) promovendo identificação com valores intangíveis, como o cuidado e o “ser cuidado”? A partir de “Nosso jeito de cuidar”, percebemos que a materialidade imagética – como olhares, sorrisos e toques – criam um ambiente de proximidade que é potencializado pela música acústica, cujo tom calmo e delicado convoca memórias afetivas ligadas ao “cuidado materno”. Ao evocar “abre as portas do seu coração”, a música opera ainda como um “conselho de mãe” que diz: “eu sei que é bem difícil ver a luz na escuridão”, mas “deixa a luz do Sol entrar”. Essa combinação faz com que o espectador não apenas compreenda o valor do cuidado como conceito abstrato, mas o sinta corporalmente, em um registro

## Notas

[1] O conceito de epifania é tratado de maneira vasta a partir da página 119 do livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*.

[2] “[...] If the advertisement has sad content (e.g., advertisements for dog adoption, charity donations etc.) and uses a sad musical background, consumers are more likely to develop positive attitudes towards it than if it were to use a happy musical background”.

[3] [...] Alpert *et al.* (2005) provided empirical support for the notion that when music is used to evoke emotions congruent with the symbolic meaning of product purchase, the likelihood of purchasing is enhanced”.

[4] Vale ressaltar que a teoria de Paul Zumthor descrita no livro “Performance, recepção, leitura”, parte da tradição da comunicação poética medieval, em que o texto escrito não existia de forma autônoma, mas estava sempre associado ao corpo, à voz que o proferia, ao espaço onde ocorria a performance e à recepção do público. O trovador medieval não era apenas escritor: ele declamava, cantava, tocava instrumentos e utilizava gestos, unindo diferentes formas expressivas em uma experiência integrada de comunicação.

[5] Chion (2008) aborda ainda, a influência do som na percepção do tempo na imagem e, embora seu livro seja dedicado mais diretamente ao estudo do som no cinema, sua teoria pode ser aplicada a outros tipos de audiovisuais.

Artigo submetido em 13/09/2025 e aceito em 17/10/2025.

## Referências

ARAÚJO, H.; MATA, J. Apresentação da Edição: Música entretelas. **MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**, v. 4, n. 1, p. 1-8, 2023. Disponível em: <https://slink.com/dR2Gv>. Acesso em: 23 ago. 2025.

CHION, M. **A audiovisão**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

COUTINHO, I. O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: A análise da materialidade audiovisual como método possível. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXIX. Anais...* São Paulo: USP/Intercom, 2016.

DOGARU, A.; FURNHAM, A.; McCLELLAND, A. Understanding how the presence of music in advertisements influences consumer behaviour. **Acta Psychologica**, v. 248, p. 104333, 2024. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2024.104333>.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

NEVES, M. Títulos e crises: saiba os bastidores do fim da parceria entre Fluminense e Unimed há 10 anos. **GE**. [S. l.]: 19 abr. 2024. Disponível em: <https://bit.ly/4rOC7Na>. Acesso em: 08 dez. 2025.

POR QUE a má saúde da Unimed Paulistana a levou à UTI. **Exame**. [S. l.], 02 set. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/44fricM>. Acesso em: 08 dez. 2025.

UNIMED Grande Florianópolis. Nossa jeito de cuidar. [S. l.]: 11 ago 2019. 1 vídeo. (2 min). Publicado pelo canal Unimed Florianópolis. Disponível em: <https://bit.ly/4rM2Dq9>. Acesso em: 09 dez. 2025.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Gustavo Souza Santos<sup>1</sup>

### Resumo

A música é um dispositivo mediador das sensibilidades e tessituras da realidade em suas textualidades, performatividades e sonoridades. De sua conjuntura, desprendem-se elementos recombinantes do real capazes de erigir – nos recônditos intra e intersubjetivos – paisagens do eu, mediadas de paisagens sonoras, por sua vez, deflagradas em paisagens de um cotidiano-imagem. Reflete-se aqui as textualidades que produzem paisagens sonoras no álbum auto-intitulado de 2016 da cantora carioca Mahmundi, considerando os percursos que suas musicalidades e mediações produzem como um dispositivo que (re)combina som e música às paisagens do eu e do cotidiano. Seu pano de fundo e cenário é a cidade do Rio de Janeiro/RJ, mas se expande podendo designar na recepção qualquer outra cidade em diversidade. Em *Mahmundi* (2016), buscou-se reconstituir a paisagem sonora na categoria do espaço idílico da cidade e suas paixões. O percurso metodológico apoia-se na análise da paisagem sonora adaptadas dos pressupostos de Schafer (2001) e Vaz, Mello Vianna e Santos (2018) que consideram tipo, qualidade, papel, estratégia, materialidade, visualidade, sentidos e representações dos sons e sua paisagem, tendo por *corpus* o álbum em questão. Nas canções e na sociabilidade musical, há um empuxo de materializar, plasmar e fixar sentidos fugidos e vertiginosos do cotidiano ou da produção de si no cotidiano sonorizado. As textualidades – e sociabilidades – construídas na experiência de consumo do produto artístico são derivadas da música como dispositivo mediador da realidade feita manufatura sensível. O sujeito, em suas partes, se encontra inteiro – ainda que provisoriamente – no todo musical, no todo real e no todo de si, como *Mahmundi* (2016) canta e faz ouvir.

### Palavras-chave

Música; Cidade; Espaço; Textualidade; Mahmundi.

<sup>1</sup>Doutor em Desenvolvimento Social (Unimontes) e doutorando em Comunicação Social (UFMG). Professor do Centro Universitário FIPMoc (UNIFIPMoc). Pesquisador do Núcleo Cidadino (Unimontes). E-mail: gustavo ccpv@gmail.com.

Gustavo Souza Santos<sup>1</sup>

### Abstract

Music is a mediating dispositif of sensibilities and of the weavings of reality in its textualities, performativities, and sonorities. From its conjuncture emerge recombinatory elements of the real capable of erecting, within intra and intersubjective recesses, landscapes of the self, mediated by soundscapes which, in turn, are triggered into landscapes of an image-everyday. What is reflected here are the textualities that produce soundscapes in the self-titled 2016 album by Rio de Janeiro based singer Mahmundi, considering the trajectories that her musicalities and mediations generate as a dispositif that (re)combines sound and music with the landscapes of the self and of everyday life. Its background and setting is the city of Rio de Janeiro (RJ), yet it expands in reception, potentially designating any other city in its diversity. In *Mahmundi* (2016), an attempt is made to reconstitute the soundscape within the category of the city's idyllic space and its passions. The methodological pathway is grounded in soundscape analysis adapted from the premises of Schafer (2001) and Vaz, Mello Vianna, and Santos (2018), which consider the type, quality, role, strategy, materiality, visuality, meanings, and representations of sounds and their landscape, taking the album as its corpus. Within the songs and musical sociability, there is an impulse to materialize, shape, and fix fleeting and vertiginous meanings of everyday life or of the production of the self within a sonorized everyday. The textualities – and sociabilities – constructed in the experience of consuming the artistic product derive from music as a mediating dispositif of reality rendered as sensitive manufacture. The subject, in its parts, finds itself whole, albeit provisionally, within the musical whole, the real whole, and the whole of the self, as Mahmundi (2016) sings and makes audible.

### Keywords

Music; City; Space; Textuality; Mahmundi.

<sup>1</sup>Doutor em Desenvolvimento Social (Unimontes) e doutorando em Comunicação Social (UFMG). Professor do Centro Universitário FIPMoc (UNIFIPMoc). Pesquisador do Núcleo Cidadino (Unimontes). E-mail: gustavo ccpv@gmail.com.

A cidade é, para a arte e a ciência, um objeto fulcral. Afinal, sua própria acepção é mitográfica, impermanente e anelo para que sujeitos e instituições produzam subjetividades, sociabilidades e o cotidiano. O senso e o imaginário comuns frequentemente relegam a produção da cidade às feituras de governança e de planejamento urbano, mais afeitos a políticas situacionais em macroestruturas e menos às incongruências, contraturas e protuberâncias fascinantes dos sujeitos e seus métodos de sentir, viver e fazer a cidade.

Todavia, a substância própria da cidade é sua odisseia de signos, sentidos, afetos, modulações, rugosidades e gestuais que se entornam da produção dos sujeitos, na medida em que esses produzem o espaço da cidade, enquanto são por ele produzidos. Está nas frestas, ruídos, sinfonias e suas quintessências a operacionalização lógica, simbólica, matricial e conjuntural do que se nomeia cidade e a vida que a anima e que nela é consubstanciada.

A paisagem urbana como conjunto material, estrutural e simbólico que toca e delinea os sentidos, constitui-se, sobretudo, de políticas do olhar e poéticas do eu (Santos, 2014). As políticas do olhar designam os regimes imagéticos em que fixos e fluxos arregimentam a noção da urbe e de seus sistemas, dirigindo o olhar para o acesso e a navegabilidade das relações socioespaciais em medida institucionalizada, "civilizadora" e estratégica (Rancière, 2009; Agier, 2011). Já as poéticas do eu remontam aos sabores, dissabores e capítulos do cotidiano que umedecem as tramas urbanísticas, conferindo-lhe conteúdo tático diante de seu lastro atomizador na senda da produção capitalista do espaço (Rocha, 2021).

Nesse sentido, enquanto os fluxos urbanos e suas operações fazem valer sua funcionalidade habitual, os sujeitos do/no espaço elaboram semânticas, sintaxes, imagens e signos que conferem aos ritmos e arrochos do cotidiano ordinário contornos de resistência, sobrevivência e produção de si, fora dos centros de poder. As festividades, gestuais, indumentárias, expressões artísticas e culturais, entre elas a música, se configuram como dispositivos sociossimbólicos de navegação do cotidiano e de contra-produção da paisagem urbana em seus imperativos hegemônizantes.

Na música, ecoa no decurso dos séculos sensibilidades e textualidades midiáticas que plasmam a materialidade socioespacial e fixam sentidos para a vertigem peculiar do tempo e do espaço. É possível aventar que a música é um veículo mediador dos sentidos do real e um tradutor intersemiótico cotidiano, transpondo o extra-linguístico na lírica e o extra-sensorial em suas sensibilidades (Thompson; Biddle, 2013).

Se a cidade e, por consequência, a paisagem urbana, são produções realizadas do/no/pelo sujeito como obra impermanente, o repertório criativo, reflexivo e poético que emerge das platitudes dos exercícios do urbano são caminhos para a compreensão

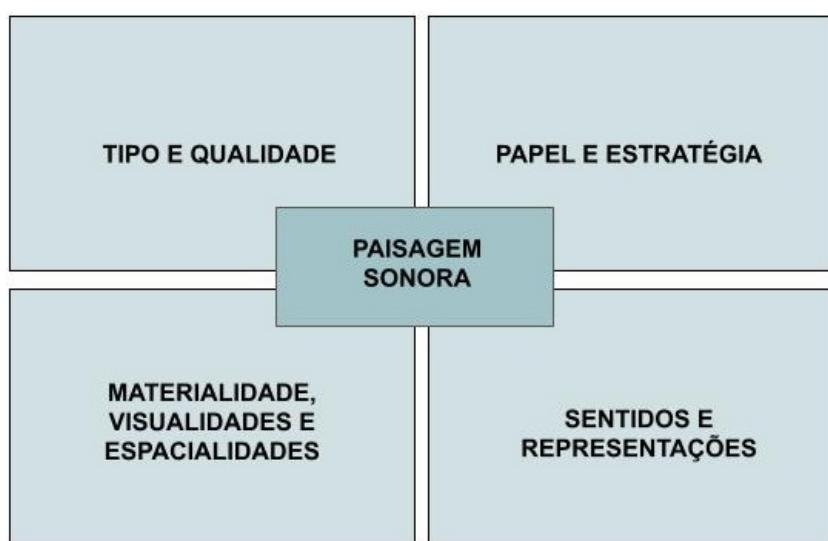
da articulação entre processos de mediação e de produção socioespacial. A partir desses pressupostos, tomamos como exemplar de análise o álbum auto-intitulado de 2016 da cantora Mahmudi, a fim de investigar as textualidades que produzem paisagens sonoras, considerando os percursos de que sua musicalidade e mediações produzem como um dispositivo que (re)combina som e música às paisagens do eu e do cotidiano.

O percurso metodológico compreendeu um estudo de caso de aporte documental tendo por *corpus* o álbum *Mahmudi* (2016) em sua lírica, sonoridade, musicalidade e, eventualmente, textos reflexivos sobre sua recepção em veículos do segmento musical. Inicialmente, examinamos as 10 canções que compõem a obra por meio de suas textualidades e evocações espaciais [1]. As faixas foram lidas e ouvidas repetidas vezes, a fim de identificar na textualidade escrita e sonora, os elementos perscrutados na proposta. As notas de análise foram tomadas a partir de vocábulos, expressões e versos que, interpolados aos arranjos sonoros da produção musical, evocavam espacialidades e sua substância na conjuntura da obra.

A seguir, adaptamos os pressupostos teóricos de análise do som e da paisagem sonora de Schafer (2001) e das paisagens sonoras textuais em Vaz, Mello Vianna e Santos (2018) para compor um quadrante analítico. Este modelo metodológico adaptado e combinado seleciona, a partir de produtos sonoros, elementos constitutivos de paisagens, isto é, capacidades enunciativas textuais e acústicas que conjugam sentidos e significados que atravessam o produtor da mensagem e se ancoram nos receptores, produzindo reverberações sínicares descritivas a partir da natureza (extra-)sensorial do som que, aqui, tem lastro no que denomina e verte o espaço da cidade em lírica, poética e sonoridade.

O quadrante sonoro reúne e examina as dimensões acústicas do material, ancorando-se nos eixos apresentados na Imagem 1:

**Imagen 1** - Quadrante sonoro para análise do *corpus*.



Fonte: Elaborado pelo autor, adaptado de Schafer (2001) e de Vaz, Mello Viana e Santos (2018).

O primeiro eixo do quadrante designa o *tipo e qualidade* dos sons deflagrados no material, isto é, sua categorização, identificação, localização, especificidade e composição, pontuando do que se trata e o que designam. A seguir, examina-se o *papel* desses sons na constituição geral da harmonia do texto/musicalidade, bem como sua *estratégia* para realizar seus fins lógicos e sintáticos. O terceiro eixo requer descrição dos aspectos que permitem situar esses sons na realidade e fazê-los ativos na fabulação sonora empreitada em *aspectos materiais, visuais e espaciais*. Por fim, busca-se compreender os sentidos e representações perpetrados por estes sons que, globalmente, encadeiam a paisagem sonora das obras.

A partir desse percurso, intentamos perscrutar o álbum em sua constituição, recepção e repercussão, deflagrando textualidades, sonoridades e mediações que deles derivam, se constroem e se atravessam. Desse modo, a paisagem sonora deste objeto musical pode catalisar a compreensão das paisagens urbana e do eu, uma vez que o corpus feito objeto e artefato se desenvolve como dispositivo dotado e dotador de interacionismos e fulguras outras possíveis apenas quando o real e a realidade são libertados das cadeias da linguagem.

## A cidade em *Mahmundi* (2016): textualidades e afetos

Marcela Vale, a Mahmundi, é natural do Rio de Janeiro/RJ, e antes de sua carreira musical, atuou como técnica de som, obtendo repertórios diversificados para que, posteriormente, se dedicasse à sua própria linha autoral (Bittencourt, 2020). Em 2012 e 2013, lançou dois EPs, *O Efeito das Cores* (2012) e *Setembro* (2013), respectivamente. Seu reconhecimento midiático e artístico se deu no primeiro álbum de estúdio, *Mahmundi* (2016). Atualmente, a discografia da artista contempla quatro álbuns de estúdios além deste, objeto deste texto: *Para Dias Ruins* (2018), *Mundo Novo* (2020), *Amor Fati* (2023) (Ferreira, 2025) e *Bem-vindos de Volta* (2025).

*Mahmundi* (2016) é uma produção de Stereomono e Skol Musical, contando com 10 faixas em gêneros e subgêneros musicais com influências de MPB, *indie pop*, eletrônico e R&B. Produção e composições são assinadas pela artista. A sonoridade oitentista que oscila entre a sagacidade de sintetizadores e a docilidade instrumental compõem uma atmosfera de veraneio e que tangencia signos sonoros e enunciações visuais características do imaginário carioca.

A temática central do álbum é o amor. E suas platitudes. Seu pano de fundo e cenário é a cidade do Rio de Janeiro/RJ, mas se expande, podendo designar na recepção qualquer outra cidade em diversidade. Entre anelos, desejos, encontros e desencontros, as canções exploram os afetos em tramas românticas que, embora íntimas e características do eu-lírico, são identificáveis amplamente aos ouvidos de quem as escuta. Embora o amor a dois, circunstanciado, idealizado e frustrado seja o protagonista das letras, é o coadjuvante da lírica que chama atenção: o espaço.

As 10 faixas evocam as sinuosidades e elipses do amor, todavia balizadas pela metáfora quase metabolizada e imiscuída da cidade e sua paisagem. A voz canta os sentimentos e interpreta os acontecimentos sob o influxo da (i)materialidade da cidade. Se se ama, sofre, espera, sente e recorda, é na cidade, pela cidade, com a cidade. As espacialidades urbanas e as expressões do campo semântico espacial – incluindo aspectos muito próprios do que o espectador pode traduzir como o imaginário carioca, espaço de radicação da artista – são interpoladas nas substâncias das canções.

O eu-lírico canta amores e desamores celebrados e consubstanciados na paisagem urbana, lhe servindo de cenografia sensível, mas, ao mesmo tempo, de dispositivo interacional com o qual se medeia o cotidiano e constitui exercícios para dar vazão a sensibilidades subjetivas características do amor e do romance como *storytelling* da rotina e sua clivagem.

A partir das canções, sua abordagem e amostragem de versos, é possível se aproximar da espacialidade cantada na obra, a partir do Quadro 1:

Quadro 1 - Tracklist de *Mahmundi* (2016) e suas evocações espaciais.

Canção	Abordagem	Versos
<b>1. Hit</b>	Metalinguagem de abertura em que o verão, espacializado na paisagem e no comportamento, é o tópico da expressão da artista cujos sentimentos se tornam vívidos na paisagem da cidade	<i>Final de verão, fiz um hit para entoar você / As horas parecem não ter fim / Na cidade... No meu coração</i>
<b>2. Azul</b>	A saudade e a memória, vividas na cidade, tornam-se ainda mais patentes na medida em que os sentimentos se vivificam na materialidade urbana	<i>Quando tudo terminar enfim / Meu desejo transformado em saudade / E a cidade respirar tudo isso que passou / Na verdade é pra entender / Que meu coração tem pressa</i>
<b>3. Eterno Verão</b>	As temporalidades da memória e da fugacidade dos dias são interpolados nas atividades típicas do clima de verão e no desejo de verter um lugar ideal o que se sente e vive	<i>Eu quero encontrar / Um lugar pra descansar / Nesse verão que nunca tem fim / Eu quero encontrar / Um lugar com a vista pro mar / Nesse verão / Que nunca tem fim</i>
<b>4. Desaguar</b>	A materialidade do espaço é incorporada como um lugar ideal da realização sentimental tendo elementos da paisagem como o Cristo Redentor e aspectos do verão como vento, sol intenso e maresia; há ainda a consubstancialização dos elementos espaciais como performance socioemocional do eu-lírico e seu interlocutor	<i>Vem pra descansar, desaguar no mar, ficar, se reanimar / Entreguei o dia na mão do Redentor, vou descansar / Como o sol que deixa a pele morena / Como o vento que vem, traz os seus sinais / Encontrar alguém que me faça também assim / Marinheiro perdido no mar / Vida nova só de você chegar / Encontrar alguém pra amar e desaguar</i>
<b>5. Meu Amor</b>	Jogo com o instante das vivências amorosas divididas entre instantes eternos e eternidades instantâneas; há um "aqui" como lócus do tempo e do espaço do amor, comumente elípticos	<i>Eu preciso refazer o meu lar / Meu amor / Por favor / A certeza vai habitar / E a cabeça agradecer / Pela noite com você / Meu amor / Por favor / A hora voa e a gente aqui / Nesse inverso dessa noite sem fim / É eterno</i>
<b>6. Calor do Amor</b>	A vivência benfazeja dos afetos é incorporada a uma rotina de verão em que se contemplam os elementos da paisagem e sobre ela se passa, contemplando; novamente os elementos paisagísticos são recursos metonímicos para os afetos	<i>Amanheceu o dia / Eu abro essa janela / Deixo o sol entrar / A claridade avisa / Que a gente só precisa / Um pouco mais de sol / Quebrando a rotina / Fazer a caminhada / Caminhar, seguir a vida / Chegar no ponto alto / E ter carinho / Seu carinho</i>
<b>7. Leve</b>	A leveza é um estado de espírito para o encontro amoroso, acionado por um trocadilho em que o leve como adjetivo circunstancial é também verbo para o transporte a um lugar do amor	<i>Leve / Me leve / Eu ficarei mais leve</i>
<b>8. Quase Sempre</b>	A espacialidade interna e externa são marcadores da ausência, do vazio e da frustração romântica	<i>E na sala de estar com meu violão / Pra quem vou cantar? / E no fim de tarde, um mundo de histórias / Pra quem vou contar? / Se você não estiver, se você não estiver por lá? / Quase sempre</i>
<b>9. Wild</b>	O lugar como espaço de que se tem afeto e identidade se desencaixa, tornando-se no influxo do sentimento da ausência do interesse amoroso um não-lugar ou um espaço vazio	<i>Tudo fora do lugar / Longe daqui / Só quero estar / Num lugar mais / Breve pra viver / Longe do tempo ruim / Longe daqui / Só me interessa / Um dia mais / Perto de você</i>
<b>10. Sentimento</b>	Os elementos espaciais são recursos para a intensidade discursiva do ato de amar e dos sentimentos extra-lingüísticos dos afetos	<i>Guardo tanto tempo em mim / Tudo só pra te mostrar / Que o amor é tudo que me interessa / O amor é um mar difícil / Mas é tão fácil de se ver e admirar</i>

Fonte: Elaborado pelo autor (2025), a partir de *Mahmundi* (2016).

A partir do exame lírico da canção (Quadro 1), podemos depurar que suas textualidades podem ser agrupadas em quatro vertentes que designam formas como emoção, afetos, histórias, música e paisagem urbana se organizam: o primeiro diz da paisagem material com as faixas *Hit*, *Azul* e *Quase Sempre*; a seguir, a paisagem natural com *Eterno Verão*, *Desaguar* e *Calor do Amor*; a paisagem temporal, acoplando as canções *Meu Amor*, *Wild* e *Sentimento*; e por fim, a conjunção das categorias na paisagem sensorial com *Leve*.

A paisagem material é enunciada a partir de contemplação das platitudes da urbe e suas macroescalas. As edificações, os fluxos e a forma modelam modos de ocupar, habitar, produzir, ver e viver a cidade. *Hit* toma a cidade como metonímia do

coração do eu-lírico, esteio que faz habitar a selvageria e a intensidade de afetos que se entrecruzam perdidas na cacofonia cotidiana e só pode ser traduzida na catarse de um cantar do cotidiano que se faz ressoar, assim como em um *hit* musical [2].

*Azul* canta as agruras de uma relação benfazeja impossibilitada de sua continuidade por um fim factual ou circunstancial. A cor evocada é o contraste do céu que contorna a linha do horizonte que repousa sobre a cenografia edificada da cidade com a associação cromática popular dos sentimentos de tristeza. Já *Quase Sempre* lida com a ausência e a procura de fora para dentro, isto é, da vastidão da vitalidade ruidosa da publicidade da cidade para o silêncio da privacidade do lar, em opostos sentimentais contraditórios.

A paisagem natural talhada nas pedras da urbe também está presente no cancioneiro, uma vez que o repertório da artista deriva das sensibilidades cariocas. *Eterno Verão* elabora cenas e momentos dos amores na cidade na estação que ativa e embeleza a cidade e seus usos mistos. O verão é reificado em *Calor do Amor*, aproximando intensidades do calor da estação climática e da estação das paixões. *Desaguar* convoca o mar e o monumento do Cristo Redentor para uma declaração romântica escrita e inscrita na paisagem natural justaposta à cidade.

Temporalidades são pronunciadas na paisagem da cidade. *Meu Amor* toma dias e noites como mistérios espaçotemporais à mercê da intensidade e do jogo dos sentimentos. *Wild* e *Sentimento* apresentam na contemplação do tempo na/da paisagem a partir de suas (im)permanências e elementos naturais e artificiais os reflexos das facetas do amor que acontece, se realiza e se finda, renovando ciclos. *Leve* acopla materialidades, natureza e temporalidades na sensorialidade de ver, viver e sentir a cidade de fora para dentro, de si para outro, no corpo e na forma da cidade.

O amor e sua odisseia sentimental é o grande tema das canções, recombinações aos elementos visuais, simbólicos, sensíveis e táteis que, com o arranjo musical, constituem uma paisagem paralela, a do sentir e viver momentos afetivos. O feito de *Mahmundi* (2016) é contar histórias identificáveis construindo recursos mediadores de lembrança e incorporação de afetos comuns ao público receptor.

## A paisagem sonora em *Mahmundi* (2016): som e espacialidades

Procedendo à análise do álbum a partir do quadrante sonoro proposto para análise do *corpus*, destacamos que, embora a constituição material e dinâmica da paisagem remonte a um constructo técnico e anamnésico, sua visualidade não é exclusivamente fisiográfica. Preenchem e revestem signos, sentidos, afetos e processos de sociabilidade e subjetividade que se ancoram e cristalizam em ritmos e produtos, como o som e a música. A noção de paisagem é completa quando do espaço se fabrica o sensível de elementos intra e intersubjetivos que são criados no cotidiano e recriados.

O som é partícipe da criação da paisagem, uma vez que é intrínseco à noção de espaço (Seeger, 2008). Toda sorte de sonoridades e silêncios habitam a espacialidade da paisagem e a ela conferem os radicais de realidade, o que significa estabelecer que constituem a acústica das operações subjetivas que os sujeitos estabelecem no espaço e na paisagem (Fesch, 2019; Matos, 2020). Embora o conceito de paisagem se ampare no visual, este não se dá sem a escuta (Schafer, 2001). Portanto, escuta-se a paisagem. A música como um notável humano é uma sinfonia orquestrada e organizada desses sentidos acústicos e visuais que derivam da paisagem (Thompson; Biddle, 2013; Crozat, 2016).

Retomando o *corpus*, nosso percurso estabelece a análise inicial do tipo e da qualidade dos sons presentes e incorporados na canção. A cidade é (re)elaborada e (re)enunciada como paisagem e substância das experiências do eu-lírico que destaca seus percursos afetivos e conjunturais entre sons que se radicam em um espaço e tempo. Entre tipos e qualidades, destacamos trechos onde sua percepção é tácita:

Final de verão/ Fiz um hit pra entoar você  
As horas parecem não ter fim/ Na cidade...  
No meu coração [Hit]

Quando tudo terminar enfim/ Meu desejo transformado em saudade  
E a cidade respirar tudo isso que passou  
Na verdade é pra entender que meu coração tem pressa [Azul]

Amanheceu o dia/ Eu abro essa janela  
Deixo o sol entrar/A claridade avisa  
Que a gente só precisa/ Um pouco mais de sol  
Quebrando a rotina/ Fazer a caminhada [Calor do Amor]

O álbum se constitui a partir de sons, arranjos e melodias embebidos das poéticas que convencionam o imaginário da nova música popular brasileira (Oliveira, 2017), apresentando de forma explícita seu lastro contemporâneo, mas adicionando camadas nostálgicas afetivas sob recursos instrumentais e de produção. Gêneros são fusionados entre elementos pop e rock e dobrados entre guitarras, teclados e baterias digitais para acondicionar certo nevoeiro acústico e temporal.

A presença de sintetizadores cadencia uma atmosfera oitentista e noventista, o que classifica a escuta em um lugar de rememoração e de plástica *vintage*. Tal aspecto potencializa a expressão das textualidades e enunciações líricas entre o descriptivo da paisagem urbana e a confissão do amor, da paixão e suas dinâmicas de sentir e fabular as emoções. O amálgama entre instrumentos crus e digitais é ainda potencializado nos recursos de *reverb* e *delay* [3], acondicionando ruídos e tessituras de outros tempos.

O movimento instrumental e melódico faz com que as escutas ativas das canções permitam um momentum espacotemporal peculiar. Uma memória em *role play*, isto é, sente-se e ambienta-se um espaço e tempo das emoções e dos percursos acionados pela canção. O descriptivo lírico dá vazão a esse processo, criando uma

espécie de dispositivo heterotópico da canção a partir de sua escuta e construída em sua produção: há movimento, paisagem, passagem, limiares e percursos. Os sons remontam a uma memorabilia virtual, isto é, permitem jogos de flexão experiência mesmo a aqueles cuja vivência não conheceu tal tempo ou tal espaço. Há, portanto, uma nostalgia idílica fabulada e criada entre os sons, essenciais para uma ambientação experimental e de escuta conexa (Janotti Júnior, 2020).

A seguir, refletimos sobre o papel e as estratégias desses sons na construção do produto e sua paisagem sonora:

Quando o sol já não entra na janela/ E a comida já esfria na panela  
Cadê você para o jantar?/ Preparei uma mesa farta  
E o que sobra é a sua falta [Quase Sempre]

Longe daqui/ Não tenho pressa  
Quero o dia breve pra viver/ Sobre você e me distrair  
Longe daqui/ Não tenho pressa  
Quero o dia breve pra viver/ Sobre você que me faz feliz [Wild]

O amor é um mar difícil/ Tão fácil de se ver e admirar  
Todo amor tem um artifício/ Que não acaba e ninguém pode mudar  
Guardo tanto tempo em mim/ Tudo só pra te mostrar  
Que vai valer a pena de verdade/ Guardo tanto tempo em mim  
Tudo só pra te mostrar/ Que o amor é tudo que me interessa [Sentimento]

A ambência *vintage* cria lastro para uma performance sônico-textual dos temas patentes nas canções. A expressão, a semântica e a sintaxe ganham tônus persuasivo, a partir das sonoridades e arranjos retrô que traduzem em uma linguagem performática de uma memória nostálgica fabulada a pujança para expressar platitudes românticas e confissões pessoais: apaixonamentos, saudades, libido, romance, desencantamentos, separações e saudades.

A memorabilia musical complexificada nos sintetizadores e instrumentos digitais marcantes tem por papel conferir ritmo e fidedignidade ao cotidiano e como estes geram e gestam os sentimentos complexos balanceados no cotidiano, a partir da criação de um entre-lugar heterotópico *vintage* para se pensar em catarse e em potência o corolário emocional e afetivo dos temas cantados e escutados. Sente-se com Mahmundi e seu eu-lírico, mas sente-se a partir dela, outras conexões por meio da escuta e da ordem fabular evocada (Thompson; Bidden, 2013; Janotti Júnior, 2020; Matos, 2020).

Estrategicamente, a organização sonora e técnica na produção do álbum encaixa as canções em uma trajetória trilhada no imaginário e no repertório musical brasileiro dos anos 1980 e 1990 que evoca o urbano e suas cenas, com nomes como Marina Lima, Fernanda Abreu, Jorge Ben Jor, Djavan, Cazuza, Barão Vermelho e Blitz. Vozes, álbuns, canções e performances estas que compuseram imaginários sonoros de urbanidade. Esse intercurso é, portanto, capaz de acionar a memória e compor a complexidade do sentimento com bricolagens de repertórios.

As canções e seu quadro de paisagens acusam materialidades, visualidades e espacialidades:

Eu quero encontrar/ Um lugar com a vista pro mar  
Nesse verão/ Que nunca tem fim [Eterno Verão]

Vem pra descansar, desaguar no mar, ficar, se reanimar  
Entreguei o dia na mão do Redentor, vou descansar  
Vem pra descansar e desaguar no meu mar, vem pra cá, se reanimar  
Entreguei o dia na mão do Redentor pra descansar [Desaguar]

Mahmundi canta e tematiza no texto a paisagem dotando sua expressão de elementos semânticos, poéticos e narrativos que medeiam o intercurso dos sentidos a partir da audição. A escuta conexa nos permite dar lastro e corporeidade aos afetos cantados em uma ambiência de materialidades do cotidiano de percurso da cidade em sua forma, edificações e patrimônios. Há ainda o aparato de visualidades topográficas e heterotópicas da cena carioca – de origem da artista – em menções e incorporações de elementos naturais do litoral. E as espacialidades dão tônus ao corpo e ao sentimento tornando localidades em esteios de processamento do que é cantado.

O Quadro 2 cataloga os principais termos que no corpo das 10 canções do álbum denotam a paisagem urbana, sonora e afetiva versadas pelo álbum:

**Quadro 2** – Materialidades, visualidades e espacialidades em Mahmundi (2016).

<b>Materialidades</b>	monumentos - mesas - discos - ventos - águas - canção - pele - janela - olhos - flores - comida - panela - jantar - violão
<b>Visualidades</b>	mar - onda - sol - verão - dia - noite - vista - luz solar - olhar - mesa posta - céu nublado
<b>Espacialidades</b>	rua - (Cristo) Redentor - praia - mirante - lar - jardim

Fonte: Dados da pesquisa (2025), a partir de Mahmundi (2016).

As materialidades sinalizam elementos e objetos cotidianos triviais, mas que no contorno da paixão, adquirem sentido poético cuja pujança dá vazão linguística à emoção que intensamente sentida, encontra nas palavras a mediação e a comunicabilidade para sua denotação e partilha. Monumentos, discos e janelas se tornam artífices de memórias benfazejas. Mesas, jantares, comidas e panelas se tornam sinais de intimidade partilhada. Peles, olhares, violões e canções são expressões do sentimento vivido. Ventos, águas e flores são a natureza emoldurando afetos de conceitos fugidios, mas de sensibilidades certeiras.

As visualidades delineiam outros contornos do espaço percebido e vivido. Elementos naturais (mar, onda, sol, luz solar, céu nublado), estações do ano (verão), passagens do tempo (dia, noite) e momentos de vivência (mesa posta, vista, olhar) derivam da cotidianidade reconhecível para uma cotidianidade fabulada em que

a paisagem melodiosa dos afetos cadenciam a evolução narrativa e harmônica das canções do álbum.

Do cruzamento das materialidades e visualidades, desdobram-se as espacialidades que nas ruas, no monumento (Cristo) Redentor, nas praias, nos mirantes, lares e jardins dão corporeidade ao sentimento e aos matizes da experiência emocional que, abstrata e intrasubjetiva, tornam-se concretude confessa e consubstancial ao espacial e espacializado. A forma e a imagem da cidade se fusionam em um enredo contíguo de concretudes e abstrações possibilitadas pelo exercício fabular da canção e das emoções, emancipando a própria concepção da cidade que antes de localidade produtiva é obra impermanente e significante (Lynch, 1981; 2010).

Avançamos aos sentidos e representações evocados pela obra:

Meu amor/ Por favor/ A hora voa e a gente aqui  
Nesse inverso dessa noite sem fim/ É eterno [Meu Amor]

Desejo que não vivi/ Desejo antigo de te encontrar  
E que toca a pele/ E que aos ouvidos mostra  
Leve/ Me leve/ Eu ficarei mais leve [Leve]

Nos sentidos e representações de *Mahmudi* (2016), a cidade é percorrida e produzida como testemunha e substância dos afetos confessos e cantados. Comumente entalhada em pedra, sua paisagem é encarnada pelo eu-lírico em suas textualidades e expressividades, tornando a urbe consanguínea às emoções, sabores e dissabores do amor e do cotidiano trivial. Observamos, portanto, a poética do sentimento escrita e inscrita nos ritmos, plásticas e fluxos da paisagem urbana complexa e contraditória.

O Quadro 3 apresenta os principais sentidos e representações evocados nos principais termos que encadeiam textualidades:

**Quadro 3** - Sentidos e representações em *Mahmudi* (2016).

Significante	Sentidos e representações
<i>Mar, águas, desaguar, praia</i>	intensidade emocional; expressividade passional
<i>Rua, cidade, Redentor</i>	sociabilidade dos afetos; emoções anamnésicas
<i>Verão, dia, noite, tempo ruim</i>	passagem e enfrentamento do tempo; temporalidades
<i>Mesa, jardim, jantar</i>	partilha de vivências; intimidade; comunhão

Fonte: Dados da pesquisa (2025), a partir de *Mahmudi* (2016).

O álbum se nutre do imaginário e da expressividade visual, conjuntural e poética do Rio de Janeiro como diapasão para reter significantes e reelaborá-los como meios de expressão para fazer crer, perceber, intuir e sentir suas textualidades. E isto se dá açãoando significantes que remontam à paisagem urbana e natural cuja paisagem sonora é interpolada entre sentidos e representações do amor cantante e cantado. Todavia, sua mecânica poética se expande na recepção, permitindo identificações

conexas e contextuais a outras espacialidades distintas.

Os significantes litorâneos como o *mar*, *água*, *praia* e o *desaguar* acusam a potência do sentir e sua comunicabilidade como um duplo exercício: fazer verter a emoção e partilhá-la para que na comunicação com outrem, se consolide a comunicação com o *self*. Já os espaços de percurso e edificação como as *ruas*, a *cidade* invocada e seus monumentos metonímicos como o *Cristo Redentor* são veículos anamnésicos e de sociabilidade dos afetos, cuja materialidade é meio, é emissão e mensagem simultaneamente.

Os elementos temporais entre o *verão*, o clima do *tempo ruim* e o *dia* e a *noite* que passam acusam temporalidades e seus enfrentamentos. A duração e a totalidade são experimentadas no gozo melódico e lírico das canções como uma história de longa ou média duração consumida na curta ou curtíssima duração da faixa musical. *Mesas, jardins e jantares* são sinais de partilha, vivência, contato, intimidade e comunhão como o arco do amor unitivo e proximal.

A cidade é catalisadora, modal e meio de expressão da emoção. Em processo e função, a cidade “respira o que passa” e se vive, ou nela se guarda como com o “coração” [4]. Em forma e estrutura ela permite “desaguar” sentidos e sensações que entornam ou “entregar o dia nas mãos do Redentor” [5] como recurso devocional ao cotidiano da paisagem da cidade que é caminho, mas também substância e extensão do corpo que sente.

A música é um exercício potente de especulação da cidade, sendo-lhe recurso e veículo para processar seus sentidos frequentemente frenéticos, como para gerir suas agruras e belezas na intensidade do sensível e das coisas (Soares, 2024). A paisagem recuperada no álbum é um vetor tríplice de processamento da comunicabilidade do real sensível e comunicante: primeiro como textualidade que escreve e inscreve no corpo e nos sons a vida em magnitude (Leal, 2018); segundo, como expressividade comunicante da experiência que detonada de vivências encontra na musicalidade o recurso de montagem e remontagem (Gonçalves, 2023; Leal, 2023); e terceiro, produzindo sons que (re)elaborem a paisagem que urbana ou sonora, é ainda uma paisagem do eu, do nós (Mendonça, 2009).

## Considerações Finais

*Mahmundi* (2016) interpola paisagens em suas sonoridades e textualidades. Essas paisagens são confessionais e se consubstanciam ao *topos* dos afetos e às sensibilidades do *ego* entre urbanidades e natureza. A sonoridade é a aquiescência que permite harmonia e aglutinação às venturas e desventuras das paixões e emoções – temas do cantor – que, em última instância, acusam o que se sente e o que se representa na comunicação da experiência da vida, do vivo e do vivificante.

Encontramos no álbum um dispositivo que (re)combina som e música às

paisagens do eu e do cotidiano na/da cidade. Em suma, este dispositivo promove movimentos centrípetos e centrífugos para comunicar a experiência das paixões que, na trivialidade do cotidiano, evoca a potência dos afetos que constituem as movências dos sujeitos entre liricidades, textualidades e mediações.

À guisa de conclusão, a cidade é um processo em que as vertigens de sua produção atroz se combinam aos vestígios da (re)ação humana. Na paisagem urbana repousam as paisagens do eu, residindo superpostas as sonoridades e materialidades do que se vive, rememora e se sente na cidade que se vive, produz, habita, percebe e instrumentaliza como vórtice existencial.

Estudos futuros podem incorporar esta obra e outras do vasto e reconhecido cancioneiro popular brasileiro em uma investigação que discuta múltiplas abordagens, representações, enunciação e configurações da paisagem sonora das cidades e dos espaços por meio de modelos analíticos que considerem a música como dispositivo poético e artístico, mas de textualidade midiática que cria lastro e medeia sensações, expressões, afetos e vivências. Obras e cidades de múltiplos contextos brasileiros podem ser analisadas em perspectiva comparada ou independente, a fim de dar conta da multidimensionalidade socioespacial e musical das paisagens urbanas e sonoras brasileiras.

A sociabilidade musical construída na experiência de consumo do produto artístico é derivada da música como dispositivo mediador da realidade feita manufatura sensível. O sujeito em suas partes se encontram inteiros – ainda que provisoriamente – no todo musical, no todo urbano e todo de si. Em Mahmudi (2016), a recombinação paisagística da subjetividade é atrelada à citadinidade, esse modo de fazer-cidade inventivo, criativo e indisciplinar – e por que não romântico.

## Notas

[1] As letras das canções foram selecionadas a partir da plataforma musical Genius (c2025) que cataloga álbuns, canções e letras de diversos artistas globalmente. Já a audição das canções foi feita por meio da plataforma de *streaming* musical Spotify sob gerenciamento pessoal do pesquisador.

[2] O *hit* é uma canção de sucesso popular e/ou comercial, muito reproduzida, reiterada e afetivamente fabulada por ouvintes. Aqui, o *hit* que o eu-lírico diz que compôs um *hit* capaz de entoar seu interesse romântico, permitindo entender que os sentimentos e bem querer envolvidos são expansivos e marcantes, assim como uma canção popular.

[3] Recursos de som que adicionam distorções e ruídos estéticos e atrasos musicais compositivos, respectivamente.

[4] Versos das canções *Azul* e *Hit*, respectivamente.

[5] Versos das canções *Desaguar*.

Artigo submetido em 13/09/2025 e aceito em 07/11/2025.

## Referências

- AGIER, M. **Antropologia da cidade**: lugares, situações, movimentos. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- AMOR Fati [Intérprete]: Mahmundi. Rio de Janeiro: Universal Records, 2023. 1 álbum (35 min.).
- BEM-VINDOS de volta [Intérprete]: Mahmundi. Rio de Janeiro: United Masters, 2025. 1 álbum (25 min.).
- BITTENCOURT, B. Mahmundi só para seus ouvidos. **Elle Brasil**, São Paulo, 27 fev. 2020. Disponível em: <https://slink.com/t42OR>. Acesso em: 6 nov. 2025.
- CATUNDA, M. Na teia invisível do som: por uma geofonia da comunicação. **FAMECOS**, v. 5, n. 9, p. 118–125, 2008.
- CROZAT, D. Jogos e ambiguidades da construção musical das identidades espaciais. In: DOZENA, A. (Org.). **Geografia e música**: diálogos. Natal: EdUFRN, 2016, p. 13–48.
- EFEITO das Cores. [Intérprete]: Mahmundi. Rio de Janeiro: Abajur Records, 2016. 1 álbum.
- FERREIRA, M. Mahmundi segue sina do artista indie que brilha, vai para gravadora grande, faz alguns álbuns e volta a ser indie. **G1**, São Paulo, 3 abr. 2025. Pop & Arte. Disponível em: <https://acesse.one/WUoub>. Acesso em: 6 nov. 2025.
- FESCH, G. Rumo a uma etnografia da música contemporânea. Prólogo de um projeto de investigação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 109, 2019.
- GENIUS. **Mahmundi (2016)**, Mahmundi. c2025. Disponível em: <https://genius.com/albums/Mahmundi/Mahmundi>. Acesso em: 6 nov. 2025.
- GONÇALVES, M. S. Comunicação e experiência. In: LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. (Org.). Teorias da comunicação e experiência: aproximações. Cachoeirinha: Fi, 2023. p. 15–40.
- JANOTTI JÚNIOR, J. S. Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexa em ecossistema de mídias de conectividade. In: SÁ, S. P.; AMARAL, A. JANOTTI JÚNIOR, J. S. **Territórios afetivos da imagem e do som**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020, p. 23–40.
- LEAL, B. S. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. In: LEAL, B. S.; CARVALHO, C. A.; ALZAMORA, G. (Org.). **Textualidades midiáticas**. Belo Horizonte: PPGCom/UFMG, 2018. p. 17–34.

LEAL, B. S Notas sobre comunicação e experiência e suas implicações epistemológicas. *In: LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. (Org.). Teorias da comunicação e experiência: aproximações.* Cachoeirinha: Fi, 2023. p. 15-40.

LYNCH, K. **A boa forma da cidade.** Lisboa: Edições 70, 1981.

LYNCH, K. **A imagem da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MAHMUNDI. [Intérprete]: Mahmundi. Rio de Janeiro: Stereomono/Skol Music, 2016. 1 álbum (42 min.).

MATOS, V. H. F. Criação musical e paisagens sonoras: obras de Eurico Thomaz de Lima (1908-1989) e Joaquim dos Santos (1936-2008). *In: LESSA, E.; MOREIRA, P.; PAULA, R. T. Ouvir e escrever paisagens sonoras.* Abordagens teóricas e (multi)disciplinares. Braga: Universidade do Minho, 2020, p. 481-495.

MENDONÇA, L. Sonoridades e cidade. *In: FORTUNA, C.; LEITE, R. P. (Org.). Plural de cidade: novos léxicos urbanos.* Coimbra: Almedina, CES, 2009, p. 139-150.

MUNDO Novo. [Intérprete]: Mahmundi. Rio de Janeiro: Universal Records, 2020. 1 álbum (21 min.).

OLIVEIRA, T. G. **Qual é a nova?**: uma discussão sobre a nova música popular brasileira. 2017. 52 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado - Comunicação Social-Radialismo) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2017.

PARA DIAS Ruins [Intérprete]: Mahmundi. Rio de Janeiro: Universal Records, 2018. 1 álbum (32 min.).

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível:** estética e política. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROCHA, R. M. Comunicação e culturas urbanas: estéticas do desaparecimento, estéticas da ocupação. *In: PEREIRA, S. L.; NEVES, T. T. (Org.). Comunicação e culturas urbanas: temas, debates e perspectivas.* São Paulo: Intercom, 2021.

SANTOS, M. **A natureza do espaço:** técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: EdUSP, 2014.

SCHAFFER, R. M. **A afinação do mundo:** uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOUTEN, A. M.; CIRINO, G. Relendo Walter Benjamin: etnografia da música, disco e inconsciente auditivo. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, p. 101-114, 2005.

- SEEGER, A. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.
- SETEMBRO. [Intérprete]: Mahmundi. Rio de Janeiro: Abajur Records, 2013. 1 álbum.
- SOARES, T. A cidade especulada na música pop. HERSCHEMANN, M. *et al.* (Org.). **Cidades musicais (in)visíveis**. Porto Alegre: Sulina, 2024. v. 2.
- SOUZA, M. L. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- THOMPSON, M.; BIDDLE, I. **Sound, Music, Affect**. Nova Iorque: Bloomsbury, 2013.
- VAZ, P. B. F.; MELLOVIANNA, G., SANTOS, H. Sobre textos visuais, som e imagem: novas paragens sobre as paisagens textuais. *In*: LEAL, B. S.; CARVALHO, C. A.; ALZAMORA, G. (org.). **Textualidades Midiáticas**. Belo Horizonte: PPGCom/UFMG, 2018, p. 113 - 130.
- WALSER, R. Beyond the vocals: toward the analysis of popular musical discourses. *In*: WALSER, R. **Running with the devil**: power, gender and madness in Heavy Metal music. Hannover: University Press of New England, 1992, p. 26-56.

Lucca Nicoleli Adrião<sup>1</sup>, Angela Freire Prysthon<sup>2</sup> e  
Bruno Mesquita Malta de Alencar<sup>3</sup>

### Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre as relações entre música, paisagem sonora e geografia no cinema moderno e contemporâneo, a partir da escuta como operador estético e político. Tomando como ponto de partida o conceito de “geografia da imaginação” (Davenport, 1981), são analisadas as formas pelas quais a trilha sonora contribui para compor paisagens sensoriais e cosmopolitas em três cineastas de distintas origens e contextos históricos: *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), de Pasolini; *Puissance de la parole* (1988), de Godard; e *The Nine Muses* (2010), de Akomfrah. Em cada caso, a montagem musical convoca geografias afetivas, deslocamentos culturais e ruínas da história, operando como escuta do mundo e como cartografia da experiência. Em Pasolini, há um sincretismo religioso a partir da escolha do sul italiano para a encarnação bíblica e da seleção de músicas de diferentes origens para compor a trilha sonora, evidenciando como a paisagem – visual e sonora – pode ser mobilizada como signo histórico e espiritual; em Godard, por sua vez, encontramos uma sobreposição de sons a partir da qual o mundo natural converge com o futurismo das tecnologias modernas, e ambas encontram a arte de vanguarda e a publicidade no caminho, o que confere uma cosmicidade para a experimentação audiovisual; por fim, em Akomfrah, o seu trabalho com a montagem sonora aprofunda a investigação sobre os traumas e as estéticas da diáspora africana, especialmente no contexto britânico pós-colonial.

### Palavras-chave

Cinema; Trilha sonora; Paisagem sonora; Geografia da imaginação; Cosmopolitismo.

<sup>1</sup>Mestre em Comunicação no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, no Centro de Artes e Comunicação. E-mail: lucca.adriao@ufpe.br.

<sup>2</sup>Professora Titular do Programa em Pós-graduação em Comunicação da UFPE. E-mail: angela.prysthon@ufpe.br.

<sup>3</sup>Mestre em Comunicação no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: brunomaltadealencar@gmail.com.

Lucca Nicoleli Adrião<sup>1</sup>, Angela Freire Prysthon<sup>2</sup> and  
Bruno Mesquita Malta de Alencar<sup>3</sup>

### Abstract

This article reflects on the relationships between music, soundscape, and geography in modern and contemporary cinema, focusing on listening as both an aesthetic and political practice. Drawing from the concept of the “geography of the imagination” (Davenport, 1996), it analyzes how soundtracks contribute to the construction of sensory and cosmopolitan landscapes in films by three directors from distinct origins and historical contexts: *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) by Pier Paolo Pasolini, *Puissance de la parole* (1988) by Jean-Luc Godard, and *The Nine Muses* (2010) by John Akomfrah. In each case, musical montage evokes affective geographies, cultural displacements, and the ruins of history, functioning as a form of listening to the world and as a cartography of experience. In Pasolini, there is a religious syncretism that emerges from the choice of southern Italy as the setting for biblical incarnation and from the selection of music from diverse origins to compose the soundtrack, highlighting how the landscape - both visual and sonic - can be mobilized as a historical and spiritual sign. In Godard, in turn, we find a layering of sounds through which the natural world converges with the futurism of modern technologies, and both encounter avant-garde art and advertising along the way, which lends a sense of cosmicity to audiovisual experimentation. Finally, in Akomfrah, his work with sound montage deepens the investigation into the traumas and aesthetics of the African diaspora, especially within the post-colonial British context.

### Keywords

Cinema; Soundtrack; Soundscape; Geography of imagination; Cosmopolitanism.

<sup>1</sup>Mestre em Comunicação no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, no Centro de Artes e Comunicação. E-mail: lucca.adriao@ufpe.br.

<sup>2</sup>Professora Titular do Programa em Pós-graduação em Comunicação da UFPE. E-mail: angela.prysthon@ufpe.br.

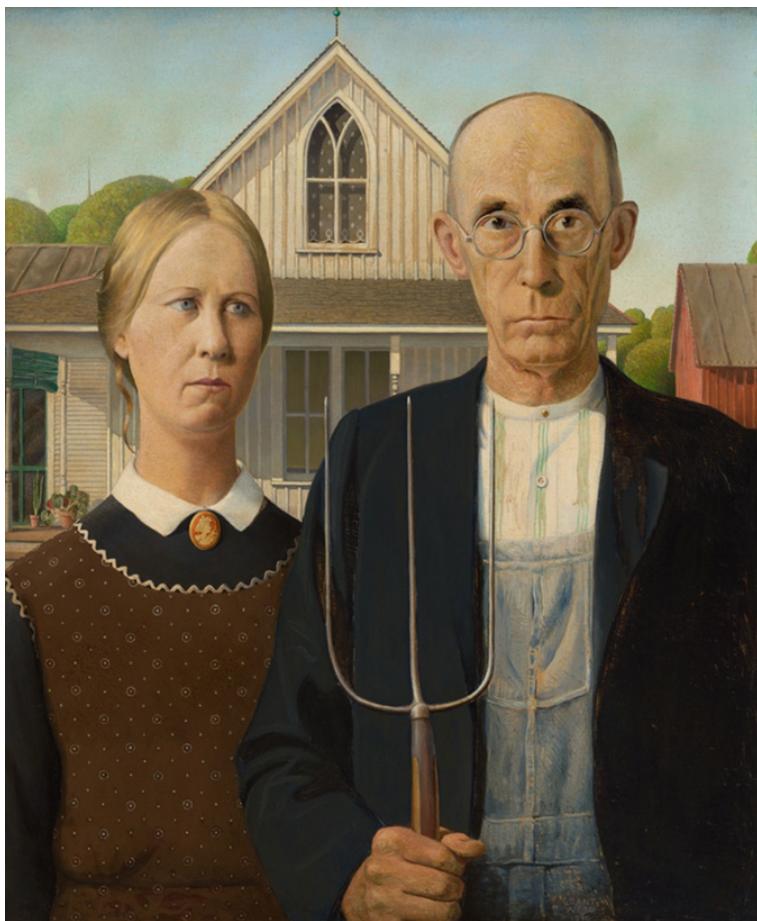
<sup>3</sup>Mestre em Comunicação no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: brunomaltadealencar@gmail.com.

Davenport, em *A geografia da imaginação*, propõe uma ideia que explica diretamente o título de seu escrito: “[a] imaginação, isto é, a maneira que damos forma e usamos o mundo, [...] possui limites geográficos, como ilhas, continentes e países. Esses limites podem ser ultrapassados” (Davenport, 1981, p. 4). Sua reflexão parte de uma hipótese transcultural, que busca investigar como a imaginação humana, desde seus primórdios até a contemporaneidade e nas diversas partes do globo, esteve sempre em profundo diálogo consigo mesma, reorganizando e reinterpretando o mundo sob as lentes de sua herança imaginativa.

Podemos nos atentar a como essa proposição pretende moldar o método com que o autor se aproxima de seus objetos. Com uma erudição que atravessa desde a Antiguidade até escritores do alto modernismo, o ensaísmo de Davenport, ao partir para análises da pintura e da literatura, começa considerando as especificidades culturais das obras artísticas por ele escrutinadas. A “Geografia” titular, no seu argumento, é indissociável da “História”, duas disciplinas que se consultam mutuamente. Inscritas em um espaço geográfico e em uma temporalidade histórica que as definem no seio de suas tradições, as obras podem ser inseridas em um trânsito mais amplo de ideias e estilos, um caldeirão cultural que abrange simultaneamente a diversidade e a unidade do que constitui o arcabouço de artefatos estéticos da humanidade.

Consideremos a leitura do famoso quadro de Grant Wood, *American Gothic* (Imagem 1), a seguir. Davenport sugere que limpemos nossos olhos de toda familiaridade ou paródia já lançada sobre essa obra, para encontrarmos, ao redor dos vários signos que nos remetem ao meio-oeste americano, elementos da tecnologia náutica chinesa na persiana feita de bambu; uma disposição medieval no penteado da mulher; o tecido escocês da roupa do homem. Em uma pintura tão bem situada, indiscutivelmente representando Iowa no século XIX, tal análise permite o vislumbre da obra de arte enquanto mapa-múndi inusitado. Esse é um ideal particularmente moderno – o intercâmbio contínuo entre o passado e o presente, entre países e outros países, é o que permite a James Joyce herdar Homero na escrita do *Ulysses*, por exemplo.

Imagen 1 – American Gothic, de Grant Wood.



Fonte: The Art Institute of Chicago Museum.

Apesar de notável inclinação europeia na escolha da maioria dos objetos citados, o raio de alcance dessas ideias não se limita a um repertório ocidentalizado: em outros textos, o autor matiza a interpretação dos artistas europeus às artes e aos conhecimentos ancestrais africanos – como aquela feita por Pablo Picasso – com a verdadeira complexidade que existe em suas origens (p. 61-67). *A geografia da imaginação* de Davenport, em realidade, coloca-nos diante de um primeiro direcionamento a uma desierarquização das diversas manifestações culturais. Aqui, entendemos esse conceito como um disparo a uma visão de mundo que prioriza fluxos, sobreposições e interferências entre culturas e tempos diversos, sempre metamorfoseados uns pelos outros, através da imaginação.

Ao longo de sua pequena história, o cinema deu atenção especial à dívida transcultural que tinha com as outras artes e ao amplo arsenal de experiências que elas já haviam conquistado: pintura, literatura, arquitetura e música. Essa última encontra eco maior, evidentemente, nos usos inventivos da trilha sonora. Pensemos, por exemplo, que enquanto alguns filmes de época se dedicam a um uso rigoroso da trilha particular ao momento que representam, o caso de *Barry Lyndon* (Kubrick, 1975), ao utilizar composições de Schubert posteriores ao século XVIII da narrativa, provoca um anacronismo deliberado, que ultrapassa as barreiras espaço-temporais.

Neste artigo, o pensamento *davenportiano* se torna a base para analisarmos a trilha sonora de três filmes. As escolhas das canções e de peças eruditas nesses trabalhos incorporam uma gama de nacionalidades e épocas, funcionando como fragmentos que expandem o universo imaginativo dos filmes e conversam com seus temas centrais. No primeiro eixo, *Il vangelo secondo Matteo* (Pasolini, 1964), de Pasolini, reúne múltiplas expressões da música religiosa, do gospel às missas de Bach, refletindo a multiplicidade da fé cristã. Depois, o vídeo *Puissance de la parole* (Godard, 1988), de Godard, apresenta uma seleção musical vasta que intervém poeticamente sobre sua temática intergaláctica. Por fim, *The Nine Muses* (Akomfrah, 2010) de Akomfrah lança um olhar diaspórico aos símbolos culturais, refletindo a experiência do exílio pela música.

## A montagem sonora em cena: som, música e mundo em *Il vangelo secondo Matteo*

Dentre as experiências sonoras no cinema moderno, destacamos a montagem musical em *Il vangelo secondo Matteo* (Pasolini, 1964) como um dos eixos mais radicais do projeto cinematográfico de Pasolini. Ela traduz, em termos sonoros, o gesto político e antropológico que estrutura toda a obra: a tentativa de reinscrever o sagrado numa paisagem concreta, humana e diversa. É possível ver nesse gesto a essência e a síntese da persona do seu diretor:

Pasolini-italiano, que se volta ao catolicismo do povo, indiferente ao seu ateísmo pessoal; Pasolini-marxista, consciente da postura revolucionária que vem com a reimaginação dessa história, a mais importante da civilização ocidental; Pasolini-erudito, de referências vastas e sofisticadas, que incrementam seu estilo-mosaico; Pasolini-poeta, com sensibilidade afinada ao sumo do ofício artístico (Adrião, 2024, 141).

Tal gesto se concretiza mais por justaposição e tensão que por uma ideia de harmonia ou controle. A trilha sonora, nesse sentido, é, de fato, um mosaico, onde convivem diferentes tradições religiosas, estilos musicais e geografias culturais. Trata-se de uma paisagem sonora em trânsito, na qual Europa, África, América e Oriente Médio se cruzam sem se fundir. A música disputa espaço com a imagem, ecoando além do visível.

Ao conjugar fontes musicais tão diversas quanto Bach, a *Missa Luba* congolesa, espirituais afro-americanos e cantos judaicos como o *Kol Nidre*, evidencia uma intenção ecumênica e política, orientada por aquilo que Martellozzo denomina “arquitetura de realidade”, baseada num sistema intertextual que alia referências visuais, arquitetônicas, bíblicas e sonoras. Ele observa que as composições musicais atuam como *leitmotivs*, “intercalando-se com o componente visual para formar uma linguagem plena por si só” (Martellozzo, 2019, p. 100).

Logo nos créditos iniciais, a escolha do *Gloria da Missa Luba* introduz a ideia de uma religiosidade sincrética, deslocada da tradição europeia. O tema retorna brevemente na cena da anunciação em sonho a José, e ressurge mais tarde em momentos-chave como a cura do paralítico, a entrada messiânica em Jerusalém e a abertura do túmulo vazio, sugerindo uma escuta da mensagem cristã por “todos os povos”, numa chave universalista que se opõe ao etnocentrismo litúrgico. A sucessão dos primeiros *close-ups* de Maria, dos contra-planos de José e das paisagens áridas de Matera preparam o espectador para um Evangelho encarnado, situado no concreto da experiência humana, em que os cenários do sul italiano deslocam deliberadamente a ideia de um Oriente idealizado, afirmando em seu lugar uma geografia do sagrado enraizada na materialidade e na história.

A chegada dos Reis Magos ao palácio de Herodes é pontuada por um trecho da *Paixão segundo Mateus* de Bach, cuja densidade barroca contrasta com o despojamento das imagens. Quando os Reis visitam a Sagrada Família, Pasolini opta por *Sometimes I feel like a motherless child*, que emergiu entre os escravizados dos Estados Unidos como expressão de dor, orfandade e desejo de liberdade, na versão de Odetta. A canção afro-americana, marcada pela dor da ausência e pela busca de pertencimento, colore a sequência com um *pathos* que transita entre a ternura e a perda. O *close* de Maria sorrindo, o olhar sereno dos magos e a presença de crianças e idosos, que assistem ao gesto de entrega do bebê, amplificam o impacto emocional da cena, traduzido musicalmente como saudade e reconhecimento messiânico.

A seguir, a trilha silencia quando a comitiva dos Reis Magos é guiada por um anjo entre panorâmicas da paisagem desértica. O silêncio, aqui e em muitos outros momentos do filme, reforça o sagrado através da suspensão sonora, como sugere Schafer (2011, p. 343) em sua análise sobre os efeitos acústicos da quietude e da escuta profunda. No massacre dos inocentes e na decapitação de João Batista, retorna a música, dessa vez um excerto da trilha sonora de *Alexander Nevsky* (Eisenstein, 1938), composta por Prokofiev. Essa inserção, segundo Martellozzo (2019, p. 93), articula dois episódios de violência de Estado, evocando o militarismo autoritário e tornando audível uma crítica política que associa a brutalidade contemporânea à repressão bíblica.

O adágio do Concerto para violino e oboé em dó menor (BWV 1060), de Bach, pontua o segundo sonho de José e acompanha imagens delicadas de Maria estendendo roupas ao sol, enquanto o menino Jesus brinca. A música aqui atua como sinal de afeto e acolhimento, conferindo lirismo ao cotidiano e tornando-o sagrado. Esse mesmo tema ressurge mais adiante na multiplicação dos pães, construindo um elo temático entre cuidado e partilha. Também de Bach, o trecho *Erbarme dich* da *Paixão segundo Mateus* aparece em cinco momentos, entre eles o beijo de Judas e seu suicídio. Trata-se de um lamento musical que imprime compaixão e misericórdia às cenas, intensificando o sofrimento através de sua carga afetiva e sua densidade harmônica.

Outro eixo recorrente é a *Mauerische Trauermusik* (KV 477) de Mozart, ouvida pela primeira vez na cena do batismo, na qual Jesus surge adulto. A mesma peça retorna na apresentação dos apóstolos, conferindo unidade fúnebre e ceremonial a esses ritos de passagem. Já o quarteto *Dissonante* (KV 465) ecoa nos confrontos com os fariseus e saduceus, tensionando musicalmente os embates ideológicos e marcando a crítica implícita ao poder religioso.

Em sequência, a canção de Odetta retorna durante o batismo no rio Jordão, sublinhando o gesto de conversão como um retorno à comunidade. Em contraste, *Dark was the night, cold was the ground* de Blind Willie Johnson é utilizada na cena da traição de Judas. Com sua voz quase ausente e seu lamento instrumental, a peça imprime vulnerabilidade e silêncio ao gesto trágico da entrega, humanizando o apóstolo em sua dor.

No momento da Última Ceia, Pasolini incorpora o *Kol Nidre*, oração judaica recitada na véspera do Yom Kippur. Sua presença marca a transição entre o judaísmo e o cristianismo, sugerindo continuidade e ruptura, fidelidade e renúncia. Já na cena da dança de Salomé, ouvimos *Tre fronde, tre fiori* de Luis Bacalov, uma das poucas composições originais do filme. A música surge diegeticamente, executada diante de Herodes, e transforma a sequência em ritual coreografado, sensorial e delicadamente erótico, momento em que som e gesto se fundem em um comentário visual sobre poder, desejo, inocência e sacrifício.

Ao refletir sobre o conceito de paisagem sonora, Schafer observa que “o som é um agente de poder. Ele pode ser usado para criar comunidade ou para destruí-la, para acalmar ou para torturar, para consolidar uma identidade cultural ou para suprimi-la” (Schafer, 2011, p. 8). Para o autor, o som vai muito além de ser um acompanhamento do visível ou uma instância secundária da experiência estética, ele se articula como meio ativo de produção de espacialidade, memória e afeto. Na teoria schaferiana, a paisagem sonora, enquanto configuração acústica de um ambiente natural ou construído, organiza-se em torno de três categorias principais: *keynotes* (sons de fundo), *soundmarks* (sons emblemáticos que marcam uma comunidade) e *signals* (sons funcionais que demandam atenção). Essa escuta ampliada permite compreender o som como forma de organização cultural e histórica do espaço.

Em *Il Vangelo* [...], Pasolini realiza uma construção acústica singular na qual a música ocupa lugar central, estruturante. Os elementos sonoros, inclusive a música, operam como *soundmarks* que, além de identificar e individualizar momentos narrativos, também reinscrevem a escuta do sagrado sob o signo da heterogeneidade. *Il Vangelo* [...], nesse contexto, não é apresentado como uma narrativa unívoca, mas como um campo polifônico de vozes e ritmos que desafiam a lógica homogênea da tradição ocidental.

Segundo Martelozzo, as escolhas musicais em *O evangelho segundo Mateus* criam uma linguagem expressiva autônoma, na qual “a recorrência temática das

peças atua como um código que o espectador aprende a decifrar ao longo do filme” (Martellozzo, 2019, p. 91) (tradução nossa) [1]. Essa construção musical se articula de maneira profunda com o espaço filmico, em especial com a paisagem de Matera, na região italiana da Basilicata. Inicialmente, Pasolini visitou a Palestina em busca de locações autênticas para o seu Evangelho, mas acabou rejeitando o que viu como modernizações irreversíveis no cenário histórico. Em contraste, escolheu filmar nas formações rochosas e nos antigos “Sassi” de Matera, de aparência áspera, mineral e arcaica. Conforme relatado no documentário *Sopralluoghi in Palestina*, Pasolini ficou insatisfeito com a modernização e o abandono da Palestina real e afirmou que reconstruiria o cenário no Sul da Itália, por ser “lá onde o Evangelho já existia” (encarnação do evangelho em pedra). Para ele, Matera oferecia uma “Palestina mais verdadeira” do que a própria Terra Santa, o que acabou definindo de forma mais original a paisagem como personagem e sinônimo de autenticidade bíblica. A geografia da cidade, com suas cavernas e becos esculpidos na pedra calcária, confere ao filme uma dimensão bíblica encarnada no sul italiano, evidenciando como a paisagem pode ser mobilizada como signo histórico e espiritual.

A trilha sonora participa diretamente dessa operação. A música de Bach ou da *Missa Luba*, só para ficar nos exemplos talvez mais marcantes do filme, amplifica a espessura arcaica e transnacional da paisagem, pontuando de modo enfático os acontecimentos dramáticos. A montagem musical, nesse sentido, torna-se o verdadeiro operador espaço-temporal do filme, entrelaçando camadas sonoras e visuais que perpassam épocas, culturas e geografias. Os temas recorrentes produzem dissonâncias e revelações que desestabilizam a linearidade da narrativa e instauram uma escuta ativa e crítica. A pedra da cidade e a música da montagem compartilham uma mesma função: ambas abrem fendas temporais e simbólicas, evocando simultaneamente o tempo bíblico e o tempo político do presente.

Essa arquitetura sonora e simbólica projeta o filme em direção a uma escuta cosmopolita, não ancorada no centro hegemônico, mas nas bordas e nos interstícios de uma audição globalizada e contra-hegemônica. A escolha por Matera e pelas músicas de diferentes origens sugere uma forma de engajamento ético com o mundo, em que o local não é negado em favor do universal, mas revalorizado como ponto de inflexão entre o íntimo e o global. Pode-se compreender *Il Vangelo secondo Matteo* a partir da ideia de cosmopolitismo periférico, conceito que Prystyon (2002 p. 28) define como uma abertura ao outro a partir de experiências historicamente situadas, marcadas pela desigualdade e pela fricção cultural. Nesse caso, trata-se de uma escuta que conecta tradições africanas, europeias, judaicas e afro-americanas desde uma perspectiva crítica do Sul. Não apenas o Sul geográfico da Itália, mas um Sul simbólico e epistemológico que desafia os regimes dominantes da representação. Pasolini inscreve *Il Vangelo* [...] numa paisagem política e estética em que o arcaico, o popular e o dissidente se entrelaçam em uma ética da diferença.

Ao integrar sons de múltiplas proveniências com um rigor formal e uma sensibilidade política singular, Pasolini propõe uma experiência cinematográfica que articula ética, estética e poética do som. Como observa Schafer, “uma sociedade saudável deve projetar sua paisagem sonora com a mesma atenção com que projeta suas cidades ou sua arquitetura” (Schafer, 2011, p. 237). Pasolini, ao construir uma paisagem sonora que incorpora o sagrado e o popular, o litúrgico e o marginal, oferece uma cartografia acústica do Evangelho atravessada por forças históricas, lutas simbólicas e escutas periféricas.

## A sinfonia cósmica de *Puissance de la parole*

Na fase dos anos 80 em que Godard experimentava inventivamente com as possibilidades do vídeo, um dos mais radicais exemplares é o média-metragem *Puissance de la parole* (1988), realizado um pouco antes do culminante projeto *Histoire(s) du cinéma* (1989). Encomendado pela empresa France Télécom como parte de uma campanha publicitária, trata-se de uma obra sobre a comunicação telefônica, “o poder das palavras”, como indicado no título. Antecedendo os procedimentos que adotará em *Nouvelle Vague* (1990), no qual toda palavra do filme advém dos fragmentos de outras obras, *Puissance de la parole* é construído por dois textos: o conto homônimo de Edgar Allan Poe, sobre dois anjos que dialogam sobre a criação, e algumas páginas de *The Postman Always Rings Twice*, de James Cain. Nessas bases, trafegando entre o romantismo sombrio do século XIX e o romance policial no século XX, Godard reflete sobre a comunicação unindo o terreno ao metafísico, a experimentação ao conceito publicitário, a alta e a baixa cultura.

A ideia de criar a partir de materiais de outras fontes, no contexto da poesia, é desenvolvida profundamente por Perloff (2013), no qual argumenta a possibilidade de uma linguagem da citação como forma viável à renovação poética na era da informação. No caso de Godard, se considerarmos seu fazer audiovisual como gesto poético inscrito, também, em uma tradição de literatura [2], seus materiais são ampliados aos domínios dos textos, das pinturas e das músicas, manipulados com a nova tecnologia que vinha a explorar. Nos créditos finais do vídeo, Godard manifesta essa sua relação com a autoria: duas cartelas com o título *Realisation* posicionam o nome do diretor como apenas um entre os vários nomes de escritores, pintores e compositores dos quais extraiu alguma matéria-prima para sua criação – seu lugar de “orquestrador de elementos” está em pé de igualdade com a função dos “realizadores” que assinam em conjunto. A primeira dessas cartelas consta apenas de nomes de músicos, o que revela a centralidade musical no trabalho.

Ao contrário de Pasolini, o material sonoro de Godard está restrito ao norte global: de Ravel a Bob Dylan, Cesar Frank a Leonard Cohen. No entanto, mesmo que não se trate de um cosmopolitismo periférico, o gesto permanece semelhante,

friccionando épocas e espaços para montar um arcabouço que nos leva ao horizonte de uma perspectiva abrangente do mundo, na qual os vários tempos históricos confluem – ao gosto do que Davenport nos diz sobre a geografia da imaginação. Ainda na comparação com o *Evangelho...*, é preciso destacar a dificuldade adicional que o formalismo de Godard coloca à análise. Se em Pasolini a disposição das faixas sonoras pode facilmente ser identificadas em cenas específicas, os fragmentos musicais de *Puissance...* se intercruzam em uma montagem cacofônica, equilibrando harmonia e dissonância em uma textura acústica opaca, agressiva, bela.

A descrição do primeiro minuto do vídeo pode iluminar como narrativa e seleção musical são aqui entrelaçadas. Listamos o que pode ser ouvido durante esse breve momento: a introdução ao primeiro movimento de uma sinfonia de Cesar Franck, sons de água e de pássaros, efeitos sonoros futuristas que evocam as hélices de uma nave, o piano das *Sonatas and Interludes* de John Cage, o som de uma fita de filme rebobinando, falas quase inaudíveis de um filme de Jean Renoir, a canção *When He Returns* de Bob Dylan em versão distorcida, um casal de vozes recitando um trecho de Alfred Van Vogt em desmedida assincronia. Os sons se encontram sobrepostos, confundindo-se uns com os outros e na forma de fragmentos curtos, que dispersam nossa atenção auditiva em várias partes.

Diríamos que estamos dentro de um cosmos musical, um pequeno universo evocativo de lugares, tempos e culturas – sejam elas terrestres ou extraterrestres. Essa dimensão alienígena da faixa de áudio é reforçada pela visualidade que a acompanha. Trata-se de uma espécie de “créditos iniciais” à obra, que anuncia o patrocínio da France Télécom, a produção da Gaumont e da JLGFilms, uma primeira assinatura de Godard. Em ritmo frenético, as cartelas alternam com outras imagens, sejam da natureza – folhagens, espelhos d’água, o mar –, da tecnologia – a escrita, o cinema, o telefone e as antenas de sinal telefônico –, da arte – quadros de Max Ernst e Pablo Picasso. O mundo natural converge com o futurismo das tecnologias modernas, e ambas encontram a arte de vanguarda no caminho: são três possíveis dimensões da nossa existência cultural, às quais Godard pretende aludir como signos da plural experiência humana.

Essa é, para Godard, uma experiência do mundo para além do mundo. Entre os dois textos que operam como base à narrativa, dois diálogos entre uma figura feminina e outra masculina, são estabelecidos vínculos inesperados. Pela montagem, Godard faz com que a discussão dos amantes na *crime novel* de Cain pareça sofrer as interferências interplanetárias do escrito de Edgar Poe, e que o encontro de duas pessoas possa equivaler a um Gênesis. O personagem masculino de Cain, Frank, liga para a mulher, e após sucessivas distorções de seu “Alô?”, com sua imagem intercalada à de um satélite que busca a voz da amada em outro lugar, ela o atende – a comunicação ocorre entre espaços desconexos, levando-nos à imaginação de um universo conectado pela palavra.

O mesmo ocorre com todos os outros elementos que Godard utiliza, como entre os quadros dos pintores e as figuras humanas dos atores; com a música, a ideia também é implementada. Cada trecho sonoro entra em choque com uma miríade de outros, e somam seus efeitos por contrastes atmosféricos (a esperança na letra de Bob Dylan sobre a segunda vinda de Cristo sobreposta à instrumentação sombria de Cesar Frank), por suas captações distintas (realiza-se uma composição musical entre sons orgânicos e eletrônicos) ou mesmo por jogos de palavras (o uso de *La Valse*, composição de Maurice Ravel, ecoa *Take This Waltz*, canção pop de Leonard Cohen).

A edição minuciosa, em fragmentos cintilantes, é usada como procedimento constante na obra. A cada corte, são promovidos choques entre uma imagem e outra; um exemplo de montagem que pode ser comparada à música contrapontística – Godard estava ciente de que era devedor ao contraponto musical, elencando Bach como um dos realizadores de seu filme. David Bordwell (1980) delineia o panorama da analogia musical dentro da tradição crítica sobre o cinema, iniciando com as aspirações wagnerianas por uma arte total que informaram a poética dos impressionistas franceses até o contraponto visual defendido por Eisenstein e a atonalidade como descrita por Noel Burch – experiências radicais que tirariam a narrativa do centro de interesses, com enfoque em procedimentos plásticos que evocam musicalidade.

E se podemos identificar o autor do vídeo como um “artista-compositor” (Fox, 2015, p. 3), sua absorção de tais teorias que compararam o cinema com a música erudita mais complexa é primordial, e leva a geografia da imaginação musical godardiana além. A trilha sonora é um dado preponderante ao exame da veia composicional do trabalho de Godard, mas seu manuseio do material visual em permutações de toda sorte, como aquela descritas acima, encontram uma fusão com a camada visual que nos permitem “ver a música” em mais de um sentido. Essa mistura poética deliberada, em busca dos efeitos grandiosos de uma sinfonia cósmica, quer nos dar a sensação de uma gênese, a descoberta de um novo universo sensório – como podemos perceber nos momentos finais do vídeo, que conta com o momento mais cacofônico e intenso da trilha sonora ao misturar diversas das fontes musicais mixadas em uníssono, com imagens de torrentes d’água e fumaça vermelha interpeladas pelos créditos dos “realizadores”, esses inventores de cosmos audiovisuais.

## Música e melancolia pós-colonial em *The Nine Muses*

Em *The Nine Muses* (Akomfrah, 2010), Akomfrah aprofunda sua investigação sobre os traumas e as estéticas da diáspora africana, especialmente no contexto britânico pós-colonial. O filme articula o método de montagem ensaístico do Black Audio Film Collective a uma reflexão filosófica e poética sobre exílio, deslocamento e memória. Retomando o princípio bifronte da figura mitológica de Jano, recorrente nas suas falas, Akomfrah concebe o arquivo como uma matéria ambígua e movediça.

Como observa: “O arquivo, especialmente o arquivo da imagem em movimento, vem até nós com um conjunto de possibilidades de faces de Jano. [...] Mas, para encontrar isso, você precisa de algo mais, que não está no arquivo, e é a filosofia da montagem” (Akomfrah *apud* Waldron, 2017, p. 148).

A partir dessa lógica, *The Nine Muses* mobiliza uma arquitetura audiovisual singular, onde imagens de arquivo do pós-guerra são justapostas a planos longos e silenciosos de paisagens geladas filmadas no Alasca, povoadas por figuras solitárias, sem rosto, envoltas em *parkas* coloridas. Essas presenças misteriosas, como o próprio Akomfrah sugere, evocam a percepção dos migrantes afro-caribenhos da geração Windrush [3] ao chegarem ao Reino Unido: “Não importava a estação em que tivessem chegado na Grã-Bretanha, eles sempre mencionavam o frio; eles sempre sentiam frio. E esta se tornou a primeira alegoria visual do filme – daí, a nossa *mise en scène* gélida”. (Akomfrah *apud* Murari; Sombra, 2017, p. 37). O frio, portanto, é também metáfora da hostilidade e do estranhamento racial, histórico e afetivo.

Essa dimensão sensorial do exílio é intensificada pela montagem sonora complexa, estruturada por Trevor Mathison. A trilha mistura leituras de textos clássicos ocidentais (de Homero a Joyce, passando por Dante, Milton, Dickinson, Beckett e a Bíblia) com músicas de Arvo Pärt, Franz Schubert (*Winterreise*), canções espirituais afro-americanas como *Let My People Go* interpretada por Paul Robeson, música vocal indiana na tradição *dhrupad* (com os Gundecha Brothers), árias barrocas de Handel e excertos gospel. Trata-se de uma escuta migrante e mestiça que recusa o modelo de narrativa unívoca. O gesto de Akomfrah reitera o cosmopolitismo visto em *Evangelho...*; no entanto, como sujeito diaspórico, sua inserção no universo de símbolos europeus se torna politicamente diferenciada das empreitadas de Pasolini e Godard.

Prysthon observa que Akomfrah opera aqui uma crítica das formas dominantes de representação do sujeito negro na mídia britânica, propondo um “desafio ao clichê da identidade”, ao mostrar, por exemplo, uma mulher caribenha em uma fábrica dos anos 1960 não como emblema da crise migratória, mas como um ser cotidiano, que talvez pensasse apenas no que ia comer à noite ou no namorado (Prysthon, 2020; Akomfrah in Sandhu, 2012). Essa leitura a contrapelo da história arquivada reconecta-se à noção de “melancolia pós-colonial” formulada por Gilroy (2005), que nomeia um sentimento difuso de perda e luto não elaborado pelas sociedades pós-imperiais, em especial no Reino Unido, diante das consequências de seu passado colonial.

A melancolia de *The Nine Muses* não se reduz ao registro emocional, mas configura uma estética da repetição e do deslocamento. Ao inspirar-se nas estruturas da música improvisada – do jazz experimental de Miles Davis e Cecil Taylor à música clássica indiana –, Akomfrah propõe uma ética da deriva, em que o som e a imagem não convergem necessariamente para um ponto de chegada, mas partem de fragmentos para construir novos sentidos. Como afirma o cineasta: “o ponto é não chegar a uma

nota, mas tomar qualquer nota como ponto de partida. É o gesto improvisatório por excelência [...] não só para o universo sonoro do filme, mas para o princípio da montagem como um todo” (Akomfrah, 2012).

O uso extensivo de textos e músicas oriundos do cânone ocidental diz respeito à reapropriação crítica de seus símbolos e afetos. Akomfrah não rejeita o cânone, mas o reinscreve a partir de uma perspectiva diaspórica, como se dissesse: o sujeito negro tem pleno direito de habitar, manipular e ressignificar esses legados. É nesse gesto que a estética da montagem encontra sua dimensão política: subversão que não exige recusa, mas sim recontextualização e recombinação. Ao sobrepor a voz grave e pausada de narrações de obras clássicas com imagens de migrantes solitários enfrentando a paisagem inóspita do Alasca, o filme desestabiliza o pertencimento exclusivo desses textos a um imaginário branco e hegemônico. O cânone, assim como o arquivo, torna-se um território de disputa e reconfiguração sensível.

Essa operação é particularmente intensa nas escolhas musicais, como no uso marcante que faz de *spirituals* afro-americanos. Uma das cenas mais comoventes se dá ao som de *Sometimes I feel like a motherless child*, utilizada igualmente por Pasolini, mas aqui interpretada por Leontyne Price. Sua intromissão se dá no início do terceiro segmento, dedicado a Polímnia, musa das canções sagradas, alternando entre diversas imagens de trens e pessoas anônimas, as usuais figuras encapuzadas no Alasca e a filmagem da cantora que entoa o hino. A música, que já possui uma ressonância evangélica e bíblica, adquire no contexto do filme uma potência ampliada: torna-se um lamento coletivo, um grito por pertencimento em meio ao exílio. A repetição dessa canção, com sua cadência lenta e tom elegíaco, atravessa o corpo do espectador como um eco transgeracional de perdas e deslocamentos. Akomfrah inscreve essa escuta na própria materialidade do filme, ligando-a à tradição do “evangelho da diferença” que também aparece, de outro modo, no *Evangelho Segundo Mateus*.

O lamento, aqui, dobra-se em camadas sobrepostas de silêncio, música, palavra e ruído, instaurando uma escuta melancólica da história. Trata-se, como propõe Paul Gilroy, de uma “melancolia pós-colonial” que não pode ser curada por meio da nostalgia nem do esquecimento, que se reatualiza continuamente nos corpos e nos sons da diáspora. Em Akomfrah, essa melancolia é ao mesmo tempo diagnóstico e forma; é o que move a montagem, o que molda a temporalidade circular do filme, o que sustenta sua ética do fragmento.

Enquanto Pasolini vê em Matera uma Palestina arcaica e atemporal, e Godard encontra no universo uma imagem da constelação de referências musicais caóticas, Akomfrah constrói no Alasca uma Atlântida da memória negra, esquadrinhada por uma experiência coletiva de identidade, onde o tempo é glacial, mas a escuta é ardente. Assim, configura-se um filme-diáspora por excelência: a forma é errante, a escuta é mestiça, e a montagem é arqueológica, movida pela tensão entre ruínas coloniais e intersecções poéticas. Ao reinventar a própria lógica do documentário, Akomfrah

## Considerações Finais

O percurso traçado neste artigo permitiu vislumbrar como a música, quando mobilizada por estratégias de montagem rigorosa e poética, pode tornar-se um vetor privilegiado para aquilo que chamamos de *cinema-mundo*: um cinema que pensa e sente o mundo em sua complexidade, que reorganiza o visível e o audível para produzir outras geografias afetivas, outras cartografias sensíveis da experiência. Tomando como fio condutor a trilha sonora em três obras que operam um gesto cosmopolita, buscamos pensar a música como forma de imaginação geográfica, como agente de inscrição de temporalidades e espacialidades díspares, como meio para a construção de mundos em trânsito.

Guiamos-nos pela proposição de Davenport sobre a geografia da imaginação, compreendida como uma maneira de dar forma ao mundo a partir de sua reinvenção estética. Para Davenport, toda obra de arte é situada e atravessada por tradições, mas também extrapola os limites do espaço e do tempo que a originaram, tornando-se um ponto de encontro entre o local e o universal, o arcaico e o moderno, o familiar e o estrangeiro. Essa ideia foi desdobrada aqui em diálogo com as noções de *cosmopolitismos periféricos* e *imaginação geográfica*, compreendendo que nem toda abertura ao mundo se faz em termos simétricos ou consensuais – há cosmopolitismos assimétricos, feitos a partir da fricção, da desigualdade, da dor e da reinvenção. Ao deslocar o foco da música como mero ornamento para uma escuta expandida e crítica, os filmes analisados mostram como o som, em sua plasticidade e potência evocativa, torna-se um operador de imaginação.

Através das análises, reconhecemos como os três projetos selecionados, ainda que profundamente distintos, compartilham uma concepção do cinema como arte da montagem, não somente de imagens, mas de tempos, vozes e espaços. Em todos eles, a música atua como operador fundamental dessa montagem, desafiando a linearidade narrativa e instaurando um regime de audição que é também um regime de mundo. Ao integrar fragmentos sonoros heterogêneos, os filmes constroem geografias afetivas que se sobrepõem à cartografia dos Estados-nação, propondo novas formas de pertencimento e alteridade. Eles encarnam uma política do som: um modo de dar a ouvir aquilo que, na história oficial, foi silenciado.

A “geografia da imaginação”, pois, vai além do seu caráter de metáfora, constituindo-se como uma epistemologia. Ela exige atenção demarcada às bordas e às dissonâncias. E é justamente por essa percepção ampliada que podemos pensar em um cinema-mundo não como totalidade homogênea, mas como rede heterogênea de vozes em tensão. Um cinema que não propõe o universal como abstração, mas o constrói a partir de rastros, resíduos e recombinações. Em tempos de reclusão

identitária e fronteiras reforçadas, escutar o cinema-mundo talvez seja uma das tarefas mais urgentes do nosso campo de estudos.

## Notas

[1] The thematic recurrence of the pieces functions as a code that the viewer gradually learns to decipher over the course of the film.

[2] Em entrevista a Mário Alves Coutinho (2007), a crítica de cinema Marie-Claire Ropars elege o período dos anos 80 como aquele em que a relação de Godard com os modos da literatura foi a mais expressa.

[3] A Geração Windrush refere-se ao grupo de pessoas que migraram do Caribe para o Reino Unido entre 1948 e 1971, após a Segunda Guerra Mundial, incentivadas pela necessidade de mão de obra para reconstruir o país. O termo deriva do navio HMT Empire Windrush, que chegou a Tilbury em 22 de junho de 1948, com muitos passageiros do Caribe a bordo, marcando o início de uma onda migratória.

Artigo submetido em 18/08/2025 e aceito em 11/11/2025.

## Referências

- ADRIÃO, L. N. Mosaico do Mundo. In: PRYSTHON, A. (Coord.). **Salomé**. Cineclube XHY247/UFPE. [Recife], 2024, p. 138-146.
- AKOMFRAH, J. **The Nine Muses**. Direção: John Akomfrah. Reino Unido: Smoking Dogs Films, 2010. 1 filme (90 min), son., cor.
- AKOMFRAH, J. John Akomfrah: The Nine Muses. **The Wire** [online]. Disponível em: <https://bit.ly/4oNQCik>. Acesso em: 27 jul. 2025.
- BORDWELL, D. The musical analogy. **Yale French Studies**, n. 60, p. 141-156, 1980.
- COUTINHO, M. A. **Escrever com a câmera**: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- DAVENPORT, G. **The geography of the imagination**: forty essays. San Francisco: North Point Press, 1981.
- EISENSTEIN, S. **Alexander Nevsky**. Direção de Sergei Eisenstein e Dimitri Vasiliev. URSS 1938. 1 filme (112 min.). Son. P & b.
- FOX, A. Extreme states: remixing cinema, visual art and music in Godard's *Puissance de la parole*. **SEQUENCE: Serial Studies in Media, Film and Music. Music, Sound, and the Moving Image**, v. 3, n. 1, p. 1-35, 2015.

- GILROY, P. **Postcolonial Melancholy**. New York: Columbia University Press, 2005.
- GODARD, J.-L. **Puissance de la parole**. Direção: Jean-Luc Godard. França: Gaumont, 1990. 1 filme (25 min), son., cor.
- KUBRICK, S. **Barry Lyndon**. Direção: Stanley Kubrick. Reino Unido / Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1975. 1 filme (180 min.), son., cor.
- MARTELLOZZO, N. The Soundscape of Pier Paolo Pasolini's *The Gospel According to St. Matthew* (1964). **Journal for Religion, Film and Media** 5.1 (2019): 87–101. DOI: <https://doi.org/10.25364/05.4:2019.1.6>.
- MURARI, L.; SOMBRA, R. (org.). **O cinema de John Akomfrah**: Espectros da diáspora. Rio de Janeiro, LDC, 2017.
- PASOLINI, P. P. **Il Vangelo secondo Matteo** [O Evangelho segundo Mateus]. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: Arco Film, 1964. 1 filme (137 min), son., PB.
- PASOLINI, P. P. **Supralluoghi in Palestina** [Locações na Palestina]. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: Alfredo Bini prod., 1965. 1 filme (55 min), son., PB.
- PERLOFF, M. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- PRYSTHON, A. **Cosmopolitismos periféricos**: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina. Recife: Bagaço, 2002.
- PRYSTHON, A. Poéticas da memória e da história na diáspora: o cinema de John Akomfrah. In: BRASIL, A.; PARENTE, A.; FURTADO, B. (org.). **Imagem e exercício da liberdade**: cinema, fotografia e artes: imagem contemporânea III. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020, p. 25–38.
- SANDHU, S. John Akomfrah: Migration and Memory. **The Guardian**, 20 jan. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3Km2itH>. Acesso em: 05 dez. 2025.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- WALDRON, D. A promessa utópica: a poética do arquivo de John Akomfrah. In: MURARI, L.; SOMBRA, R. (org.). **O cinema de John Akomfrah**: espetros da diáspora. Rio de Janeiro, LDC, 2017, pp. 148–159.
- WOOD, G. **American Gothic**. 1930. 1 tela. Disponível em: <https://bit.ly/4j3oz9D>. Acesso em: 5 dez. 2025.

Laan Mendes de Barros<sup>1</sup> e Ana Laura dos Santos Cardoso<sup>2</sup>

### Resumo

O artigo tem por objetivo evidenciar o rap enquanto gênero musical originário das ruas e de bairros periféricos, característico pela forte atuação social e como um mecanismo possível para o reconhecimento e a identificação por parte das mulheres pretas e periféricas. Isso acontecerá a partir da utilização e análise da música *Amina* da dupla Tasha e Tracie e da compreensão do estilo de música rap como uma experiência estética que pode promover a “partilha do sensível” e uma comunicação composta por “estesia”, conceitos advindos da Teoria da Estética da Recepção. Para isso, utilizou-se como referenciais teóricos Evaristo (2020) a partir da utilização do conceito de Escrevivência, Martín-Barbero (2009), renomado no campo dos estudos comunicacionais latino-americanos e a Teoria das Mediações, Teperman (2015) autor e estudioso do gênero musical rap e, por fim, Barros (2017), para as análises realizadas no âmbito da comunicação e experiência estética. Em relação aos aportes teórico-metodológicos, adotou-se a combinação entre a Análise do Discurso francesa, para a realização de uma leitura da canção *Amina* (2025), o paradigma das mediações, proposto por Martín-Barbero e bem presente nos estudos culturais latino-americanos, e as articulações entre comunicação e experiência estética, com suas bases no âmbito da hermenêutica.

### Palavras-chave

Rap; Reconhecimento; Experiência estética; Comunicação; Cultura negra.

<sup>1</sup>Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), pós-doutorado pela Université Stendhal Grenoble 3. Docente da Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- FAAC-UNESP. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. E-mail: laan.mb@uol.com.br.

<sup>2</sup>Mestranda em Comunicação na UNESP, campus de Bauru, faz parte da Linha de Pesquisa II - Produção de Sentido na Comunicação Midiática. Pertence ao grupo de pesquisa MIDAIsthesia e é bolsista CAPES. E-mail: ana-laura.cardoso@unesp.br.

Laan Mendes de Barros<sup>1</sup> and Ana Laura dos Santos Cardoso<sup>2</sup>

### Abstract

This article aims to highlight the rap as a musical genre that originated in the streets and peripheral neighborhoods, characterized by its strong social engagement and by its potential as a mechanism for recognition and identification among Black and marginalized women. This will be carried out through the use and analysis of the song *Amina* by the duo Tasha and Tracie and the understanding of the rap musical style as an aesthetic experience, which can promote the “distribution of the sensible” and a communication composed of “Aisthesis” – concepts derived from the Reception Aesthetics Theory. To this end, we use as theoretical frameworks Evaristo (2020) based on the author's concept of Escrevivência; Martín-Barbero (2009), renowned in the field of Latin American communication studies and the mediation theory; Teperman (2015), author and researcher on the rap musical genre; and finally, Barros (2017), for the analyses conducted within the scope of communication and aesthetic experience. Regarding the theoretical-methodological framework, a combination was adopted of French Discourse Analysis for the interpretation of the song *Amina* (2025), the paradigm of mediations proposed by Martín-Barbero – widely present in Latin American cultural studies – and the articulations between communication and aesthetic experience, grounded in hermeneutics.

### Keywords

Rap; Recognition; Aesthetic experience; Communication; Black culture.

<sup>1</sup>Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), pós-doutorado pela Université Stendhal Grenoble 3. Docente da Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- FAAC-UNESP. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. E-mail: laan.mb@uol.com.br.

<sup>2</sup>Mestranda em Comunicação na UNESP, campus de Bauru, faz parte da Linha de Pesquisa II - Produção de Sentido na Comunicação Midiática. Pertence ao grupo de pesquisa MIDIAisthesis e é bolsista CAPES. E-mail: ana-laura.cardoso@unesp.br.

Este estudo se sustenta na articulação, nem sempre utilizada, entre a Análise do Discurso, denominada como AD francesa, o paradigma das mediações, proposto por Martín-Barbero e bem difundido na América Latina, e a fenomenologia da experiência estética, pautada no âmbito da hermenêutica. Os tensionamentos teórico-metodológicos aqui trazidos buscam valorizar o contexto para além do texto, a produção de sentido como algo existente não só no plano da *poiesis*, da criação das narrativas, mas também no plano da recepção, da *aisthesis*, que sempre envolve uma experiência estética e estésica, marcada por afetos e afetações, assim como por mediações culturais da comunicação e da cultura. Buscamos, assim, observar os discursos em uma perspectiva histórico-social, para além dos continentes sintático-semânticos, no plano semântico-pragmático.

Martín-Barbero é conhecido por realizar deslocamentos e rupturas acerca dos estudos comunicacionais latino-americanos. Sua paradigmática Teoria das Mediações implica em considerar o processo de comunicação como algo que não ocorre de forma linear, direcionado a receptores passivos. A partir das proposições do autor espanhol-colombiano, que refletem influências dos Estudos Culturais britânicos e da Estética da Recepção da Escola de Konstanz, há a necessidade de se observar e considerar o contexto no qual atores comunicacionais (emissores e receptores) se encontram. É preciso considerar os fatores culturais, sua identidade e perspectiva de alteridade, uma vez que a forma como esses indivíduos e grupos sociais enxergam e entendem o mundo, seus costumes e o que acreditam, por exemplo, acabam por proporcionar modulações quanto à prática e o entendimento da comunicação.

É a partir desses apontamentos iniciais que pretendemos direcionar a apresentação do presente artigo.

Por volta dos anos de 1970, uma nova forma de se fazer música surge no mundo: o estilo musical rap. Logo, desde aquele momento, torna-se ainda mais clara a ideia e o sentido da existência da música evidenciada por Teperman, (2015, p. 01): “a música está no mundo para transformá-lo, e não apenas servir de trilha sonora”.

O fato é que desde o aparecimento do gênero, divergências e um pré-conceito quanto à sua compreensão e enquadramento como música são estabelecidos, uma vez que parte-se da ideia hegemônica pertencente ao cânone musical eurocêntrico no que se refere à definição de música e de estética em geral. O juízo de valor estético acaba por ser definido por consensos hegemônicos, determinados por segmentos sociais que detêm o capital e o poder. A matriz e os parâmetros do que pode e deve ser contemplado como “belo”, acaba por ser definido pelos colonizadores, a partir do “devido” domínio das técnicas, controladas e difundidas pela cultura eurocêntrica.

Assim, ao adotarmos aqui uma articulação entre a Análise do Discurso e as mediações propostas por Martín-Barbero, precisamos considerar não somente

os consensos, mas também os dissensos estéticos, que se articulam com questões políticas e disputas por hegemonia. Assim, encaramos o gênero musical aqui discutido em tensionamentos entre texto e contexto, para além daquilo que histórica e hegemonicamente foi entendido como música. Por conseguinte, nossa análise do rap busca valorar não “apenas” as letras das canções e sua forma recitativa, mas também as formas e elementos poético-musicais que apontam para fatores sociais, históricos e culturais. Assim, pretendemos observar novas formas de significação e existência para aqueles que vivem e fazem parte da sua potencialidade crítica social, excedendo apenas aspectos musicais.

À vista disso, o gênero rap é visto a partir de seu aparecimento de uma forma assustadora, não apenas pelo fato de ser construído estéticamente e tecnicamente diferente do que já existia, mas também, por estar no mundo e ser capaz de modificá-lo, através de um discurso social agressivo e que corresponde a uma ruptura cultural. Uma manifestação estética e política que critica as condições e vivências daqueles que se encontram às margens da sociedade – nos “espaços opacos da polis”, como define Santos (1994) – subalternizados de forma sócio-histórica, desde os primórdios da vida em sociedade brasileira, consequências do crime da escravidão e da diáspora africana.

Assim, levando em conta os excertos ditos acima, comprehende-se o rap como um movimento e estilo advindo das ruas; é preto e periférico, marcado socialmente por sua denúncia e críticas sociais. É um estilo musical que evidencia a existência negra, possibilitando sua voz, resistência e empoderamento para esses indivíduos. Dessa maneira, a música rap questiona e possibilita uma desestruturação nas bases sistêmicas racistas e segregacionistas da sociedade, influenciando diretamente em um despertar negro quanto às relações de poder e domínio branco e as influências desses aspectos diante da tentativa de (re)existência negra. Queremos encarar o rap como “práticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)viver”, como formula Walsh (2017) ao nos propor “pedagogias decoloniais”.

## O encontro afrodiáspórico a partir do rap

Pensar em mecanismos decoloniais tem se tornado cada vez mais frequente na atualidade. Fatores como um maior acesso às informações e as lutas e práticas ativistas de movimentos sociais pautados na busca por uma reexistência negra, causam influência na continuidade de tal pensamento.

Considerando esses apontamentos, o conceito de afrodiáspórico atua de forma contrária à noção de colonialidade que moldou toda a humanidade, construiu e afirmou a superioridade branca, a falta de cultura, o primitivismo e estabeleceu o mito da homogeneidade em relação à população negra. A definição do termo afrodiáspórico faz referência ao momento em que populações negras da África

reconstruíram a cultura e suas identidades mesmo em meio à sua dispersão forçada para inúmeras regiões e territórios do mundo. Sendo assim, refere-se à cultura, formas de se expressar e a existência negra que se reencontrou ao longo dos anos ao que era originário e ancestral e resistiu em suas identidades e pertencimento.

Logo o conceito representa uma consequência provinda do tráfico transatlântico de escravizados. Evidencia-se que a definição de afrodiáspórico está relacionada diretamente à influência negra na construção das múltiplas manifestações culturais. Essas manifestações, apesar de serem compostas pelas experiências culturais dos locais onde a população negra foi homogeneizada, dispersa e inserida ao longo dos anos do crime da escravidão, compartilham principalmente de raízes, costumes e da numerosa e diversa ancestralidade africana.

Podendo ser denominado como “*rhythm and poetry*”, ritmo e poesia, o gênero musical rap pode ser entendido e visto como um meio para a confluência de um encontro afrodiáspórico. Segundo Teperman (2015):

Como sigla, o termo reúne um aspecto comumente associado às manifestações musicais africanas – o ritmo – a outra, que tem grande legitimidade nos circuitos culturais “hegemônicos” – a poesia (Teperman, 2015, p. 16).

Em relação a questões geográficas que estão inseridas no aparecimento e na disseminação do gênero musical rap, pode-se citar duas possíveis ondas de imigração que culminaram na confluência entre a cultura negra ao longo da sua história e influenciaram no desenvolvimento de diversos estilos musicais, como o soul, jazz, blues, funk, bem como o rap.

Assim, inicialmente, tem-se como a primeira interferência imigratória o crime de escravidão, que foi o responsável, durante séculos, pelo fluxo de africanos para a América para a sustentação do regime escravista, incorporando a retirada desses indivíduos negros de suas próprias localidades e culturas para sua inserção em um ambiente onde seu modo de vida seria baseado e justificado por meio da posição de subalternização e marginalização em relação à presença colonial branca.

De forma secundária, cita-se o contexto pós-Segunda Guerra Mundial, momento no qual indivíduos de origem caribenha, com ênfase nos jamaicanos, migraram para os Estados Unidos, local onde está localizada a cidade de Nova York, mais especificamente o Bronx, bairro berço do movimento hip hop e do gênero musical rap, na tentativa de alcançar melhores condições de vida.

De acordo com Loureiro (2016):

[...] dos negros africanos trazidos como escravos para o trabalho nas Américas e a dos latinos de países da América Central, que, após a Segunda Guerra, emigraram para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. Se os primeiros e seus descendentes contribuíram decisivamente para o surgimento de gêneros como blues, jazz, rock, soul, funk, além do próprio rap, os últimos – especialmente os jamaicanos – levaram ao Bronx o costume das festas de rua movidas a equipamentos de som e microfones acoplados à caminhões e carros (Loureiro, 2016, p. 236).

Dessa forma, o encontro afrodiáspórico em relação ao gênero musical rap, se assimila quando é considerada a aproximação da existência negra, tida como heterogênea e plural quanto aos inúmeros costumes, formas de se expressar e manifestações culturais anteriormente ao surgimento do rap. O encontro ocorre porque a África originária e, posteriormente, a população negra advinda dessa mesma localidade e que segue para outras regiões do planeta – como o Bronx, território onde se concentrou o desenvolvimento e a disseminação do rap para o mundo – “favoreceu” a influência dos costumes, formas de expressão e manifestações artísticas e culturais originárias de todas as populações e regiões que compõem a África. A potencialidade desse encontro indica que mesmo a população negra sendo subalternizada historicamente e marginalizada, sua confluência ao longo dos anos entre os seus, permitiu certa influência e relação com o surgimento do rap. Sendo assim, a interferência negra no aparecimento e consolidação desse gênero é incontestável.

Assim, mesmo após a diáspora africana, existe um senso de comunidade, além de uma convergência desse povo, sua cultura e sua voz, devido àquilo que essa população viveu e vive historicamente. Dessa forma, é possível transformar o cenário, a fala e a escuta de toda a população negra, por meio desses encontros de identidades e da cena musical do rap nacional e internacional, com ritmo e poesia.

## Do Bronx para o território nacional

A origem do gênero musical rap vem do movimento artístico e social denominado hip hop. Para que seja possível uma compreensão mais precisa quanto a esse estilo da música e suas principais características, torna-se imprescindível adentrar nos primeiros indícios e contextos sociais, históricos e econômicos que favorecem a eclosão e consolidação do hip hop – e posteriormente do rap – como esse agrupamento cultural, artístico e social conhecido até os dias atuais.

Nas décadas de 60 e 70, a região do Bronx se encontrava em um contexto e cenário críticos devido a problemas econômicos e sociais, como a segregação racial. Além disso, a região do Bronx era cada vez mais ocupada pelos imigrantes, entendidos como populações subalternas, que sofriam com a descentralização e distanciamento do governo, pontos que resultaram na defasagem em relação à vivência em uma localidade sem a realização governamental dos serviços básicos e no

não cumprimento das necessidades dessa região. Tais fatores passaram a favorecer o aumento da violência e da criminalidade, bem como a atuação das gangues.

Como aponta Teperman, (2015):

No início dos anos de 1970, a região vivia uma situação de degradação e abandono. Com pouca oferta de espaços de esporte, lazer e cultura, os jovens do Bronx estavam expostos à violência urbana crescente e às guerras brutais entre gangues. O bairro era predominantemente negro, e o país ainda trazia abertas as feridas dos violentos conflitos raciais da década de 1960. Em poucas palavras, o Bronx era uma espécie de barril de pólvora (Teperman, 2015, p. 17).

De acordo com Mano Brown (Tasha [...], 2025) no podcast Mano a Mano, especificamente no episódio sobre o encontro de gerações entre o rap, onde as convidadas são as gêmeas Tasha e Tracie e Sharylaine, rappers pertencentes à “nova escola” e à “velha escola” do gênero musical, respectivamente, no minuto 38:02, o apresentador afirma que, antes de existir o hip hop, foi necessário existir um tratado de paz entre as gangues Nesse contexto, no Bronx, “era proibido você ser artista, ninguém dançava, ninguém cantava, ninguém atuava, todo mundo lutava para sobreviver”. (Tasha [...], 2025, 38 min 02 seg).

Segundo o cantor e apresentador, foi necessário existir um acordo de paz entre as gangues Black Spades, à qual Afrika Bambaataa pertencia, e Ghetto Brothers.

Teve a primeira festa, porque não podia ter festa, nessa festa apareceu esses primeiros caras que viriam a dar origem a grandes nomes do movimento hip hop, como Afrika Bambaataa (Tasha [...], 2025, 38 min 49 seg).

É por meio de um contexto de divergências, violência e inúmeras condições contestáveis na qual as populações marginalizadas do Bronx viviam e de uma festa entre gangues que visava a uma comemoração da paz e a possibilidade de se transitar pelos bairros da região do Bronx, é que surge o movimento que viria a ser nomeado como hip hop. Responsável por agregar cinco pilares dentro de sua forma de manifestação, o gênero musical rap era conhecido como o “quinto elemento”, proporcionando letras que caminham justamente para evidenciar a realidade principalmente negra do Bronx, bem como as mortes, o racismo, a precariedade e o descaso governamental.

Ao evidenciar de forma secundária, como já foi feito no início do artigo, uma aproximação com as indicações feitas por Martín-Barbero quanto à Teoria das Medições e visualizando o autor como um precursor dos estudos sobre a comunicação com uma visada mais próxima e que considera a realidade e as especificidades do território latino-americano, pode-se estabelecer certo parâmetro com o surgimento e estabelecimento do gênero musical rap no território nacional. Assim, para Martín-Barbero (2009, p. 15), o relevante de seus estudos diz respeito à consideração e o pensamento sobre a “força social, cultural e política da vida cotidiana, da

comunicação entre vizinhos, entre amigos do mesmo time de futebol e também entre os governantes e os governados”.

É fato que as influências estadunidenses para a emergência do estilo musical rap no país são imprescindíveis, bem como a atuação e sucesso do grupo Public Enemy, por exemplo. Entretanto, vinculando a eclosão do gênero em território nacional, torna-se possível o desenvolvimento de um parâmetro com o que Martín-Barbero aponta, identificando que a consideração do contexto, das características, especificidades, problemáticas sociais e práticas culturais próprias do Brasil, alimentaram a consolidação do rap no país.

De fato, se por aqui o rap sofreu influência do rap estadunidense, este não deixou de ser experimentado em conexão com a particularidade do contexto social, cultural e artístico em que respiravam os jovens das periferias brasileiras (Silva, 2019, p. 23).

Teperman (2015, p. 30) deixa notório que:

O rap é uma das manifestações musicais mais significativas do Atlântico negro, sendo ouvido e produzido atualmente no mundo todo. Os processos de transmissão, invenção ou reinvenção dessas manifestações culturais revelam tanto o “fundo comum de experiências” quanto os contornos particulares que adquirem localmente (Teperman, 2015, p. 30).

Sendo assim, no Brasil observa-se que o gênero musical rap sofre uma espécie de aderência. Quanto ao que advém das origens estadunidenses, entretanto, desenvolve sua própria sistêmica de fundamentação e práticas.

Inicialmente, foi nos bailes *black* advindos de influências do cânone central, isto é, das tendências musicais e artísticas que chegavam de fora para o Brasil, com ênfase nas localidades brasileiras que correspondiam ao eixo Rio-São Paulo, que o movimento artístico hip-hop, e posteriormente o rap passam a ser inseridos no contexto de entretenimento das festas periféricas do país nas décadas de 70, 80 e 90. Músicas como o funk, samba-rock e soul eram os gêneros que correspondiam ao início das festas *black* no Brasil.

Em um contexto de ditadura no país, os bailes *black* representavam um mecanismo para a diversão e lazer diante da censura e limitações desse tipo de governo. Devido à frequência das festas e a aderência do movimento hip-hop no Brasil, observa-se que suas formas de apresentação e representação artísticas passam a ganhar força, bem como o estilo de dança denominado como *break*.

Pode-se dizer que as práticas de tal movimento, como o *break*, que vinha se popularizando, por exemplo, concentravam-se em certas localidades da cidade de São Paulo, fatores que favoreciam o contato entre inúmeros jovens vindos das mais diversas áreas da cidade de São Paulo e possíveis trocas de experiências de vida, sociais e culturais entre esses indivíduos.

A estação São Bento do metrô correspondia ao polo cultural (Teperman, 2015, p. 35) de encontro e “prática” do hip-hop. É nesse cenário que o movimento passa a ganhar ainda mais força, tornando-se possível o fomento de gravações, criação de duplas e grupos além do aparecimento de nomes que viriam a se tornar referência dentro do estilo até os dias atuais. Por exemplo, é nesse contexto que surgem os primeiros agrupamentos dos membros do Racionais MC’s, principal grupo de rap do Brasil, tendo em 1988 o ano de sua formação.

Sendo assim, sobre o ponto de concentração do rap, evidencia-se baseando nos apontamentos feitos por Teperman que “a estação São Bento passou a sediar encontros de MC’s e discussões sobre a história e a realidade atual dos negros e o papel do rap na denúncia dessas condições (Teperman, 2015, p. 39).

Característicos pelo uso da função fática da linguagem, isto é, aquela que busca o estabelecimento de uma comunicação entre emissor e receptor, os Racionais MC’s representam o início do rap do país, correspondendo à primeira geração do gênero, marcada pela forte crítica social e análise da vivência preta e periférica, suas realidades e a vida nas periferias brasileiras, realizando tais apontamentos de uma maneira mais agressiva, incisiva e radical.

## Cantovivências pretas: a vivência das mulheres negras por meio do gênero musical rap

Loureiro (2016, p. 25) considera que “é importante notar que a difusão do rap, para além das fronteiras dos Estados Unidos, também se refere à propagação entre subalternos de algo que cativa, diz respeito e faz sentido”.

Observa-se que a consolidação e o estabelecimento do rap como um gênero musical advém não somente devido a um sucesso e popularização do gênero ao longo dos anos, mas também pelo fato de caminhar em um sentido onde sua disseminação e aceitação ocorre, na maior parte das vezes, devido ao seu caráter de reconhecimento por parte das pessoas e grupos sociais nele envolvidas. Esse estilo musical é capaz de proporcionar emancipação e afirmação de identidade, uma vez que o gênero expressa a realidade daqueles que são marginalizados e oprimidos historicamente na sociedade. O rap é um som de preto, de favelado, no sentido mais íntimo, sensível e real dessas palavras, contrariando as concepções de existência estereotipadas, desumanizadoras e preconceituosas acerca da realidade negra e periférica.

Em relação a essa afirmação sobre aderência da música rap por parte da população negra e periférica, a qual as letras e objetivos do gênero são com ênfase direcionados, observa-se certa aproximação como o conceito de Escrevivência, proposto por Conceição Evaristo (2020), principalmente ao se estabelecer um parâmetro e direcionamento em relação e existência das mulheres pretas e periféricas dentro do rap.

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonhos injustos” (Evaristo, 2020, p. 30).

No momento em que Conceição Evaristo (2020) expressa em palavras que se em anos anteriores nem o direito à voz as mulheres escravizadas tinham, atualmente a letra e a escrita também passam a ser um direito dessas pessoas. Assim, ao evidenciar que as mulheres se apropriaram dessas formas de expressão artísticas e intelectuais, a autora também deixa perceptível que tais ações advêm da força daquelas que vieram antes, onde torna-se possível notar que a oralidade dessas ancestrais, ainda hoje, caminham de mãos dadas com as exposições por meio da escrita, das sensibilidades, existência e voz de mulheres negras, como a atuação de Conceição Evaristo.

É a partir dessa linha decolonial de pensamento, que se estabelece uma relação com a atuação das rappers brasileiras, com ênfase, neste estudo em questão, para aquelas que compõem a “nova geração” ou “nova escola” do rap, figuras que vêm exercendo cada vez com mais certeza e pujança os afetos e afetações vivenciadas pela população feminina negra e periférica.

A presença das mulheres dentro do gênero musical rap em seus primórdios existiu, entretanto, a predominância entre os nomes e produções sempre foi masculina. Sendo assim, analisando o contexto de desenvolvimento do rap no país, “não há dúvida de que tendências misóginas e homofóbicas marcaram parte significativa dos produtores de rap, como atestam os estudiosos do gênero (Teperman, 2015, p. 105).

Mesmo inseridas nesse contexto de desqualificação e falta de espaço, as figuras femininas do rap ainda continuavam ali, produzindo e desenvolvendo as bases e o direito ao lugar das próximas gerações de rappers que ainda viriam. Dessa forma, evidenciavam o papel de influência das mulheres do rap que vieram antes, em seus primórdios, no sucesso e ascensão da cena musical do rap feminino em nossa contemporaneidade.

A rapper Sharylaine representa um dos nomes de referência do rap feminino nesse princípio do gênero no país, formando até mesmo uma dupla, a Rap Girls, composta por ela e Sweet Lee. Os anos foram passando e o gênero se consolidando no cenário brasileiro. Já no ano de 2010, de acordo com Teperman (2015, p. 1006), houve um boom da presença feminina no rap, surgindo nomes que são referência no estilo até hoje, como Flora Matos e Karol Conká, por exemplo.

De acordo com o que vem sendo evidenciado, Teperman (2015, p. 106) afirma

que:

Se o tema da desigualdade de gênero não se destaca entre os assuntos tratados por essas novas MCs em suas letras, o salto qualitativo que suas produções deram, assumindo tanto batidas pesadas e rimas agressivas quanto vocais sensuais e letras com novas temáticas e sensibilidades, sinaliza que começa a haver mudança no panorama geral de um estilo musical marcado por fortes clivagens de gênero (Teperman, 2015, p. 106).

Sobre a competência técnica e maturidade autoral das rappers brasileira, Teperman pontua:

A competência técnica e a maturidade autoral das artistas dessa nova safra não deixam de ser sinais de emancipação. A presença cada vez maior de mulheres no rap vem contribuindo para o amadurecimento e a sofisticação do gênero, que revê seus limites e fronteiras (Teperman, 2015, p. 108).

Como o fluxo da vida e da própria sociedade, certos aspectos são mutáveis ao longo do tempo. O gênero musical rap está no mundo. Sua capacidade de transformar realidades é intrínseca. Entretanto, considera-se também que é inevitável que o estilo musical não sofra interferências do meio e contexto onde ele esteja inserido. Anos passam, a sociedade muda, a mentalidade das pessoas e suas pautas, denúncias, formas e possibilidades de sentir e os princípios para uma vida em sociedade também. Não considerar essas transformações e suas influências para o decorrer do rap ao longo dos anos torna-se um erro e uma forma de deixar escapar possíveis análises sobre esse gênero musical e as novas gerações de rappers do estilo, bem como atuação das artistas, mulheres pretas e periféricas que serão analisadas no decorrer deste artigo.

Com o intuito de pensar o rap como uma forma de descolonização de existências, torna-se compreensível o estabelecimento de aproximações e alinhamentos com o conceito de “Escrevivência” de Conceição Evaristo. Entender o gênero musical rap como uma maneira para cantar vivências, baseando a arte, seja a literatura, ou no caso do gênero, a música, como um meio para apresentar a realidade e a vivência da mulher negra, promovendo através da experiência estética, o compartilhamento do sensível, possibilidades para o reconhecimento de identidades das mulheres negras e seus afetos.

## A experiência estética de reconhecimento na música *Amina* das rappers Tasha e Tracie

A percepção da música neste estudo encontra-se na visualização do rap como um gênero musical, mas também como um movimento social, capaz de proporcionar (re)conhecimento, questões de identidade e uma vivência sensível para quem a música se direciona e para quem a produz – como no caso, a dupla de rappers compostas

pelas irmãs gêmeas Tasha e Tracie.

Sendo as jovens irmãs grandes nomes da nova geração do rap, que se inicia a partir dos anos 2000 até o período atual, Tasha e Tracie representam a voz e vivência de inúmeras crianças, adolescentes e jovens negras periféricas, fatores que culminam para que o reconhecimento de suas próprias identidades e a vivência de sua existência a partir do sensível estejam ali, sendo compartilhadas por meio das músicas das gêmeas.

Neste ano de 2025, as irmãs foram responsáveis pelo lançamento da música *Amina* (2025), hit nas plataformas de *streaming* e viralizando por meio de trends nas redes sociais. Com um histórico de músicas que remetem a aspectos históricos, principalmente aqueles que se referem à cultura negra que foi negada e silenciada de forma sócio-histórica, a música *Amina* não se encontra em um estado diferente.

*Amina*, uma figura feminina citada na música e videoclipe das gêmeas, foi uma rainha guerreira, da cidade de Zazzau, atualmente a Zaria, localizada na Nigéria. Também como é conhecida a "princesa guerreira", *Amina* nasceu em 1533, no século XVI, e pertencia à família real do reino de Zazzau. Em um contexto onde mulheres eram tratadas e vistas de forma inferior e submissas aos homens, *Amina* rompe barreiras sociais e patriarcais, já que desde jovem teve curiosidade em aprender sobre a área militar de seu futuro reino. A figura foi uma liderança feminina no continente africano e a primeira rainha de seu povo, sendo coroada ao reino de Zazzau após seus antecessores, reinando por 34 anos. Além disso, *Amina* foi responsável por comandar um exército com cerca de 20.000 homens. Com características fortes de uma estrategista militar, a rainha comandou guerras, expandiu territórios para o seu reino, proporcionou rotas comerciais e promoveu avanços no setor econômico e militar de Zazzau.

Quando as gêmeas rappers estabelecem um parâmetro na letra de seu último lançamento com a performance e existência da guerreira e rainha *Amina*, as artistas passam a proporcionar uma espécie de despertar negro, evidenciando de forma prática o gênero musical rap como uma experiência estética e sensível.

Assim, discursando sobre o rap e relacionando o gênero com os estudos sobre comunicação, percebe-se que é através da Teoria da Estética da Recepção que se torna possível visualizar o gênero musical rap para além de um elemento político, de resistência e identidades, mas também como um meio para se promover a partilha do sensível, o que passa a propiciar a visualização de uma comunicação como uma experiência estética. Sendo assim, a comunicação comprehende-se no “partilhar” e “tornar comum”.

O receptor, muito mais que receptáculo, é sujeito da produção de sentidos. Um sujeito que pensa e sente, que não está anestesiado, ou “narcotizado” em sua relação com a mídia. Daí a proposição que aqui se apresenta, a de pensarmos a experiência estética como comunicação sem anestesia (Barros, 2017, p. 160).

Além do que, ainda segundo Barros (2017):

Pensar a comunicação como experiência estética pode nos ajudar a compreender a produção de sentidos como atividade sensível, realizada por sujeitos ativos e criativos, conscientes e críticos. Pode nos ajudar a reconhecer nexos entre comunicação e artes, ambas tão presentes na cultura midiática (Barros, 2017, p. 161).

Ao analisar a música lançada pelas irmãs, percebe-se de forma geral nos trechos que as artistas estão falando delas, comparando-se com a figura, atuação e existência de Amina. Fato que, ao considerar o rap como uma experiência estética, nota-se que aquelas que escutam a letra das gêmeas e conhecem o seu videoclipe são direcionadas para uma espécie de identificação e reconhecimento. Além do mais, como característica do rap da nova geração, e principalmente da cena feminina do rap atual, o empoderamento feminino e a autoafirmação das mulheres negras e periféricas se encontra cada vez mais presente nas músicas, bem como em Amina. A história de uma mulher ancestral negra, contada e “tornando-se comum” para artistas negras e periféricas, e receptoras que vivem e existem por meio do que o rap feminino atual vem comunicando, sendo essas, responsáveis por se reconhecerem e se identificarem, (re)criando seus próprios significados.

Sendo assim, observa-se uma narrativa contemporânea e decolonial sobre a força e o poder das mulheres negras, inserindo-as como Amina, na linha de frente de grandes decisões.

Amina, domino essas ruas igual Zazzau  
Malibu, com suco de abacaxi natural  
Capital, nós emboscando, pra nós é o normal  
Amina, domino essas rua igual Zazzau  
Malibu, com suco de abacaxi natural  
Capital, nós emboscando, pra nós é o normal (ahn)  
Amina (Tasha e Tracie, 2025).

No trecho a seguir, fica perceptível os aspectos femininos do rap atual presentes em *Amina*: o apelo à afirmação sobre a existência da mulher preta, empoderada, com plena consciência disso e capaz de vencer, sabendo que é a melhor. Para a figura de quem foi historicamente marginalizada e inserida em posições de marginalização, ver uma música que foi composta por mulheres que valorizam aquelas que “fizeram o corre” antes, enaltecendo-as e também fornecendo embasamentos e exemplos para a construção e a possibilidade de narrativas semelhantes para as garotas pretas e periféricas que o rap sempre alcança, representa avanço, resistência, reconhecimento e identificação.

Cadela de raça  
Na pior fase ainda sou ameaça  
Na pior fase vocês não me passa  
Um dia na minha pele vocês não aguenta  
Por isso eu compito comigo mesmo  
Se eu quero, já era, eu tomo  
Tudo que é meu tá me esperando  
Cês são distração, eu foco no plano  
Falam na net, choram no banho  
Num guenta dez segundos olho no olho  
Online parece ódio  
Pessoalmente? Foto  
E falam que é fato, eu sou a melhor  
Quem apanha, lembra, quem bate, esquece  
Quem fala o que quer ouve o que merece  
Eu e você vamo virar pó  
Então vou humilhar, eu não vou ter dó  
Não sei parar, não conheço trégua  
Até sem jogar me usam de régua (Tasha e Tracie, 2025).

Composto por um videoclipe atual e moderno, composto por efeitos visuais, o cenário inicial se passa em uma periferia. Desde o início, momento onde as gêmeas aparecem dentro de um carro de luxo, evidencia-se a ostentação, como se fosse uma forma de deixar visível o status e a condição de Tasha e Tracie como mulheres que têm bens, como carros, o que fica evidente também na letra da música, além de portarem joias e relógios, elementos também utilizados para alimentar e comprovar o que está sendo descrito.

Preta chefe só veste Tommy  
No meu pescoço tem diamante  
Corda brilhando, ouro rosê  
Tenho prêmios em casa, na minha estante  
Carro do ano, tenho um Jaguar  
Pra rolê no baile, é Milliduke  
Água de coco, Red e uísque  
Hoje nós brinda Royal Salute  
Blusa é Gueixa ou então é Planet  
Pretinha que porta Adidas Bounce (Tasha e Tracia, 2025).

Tasha e Tracie aparecem em todas as cenas do clipe como mulheres empoderadas e poderosas, que possuem uma mistura de marra e certeza, o que deixa visível a percepção em relação ao fato de que o “corre” delas vem sendo feito. São mulheres negras capazes e os frutos estão vindo.

Ademais, no videoclipe e na letra da música há presente, como na história de Amina também, a independência das mulheres em relação à figura de um homem, ficando claro a questão da inteligência e autonomia das mulheres. Tasha e Tracie mostram que a preocupação de uma MPIF – Mulher Preta Independente de Favela – um coletivo de mulheres criado pelas gêmeas e a preocupação de uma preta chefe, é fazer o seu, e no caso das gêmeas, elas fazem, fizeram e vão fazer história.

Onde eu chego, fico à vontade  
Mano, eu não brigo por caridade  
Igual a mim cê não acha nunca  
Isso digo com tranquilidade  
Pra cada porta, uma janela  
Pra cada final, um recomeço  
Se até Deus age no silêncio, pra que eu vou ficar explanando?  
Atenção cê tá mendigando  
Nota de cem eu sigo empilhando  
Preocupar se ele tá com outra?  
Minha preocupação: Qual carro eu compro?  
(Tasha e Tracie, 2025).

Amina é, assim, um grito à independência, capaz de fazer por meio do rap, sua atuação, princípios, e através da partilha do sensível e do “tornar comum”, com quem mulheres e jovens negras possam se reconhecer, sendo possível a própria visualização dessas como um ser possível, como Tasha e Tracie e outros inúmeros nomes femininos pertencentes à cena musical do rap.

## Considerações Finais

Observa-se que, como a princesa guerreira Amina, Tasha e Tracie representam aspectos silenciados e apagados quando se analisa o imaginário e os estereótipos mencionados acerca das mulheres negras e periféricas.

Assim como Amina, aquela que domina a liderança de Zazzau, pode-se dizer que a mesma figura é a responsável por dominar e liderar sua própria vida, distanciando-se do que uma sociedade patriarcal e que marginaliza mulheres esperava para a sua realidade. Ao alinhar o gênero musical rap com a comunicação e o compreender como uma experiência estética que possibilita a partilha do sensível, o reconhecimento e a (re)construção de identidades, percebe-se que tanto as artistas pertencentes ao gênero quanto as ouvintes do rap conseguem se reconhecer nas letras do gênero e entender ou recriar suas próprias narrativas, distanciando-se de visões e condicionamentos racistas e machistas diante da vida das mulheres pretas e periféricas. O rap é um meio onde é possível o compartilhar de vivências e realidades pretas e periféricas parecidas. No caso da música *Amina*, mulheres pretas e periféricas se reconhecem com a guerreira, sua resistência e força perante o ato apenas de existir em uma sociedade racista e patriarcal a qual vivemos.

Dessa forma, este artigo acredita no caráter do gênero musical rap como uma maneira para decolonizar a existência de mulheres negras, oferecendo a elas voz e espaço para o compartilhamento de suas vivências, sejam elas escritas ou cantadas.

Ao cantar e contar suas próprias vivências, suas *cantovivências pretas*, artistas do rap trazem à luz identidades e realidades que, na maior parte do tempo, são mantidas à margem da sociedade, nos “espaços opacos” da polis. São “vozes que dão voz” (Barros, 2018) a populações subalternizadas. Promovem, assim, “partilha do

sensível”, como denomina Rancière (2009), experiências estéticas, que se desdobram em experiências políticas. Afinal, como nos convida Parret (1997, p. 197), é preciso “socializar o sensível” e “sensibilizar o social”.

Artigo submetido em 20/09/2025 e aceito em 11/11/2025.

## Referências

- BARROS, L. M. Comunicação sem anestesia. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 40, n. 1, p. 159-175, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/1809-5844201719>.
- BARROS, L. M. Vozes que dão voz: mobilização, reconhecimento e alteridade na WEB. In: SILVA, M. R.; MENDONÇA, C. M. C.; CARVALHO, C. A.; MENEZES, J. E. O., COELHO, M. G. P. (org.). **Mobilidade, espacialidades e alteridades**. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 187-199.
- DUARTE, C. L. e NUNES, I. R. (org.). *Escrevivência*: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte/Itaú Social, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3Kdw8zY>. Acesso em: 14 ago. 2025.
- LORDE, A. **Irmã outsider**. Ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- LOUREIRO, B. R. C. Arte, cultura e política na história do rap nacional. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 63, p. 235-241, abr. 2016.
- MARTÍN-BARBERO, J. **De los medios a las mediaciones**: comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.
- PARRET, H. **A Estética da Comunicação**: além da pragmática. Campinas: Unicamp, 1997.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: EXO organizacional/Editora 34, 2009.
- SANTOS, M. **Técnica espaço tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SILVA, A. F. **Olhem pra mim**: a voz que vem do gueto. O poder do ativismo no rap. 2019. 57f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3VZDBVW>. Acesso em: 12 set. 2025.
- TASHA & Tracie e Sharylaine: encontro de gerações do rap. Produção: Spotify. [S. l.]: Mano a mano. 17 jul. 2025. **Podcast** (2h 42min). Disponível em: <https://bit.ly/4pyLZcE>. Acesso em: 08 set. 2025.

TASHA & Tracie. *Amina*. Composição de Tasha Okereke. Participação de Retroboy. 1 faixa. São Paulo: EHXIS, 2025. Disponível em: <https://bit.ly/3VZDQAk>. Acesso em: 08 set. 2025.

TEPPERMAN, R. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

WALSH, C. (ed). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Serie Pensamiento Decolonial. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.

Thiago de Almeida Menini<sup>1</sup> e Braulyo Antônio Silva de Oliveira<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo investiga como as tecnologias midiáticas e a plataformação da cultura reconfiguram a escuta musical contemporânea. Partindo do debate entre as perspectivas de Benjamin, que enxerga a distração como uma adaptação necessária ao mundo moderno, e Adorno, que critica a superficialidade na audição, analisa-se a tensão entre concentração e distração na experiência musical. Articulam-se essas reflexões com o conceito de “escuta adequada” de Stockfelt, que propõe um mecanismo dinâmico de alternância entre atenção focada e desatenção momentânea. O trabalho adota uma abordagem teórico-crítica, apoiada em fontes da teoria crítica, estudos de plataformas digitais e pesquisas em neurociência cognitiva (Ophir *et al.*, 2009; Moisala *et al.*, 2016; Uncapher; Wagner, 2018), que demonstram como o *multitasking* fragmenta a atenção e compromete o controle cognitivo. Como estudo de caso, analisamos a obra de Hans Zimmer, cujas trilhas sonoras exemplificam o tensionamento entre uma recepção imersiva e o consumo fragmentado. Concluímos que a escuta musical no século XXI está marcada por um regime de desatenção estrutural, consolidado como paradigma dominante da fruição estética na era digital, moldado por interfaces e algoritmos.

### Palavras-chave

Escuta musical; Plataformação; Atenção e distração; Cultura digital; Neurociência cognitiva.

<sup>1</sup>Thiago Menini é graduado em Comunicação Social (UFJF), Mestre em Comunicação Social (UFJF) com foco em Estética, Redes e Linguagens e Doutor em Comunicação Social (UERJ) em Tecnologias da Comunicação e Cultura. E-mail: thiagomenini@hotmail.com.

<sup>2</sup>Braulyo Antonio é graduado em Filosofia (UFJF), mestre e doutor em Filosofia (UERJ). Suas áreas de interesse incluem Estética, com foco na estética de Theodor Adorno, Filosofia da Música e a Segunda Escola de Viena. E-mail: braulyoantonio@outlook.com.

# Musical listening in the digital age:

## between attention and distraction

Thiago de Almeida Menini<sup>1</sup> and Braulyo Antônio Silva de Oliveira<sup>2</sup>

### Abstract

This article investigates how media technologies and the platformization of culture reconfigure contemporary musical listening. Drawing on the debate between the perspectives of Benjamin—who understands distraction as a necessary adaptation to the modern world—and Adorno—who criticizes the superficiality of listening—the article examines the tension between concentration and distraction in the musical experience. These reflections are connected to Stockfelt's concept of “adequate listening,” which proposes a dynamic mechanism of alternating between focused attention and momentary inattention. The study adopts a theoretical-critical approach, supported by sources in critical theory, digital platform studies, and cognitive neuroscience research (Ophir *et al.*, 2009; Moisala *et al.*, 2016; Uncapher and Wagner, 2018), which demonstrate how multitasking fragments attention and undermines cognitive control. As a case study, we analyze the work of Hans Zimmer, whose soundtracks exemplify the interplay between immersive reception and fragmented consumption. We conclude that musical listening in the twenty-first century is characterized by a regime of structural inattention, consolidated as a dominant paradigm of aesthetic enjoyment in the digital age, shaped by interfaces, platforms, and algorithms that increasingly mediate cultural experience.

### Keywords

Musical listening; Platformization; Attention and distraction; Digital culture; Cognitive neuroscience.

<sup>1</sup>Thiago Menini é graduado em Comunicação Social (UFJF), Mestre em Comunicação Social (UFJF) com foco em Estética, Redes e Linguagens e Doutor em Comunicação Social (UERJ) em Tecnologias da Comunicação e Cultura. E-mail: thiagomenini@hotmail.com.

<sup>2</sup>Braulyo Antonio é graduado em Filosofia (UFJF), mestre e doutor em Filosofia (UERJ). Suas áreas de interesse incluem Estética, com foco na estética de Theodor Adorno, Filosofia da Música e a Segunda Escola de Viena. E-mail: braulyoantonio@outlook.com.

O rádio e a gravação de som mudaram radicalmente o ato de ouvir música e alteraram a própria natureza da música. Agora, ela podia ser destacada de sua fonte, de suas conexões com qualquer ambiente ou local particular. [...] O som gravado também permitiu que a música se infiltrasse nos espaços da vida cotidiana, tornando possível a audição “ambiente”, música ouvida como um acompanhamento para atividades mundanas: ao dirigir, fazer compras, trabalhar, etc. Essa ideia já havia sido concebida no início da década de 1920 por Erik Satie e Darius Milhaud, que produziram o que chamaram de “música de mobília”, “música que seria parte dos ruídos ao redor e que os levaria em consideração” (Cox; Warner, 2017, p. 65).

É nesse contexto que este artigo se situa, propondo uma reflexão teórico-metodológica acerca da relação entre os novos meios de comunicação e a produção de novas formas de percepção e fruição cultural. Parte-se da hipótese de que os corpos respondem a essas transformações, reconfigurando suas sensorialidades e cognições (McLuhan, 2007). Dessa forma, o aspecto central da discussão será a atenção no consumo musical na contemporaneidade.

No campo musical, a plataformação da cultura (Poell; Nieborg; Dick, 2018) [1] dinamizou a produção e o consumo, ampliando o acesso, mas também subordinando a escuta à lógica algorítmica. O chamado gosto algorítmico (DeMarchi *et al.*, 2021) reconfigura critérios estéticos tradicionais, deslocando-os para abordagens baseadas em comportamento e padrões de consumo. Entende-se assim que foram introduzidos em nossas vidas processos comunicacionais e informacionais que competem continuamente por nossa atenção. Isso incentiva a emergência de economias atencionais que não prezam pelo foco e a continuidade na fruição musical.

Como ponto de partida da nossa análise sobre essas questões, recorreremos a dois pensadores vinculados à Escola de Frankfurt e o debate que estabeleceram sobre os efeitos da tecnologia na vida social, na cultura e, principalmente, na subjetividade humana. Apesar de suas abordagens divergentes, Benjamin e Adorno compartilhavam a preocupação com os impactos profundos que as tecnologias exerciam sobre a cognição e a percepção. Eles viam a tecnologia não apenas como um conjunto de ferramentas, mas como uma força que reestrutura a experiência humana, moldando nossos corpos e sentidos para se adaptarem a uma nova ambiência sociotécnica. Nesse contexto, a dicotomia entre concentração e distração emerge como um ponto crucial, o que revela as tensões e as transformações que as novas mídias impunham à maneira como as pessoas interagiam com o mundo.

Argumenta-se que as tecnologias que incentivam o *multitasking* e a superficialidade transformam a música em menos experiência de contemplação e mais em produto de consumo. Assim, a integração tecnológica da música, embora facilite o acesso e a personalização, por outro lado, intensifica a alienação estética e cognitiva, comprometendo a capacidade de escuta ativa e a apreciação de obras que demandam maior profundidade.

Para ilustrar nossa proposição, recorremos a Zimmer, cuja obra exemplifica as tensões entre distração e imersão na escuta musical contemporânea. Reconhecido por suas trilhas sonoras cinematográficas, Zimmer transcende o papel de compositor, consolidando um padrão estético-industrial presente em cinema, séries, jogos, *playlists* e memes, com apresentações ao vivo que transformam a música em espetáculo multimídia imersivo.

Dessa forma, este artigo buscará compreender como transformações tecnológicas e midiáticas, marcadas pela economia e fragmentação da atenção, reconfiguram a escuta musical, adotando uma abordagem teórico-crítica que articula Benjamin, Adorno, estudos contemporâneos sobre atenção, *multitasking* e algoritmos, e a análise de obras de Zimmer, demonstrando seu papel privilegiado nas tensões da escuta do século XXI.

## Adorno, Benjamin e a desatenção

Na parte final do seu famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin declara que o cinema tornara palpável uma nova forma de percepção. Curiosamente, ele se utiliza do comentário de um crítico ferrenho da “nova arte”. Georges Duhamel, em *Scènes de la vie future*, argumentara da seguinte forma: “Já não posso pensar aquilo que quero. As imagens em movimento ocuparam o lugar dos meus pensamentos” (Duhamel, 1930, p. 52). As mudanças rápidas às quais as imagens estavam submetidas interrompiam constantemente as cadeias de associações do espectador. No entanto, segundo Benjamin, o equívoco não estaria na observação perspicaz de Duhamel, e sim na sua atitude. Se a reflexão sobre o objeto projetado na tela era constantemente frustrada, então esse fato deveria ter servido como um sinal de que as formas tradicionais de percepção eram ineficazes para dar conta dos até então novos meios artísticos. Diante das tentativas frustradas de Duhamel, não lhe restara outra coisa senão reconhecer o cinema como “um espetáculo que não exige qualquer concentração, não pressupõe qualquer capacidade de raciocínio” (Duhamel, 1930, p. 58). Como bem observou Benjamin, a declaração de Duhamel expressava a dicotomia entre a arte, que exige concentração, e o passatempo da massa, que dispensa o raciocínio e a concentração.

É naquilo que Duhamel havia visto como a grande fraqueza do cinema que Benjamin enxergava a sua maior virtude. Ele propõe observarmos as coisas de um outro ângulo:

A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra mergulhar em si (Benjamin, 1994, p. 193).

Concentração e distração são formas distintas de se relacionar com a arte. Enquanto a concentração implica uma postura fetichista, quase religiosa, que enxerga a obra como algo sagrado, a distração desmistifica o objeto artístico, desfazendo seu véu e olhando-o sem temor. Nesse sentido, a fetichização se inverte e se transforma em reificação. Benjamin observou que a distração, exemplificada pelo cinema, restringe o valor de culto da obra, transformando o público em um “examinador distraído” (Benjamin, 2017, p. 34).

Numa carta de 18 de março de 1936, Adorno comunicou a Benjamin as suas impressões a respeito do “extraordinário trabalho”. Dentre as muitas observações, nos interessa uma em particular: “A despeito de sua assombrosa sedução, sua teoria da distração não me convence de maneira alguma” (Adorno, 2012, p. 210). Não é por acaso que em *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição*, Benjamin seja citado nominalmente:

A referência de Benjamin à percepção distraída do filme é igualmente válida para a música leve [...]. Se o filme enquanto totalidade parece acomodar-se muito bem ao modo de apreensão desconcentrado, a escuta desconcentrada torna impossível a apreensão da totalidade (Adorno, 2020, p. 83).

Se no cinema a percepção desconcentrada é adequada, na música ela impede a apreciação de obras mais complexas. No entanto, ela é essencial para a música leve, pois uma audição atenta a tornaria insuportável. Existe, portanto, um alinhamento entre o tipo de música e a escuta: a música leve prospera em um ambiente de percepção desconcentrada, e essa incapacidade de manter a atenção é legitimada por produtos musicais que não exigem uma audição concentrada (Adorno, 2020, p. 83).

Ainda que Benjamin e Adorno discordassem sobre as consequências das novas técnicas de reprodução, como o cinema e o rádio, eles convergiam para um ponto crucial: a capacidade dessas tecnologias de alterar profundamente as condições de percepção humana. Para ambos, o impacto não era superficial, mas sim uma transformação radical que atingia o cerne da nossa capacidade cognitiva: a atenção. Essas novas mídias, com seus estímulos sensoriais intensos e sua forma de apresentação acelerada, exigiam dos indivíduos um tipo de atenção diferente do que era exigido pela arte tradicional. O cinema, com sua montagem fragmentada, e o rádio, com sua transmissão onipresente, inauguraram uma nova era de distração. As pessoas precisavam se adaptar a uma realidade onde a concentração total era cada vez mais difícil, e a percepção se tornava fragmentada e dispersa. A tensão entre o que é percebido e o que é ignorado passava, assim, a ser o ponto central para a compreensão dos efeitos da tecnologia na subjetividade humana.

A tese que Adorno defende no já citado ensaio *Sobre o caráter fetichista e a regressão da audição*, como bem observou Leppert (2002, p. 245), é a de que as condições sociais afetam as condições de escuta, o que, por sua vez, alteraria a forma

de relação entre sujeito e música. Na prática, isso se manifestava como a diminuição no número de “bons ouvintes”. Para Adorno, o bom ouvinte é justamente aquele que possui uma escuta adequada.

O conceito de “escuta adequada” baseava-se em um pressuposto rigoroso: a capacidade do ouvinte de decifrar as obras mais complexas da tradição musical. Ele considerava que a escuta ideal não era passiva, mas sim um processo ativo e intelectual. Quanto maior a habilidade do ouvinte em compreender a lógica interna e a estrutura de composições elaboradas, como as de Arnold Schoenberg, maior era a sua competência musical. Nesse sentido, Adorno via a verdadeira apreciação da música como um exercício de concentração e análise crítica, em oposição à audição distraída e superficial que ele atribuía à cultura de massa.

Todavia, na sociedade contemporânea, embora a música perpassasse cada aspecto da vida, o contato com a música erudita mais complexa e os seus modos específicos de escuta tornaram-se uma atividade restrita. Ela não se conecta de forma significativa com o cotidiano da maioria das pessoas, ocupando um espaço mínimo em sua experiência musical. Portanto, redefinir o conceito de “escuta adequada” a partir da experiência musical diária das pessoas pode revelar os mecanismos que as auxiliam em seu relacionamento com a música no dia a dia. Isso é o que Stockfelt busca fazer em *Modos adequados de escuta*.

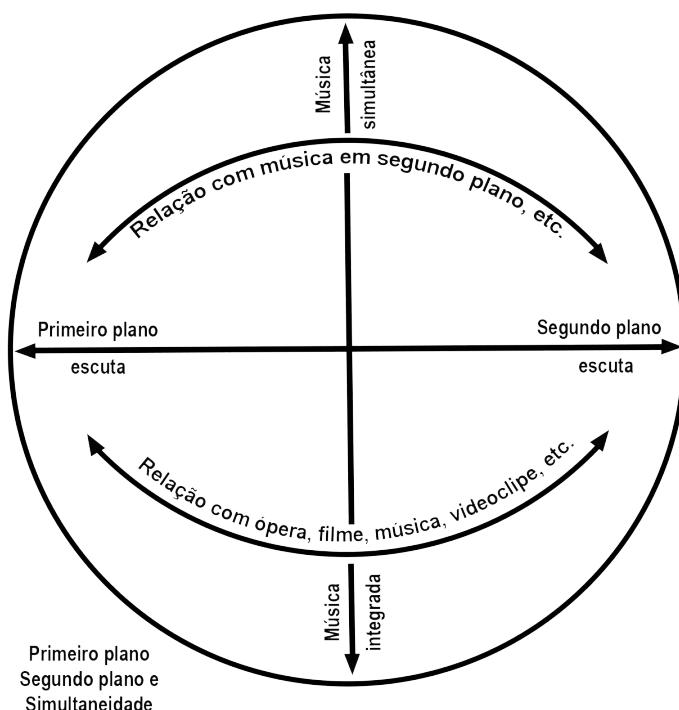
De acordo com a perspectiva apresentada, a forma como a música é ouvida é moldada, sobretudo, pelo contexto em que a audição acontece, mais do que pela própria música. A escuta diária, em especial a do repertório comunitário, é frequentemente condicionada pela situação, o que relativiza a identidade cultural primária do ouvinte. Portanto, a adequação da escuta está intrinsecamente ligada à situação, já que o contexto em que a música é experienciada, como em um concerto ou no carro, influencia a sua própria percepção. Essa visão refuta a existência de um modo de audição universal ou autônomo, associando a escuta adequada a um fenômeno social e cultural que se alinha à ideologia de um grupo específico.

Essa abordagem aprofunda a noção de que a escuta adequada não é um valor de correção intrínseco, mas uma forma de ouvir que se alinha às expectativas e convenções de um grupo social em uma situação particular. Cada gênero musical estabelece seus próprios modos de audição “gênero-normativos”, que definem as convenções socioculturais que orientam a forma de ouvir. Música popular, clássica e jazz, por exemplo, não apenas têm composições e arranjos distintos, mas também definem papéis e expectativas diferentes para o ouvinte.

A hipótese que mais nos chama a atenção é a defendida por Stockfelt sobre a existência de um mecanismo de comutação. Ele argumenta que esse mecanismo permite ao ouvinte alternar entre diferentes modos de escuta e variar o grau de atenção dedicado à música. Tal mecanismo teria em seus extremos, de um lado, o ouvinte *expert*, que domina a tipologia adorniana, e, do outro, o ouvinte distraído,

que não consegue apreender a obra em sua totalidade – uma clara transposição do observador benjaminiano. Assim, Stockfelt propõe que, dentro da própria atividade de escuta, há um mecanismo dinâmico que possibilita a alternância fluida entre a escuta atenta e a desatenta.

**Imagen 1** – Representação gráfica dos modos de escuta.



Fonte: Stockfelt, 2024, p. 386.

Este processo não é arbitrário; ele é influenciado por uma interação de fatores internos e externos. Os fatores externos, como o ambiente em que a escuta ocorre (seja uma sala de concerto, um café ou um avião) e as atividades simultâneas, frequentemente ditam o grau de atenção. Por sua vez, os fatores internos, como o repertório de competências do ouvinte e sua capacidade de escolha estratégica, determinam os modos de escuta possíveis. Assim, a comutação é um ajuste contínuo da atenção, em que as condições contextuais e as habilidades individuais se combinam para moldar a experiência musical, permitindo que a escuta varie entre a concentração total de um “ouvinte *expert*” e a distração de um “ouvinte desatento”.

No entanto, essa capacidade deve ser analisada sob a ótica das condições sociais mais profundas. Quando Adorno, no preâmbulo à sua coleção de ensaios *Dissonanzen*, comenta sobre ter encontrado “fatos sociológico-musicais que lhe deram *insights* sobre mudanças antropológicas” (Adorno, 2003b, p. 12) (grifo nosso), aponta para a hipótese de que a estrutura do ouvido musical sofre alterações internas, intensificadas quando submetidas à produção comercial em massa. Para nós, isso significa que o esquema de Stockfelt deve ser lido sob a ótica de uma sociedade cujos

hábitos de consumo são incessantemente incentivados. Portanto, por trás da aparente fluidez entre os diferentes modos de escuta, existem elementos que produzem um atrito para esse deslizar.

Embora Stockfelt reconheça que “nenhum ouvinte pode ter um repertório infinito de modos de ouvir” e que “o modo de ouvir que um ouvinte pode adotar é limitado pelas competências em modos de ouvir que ele possui ou pode desenvolver em uma determinada situação” (Stockfelt, 2024, p. 281), o que está em questão é a natureza dessas limitações. Enquanto para Stockfelt elas parecem ser de cunho subjetivo/educacional, para Adorno, elas devem ser lidas no contexto de profundas mudanças antropológicas. Em *Anweisungen zum Hören neuer Musik* e em *Schwierigkeiten*, ele as relaciona ao declínio da capacidade de concentração e ao triunfo de hábitos ligados ao consumo. Assim, uma possível dificuldade em se alternar para uma escuta atenta e desatenta não é apenas uma inaptidão de um determinado ouvinte, mas se relaciona ao contexto social de uma sociedade que premia hábitos desatentos de escuta.

Considerando a análise de Stockfelt sob a tese de Adorno, torna-se evidente que as condições sociais exercem uma influência significativa sobre a escuta musical, alterando a dinâmica da relação entre sujeito e música. Essa influência se manifesta especificamente na capacidade do ouvinte de transitar entre os diferentes níveis de atenção, impactando a fluidez do mecanismo de comutação. A sobrecarga de estímulos, um fator destacado por Adorno, emerge como um dos principais responsáveis por este processo de desatenção, que acarreta um declínio na concentração e, por consequência, limita a alternância fluida entre a escuta desatenta e a atenta.

## *Multitasking: experiência musical na contemporaneidade*

Como mencionado, uma das ideias principais para discutirmos o consumo hodierno de música perpassa as lógicas da economia da atenção. Davenport e Beck (2001) definem a atenção como recurso escasso e valioso, principalmente num cenário de excesso informacional, no qual produtos e plataformas disputam intensamente a capacidade cognitiva dos indivíduos. Para Hesmondhalgh (2021), ainda que muitas críticas ao Spotify e a outros serviços repitam velhos discursos elitistas sobre a cultura de massa, é inegável que os algoritmos dessas plataformas tendem a moldar experiências fragmentadas, priorizando a escuta funcional e o consumo imediato.

Já Gauvin (2017) demonstra empiricamente que, nas últimas décadas, práticas compositivas da música popular se alinharam a esse ambiente competitivo: títulos mais curtos, entrada vocal mais rápida e maior aceleração rítmica tornam as canções mais aptas a capturar a atenção instantânea, embora tais estratégias não assegurem o sucesso de forma determinística. Assim, a racionalidade instrumental das plataformas digitais, que personalizam e fragmentam a experiência musical,

pode ser interpretada como uma extensão contemporânea da dialética apontada por Adorno (2006), na qual a técnica, ao se orientar pela eficiência e pelo controle, reforça a dominação sobre a experiência estética e a subjetividade do ouvinte.

O cenário da experiência musical contemporânea passa a ser marcado pela ubiquidade da tecnologia e por fruições que ocorrem mediante dispositivos multifuncionais que interligam as experiências, criando fluxos contínuos de produção e consumo. Entende-se assim, conforme preconizaram os trabalhos da Escola de Toronto de Comunicação, sobretudo McLuhan (2007), o poder das tecnologias em criar ambiências técnicas que moldam nossas cognições e sensorialidades, portanto, nossa percepção. Como observado, são tecnologias focadas em criar dinâmicas para capturar nossa atenção a todo custo. Soma-se a isso, uma cultura *multitasking* com a presença constante de notificações e estímulos nas plataformas digitais que contribuem ainda mais para a fragmentação da atenção e a dificuldade de foco em uma única tarefa.

Portanto, a escuta musical contemporânea se encontra suscetível às interrupções provocadas por estímulos concorrentes pela atenção. Ainda que distrações sempre tenham existido, desde a era das mídias físicas ou mesmo antes da gravação sonora, as novas dinâmicas fomentadas pelos suportes midiáticos de música assumem hoje papéis distintos na vida hodierna. Isso significa que a fruição musical está cada vez mais sujeita a desvios de foco, constantemente subordinada a outras atividades em paralelo. Além disso, a lógica de acesso e consumo característica das plataformas de *streaming* de música introduziu experiências inéditas em relação ao passado, uma vez que os ouvintes podem não apenas escutar, mas também interagir com o conteúdo musical por meio de comentários, curtidas e compartilhamentos.

Dito isso, pode-se observar que parte do problema reside, portanto, na massiva quantidade de estímulos competindo pela atenção em contraste com a limitada capacidade atencional disponível em cada indivíduo. Essa tensão entre abundância e restrição cognitiva está presente em James (1939). Em seu trabalho seminal *The Principles of Psychology*, James descreve a atenção como um processo de seleção, sublinhando que a mente só pode concentrar-se em alguns elementos de cada vez, ao custo de excluir outros:

Todo mundo sabe o que é a atenção. É a tomada de posse pela mente de forma clara e vívida, de um entre os muitos objetos ou cadeias de pensamento simultaneamente possíveis. A focalização e concentração da consciência são sua essência. Implica o afastamento de algumas coisas para poder lidar eficazmente com outras, trata-se de uma condição oposta ao estado confuso, atordoado e estilhaçado do cérebro, estado esse que em francês é chamado *distraction* e em alemão *Zerstreutheit* (James, 1939, p. 403-404).

Ao utilizar a expressão “tomada de posse pela mente de forma clara e vívida”, James indica que a atenção pode ser, em certa medida, controlada pelo indivíduo,

permitindo-lhe escolher os objetos ou pensamentos em que deseja se concentrar, direcionando a mente para o que é relevante no momento. No entanto, o autor também reconhece seu caráter limitado, ao afirmar que só é possível focar em “um entre os muitos objetos ou cadeias de pensamento simultaneamente possíveis”. Isso implica que, ao dedicar-se a uma tarefa, desviamos necessariamente nossa atenção de outras. Nesse sentido, James observa que a atenção é sempre um processo seletivo, que envolve “desviá-la de algumas coisas para lidar eficazmente com outras”, de modo que o êxito em qualquer atividade depende da capacidade de manter o foco diante das distrações concorrentes.

Nos últimos anos, vários estudos investigaram a relação entre as novas mídias e seus efeitos no controle cognitivo, considerando-as ferramentas *multitasking*. Um desses estudos pioneiros, revisitado e reformulado ao longo dos anos é de Ophir *et al.* (2009), que explora o controle cognitivo em usuários que consomem mídias em modo *multitasking*. Nesse estudo, participaram 262 estudantes universitários, aos quais inicialmente foi aplicado um questionário para saber os hábitos de consumo. Foram exploradas doze formas midiáticas: mídia impressa, TV, audiovisual no computador, música, áudio não musical, jogos eletrônicos, chamadas de voz por telefone e celular, mensagens instantâneas, SMS, e-mail, navegação na web e outras aplicações baseadas em computador, como processamento de texto, por exemplo.

A pesquisa foi elaborada de modo comparativo, ao realizar suas investigações explorando usuários que quase nunca realizam as tarefas em modo *multitasking* e usuários que possuem um comportamento *multitasker* intenso.

O objetivo era examinar se existe uma relação entre a multitarefa crônica e as habilidades de controle cognitivo. Uma possibilidade é que o *multitasking* crônica com mídia apresente vantagens no controle cognitivo, o que motivaria trabalhos futuros para estabelecer se o *multitasking* intensa confere ou reflete essas vantagens. Alternativamente, se o comportamento *multitasking* pesado com mídia estiver associado a déficits no controle cognitivo, tal descoberta ofereceria orientações prescritivas importantes, independentemente da direção da causalidade. Se o *multitasking* crônico com mídia for a causa, então uma mudança no comportamento *multitasking* poderia ser justificada. Por outro lado, se o comportamento de *multitasking* crônico com mídia for adotado com mais frequência por indivíduos menos capazes de lidar com vários fluxos de entrada, a mudança de comportamento pode conferir benefícios particulares a esses indivíduos, pois teriam que lidar com menos distrações (Ophir *et al.*, 2009, p.15583).

Após a aplicação de uma série de testes, incluindo a Tarefa de *Stroop*, uma tarefa de filtragem e outra de sinal de parada, os resultados indicaram que: indivíduos com boa capacidade de filtragem não apresentaram queda no desempenho da tarefa de filtragem mesmo com o aumento do número de distratores. Indivíduos com baixa capacidade de filtragem apresentaram queda no desempenho da tarefa de filtragem à medida que o número de distratores aumentava. O resultado final da pesquisa demonstrou, assim, que os usuários com um comportamento *multitasking* intenso

são mais suscetíveis à interferência de estímulos irrelevantes e às representações irrelevantes na memória (Ophir *et al.*, 2009).

Moisala *et al.* (2016) realizou um trabalho explorando a mídia *multitasking* e sua associação com a distração e o aumento de atividade na área pré-frontal do cérebro em adolescentes e jovens adultos. Segundo Rideout *et al.* (2010), estima-se que quase um terço do tempo em que os jovens estão fazendo uso de mídias é dedicado ao *multitasking*. O estudo de Moisala *et al.*, apoiando-se sobre essas premissas realizou uma abordagem similar ao estudo de Ophir *et al.* (2009), mas, por sua vez, incluiu a captura e análise de imagens de ressonância magnética.

A partir da revisão de trabalhos como os de Loh e Kanai (2014) e Bush *et al.* (2000), Moisala *et al.* apresentou que o modelo *multitasking* está associado a uma diminuição do volume de matéria cinzenta na parte frontal do cérebro (no córtex cingulado anterior), área pertencente à rede de atenção executiva. Assim sendo:

Os resultados comportamentais do presente estudo estão alinhados com as descobertas de Ophir *et al.* (2009), que mostraram que o *multitasking* de mídia intensiva era mais suscetível à distração por estímulos irrelevantes que aqueles de mídia leve. Além disso, estendemos essas descobertas para tarefas mais próximas da vida real do que as mais simplificadas utilizadas por Ophir *et al.* (2009), sugerindo que o *multitasking* de mídia pode estar associado à distração durante situações cotidianas também (por exemplo, ao tentar ler em um ambiente barulhento) (Moisala *et al.*, 2016, p. 118).

O interessante da conclusão obtida nesse estudo refere-se aos efeitos das atividades de mídia *multitasking* que transbordam para outras atividades do dia a dia, corroborando a direção referencial adotada por este artigo, dado que se explora os efeitos das tecnologias na modulação dos corpos e das mentes.

Uncapher e Wagner (2018) também exploraram a relação entre *multitasking* e as mídias e seus efeitos no cérebro. Eles descobriram que, mesmo em adultos, a interação com fluxos de mídia simultâneos pode afetar a cognição, o comportamento e até mesmo a arquitetura neural do cérebro. De maneira análoga, a pesquisa compreendeu que usuários intensos de mídia em modo *multitasking* podem ter mais dificuldade em manter o foco e retornar à tarefa principal, impactando o desempenho em outros domínios cognitivos como a memória (Uncapher; Wagner, 2018). Desse modo, o resultado obtido pela pesquisa indica que:

decisões sobre como adultos e jovens em desenvolvimento podem estruturar seu comportamento de uso de mídia podem ser informadas pela consideração de se, e em caso afirmativo, como a mente e o cérebro são moldados por diferentes padrões de uso. Aqui, revisamos as descobertas atuais sobre os perfis cognitivos e neurais de indivíduos que se encontram em diferentes pontos ao longo do espectro do comportamento de *multitasking* de mídia, constatando que, em geral, *multitasking* de mídia mais intensiva frequentemente apresentam desempenho inferior em vários domínios cognitivos (Uncapher; Wagner, 2018, p. 9895).

Portanto, aventamos que a fragmentação da atenção ao desempenhar tarefas em modo *multitasking* pode trazer consequências negativas à experiência musical, como a diminuição da escuta ativa, ou seja, a dificuldade de foco, o que impede a apreciação adequada de determinadas obras. Observa-se que as plataformas incentivam a superficialidade, no sentido de que a busca incessante por novidades pode impedir a valorização de obras complexas que exigem maior tempo de assimilação. Aspecto que pode ser fruto de recursos como a reprodução automática de *playlists* que promovem um consumo passivo e acrítico.

## Hans Zimmer e os modos de escuta contemporânea

No estado atual da cultura midiática, marcado pela hiperconectividade e pela convergência de fluxos informacionais, os próprios meios de comunicação — em especial o smartphone — desencorajam a escuta musical “pela música”, entendida como experiência autônoma e concentrada. Retomando McLuhan (2007), a música, que em outros contextos poderia ser considerada um meio “quente”, exigindo foco e atenção numa única sensorialidade, converte-se em um meio “frio”, atravessado pela dispersão perceptiva e pela sobreposição de estímulos. Como observa Adorno (2006), as condições sociais vigentes condicionam as formas de escuta, e a sociedade da atenção fragmentada promove um regime que poderíamos chamar de desatenção estrutural. Estudos sobre *multitasking* corroboram esse diagnóstico ao mostrar que a sobrecarga de estímulos compromete a atenção seletiva e a memória de longo prazo, dificultando a fruição estética continuada (Ophir *et al.*, 2009; Moisala *et al.*, 2016; Uncapher; Wagner, 2018).

É nesse contexto que se insere a música de Hans Zimmer. Diferentemente da tradição sinfônica beethoveniana ou da complexidade da Segunda Escola de Viena, que demandavam uma escuta concentrada para acompanhar o desenvolvimento temático, a obra de Zimmer emerge para o cinema e no cinema. Trilhas como *Inception* (2010) ou *Dunkirk* (2017) mostram como sua música se amalgama à estrutura narrativa: no primeiro, o uso do efeito *Shepard-Risset* cria a ilusão de ascensão sonora infinita, intensificando a percepção de tempo suspenso; no segundo, o mesmo recurso mantém o espectador em estado de tensão contínua, funcionando como eixo estrutural da montagem audiovisual. Nesses casos, a trilha cumpre papel semelhante ao leitmotiv wagneriano, mas adaptado a um meio audiovisual que, como destacou Benjamin (1994), organiza-se na chave da recepção distraída.

Essa observação levanta um dilema crucial: Zimmer sobrevive enquanto música reflexiva? Dentro da obra cinematográfica, suas trilhas assumem função estrutural, amalgamando imagem e som e contribuindo para a experiência total da narrativa. No entanto, quando deslocadas do contexto filmico e transformadas em fonogramas circulando em plataformas digitais, essas composições frequentemente

perdem parte de sua densidade estética. Motivos, obstinatos e temas, criados para sustentar a narrativa audiovisual, passam a operar como música de fundo, facilmente consumida em *playlists* de concentração, estudo ou relaxamento. Zimmer confirma a recepção pela distração descrita por Benjamin, uma vez que sua música funciona mesmo quando ouvida de soslaio e é facilmente apropriada por fragmentos culturais virais.

A escolha de Zimmer como objeto não é fortuita. Sua obra ocupa um lugar singular no cruzamento entre tradição e contemporaneidade. Se pensarmos em Beethoven ou Wagner, encontramos o ideal sinfônico de desenvolvimento temático e arquitetônico, que pressupunha uma escuta atenta e reconstrutiva. O cinema herdou parte desse legado pela figura do compositor de trilhas, e Zimmer, embora por vezes recorra à orquestração sinfônica, desloca esse paradigma. Sua escrita enfatiza elementos modulares, timbres eletrônicos e texturas repetitivas, mais próximas da lógica da música popular e eletrônica, mas capazes de atingir impacto emocional de grande escala. Assim, pode ser visto como herdeiro indireto da tradição erudita, filtrado pelo ambiente midiático e comercial contemporâneo.

A comparação com outros compositores evidencia sua singularidade. Max Richter e Ólafur Arnalds cultivam um minimalismo intimista, voltado à contemplação — como em *On the Nature of Daylight (The Blue Notebooks*, 2004), de Richter, ou *Saman (Re:member*, 2018), de Arnalds —, obras que constroem atmosferas introspectivas e melancólicas. Já artistas experimentais como Merzbow e Ben Frost respondem ao excesso contemporâneo com ruído e sobreposição: *Pulse Demon* (1996), de Merzbow, explora camadas densas de ruído eletrônico, enquanto *By the Throat* (2009), de Frost, cria uma experiência visceral com texturas abrasivas. Zimmer, por sua vez, combina a acessibilidade da repetição com a monumentalidade sonora: *Time (Inception*, 2010) articula progressões ascendentes e orquestrações épicas para evocar emoção e imersão, enquanto, *Interestelar* (2014) utiliza órgãos e cordas expansivas para transmitir uma sensação de vastidão cósmica. Essa síntese permite que suas composições transitem entre o consumo fragmentado das mídias digitais e a imersão profunda em experiências intensas, distinguindo-o tanto dos minimalistas contemplativos quanto dos experimentalistas radicais.

Benjamin (1994) já apontava, no ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, que o cinema instaurava um regime perceptivo marcado pelo “exame distraído”. Zimmer condensa esse diagnóstico: sua música funciona eficazmente mesmo quando ouvida de soslaio, sustentando a imagem sem exigir escuta integral. O célebre *braaam* de *Inception* (2010) exemplifica esse ponto: um gesto sonoro de impacto imediato que ultrapassou o filme, convertendo-se em clichê e meme global. Como observa Beldean (2023), Zimmer compõe mais material do que será usado no filme, criando longas sequências que podem ser manipuladas pelo diretor na montagem. São verdadeiros blocos sonoros que funcionam como

estruturas modulares, que podem ser encaixados, expandidos ou reduzidos de acordo com a narrativa visual, e ao mesmo tempo carregam motivos simples e repetitivos que permanecem facilmente reconhecíveis pelo público. Aqui, a distração não é falha, mas condição de circulação.

## Considerações Finais

Benjamin constatou que os novos meios de reprodução artísticos, em especial o cinema, distinguiam-se, dentre outras coisas, pelo estímulo à reestruturação do sistema perceptivo, cuja característica principal estava no recrudescimento da recepção artística por meio da distração. Adorno apresentava dúvidas quanto ao potencial libertador e, em certo sentido, revolucionário que Benjamin via na figura do examinador distraído. Enquanto este via na distração uma capacidade de lidar com as tarefas e exigências de um mundo cuja aparelhagem técnica já era capaz de ocupar imensos espaços da sociabilidade, tornando incerto o modelo do recolhimento, Adorno vislumbrava a perda do que havia se configurado como a principal exigência do estágio até então mais avançado da composição: uma escuta concentrada e atenta.

Independentemente das conclusões antagônicas nas quais chegaram Adorno e Benjamin sobre o estatuto da experiência artística sob a mediação das novas tecnologias, eles constataram, cada um ao seu modo, a existência de uma alteração na recepção, ligada sobretudo a um decréscimo na capacidade de atenção. O diagnóstico feito pelos dois autores na primeira metade do século XX, é atualizado por meio de pesquisas contemporâneas na área da neurociência e psicologia cognitiva, especialmente quando o assunto envolve a atenção num ambiente de *multitasking*, como demonstrado nesta investigação.

As pesquisas analisadas neste trabalho indicam que determinadas tecnologias impulsionam e intensificam um regime de desconcentração, dificultando a formação do ouvinte atento, tal como descrito por Adorno. A sobreposição de estímulos sensoriais gera uma sobrecarga perceptiva que inviabiliza a escuta em primeiro plano, nos termos propostos por Stockfelt.

Diante desse cenário não é de se surpreender a existência de composições que, para fazerem sentido, necessitam do auxílio de imagens. Ou melhor, formam com as imagens uma unidade de sentido indissociável. Como ocorre, por exemplo, nas trilhas sonoras de Hans Zimmer, extraídas de seu contexto original – o cinema – e convertidas em fonogramas independentes, consumidos em plataformas digitais ou *playlists* tendem a perder a dimensão reflexiva que possuíam quando atreladas à imagem cinematográfica, aproximando-se da condição de “música ambiente”. Deslocamento que evidencia um paradoxo: no cinema, a trilha sonora é constitutiva da obra total, mas, fora dele, sua circulação fragmentada e massificada enfraquece a possibilidade de uma escuta plena.

Em suma, as tecnologias midiáticas não apenas democratizam o acesso, mas também reconfiguram corpos e mentes, fomentando um regime de desatenção estrutural que desafia as formas tradicionais de fruição cultural. Evidencia-se, assim, que os sujeitos contemporâneos, imersos em uma ambiência saturada de estímulos, não apenas demandam experiências que mobilizam múltiplas camadas sensoriais, como também necessitam de uma intensificação crescente desses estímulos para que sua atenção seja capturada. Esse processo retroalimenta um ciclo de dispersão, no qual a busca incessante por novidades reforça a fragmentação atencional. Nesse cenário, pode-se afirmar que vivemos sob um regime de desatenção estrutural, consolidado como paradigma dominante da fruição estética contemporânea.

## Notas

[1] A plataformação é definida como a penetração de infraestruturas, processos econômicos e estruturas governamentais das plataformas digitais em diferentes setores econômicos e esferas da vida" (Poell *et al.*, 2020, p. 2).

[2] O efeito *Shepard-Risset*, também conhecido como *Shepard-Risset glissando*, é uma ilusão auditiva em que uma sequência de sons ascendentes ou descendentes, construída a partir da sobreposição de várias oitavas, produz a percepção de movimento infinito, sem início ou fim discernível. O fenômeno foi descrito inicialmente por Roger Shepard (1964) e posteriormente expandido por Jean-Claude Risset (1970), sendo frequentemente utilizado em contextos musicais e cinematográficos para intensificar a sensação de tensão e continuidade temporal.

Artigo submetido em 18/09/2025 e aceito em 14/11/2025.

## Referências

- ADORNO, T. Anweisung zum Hören neuer Musik. In: ADORNO, T. **Komposition für den Film**. Der getreue Korrepetitor. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003a, p. 188-248.
- ADORNO, T. **Correspondência 1928-1940**. Adorno-Benjamin. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ADORNO, T. **Dissonanzen**. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003b, p. 108-126.
- ADORNO, T. **Introdução à Sociologia da Música**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ADORNO, T. Música y técnica. Escritos Musicales I- III. In: ADORNO, T. **Figuras sonoras**. Quasi una Fantasia. Escritos Musicales III. Madrid: Akal, 2006, p. 233-251.

ADORNO, T. Schwierigkeiten. **Musikalische Schriften IV**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003c, p. 253-292.

ADORNO, T. Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição. In: ADORNO, T. **Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 52-102.

BELDEAN, L. Shifting sounds sequences within the audio-visual space: case of Hans Zimmer. **A bulletin of the Transilvania University of Brașov: Performing Arts** - v. 16, n. 65 (1), p. 7-14, 2023. DOI: <https://doi.org/10.31926/but.pa.2023.16.65.1.1>.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BUSH, G. *et al.* Cognitive and emotional influences in anterior cingulate cortex. **Trends in Cognitive Sciences**, v. 4, n. 6, p. 215-222, 2000. DOI: [https://doi.org/10.1016/S1364-6613\(00\)01483-2](https://doi.org/10.1016/S1364-6613(00)01483-2).

BY THE THROAT. **Composer**: Ben Frost. Bedroom Community, 2009. 1 CD.

COX, C.; WARNER, D. (ed.). **Audio culture**: readings in modern music. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

DAVENPORT, T. H.; BECK, J. C. **The attention economy**: understanding the new currency of business. Boston: Harvard Business School Press, 2001.

DEMARCHI, 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, 2021. DOI: <https://doi.org/10.4013/fem.2021.233.02>.

DUHAMEL, G. **Scènes de la vie future**. Paris: Mercure de France, 1930.

DUNKIRK: original motion picture soundtrack. Compositor: Hans Zimmer. WaterTower Music, 2017. Disponível em: <https://link.dev/Ae89c>. Acesso em: 15 dez. 2025.

LÉVEILLÉ GAUVIN, Hubert. Drawing listener attention in popular music: testing five musical features arising from the theory of attention economy. **Musicae Scientiae**, v. 22, n. 3, p. 291-304, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1177/1029864917698010>.

HESMONDHALGH, D. Streaming's effects on music culture: old anxieties and new simplifications. **Cultural Sociology**, v. 16, n. 1, p. 3-24, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1177/17499755211019974>.

INCEPTION: original motion picture soundtrack. Compositor: Hans Zimmer. WaterTower Music, 2010. Disponível em: <https://link.dev/U4JIL>. Acesso em: 15 dez. 2025.

INTERSTELLAR: original motion picture soundtrack. Compositor: Hans Zimmer. WaterTower Music, 2014. Disponível em: <https://link.dev/JJdaS>. Acesso em: 15 dez. 2023.

JAMES, W. **The principles of psychology**. New York: Henry Holt, 1939.

LEMBKE, A. **Dopamine nation**: finding balance in the age of indulgence. New York: Dutton, 2022.

LEPPERT, R. Culture, technology, and listening. Commentary. In: ADORNO, T. **Essays on music**. Berkeley: University California Press, 2002, p. 213-250.

LÉVEILLÉ G. H. Drawing listener attention in popular music: testing five musical features arising from the theory of attention economy. **Musicae Scientiae**, v. 22, n. 3, p. 291-304, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1177/1029864917698010>.

LOH, K. K.; KANAI, R. Higher media multi-tasking activity is associated with smaller gray-matter density in the anterior cingulate cortex. **PLoS ONE**, v. 9, n. 9, p. e106698, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0106698>.

MC LUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOISALA, M. *et al.* Media multitasking is associated with distractibility and increased prefrontal activity in adolescents and young adults. **NeuroImage**, v. 134, p. 113-121, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2016.04.011>.

ON THE NATURE OF DAYLIGHT. Compositor: Max Richter. In: **The Blue Notebooks**. FatCat Records, 2004. 1 CD.

OPHIR, E.; NASS, C.; WAGNER, A. D. Cognitive control in media multitaskers. **Proceedings of the National Academy of Sciences**, v. 106, n. 37, p. 15583-15587, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1073/pnas.0903620106>.

POELL, T.; NIEBORG, D.; DICK, J. Plataformização. **Fronteiras: estudos midiáticos**, v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020. DOI: <https://doi.org/10.4013/fem.2020.221.01>.

PULSE DEMON. **Composer**: Merzbow. Relapse Records, 1996. 1 CD.

RIDEOUT, V. J.; FOEHR, U. G.; ROBERTS, D. F. **Generation M<sup>2</sup>**: media in the lives of 8- to 18-year-olds. Menlo Park: Kaiser Family Foundation, 2010.

SAMAN. Compositor: Ólafur Arnalds. In: **Re:member**. Mercury KX, 2018. 1 CD.

STOCKFELT, O. Modos adequados de escuta. **Rev. Tulha**, v. 10, n. 2, p. 275-299, 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-7117.rt.2024.232465>.

UNCAPHER, M. R.; WAGNER, A. D. Minds and brains of media multitaskers: current findings and future directions. **Proceedings of the National Academy of Sciences**, v. 115, n. 40, p. 9889-9896, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1073/pnas.1611612115>.

# “Fazer o filme vibrar na frequência do som”:

multissensorialidade em *Terror Mandelão*

Diogo Cunha<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo examina como performances humanas e técnicas participam da produção de memória no documentário *Terror Mandelão* (2024), de GG Albuquerque e Felipe Larozza. O filme acompanha a trajetória de artistas do “mandelão”, subgênero do funk de São Paulo, tendo como figura central o DJ K. Para a análise, utiliza-se a performance como lente metodológica (Taylor, 2023) e apoia-se nas noções de imagem dialética, faculdade mimética (Benjamin, 1987; 2018) e documentário performático (Nichols, 2016). Foca-se a narrativa não verbal de imagens e sons, buscando compreender como o filme mobiliza subjetividades e sentidos em um esforço multissensorial de produção de memória sobre o funk paulistano. A discussão destaca sequências em que as imagens ultrapassam a visualidade e evocam sensações tátteis e auditivas, revelando o trabalho dos realizadores em traduzir cinematograficamente procedimentos artísticos e epistemológicos que estruturam a prática musical de DJ K e seus companheiros. Por fim, mostra-se como a alternância entre imagens e sons de diferentes materialidades negocia a textura da experiência dos personagens com as convenções documentais, expressando processos de desvio das posições de sujeito da câmera e objeto do olhar.

## Palavras-chave

Documentário; Estudos da Performance; Experiência multissensorial; Música; Funk Mandelão.

<sup>1</sup>Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista Capes. E-mail: cunha.ds@gmail.com

# “Making the film vibrate at the frequency of sound”:

multisensoriality in *Terror Mandelão*

Diogo Cunha<sup>1</sup>

## Abstract

This article examines how human and technical performances participate in the production of memory in the documentary *Terror Mandelão* (2024), by GG Albuquerque and Felipe Larozza. The film follows the trajectories of artists from “mandelão”, a subgenre of São Paulo funk with DJ K as its central figure. The analysis adopts performance as a methodological lens (Taylor, 2023) and draws on the notions of the dialectical image, the mimetic faculty (Benjamin, 1987; 2018), and the performative documentary (Nichols, 2016). The article focuses on the nonverbal narrative of images and sounds, seeking to understand how the film mobilizes subjectivities and meanings through a multisensory effort to produce memory about São Paulo’s funk. The text highlights sequences in which images go beyond visuality and evoke tactile and auditory sensations, revealing the filmmakers’ work of translating into cinematic form the artistic and epistemological procedures that structure the musical practice of DJ K and his collaborators. Finally, it shows how the alternation between images and sounds of different materialities negotiates the texture of the characters’ experience with documentary conventions, expressing processes that disrupt the subject positions of the camera and the object of the gaze.

## Keywords

Documentary; Performance studies; Multisensory experience; Music; Mandelão funk.

<sup>1</sup>Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista Capes. E-mail: cunha.ds@gmail.com

Em 2024, um debate do 16º In-Edit Brasil – Festival internacional do documentário musical, mediado pelo músico Thiago de Souza, reuniu os documentaristas Kenya Zanatta, Emílio Domingos e GG Albuquerque para falar sobre a cultura dos bailes no cinema. Domingos participava da edição com *Black Rio! Black Power!* (2023), longa que reúne imagens de arquivo e entrevistas com protagonistas da cena dos bailes *black* do Rio de Janeiro nos anos 1970. Zanatta e Albuquerque participavam respectivamente com *Funk Favela* (2024) e *Terror Mandelão* (2024), duas abordagens sobre o funk paulistano contemporâneo. O filme de Zanatta combina depoimentos de agentes da cena com sequências observacionais em diversos bailes de São Paulo; já o de Albuquerque, codirigido por Felipe Larozza, utiliza diferentes formatos audiovisuais para narrar a história de personagens dos bailes de Heliópolis, maior favela da cidade.

No meio da conversa, uma fala de Domingos encaminhou a discussão para a importância da produção de memória no documentário musical:

Eu tô numa fase atual, nesses filmes, o *Black Rio* e o *Chic Show* de fazer, na verdade, um arquivo, sabe, tem os depoimentos, são filmes em termos estéticos muito caretas, mas ao mesmo tempo são filmes que eu queria ter a densidade de quem viveu a experiência e que está contando a história a partir da própria experiência. Então são filmes-arquivos (Informação verbal, 2024) [1].

Na sequência, Zanatta ressaltou a importância de avaliar os “arquivos que a gente encontra, quem fez esses arquivos e com qual intenção [...] e como a gente vai utilizar essas imagens talvez com uma intenção muito diferente” (informação verbal, 2024). Observou, ainda, a dupla relação dos documentaristas com os arquivos: por um lado, utilizam imagens e sons arquivados no passado, por outro, produzem arquivos para o futuro.

Albuquerque enfatizou a participação dos documentários nas disputas pela memória das cenas musicais. Sobre o funk mandelão, gênero que aborda em seu filme, avalia:

Óbvio que o DJ K vai dizer que ele que começou, óbvio que outro DJ vai dizer que, assim... e eles estão certos em dizer isso, porque eles estão disputando esse lugar da memória, de construir a memória, vai todo mundo correr pra dizer que foi o primeiro [...] o que eu fiz como recurso é: eu estou fazendo um filme com um personagem, o que ele tá dizendo é o que ele tá dizendo (Informação verbal, 2024).

As falas dos realizadores manifestaram, sobretudo, duas preocupações a respeito da produção de arquivos pelos documentários. A primeira, de dimensão ética, diz respeito à valorização do cinema como instrumento de memória e à responsabilidade pela produção de imagens que serão tomadas como documentos. A

segunda, de dimensão estética, relaciona-se com as diferentes propostas de tradução do mundo histórico em audiovisualidade, refletindo objetivos criativos, comerciais e, também, éticos.

Enquanto as preocupações arquivísticas levaram Domingos e Zanatta a coletarem diferentes testemunhos, Albuquerque e Larozza acompanharam o cotidiano de poucos personagens demarcando as perspectivas da narrativa e a historicidade das informações compartilhadas. Mais que observadores, os realizadores acabam por inserir a si mesmos na narrativa. Começam por breves referências à sua posição no extracampo e terminam incluindo Albuquerque como personagem na segunda metade do documentário.

Na contramão da estética “careta” proposta por Domingos, apostam num modo de arquivamento marcado por experimentações formais. Para “fazer o filme vibrar na frequência do som”, como disse Albuquerque (Informação verbal, 2024), recorreram à mimetização dos enquadramentos e movimentos de câmera realizados pelos celulares do público dos bailes, a efeitos de pós-produção de distorção das imagens e à incorporação de diferentes formatos audiovisuais durante a narrativa. Junto à performance da subjetividade expressa pelos modos de falar e interagir dos personagens, somos impactados pela performance material da imagem e do som.

Nas próximas páginas, analisamos esta articulação entre corpos, dispositivos técnicos, imagens e sons em *Terror Mandelão* (2024) auxiliados por conceitos e métodos dos estudos da performance, pela teoria do cinema e pelas considerações de Benjamin (1987, 2018) sobre o conhecimento do passado e a faculdade mimética na experiência estética.

Interessa-nos observar como a materialidade do documentário é afetada quando seus realizadores buscam, além do testemunho, traduzir na imagem os procedimentos artísticos e epistemológicos envolvidos na experiência musical. Supomos que os recursos estéticos mobilizados por Albuquerque e Larozza proporcionam uma experiência multissensorial, atingindo efeitos extravisuais.

Também analisamos, a partir das imagens e dos sons, o jogo que o documentário instaura entre as posições de sujeitos da câmera e objetos do olhar. Queremos entender, neste caso, o quanto a inclusão dos realizadores de *Terror Mandelão* como personagens perturba a hierarquia convencional desses papéis e contribui para a narração de uma experiência mutuamente afetada.

## Semelhança, performance e memória cultural

Em certo sentido, todo filme mantém relação com o mundo histórico e pode servir de objeto de consideração sobre a história e a memória. Como relata Cássio Tomaim,

desde a década de 1970, autores como Marc Ferro vêm lançando olhares para o cinema e elegendo o filme como mais um documento (ou fonte) da História. Em mais de 40 anos, a relação Cinema-História tem percorrido um longo e desafiador caminho para se consolidar como um campo historiográfico (2019, p. 116).

O que propomos distinguir em um documentário implicado com a memória musical de outros sobre a música é sua atitude ética diante de um campo em disputa. A disposição de seus realizadores para refletir sobre as responsabilidades implicadas na participação desse campo e para produzir um filme que responda a elas esteticamente. Não se trata de investigar a fidelidade de um filme a um passado objetivo, problemática superada tanto no campo da história quanto na teoria do documentário (Lins *et al.*, 2011), mas de destacar e avaliar o que é selecionado e criado para produzir uma memória através da matéria fílmica, para expressar uma experiência no tempo com som e imagem.

A formulação da ideia de memória nos estudos da cultura costuma destacar procedimentos de repetição, semelhança e diferença tais como a rima e o refrão na poesia e na música e o *flashback* no cinema. Para Turim, “o flashback é um momento privilegiado de desdobramento que justapõe diferentes momentos de referência temporal. Uma articulação é forjada entre presente e passado implicando dois conceitos: memória e história” (2014, p. 1) (tradução nossa) [2]. Processo semelhante à descrição que Benjamin (2018) faz do momento de revelação do objeto histórico, ocasião em que as semelhanças entre passado e presente se iluminariam num lampejo.

Como explica Sarlo, “semelhança, para Benjamin, não é identidade, porque, se o fosse, perderia o caráter perturbador do parecido para instalar-se no momento reconciliado do igual” (2015, p. 61-62). Essa diferença intrínseca à semelhança é a condição da experiência de conhecimento do tempo pela chamada “imagem dialética”. Em sua definição, “a imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido” (Benjamin, 2018, p. 784). Com isso, Benjamin afirma que o passado não é acessado pela reconstituição do tempo histórico, mas apreendido em sua manifestação no presente diante da memória. É ativado pelas semelhanças entre o ocorrido outrora e o agora da percepção.

As noções de semelhança e mimese são fundamentais para o modo como Benjamin concebe a transmissão cultural pela atividade estética. Para ele, a faculdade mimética está na base da sociabilidade humana e a capacidade de perceber similitudes “não é senão o rudimentar resíduo da obrigação, ao mesmo tempo violenta, de assimilar-se e de conduzir-se de acordo” (1970, p. 49). Identificando profundas transformações na apreensão mimética a partir da modernidade industrial, destaca como ela é habitada por semelhanças pouco percebidas pela esfera sensível, mas que não deixam de afetar a vivência cultural:

Mesmo para os homens dos nossos dias pode-se afirmar que os episódios cotidianos em que eles percebem conscientemente as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina, sem que eles tenham disso consciência (Benjamin, 1987, p. 109).

Repetição e variação também são a base dos estudos da performance, campo teórico que analisa performances artísticas, rituais, manifestações políticas e outras atividades públicas. Seu foco reside nas ações e nos gestos ou, como diz Schechner, naquilo “que as pessoas fazem no ato de fazer coisas” (2013, p. 1) (tradução nossa) [3]. Schechner descreve as performances como comportamentos reiterados (*restored behaviours*) que “marcam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam o corpo e contam histórias” (2013, p. 28) (tradução nossa) [4]. Para Diana Taylor, “performances operam como atos vitais de transferência, transmitindo o saber social, a memória e o senso de identidade por meio de ações repetidas” (2023, p. 42). É uma memória dos corpos, do saber compartilhado pela transferência e assimilação dos comportamentos de uma coletividade cultural.

As análises da performance recorrem tanto à observação participativa das ações “ao vivo”, quanto aos seus registros escritos, gravados, fotografados ou filmados. Taylor (2013) distingue esses registros fixados em suportes, o “arquivo”, do saber incorporado e testemunhado presencialmente, o “repertório”. Embora muitos estudiosos privilegiem o último em seus estudos sobre a memória cultural, Taylor aponta a constante influência entre ambos como sinal da participação do arquivo nos processos de produção da memória.

Quando imagens e descrições textuais servem de referência a artistas performáticos, o arquivo “transmite uma noção do que as performances significavam em seu contexto e momento específicos e o que podem significar agora” (Taylor, 2023, p. 169). Quando fotografias, vídeos e outros artefatos culturais são exibidos ou utilizados como parte de performances, eles colocam o conteúdo do arquivo em relação com a memória do público. Além disso, quando entendemos a performance como uma “lente metodológica” (Taylor, 2023, p. 26), o próprio trabalho de produção de textos, imagens e sons pode ser abordado como um gesto performático.

Seja pela escrita, pelos gestos corporais, pelos rituais coletivos ou pela produção artística, a noção de performance nos ajuda a identificar a diferença que se insinua na repetição e, com isso, analisar tanto a transferência de saberes quanto a potência de criação do novo nos processos da memória cultural. Quando Benjamin estimula lançar um olhar à esfera do semelhante, sublinha que “esse olhar deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças” (1987, p. 108). A relação que o cinema documentário mantém com os acontecimentos do mundo histórico envolve mais do que o registro de sua aparência em som e imagem. Trata-se de uma atividade de reelaboração do espaço e das temporalidades, um processo de tradução pela

produção de semelhanças em registros distintos. Para entender esse processo, a lente da performance parece promissora.

## Memória e sensorialidade no documentário performático

Segundo Ramos, os variados modos de enunciar dos documentários expressam “visões distintas do espaço ético da intervenção do sujeito que sustenta a câmera, no mundo, pela tomada” (2008, p. 33). Como destaca, as principais mudanças estilísticas no documentário estão correlacionadas com profundas reelaborações da relação entre sujeito da câmera e objetos do olhar.

Na perspectiva da performance, Taylor chama atenção para os “roteiros como paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais” (2013, p. 60). Assim como os roteiros narrativos são trabalhados para serem traduzidos em ação na cena, os roteiros performáticos orientam a experiência dos sujeitos na cultura. Nesse sentido, podemos reconhecer diferentes roteiros organizando os papéis e a hierarquia entre agentes numa produção documental. É possível que os roteiros incorporados sejam mais determinantes para a produção de conhecimento num documentário que os roteiros narrativos, dado que aqueles guiam a forma como os mundos da equipe e dos participantes irão se encontrar, interpenetrar ou chocar. A observação da forma concreta como eles são empregados ou alterados constitui uma importante chave analítica para compreender as particularidades expressivas de um documentário.

Produções documentais que quebram as hierarquias tradicionais e se voltam às subjetividades de seus participantes constituem uma das principais linhas do documentário contemporâneo. Em oposição à onisciência e transparência do modo expositivo clássico, esses filmes reconhecem os problemas de fronteira trazidos pelo encontro entre os universos culturais da equipe, dos equipamentos técnicos, dos participantes e do público. Esses filmes dão ênfase “às características subjetivas da experiência e da memória” (Nichols, 2016, p. 209) e privilegiam a especificidade local na produção de imaginários sobre territórios culturais. Por isso, Nichols (2016) os define como documentários performáticos.

Avessos a generalizações, documentários performáticos se atentam às múltiplas singularidades participantes de sua produção. Traduzindo a sensação do local, do específico e do concreto, buscam demonstrar “como o conhecimento incorporado propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade” (Nichols, 2016, p. 207). Sua apresentação do mundo histórico enfatiza a dimensão expressiva, explora ritmos, formas e sensorialidades nas imagens aproximando-se do cinema experimental.

Marks (2000) explica como a experiência audiovisual favorece a transferência de sentidos para além da visão e da audição: “Já que a memória funciona de modo

multissensorial, um trabalho cinematográfico, embora abarque apenas dois sentidos diretamente, ativa uma memória que, necessariamente, envolve todos os sentidos" (2000, p. 23) (tradução nossa) [5]. Como sugere, a experiência de recepção das imagens é fundamentalmente sinestésica por relacionar-se com a complexa sensorialidade da memória incorporada. Quando a materialidade da imagem entra em contato com a memória, desperta sentidos extra discursivos e extravisuais podendo comunicar sensações entre o território do filme e o do espectador.

Em seus estudos, Marks examinou como filmes de documentaristas em diáspora abordam encontros e conflitos interculturais a partir de diferentes modos de sentir e hierarquizar sentidos. O mesmo processo se desdobra na experiência do espectador, somando um terceiro fator ao circuito:

O encontro cinematográfico se dá não apenas entre o meu corpo e o corpo do filme, mas entre meu sensório e o sensório do filme. Levamos ao cinema nossa própria organização pessoal e cultural dos sentidos, e o cinema nos traz uma organização particular dos sentidos, o sensório do cineasta refratado através do aparato cinematográfico. Pode-se dizer que a espectatorialidade intercultural é o encontro de dois sensórios diferentes, que podem ou não se cruzar. A espectatorialidade é, assim, um ato de tradução sensorial de saberes culturais. (Marks, 2000, p. 153) (tradução nossa) [6].

Filmes-arquivos, retomando o termo de Domingos, articulam esta complexa cadeia de traduções entre os sensórios dos agentes culturais, dos realizadores e dos espectadores. Nos anos de produção de *Terror Mandelão*, GG Albuquerque e Felipe Larozza encontraram uma cena musical pulsante com bailes ocorrendo nas ruas de Heliópolis semanalmente entre sexta e domingo, das 22h às 6h (UNAS, 2020). Implicados num longo processo experiencial, buscaram traduzir seu encontro com esse território através da articulação do testemunho verbal e da observação cotidiana dos personagens com múltiplas técnicas de intervenção na matéria da imagem. Ora insinuando-se sob a camada descritiva, ora cortando-a abruptamente, sequências experimentais do filme investem na afetação multissensorial para expressar as frequências particulares do funk bruxaria e as dificuldades da sua tradução.

## O filme vibra e a imagem estoura

*Terror Mandelão* (2024) é resultado de dois anos nos quais seus diretores se aproximaram de artistas da cena funk da periferia da cidade de São Paulo. Sua narrativa enfoca principalmente o trabalho de DJ K e de MC Zero K, artistas de um subgênero do funk chamado "bruxaria" ou "mandelão", uma vertente que mistura letras sobre sexo, drogas e cotidiano na periferia com a expressão sônica de uma atmosfera de terror e pesadelo. As imagens do filme misturam técnicas tradicionais do documentário com a estética de formatos televisivos – como videoclipes e

programas da MTV – e de produções digitais para a internet – como tutoriais, vlogs e *gameplays*. Além da inserção dos cineastas e de suas câmeras no acontecimento filmico, suas cenas demonstram diferentes situações nas quais som e imagem se relacionam mimeticamente.

Inicialmente, a montagem se concentra na apresentação dos personagens e na explicação do funk mandelão através de depoimentos e imagens que ilustram suas falas e apresentam suas rotinas. Intervenções gráficas e efeitos de pós-produção alteram a qualidade de parte das imagens, enquanto a maioria assemelha-se as de documentários e filmes etnográficos tradicionais.

O trabalho de DJ K, principal condutor da narrativa, é encenado em dois espaços: a casa onde produz suas músicas e as ruas de Heliópolis, que são apresentadas em dois momentos distintos. A rua diurna é o espaço cotidiano por onde o DJ e os companheiros caminham e vivem suas rotinas fora da música. A rua noturna é o espaço ressignificado pelo baile, onde o som eletrônico dos computadores conectados às mesas controladoras se dissemina pelos paredões de som automotivos, atravessando as cores e a fumaça dos sinalizadores que se dispersa ao movimento de guarda-sóis sacudidos por um público dançante, entorpecido pela vibração musical, pelo desejo, pelas bebidas e por outras substâncias. Uma atmosfera filtrada pela lente vermelha dos óculos Juliet dos frequentadores e constantemente transformada em imagem pelas câmeras de seus celulares.

**Imagens 1 e 2** O baile funk como objeto do olhar.

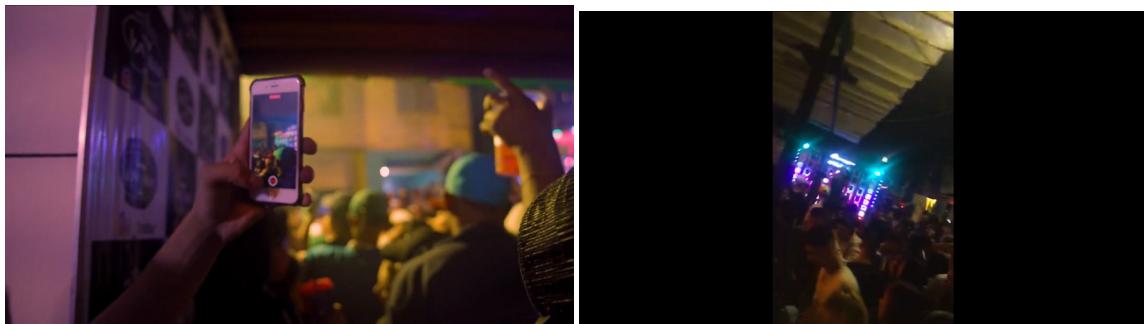


Fonte: *frames* do filme *Terror Mandelão* (Albuquerque; Larozza, 2024).

As sensações produzidas pelas imagens do filme são multiplicadas quando a montagem associa outras estéticas ao modo observativo da câmera principal. Em uma das cenas de baile, por exemplo, pessoas filmam a festa com seus celulares na vertical. No som, ouvimos o funk ao fundo e um depoimento de DJ K explicando a importância das imagens para a divulgação de seu trabalho na internet. Na montagem visual, imagens enquadradas verticalmente (9:16) passam a ser intercaladas com as imagens horizontais (16:9). Os planos verticais tremem e se movem como se estivessem sendo feitos pelo celular de um frequentador do baile (Imagens 3 e 4). Não são montados, contudo, como planos subjetivos dos celulares que vemos em tela. São inseridos de modo descontínuo e ganham a mesma importância que as imagens gravadas pela

câmera na horizontal. Ao incorporar as imagens verticais do universo do baile em seu sistema de imagens, o filme mimetiza o território e sua atmosfera. Como espectadores, sentimos o movimento e a vibração que embala a multidão na festa.

**Imagens 3 e 4** Imagens verticais e o baile funk como sujeito do olhar.



Fonte: frames do filme *Terror Mandelão* (Albuquerque; Larozza, 2024).

Em outra sequência, quando o DJ comenta o gosto do público pela distorção técnica no som dos bailes – “quanto mais estourada a música, parece que o pessoal gosta mais” (Albuquerque; Larozza, 2024, 17 min 50 s) – um efeito de distorção na imagem traduz visualmente a sensação sonora (Imagen 5). O estilo escolhido para a distorção das imagens remete às TVs analógicas, uma estética que será reforçada pela cena seguinte.

Usando um boné com o escudo do Santos, correntes e relógio de prata, colete, camisa e óculos modelo Juliet, todos da marca Oakley [7], Dj K explica os cinco elementos básicos das composições do funk mandelão. Fala diretamente para a câmera. Atrás dele, um fundo *chroma-key* sobre o qual são aplicadas imagens saturadas e composições gráficas distorcidas (Imagenes 6 e 7). Ao mesmo tempo que recorre ao formato de tutorial característico da cultura digital, a sequência mimetiza programas da MTV dos anos 1990 e 2000. O anacronismo promove o confronto entre as imagens do DJ, os sons do mandelão e a memória de um tempo em que o funk e a música periférica pouco frequentavam a programação do canal.

Em outra encenação construída, DJ K e seus companheiros conversam na cozinha da casa sobre uma ideia de música surgida num sonho. Enquanto falam sobre os personagens e a ambiência da música, um corte e um movimento de câmera mudam o eixo do plano. O enquadramento revela equipamentos da filmagem: um refletor, um microfone e, como na cena anterior, um fundo *chroma-key* com aplicação de imagens distorcidas. A intervenção na imagem amplia a sensação ficcional rompendo com a estética realista com a qual a cena iniciara.

Para Honorato (2025), este é um dos exemplos de como as imagens do filme se inscrevem num *ethos* digital que caracteriza o trabalho independente dos produtores de funk. Ele associa o uso das imagens distorcidas no filme ao que Jones (2022) chama de poética do *glitch* (*glitch poetics*). *Glitch* é o nome dado a falhas nas imagens técnicas produzidas por erros maquinícios ou pela intervenção humana interessada em usá-las

como efeito estético. Jones sugere que incorporar a lógica de falhas do *glitch* em textos literários permite traduzir em palavras a experiência errante (no sentido de erro e de deambulação) do mundo mediado pelas tecnologias de informação e comunicação. Para Honorato,

[...] encontramos o *glitch* como um ponto comum da tradução do mandelão, seja pelo recurso imagético do erro – na pixelização da imagem, no estilo das fontes que apresentam os personagens, o título e os créditos – seja através das interferências na rota narrativa linear, como um desvio ao utilizar o *glitch*, como uma poética do desvio (2025, p. 214).

A poética do *glitch* também promove uma atmosfera alucinatória que atravessa toda a narrativa. Desde seus créditos iniciais, o filme nos mergulha em estados de percepção alterados. As imagens se movem, mudam de cor, se sobreponem. Os efeitos multissensoriais da técnica de tradução do som na imagem reforçam os tons lisérgicos. Honorato (2025) menciona a relação entre o som agudo do “tuin” – elemento do mandelão explicado pelo DJ no tutorial – e a alucinação sonora provocada pelo uso de lança-perfume. A mesma tensão nervosa de um som agudo que vibra no interior da cabeça nos é devolvida por essas imagens erradas, errantes e distorcidas. Nelas, o *glitch* também funciona como expressão de uma alucinação maquínica.

A interação humano-máquina, determinante no universo do funk, inspira mais um desvio de formato audiovisual na cena em que o computador é apresentado como o instrumento musical do DJ. Quando K se senta para produzir a música conceitualizada com os companheiros na cena anterior, a tela é subitamente preenchida pela interface de um aplicativo de produção musical. Permanecemos acompanhando a captura da tela (Imagen 8) por quase dois minutos, como se assistíssemos a um *gameplay* no YouTube. A potência comunicativa da sequência está em sua duração estendida e na estrutura repetitiva que encena as múltiplas tentativas de DJ K na montagem do beat e na aplicação de efeitos sonoros.

Imagens 5, 6, 7 e 8 Sensações e lógicas do funk mandelão traduzidas pelas imagens.



Fonte: frames do filme *Terror Mandelão* (Albuquerque; Larozza, 2024).

## Alfabetização midiática e performance dos corpos na imagem

No depoimento em que comenta a constante demanda por imagens para alimentar seus perfis nas plataformas digitais, DJ K admite que, quando não tem fotos ou vídeos para ilustrar o que quer mostrar aos seus seguidores, busca imagens genéricas no Google. O que importa, ele sabe, é o efeito de realidade que a imagem provoca apenas pela sua presença, não por seu lastro factual. Nesta e em outras circunstâncias, o protagonista demonstra alto grau de alfabetização midiática (Kabuenge *et al.*, 2025). Sua habilidade de ler criticamente o funcionamento das imagens no ambiente digital influencia o modo como se posiciona na circunstância criada pela filmagem.

A todo momento, mostra-se consciente dos possíveis usos de sua imagem. Em determinada cena (Imagem 9), é filmado de costas lavando o banheiro de casa. Quando vira para trás, vê a câmera, balança a cabeça negativamente e fala “toda vez, hein, mano, só me pega desprevenido” (Albuquerque; Larozza, 2024, 57 min 03 s). Embora insinue fechar a porta, não o faz. Mostra, assim, que aceita o jogo de produção de realidade ao modo “câmera escondida”. Em outro momento, escolhe colares e pergunta o que seria de um funkeiro sem suas bijuterias (Imagem 10). De repente, olha para trás da câmera e fala “eu sei que *vocês vai* usar essas bosta tudo, né” (Albuquerque; Larozza, 2024, 35 min 47 s). O comentário provoca a risada de quem o grava. Além do som dos risos, o olhar de K e seu dedo apontado para o extracampo trazem os realizadores para o interior da cena.

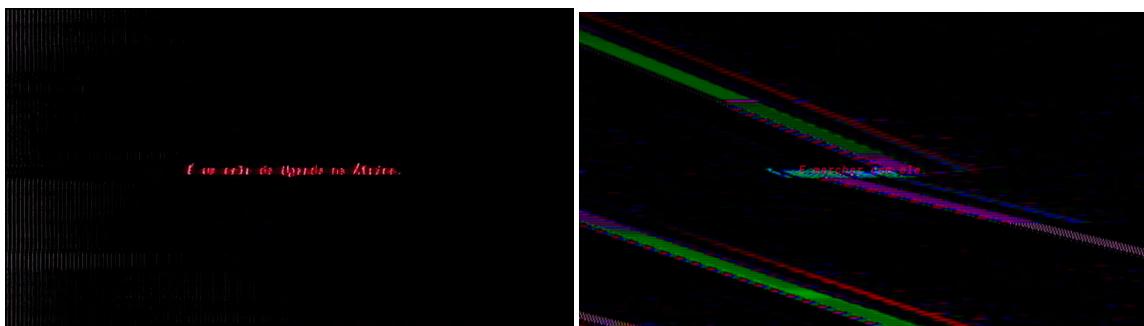
**Imagens 9 e 10** DJ K dirige-se ao extracampo comentando o uso de sua imagem.



Fonte: frames do filme *Terror Mandelão* (Albuquerque; Larozza, 2024).

A presença indicada inicialmente por áudios vai ganhando o campo da imagem aos poucos, principalmente na segunda metade do filme. GG Albuquerque entra definitivamente em cena na sequência composta por áudios de WhatsApp legendados (Imagens 11 e 12) nos quais ouvimos GG intermediando o contato de DJ K com um selo europeu interessado em lançar um disco seu e levá-lo em turnê pela Europa. O DJ se anima, ao mesmo tempo em que confidencia estar em um momento financeiro ruim, com risco de ser despejado e precisando buscar emprego fora da cena funk para aumentar a renda. O tom e o conteúdo da troca de mensagens entre os dois denota a intimidade criada com o longo tempo de produção do filme. As interjeições e gírias comuns às falas dos dois indicam também que, apesar da distância socioeconômica, o diretor e o personagem compartilham certos referenciais.

**Imagens 11 e 12** Legendas distorcidas: GG e DJ K conversam por mensagens de áudio.



Fonte: frames do filme *Terror Mandelão* (Albuquerque; Larozza, 2024).

A economia da cena colabora com a sensação de paradoxal intimidade: a camada sonora funciona como se ouvissemos mensagens privadas dos celulares dos participantes da conversa: as falas são iniciadas e finalizadas por efeitos sonoros semelhantes aos reproduzidos por aplicativos de mensagem; o som é de baixa qualidade, ouvimos os ruídos do ambiente. Já na camada da imagem, a tela preta sobreposta pela legenda com tipografia semelhante às de videogames dos anos 1980-90 e rápidos efeitos de distorção remete novamente ao ambiente da televisão analógica. As poucas informações visuais ajudam a se concentrar no conteúdo da fala, mas não deixam de operar sobre o espectador. O efeito ambíguo causado

pela referência à comunicação digital na camada sonora e à tecnologia analógica na camada visual faz, mais uma vez, o filme se conectar com diferentes temporalidades na memória. Perturba-se a atmosfera de intimidade com o estranhamento causado pela estetização anacrônica.

A sequência seguinte, da turnê do DJ pela Europa, expressa o desenvolvimento de uma amizade entre diretor e personagem, relativizando as hierarquias pressupostas na relação sujeito da câmera – objeto do olhar. Ouvimos e vemos GG a todo o momento interagindo com o DJ em comentários sobre a situação da filmagem ou sobre a experiência da viagem (Imagem 13). Assim como GG se torna personagem, DJ K também se insinua no lugar de diretor.

Intensificando o procedimento de sequências anteriores, a montagem passa a alternar ainda mais as imagens da câmera profissional com vídeos gravados por celular. Somos impactados pela constante troca de estilos que une a câmera que observa com a textura íntima das imagens que K utiliza para alimentar seus perfis nas redes ou para compartilhar com família e amigos. Opera-se um verdadeiro *remix* visual que reforça os choques espaço-temporais caros ao cinema com a abundante variedade material de imagens verticais, horizontais, de baixa e alta resolução, composições gráficas, sons ambientes, músicas em off. A estética da saturação imbricando os repertórios sensoriais de GG, Larozza e DJ K.

Este imbricamento manifesta-se de modo exemplar na cena em que DJ K utiliza a câmera do celular para mostrar a um amigo no Brasil o local de hospedagem em uma cidade europeia. Em determinado momento da videochamada, o DJ avisa ao amigo que GG está ali filmando e vira a câmera frontal do seu celular para a câmera do diretor. Com isso, a imagem se multiplica justapondo, num mesmo plano, corpos, vozes, localidades geográficas e perspectivas. Em um efeito de espelhamento, o extracampo é inserido na cena, o que promove a anulação, pela ocupação simultânea pelos três, das posições de sujeito da câmera e objetos do olhar. Em outras palavras, não há mais uma separação entre observador e observado; todos compartilham, ao mesmo tempo, esses papéis (Imagem 14).

**Imagens 13 e 14** O diretor em cena.



Fonte: frames do filme *Terror Mandelão*. (Albuquerque; Larozza, 2024).

Trabalhos acadêmicos sobre documentários performáticos dos últimos anos tenderam a privilegiar filmes em primeira pessoa (autobiografias, autoetnografias) por narrarem diretamente a subjetividade de seus realizadores. Com este estudo, pudemos mostrar como a performance das subjetividades também pode ser pensada em filmes que falam sobre o outro. Documentários sobre a memória de cenas e gêneros musicais são um campo profícuo para esta observação, pois lidam com processos de constituição de identidades e alteridades pela expressão do gosto, por rituais de sociabilidade, pela disputa por reconhecimento e pelo desejo de expressão no mundo.

Nossa análise das performances em *Terror Mandelão* (2024) foi guiada por duas intenções iniciais: entender o que o filme fazia no ato de expressar a memória de uma cena musical e sentir como ele poderia agir de maneiras extraverbais sobre espectadores. O enfoque performático mostrou-se produtivo para entender o funcionamento dos diferentes procedimentos miméticos empregados pelo trabalho estético. Também nos levou a associar a estética do filme a um roteiro performático de produção documental em que os corpos envolvidos estiveram sujeitos a mútuas afetações, desviando da rigidez de posições pré-determinadas.

O modo como as lógicas internas ao funk bruxaria foram traduzidas na matéria filmica de *Terror Mandelão* expressa a implicação entre realizadores e participantes do filme. Mais do que objeto inerte pronto para ser observado, o território de DJ K e seus companheiros age sobre as imagens, negocia sua textura e seus ritmos. Juntos, realizadores, personagens e todos os objetos que os mediam alcançam momentos de intensa multissensorialidade, impactando nossas memórias visuais, auditivas e táteis.

Como sustenta Marks, “quando a representação verbal e visual está saturada, os significados se insinuam em registros corporais e em outros registros densos, aparentemente silenciosos” (2000, p. 5) (tradução nossa). [8] Quando GG Albuquerque afirmou no debate que aquilo que o personagem estava dizendo, era o que ele estava dizendo, quem ainda não havia assistido ao filme mal poderia imaginar que a bruxaria estava justamente no que ele comunicava sem ser ouvido.

## Notas

[1] Todas as citações seguidas de “(informação verbal, 2024)” foram colhidas pelo autor na “Conversa CineSesc: Cinema e Funk – Baile na Tela” realizada em São Paulo no dia 18 de junho de 2024 durante a programação do 16º In-Edit Brasil.

[2] “The flashback is a privileged moment in unfolding that juxtaposes different moments of temporal reference. A juncture is wrought between present and past and two concepts are implied in this juncture: memory and history”.

[3] “What people do in the activity of their doing it”.

[4] “[...] mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories”

[5] “[...] since memory functions multisensorially, a work of cinema, though it only directly engages two senses, activates a memory that necessarily involves all the senses.”

[6] “The cinematic encounter takes place not only between my body and the film’s body, but my sensorium and the film’s sensorium. We bring our own personal and cultural organization of the senses to cinema, and cinema brings a particular organization of the senses to us, the filmmaker’s own sensorium refracted through the cinematic apparatus. One could say that intercultural spectatorship is the meeting of two different sensoria, which may or may not intersect. Spectatorship is thus an act of sensory translation of cultural knowledge”.

[7] Marcas de roupas e acessórios de luxo como Oakley, Lacoste, Gucci e Armani estão entre as mais valorizadas na estética das favelas e, há anos, seguem compondo o figurino dos bailes funk. Em “Passei de Oakley” (2016), o paulistano MC Dede canta “Toda Oakley que o moleque lança/A molecadinha gosta/Sua loja lucra, morador usa/ Nós continua ditando moda”.

[8] “When verbal and visual representation is saturated, meanings seep into bodily and other dense, seemingly silent registers”.

Artigo submetido em 17/09/2025 e aceito em 25/11/2025.

## Referências

ALBUQUERQUE, GG; LAROZZA, F. **Terror Mandelão**. [S. l.], 2024. 75 min.

BENJAMIN, W. A capacidade mimética. In: BENJAMIN, W. **Humanismo e comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DOMINGOS, E. **Black Rio! Black Power!** [S. l.], 2023. 71 min.

HONORATO, L. Terror Mandelão e a falha como recurso. In: MAAN, G.; GUERRA, N. (org.). **No rastro dos encontros perdidos**: a mostra novíssimo cinema brasileiro. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2025.

JONES, N. A. **Glitch Poetics**. London: Open Humanities Press, 2022.

KABUENGE, N. N.; OLIVEIRA, I. C. G.; BARROS, T. A.; COSTA, A. C. S.; LUCENA, L. C. Alfabetização midiática: enfoques dos estudos a partir da revisão sistemática da literatura. **Eco-Pós**, v. 28, n. 1, p. 86–109, 2025. Disponível em: <https://bit.ly/4mknFIO>. Acesso em: 08 jul. 2025.

LINS, C.; REZENDE, L. A.; FRANÇA, A. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Galáxia**, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

MARKS, L. U. **The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses**. Durham and London: Duke University Press, 2000.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas: Papirus, 2016.

RAMOS, F. P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SARLO, B. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

SCHECHNER, R. **Performance studies: an introduction**. Abingdon and New York: Routledge, 2013.

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

TAYLOR, D. **Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TOMAIM, C. DOS S. Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias “de memória”. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 46, n. 51, p. 114–134, jun. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/4nBD7Bl>. Acesso em: 15 jun. 2025

TURIM, M. **Flashbacks in film: memory & history**. New York: Routledge, 2014

UNAS Heliópolis e região. **O baile funk em Heliópolis**. 2020.

ZANATTA, K. **Funk Favela**. [S. l.] 2024. 71 min.

Luiz Fernando Wlian<sup>1</sup>

### Resumo

O presente texto investiga de que maneira o gênero musical, no interior do cinema clássico hollywoodiano, pode operar como território de encenação de masculinidades dissidentes. A partir do conceito de momento musical em Herzog (2010), com aportes de Laing (2000), Del Río (2008), Cohan (2002) e Neale (1993), propõe-se uma análise do filme *Sinfonia de Paris* (1951), com foco no corpo e na performance de Gene Kelly. Longe de se restringir à narrativa romântica heterossexual do filme, o momento musical instaura uma lógica espaço-temporal própria, em que o corpo masculino que canta e dança se converte em espetáculo visual, atravessado por afetos que escapam à masculinidade hegemônica. Argumenta-se que é precisamente a música — em sua potência coreográfica, expressiva e sensorial — que cria as condições para a irrupção de um espetáculo de masculinidade disruptiva, insinuando outras formas de ser, de desejar e de aparecer em cena. Por fim, sugere-se que o musical hollywoodiano clássico, ainda que sustentado por narrativas normativas e cis heterossexuais, abriga tensões e ambivalências que, justamente pela música, permitem que o corpo masculino performe para além das prescrições do discurso hegemônico.

### Palavras-chave

Gênero musical; Momento musical; Masculinidade; Afeto e performance; Cinema clássico hollywoodiano.

<sup>1</sup>Doutor em Comunicação pela FAAC/UNESP. E-mail: luizwlian@gmail.com

Luiz Fernando Wlian<sup>1</sup>

### Abstract

The presente text investigates how the musical genre within classical Hollywood cinema can operate as a site for the staging of dissident masculinities. Drawing on Herzog's (2010) concept of the musical moment, as well as contributions from Laing (2000), Del Río (2008), Cohan (2002), and Neale (1993), it proposes an analysis of *An American in Paris* (1951), focusing on Gene Kelly's body and performance. Far from being restricted to the film's heterosexual romantic narrative, the musical moment establishes its own spatiotemporal logic, in which the male body that sings and dances is transformed into a visual spectacle, traversed by affects that elude hegemonic masculinity. It is argued that is precisely music – through its choreographic, expressive, and sensorial potential – that creates the conditions for the emergence of a spectacle of disruptive masculinity, suggesting other ways of being, desiring, and appearing on screen. Finally, it is suggested that classical Hollywood musicals, despite being grounded in normative, cis-heterosexual narratives, harbor tensions and ambivalences that, precisely through music, enable the male body to perform beyond the prescriptions of hegemonic discourse.

### Keywords

Musical genre; Musical Moment; Masculinity; Affect and Performance; Classical Hollywood cinema.

<sup>1</sup>Doutor em Comunicação pela FAAC/UNESP. E-mail: luizwlian@gmail.com

“*Boys will be boys! Ooh!*” – essa célebre nota marca cena memorável do musical *Wonder Bar* (Lloyd Bacon; Busby Berkeley, 1934). Num salão de baile, vemos um cavalheiro abordar um casal – um homem e uma mulher – a dançar. Ele cutuca as costas do homem e pergunta se poderia tomar parte como parceiro de dança. Ao que a mulher responde um empolgado “certamente”, abrindo os braços ao novo parceiro, eis que o cavalheiro toma o outro homem para dançar, em vez dela. O mestre de cerimônia, enquadrado logo atrás, espia a cena. Com a expressão humorística de um Al Jolson cheio de ironia, ele entoa a frase, com gesto efusivo – e afeminado – enquanto o casal de dois homens segue a dançar. A ironia presente na frase “Meninos serão meninos” se dá à medida em que os homens em cena parecem macular, justamente, o que seria esperado deles enquanto “meninos”. E o que torna a coisa mais peculiar é como a música, precisamente, opera como mediadora dessa curiosa interação, como se a partir dela surgisse um território no qual um “menino ser menino” correspondesse ao fato de ele dançar com outro menino. Como se a música, em sua encenação *per se*, tivesse o poder de desenhar outra forma de masculinidade possível, mesmo uma que desafia ditames hegemônicos sobre o que é ser “homem” na sociedade ocidental em que o filme surge, a Hollywood dos anos 1930. Ainda que a cena tenha efeito cômico, ela não passou incólume a polêmicas e especulações. Ela é emblemática no documentário *The Celluloid Closet* (Rob Epstein; Jeffrey Friedman, 1995), filme inspirado em livro homônimo de Vito Russo, que pesquisa e coleciona imagens cinematográficas de Hollywood legíveis por sua inflexão LGBTQIAPN+. É instigante observar, nesse documentário, a cena do dançante casal como parte de um inventário histórico gay no cinema hegemônico. É a potência dessa cena, bem como da música que dá vazão ao que nela acontece, que inspira o presente texto, que passeia pelo período clássico do cinema hollywoodiano.

Em muitas cenas como essas, que são alvo de especulação sobre seus possíveis significados *queer*, há a presença da música. Não apenas as cenas presentes no supracitado documentário, mas muitas outras. Sobre essas muitas cenas possíveis, observamos especificamente filmes do gênero musical. Filmes nos quais a presença da música não é fortuita, mas a causa mesma de sua existência, seu fulcro narrativo, discursivo e estético. É em muitos desses filmes que podemos perceber uma contradição seminal entre discursos conservadores e potências dissidentes; e, diferentemente de outros gêneros, é exatamente nos momentos de música o *locus* em que essa contradição se encena em sua maior intensidade. O que a música implica ao filme, à narrativa, à encenação, para que isso aconteça? Que poderes a música encarna para configurar uma realidade “outra”, possivelmente mais expansiva, em que corpos podem fazer coisas que “escapam” aos ditames de uma cultura hegemônica, cis heterossexual e normativa? E o que isso pode performar de um ponto de vista

de masculinidades não hegemônicas, dissidentes? São questões como essas que permeiam o percurso teórico e analítico do presente texto.

Leituras *queer* de filmes musicais não são coisa nova nos estudos de cinema, audiovisual e comunicação. Encontramos contribuições importantes em trabalhos de Dyer (2004), Tinkcom (2002), Farmer (2000), Doty (1993; 2000), entre outros. Dessas contribuições, extraímos a relevância de uma sensibilidade *camp* presente em musicais, sobretudo mobilizada por performances histrionicas como as de Judy Garland (Dyer, 2004), e pela inflexão de um “trabalho gay” (Tinkcom, 2002) marcante nos bastidores das produções desses filmes. Extraímos o papel de formas não convencionais de recepção e espectatorialidade, que produziriam significados dissidentes a esses filmes, uma espectatorialidade gay (Farmer, 2000) que promoveria modos criativos e não teleológicos de apreender a narrativa dos filmes, privilegiando momentos específicos em que “coisas estranhas” fossem encenadas. De modo pouco fortuito, essas “coisas estranhas” aparecem, sobremaneira, nos momentos musicais dos filmes.

Ao nos valermos de todas essas contribuições, buscamos pensá-las do ponto de vista específico da música, da encenação da música; pensar em como a música propõe lógicas outras de espaço e tempo que reconfiguram o corpo e suas relações com outros corpos e com o contexto em que se apresentam, e a relevância disso para sensibilidades dissidentes, *queer*; em especial, para corpos masculinos em cena. Assim, a questão central aqui é: em que medida o momento musical cria um território – espacial, temporal, sensorial e afetivo – que propicia espetáculos de masculinidades dissidentes? Como o momento musical, com seu regime estético bastante específico, instaura uma “desculpa” para inserir, no cinema clássico hollywoodiano, o corpo masculino como fonte de espetáculo visual? E um corpo masculino cuja performance é dissidente, potencialmente atrativa ao olhar de homens gays?

Ao investigar essas questões, valemo-nos de uma análise fílmica de momentos musicais do filme *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, 1951), informada pelo conceito de momento musical em Herzog (2010), com contribuições teóricas dos estudos do afeto em cinema e audiovisual (Del Río, 2008). A análise tem por substrato o corpo masculino em cena, sua performance e gestualidade, bem como essas são animadas pela música.

Entende-se os termos *dissidente* e *queer* como coisas que não apenas dialogam com subjetividades LGBTQIAPN+ – no caso específico do texto, subjetividades gays masculinas –, mas, principalmente, como modos de desvio a condutas hegemônicas, cis heterossexuais e normativas de ser, presentes tanto no contexto histórico e cultural em que o filme é produzido e lançado, quanto, ainda que de modo revisado e ampliado, no nosso presente contexto.

O presente texto acredita encontrar no musical hollywoodiano não apenas um gênero privilegiado à encenação do corpo masculino como objeto do olhar e prazer visual – em paráfrase e comentário direto ao seminal texto de Mulvey (1983) –, mas

também um gênero que se vale inventivamente da música para fazê-lo. É notavelmente a música, e suas muitas potências, que permitem que isso aconteça.

## A música e o corpo masculino que canta e dança

Estrelado por Gene Kelly, *Sinfonia de Paris* não se difere de muitos musicais hollywoodianos de sua época, em termos de narrativa: um casal heterossexual que se apaixona, encontra alguns desafios para sua união, mas que tem seu “final feliz” ao fim do filme. Em si somente, a narrativa não oferece grandes pistas dissidentes. Porém, é no modo cinematográfico como ela é apresentada que essas pistas afloram e, de forma pouco sutil, cantam e dançam.

O filme de Minnelli é um dos mais relembrados da Metro Goldwyn Mayer, talvez a maior produtora de musicais de Hollywood entre os anos 1940 e 1950. A MGM, aliás, não apenas investiu pesadamente em musicais, mas também em sua autopromoção como o maior estúdio a produzir filmes do gênero, algo que podemos ver no documentário *That's Entertainment!* (Jack Haley Jr). Neste, todo um discurso é criado a respeito dos próprios filmes do estúdio, ilustrado em muitos números musicais comentados. Para além de uma defesa, um tanto nostálgica, da obra cinematográfica da MGM, o documentário traz uma marca instigante: o esforço, em muitos momentos, de vender o musical como um gênero romântico heterossexual. Um gênero com histórias de amor que representam a “tradicional família americana” e seus valores, uma forma “familiar” e “saudável” de entretenimento. Ainda que esses dizeres tragam algo real e verificável nos muitos filmes que o documentário aborda, é curioso como ele insiste em obliterar, ou mesmo desmentir, qualquer outra possibilidade de interpretação ou fruição desses filmes. Isso fica evidente quando, em uma sequência de balé masculino do musical *Sete noivas para sete irmãos* (*Seven brides for seven brothers*, 1954), em que uma profusão de homens dança no proscênio fílmico, a narração do documentário afirma: “da próxima vez que alguém disser que dança é para maricas, lembre-se do filme *Sete noivas para sete irmãos* [...] este é talvez o mais vívido e o mais exuberante balé já colocado em um filme”. Ou seja, o documentário precisou enunciar a expressão “maricas” – *sissy*, no original – para argumentar em defesa da pretensa virilidade dos corpos dançantes em cena. Ironicamente, a cena descrita talvez seja o maior “escape queer” de todo o dito filme, com um espetáculo de homens dançantes que saltam aos olhos. É sobremaneira assim que se apresenta *Sinfonia de Paris*: uma narrativa romântica heterossexual, repleta de valores condizentes com a cultura hegemônica estadunidense de sua época. Porém, de modo ainda mais exacerbado que em *Sete noivas para sete irmãos*, o filme de Minnelli entrega um espetáculo de masculinidade que não é secundário ou acessório à narrativa; pelo contrário, é preponderante na maior parte do filme, e sempre mobilizado pela música.

A direção de Minnelli responde por boa parte das possíveis inflexões *queer* do filme, como também o trabalho de Edwin B. Willis na direção de arte, o que configura a importância de um “trabalho gay” (Tinkcom, 2002) como fonte de sensibilidades dissidentes que se dão a ver na própria tessitura fílmica. Porém, enfatizo a presença cênica de Gene Kelly, e em como a performance de seu corpo é enquadrada e se dá a ver. É o corpo de Kelly o maior fulcro de uma masculinidade que tem algo dissidente a mostrar. Seu corpo responde ao texto narrativo heterossexual do filme, à sua jornada romântica com uma mulher; porém responde, principalmente, aos impulsos afetivos e sensoriais que são disparados pela música. E os momentos musicais não dão conta de conter a potência do que esse corpo tem a performar, não se bastam nas necessidades teleológicas da narrativa rumo à resolução dos conflitos que farão o casal heterossexual terminar feliz. Eles vão muito além, apresentam um corpo masculino cuja ânsia por expressão é tão grande que parece não apenas regozijar-se de sua própria intensidade cantante e dançante, como de deixar escapar sentimentos até então escondidos, sufocados, que “explodem” mediante a música.

Ao analisar o papel do som e da música no cinema, Herzog (2010) percebe como a música é recorrentemente utilizada como elemento subordinado à narrativa, como acessório para alimentar as emoções encenadas. Contudo, a autora busca se debruçar exatamente nos momentos em que ocorre uma inversão dessa lógica, momentos em que o som e a música se tornam forças dominantes, responsáveis por conduzir a imagem e encenação. É essa inversão que cria um “momento musical” (2010, p. 6). Assim, o momento musical ocorre quando a música inverte a hierarquia imagem-som para ocupar uma posição dominante no trabalho fílmico. Os movimentos da imagem, e consequentemente a estrutura do tempo e do espaço, são ditados pela canção (2010, p. 7).

Herzog analisa de forma extensa como esses momentos musicais são o fulcro de um outro entendimento e engajamento em relação ao filme, como propõem algo novo e diferente para o fluxo narrativo dado até o momento de sua irrupção. Segundo ela, nos musicais, as imagens, encenações, são totalmente construídas de acordo com as demandas da canção.

O ritmo da música prescreve a cinematografia e o ritmo o tempo das edições. A lógica temporal do filme muda, permanecendo em um presente suspenso em vez de avançar a ação diretamente. Movimentos dentro do quadro não são orientados para a ação, mas para visualizar a trajetória da música; andar se torna dançar, e objetos e pessoas se tornam um só numa complexa coreografia composicional. O espaço, também, é completamente reconfigurado em um domínio fantástico que abandona a racionalidade linear. Os tipos de espetáculo musical encontrados nesses filmes são marcados por excesso, ruptura, fluidez, e a dissolução do contínuo espaço-tempo que ordena a realidade de nossas existências cotidianas (Herzog, 2010, p. 6-7).

As relações corpóreas – do corpo humano e das materialidades em quadro – são algo central na forma como momentos musicais podem promover escapes do “mundo real”. Segundo Herzog, a ruptura ou descontinuidade para com a “realidade” se torna significativa quando resulta em um ato de criação, quando desencadeia uma linha de fuga (2010, p. 37). Os limites e as fronteiras entre o possível e o impossível, entre o que é desejado e o que pode ser alcançado, vivido ou sentido parecem se confundir, ou mesmo se dissolver, quando há a irrupção de um momento musical. O corpo individual e o mundo, os outros corpos, a matéria como um todo, ganham outra textura e outras possibilidades. Momentos musicais criam um terreno onde é possível sentir de forma “ampliada”, e essa característica pode responder por potencialidades *queer* no gênero.

Herzog contribui de forma específica ao aproximar o momento musical da chave corpórea, ou da chave dos afetos mobilizados pelo corpo. O corpo como *locus* de perspectivas outras. Essa característica a torna bastante importante quando tomamos o corpo e seus gestos como foco de análise. Nesse sentido, Laing (2000) também traz uma contribuição, ao enfatizar como momentos musicais, no gênero musical, surgem como um ápice emocional do corpo. A autora analisa, especificamente, a canção – a música cantada – dentro do filme musical, argumentando que o que leva o momento musical a irromper é quando a necessidade de expressão emocional de algum personagem atingiu tal ponto que não pode mais ser contida, precisa ser externalizada e compartilhada, como que em uma “explosão”. Esse *burst into singing*, portanto, viria como uma demanda emocional do corpo do personagem, mobilizada pela própria narrativa; no entanto, essa demanda seria ultrapassada por essa “explosão”, apontando para outras direções. Afinal, a “explosão” é justamente a manifestação do desejo corpóreo por liberação rumo a uma outra lógica espaço-temporal, uma em que o corpo físico pode se expor sem medos, sem contradições, de modo superlativo, e é essa qualidade superlativa que não pode ser de todo contida ou explicada pelo texto narrativo do filme, por mais que esse texto seja, originalmente, a “causa” do momento musical. É nesse “residual” afetivo, que a narrativa não pode conter, que podemos perceber possíveis investimentos *queer*.

Tocando a questão da potência disruptiva, Laing vai além em suas observações do gênero musical, trazendo uma profunda análise sonora ao abordar a questão do som diegético e extradiegético. Entendemos som diegético como aqueles sons que existem dentro do universo narrativo, que podem ser ouvidos pelas personagens em cena, cuja fonte emissora geralmente pode ser vista em quadro, na medida em que o som extradiegético seria aquela camada sonora que reside por sobre a narrativa, que não está presente no universo narrativo, não é ouvida pelos personagens em cena, mas contribui com a construção do fluxo filmico. Segundo Laing, o gênero musical, de forma singular em relação a outros gêneros do cinema clássico, teria a capacidade de colapsar essa divisão entre diegético e extradiegético. Em musicais,

quando esses personagens evocam as músicas, a partir do ato de cantar que irrompe de sua necessidade emocional, eles não apenas são capazes de ouvir como também de interagir de forma intensa com a música instrumental extradiegética que acompanha sua voz, como se, virtualmente, abrissem uma ponte direta entre eles e os músicos que embalam a sua performance. Dessa forma, as camadas diegética e extradiegética do som conversam entre si, confundem-se, perdem seu estatuto original e geram uma coisa nova.

Tal potência se expressa pela própria forma como a música nasce e se desenvolve no filme musical. Músicas presentes na diegese, muitas vezes de grande importância para a dinâmica das personagens e do tecido narrativo como um todo. Contudo, músicas cujas fontes sonoras, muitas vezes, não nos são apresentadas. Não é raro que apenas escutemos o som das cordas do violino, ou que não vejamos de onde vem o som do piano e de outros instrumentos musicais. Mas sabemos que a música está lá, potente e viva, e que os personagens em cena, tal como nós, espectadores, podem ouvi-las. Não apenas ouvi-las, mas encarná-las. E esses personagens, inadvertidamente, são a única fonte sonora que sempre estará lá, para evocar a música e chamar os olhos para si. Eis o ponto, quando falamos da potência do corpo e do afeto, pois nesses filmes a música nasce – mesmo que metaforicamente – no corpo. No corpo dos personagens que irrompem em música. A música não vem do exterior, não está do lado de fora, aproximando-se de longe para corroborar com as emoções vividas em cena. Pelo contrário, a música parte de dentro, nasce no próprio corpo do personagem. Desponta quase que de uma necessidade visceral, biológica, inerente àquele corpo que anseia por expressar o ápice sensorial, enérgico e sentimental que o atravessa. Nas palavras de Laing (2000, p. 7), o corpo é a única fonte diegética para a música.

O corpo irrompe o momento musical. A música quebra o fluxo narrativo dado até então, cria território de encenações novas, cuja expressividade, de tão intensa, não pode ser explicável como um todo pela teleologia narrativa. É esse novo território afetivo e sensorial que pode liberar energias libidinais dos corpos de maneira a “exceder qualquer objetivo exceto a expressão vital de sua própria força afetiva” (Del Río, 2008, p. 29). Se é esse corpo que faz da música o vetor de criação de uma nova realidade, ampliada e espetacular, é também esse corpo que, pela mesma via, é capaz de promover desvios, dissidências. Os estudos dos afetos em cinema são bastante úteis ao nos ajudar a observar isso, especialmente por meio da performance do corpo, como propõe Del Río (2008). Em seu conceito de evento afetivo-performativo, a autora se inspira no conceito de afeto, que nos diz que afetos são forças pré-individuais capazes de aumentar e diminuir as potências do corpo. Ao reunir essa definição com a ideia de performance, Del Río sugere que são as ações do corpo – a gestualidade, a expressividade – que dão origem aos afetos, na mesma medida em que são atingidas – e transformados – por eles, por isso a interconexão entre o afetivo e o performativo. O

mais interessante nessa noção de Del Río, que se conjuga bem ao momento musical, é como um corpo pode fazer coisas que não se explicam pela linguagem, pelo discurso, pelo texto. As ações do corpo podem causar afetos que apontam para direções diversas, que inclusive podem escapar à consciência do sujeito cujo corpo promoveu tais ações. Não seria implausível inferir, portanto, as muitas potências afetivas dissidentes de um corpo masculino que performa em cena quando de um momento musical, por mais que esse corpo se apresente, no campo discursivo, narrativo, textual, como um corpo heterossexual, uma “familiar” e “saudável” forma de entretenimento, aos passos do discurso da MGM.

Gene Kelly e seu personagem Jerry são apenas um exemplo disso, dentre tantos filmes musicais hollywoodianos que poderíamos observar. Um corpo que entendemos ser de um homem “comum”, que se apaixona por uma mulher igualmente “comum”, mas a sua masculinidade “comum”, hegemônica, é intensamente provocada pela insistência lancinante desse corpo em cantar e dançar efusivamente e, ao fazê-lo, forjar um novo inventário de gestos, de relações com outros corpos, de relações com o espaço e o tempo, que não são economizados – e, por vezes, até contradizem – sua narrativa romântica.

Quando pensamos uma “masculinidade hegemônica”, evocamos principalmente o momento histórico e cultural em que o filme foi produzido e lançado – os EUA e a cultura ocidental da primeira metade do século XX. Porém, em termos conceituais, algumas notas breves podem ser feitas sobre tal masculinidade, que é localizável em contexto específico: a cultura ocidental oriunda de um *modus operandi* branco europeu. Estudada por teóricos como Connell (1995) e Kimmel (1998), a masculinidade hegemônica resulta de um processo histórico-cultural, e como todas as formas de masculinidade, é passível de mudança. Uma masculinidade heterossexual, cisgênera, encarnada por corpos viris, fortes e brancos. Tal masculinidade é representada a partir da figura do *self-made man*, do homem que “fez a si próprio”, que detém o poder material, o poder sobre o corpo da mulher e dos filhos, o poder sobre o corpo de outras mulheres, o poder sobre o corpo de outros homens ditos inferiores ou com masculinidades subordinadas. E todos esses corpos devem ser estritamente controlados, especialmente o corpo do próprio *self-made man*, que precisa reafirmar constantemente sua masculinidade e seu poder perante os outros. A diferenciação em relação a esse “outro” é fundamental. A principal maneira pela qual os homens buscavam demonstrar a sua aquisição bem-sucedida de masculinidade era “através da desvalorização de outras formas de masculinidade, posicionando o hegemônico por oposição ao subalterno, na criação do outro” (Kimmel, 1995, p. 113).

A cultura estadunidense, especialmente por meio do cinema, empenhou-se bastante na construção e manutenção imagéticas dessa masculinidade. Sobretudo na primeira metade do século XX. Não sem tensões, contradições e ambiguidades, no entanto. Em filmes musicais, como *Sinfonia de Paris*, encontramos exemplos

profícuos dessas tensões.

Steven Cohan (2002), teórico do cinema hollywoodiano, ao dizer que “musicais de Hollywood reimaginaram a masculinidade americana” (2002, p. 95), observa como o performer masculino, no gênero musical, diferentemente de outros gêneros, também oferece seu corpo para atração, para prazer visual. Não apenas o corpo feminino é dado para ser visto (Mulvey, 1983), mas o corpo masculino também se torna objeto do olhar. Ele, aliás, parece insistir em sua própria capacidade de ser observado (Cohan, 2002, p. 88). Temos também uma observação interessante a esse respeito em Neale (1993). O autor toma o clássico artigo de Mulvey no intuito de relê-lo sob a óptica da masculinidade, observando de que forma a questão da identificação masculina entre espectador e personagem masculinos pode ir além do descrito pela autora. Segundo Mulvey, o fulcro da identificação masculina está no desejo por controle e poder em diversas instâncias, entre elas o poder sobre o objeto observado – no caso o corpo feminino –, que se estende do personagem ao espectador masculino, dando-lhe sensação de onipotência. Neale, por sua vez, coloca que a identificação é fluida e possui diversas frentes que podem ir além das molduras colocadas por Mulvey. Um primeiro comentário nesse sentido, sobre as pluralidades ou contradições que podem existir na relação entre imagem e espectador, são percebidas quando Neale diz que

a imagem masculina pode envolver um erotismo, uma vez que há sempre uma constante oscilação entre essa imagem como fonte de identificação e, sendo um outro, uma fonte de contemplação. A imagem é uma fonte de processos e impulsos narcísicos e, na medida em que é um outro, de processos e impulsos orientados ao objeto (Neale, 1993, p. 10).

O autor, ao associar esse corpo masculino ao objeto do olhar de um espectador masculino gay, argumenta que esta questão, dentro de uma sociedade heterossexual, é constantemente deixada de lado, e o componente erótico do corpo masculino marcadamente reprimido (Neale, 1993, p. 14). Ele diz que “a homossexualidade masculina está constantemente presente como uma corrente subjacente, como um aspecto potencialmente problemático de muitos filmes e gêneros, mas que é tratada de forma oblíqua, sintomaticamente, e que precisa ser reprimida” (Neale, 1993, p. 19). Esse algo a ser “reprimido” parece, justamente, ter potencial de extravasamento no momento musical. Por mais que o corpo masculino como espetáculo, com todo seu componente erótico e qualidade dissidente, seja discursivamente invisibilizado ou desmentido, sua potência afetiva tem capacidade de ultrapassar esses limites.

## O espetáculo Gene Kelly

Quase todos os momentos musicais de *Sinfonia de Paris* tensionam imagens que nos são instigantes. Contudo, debrucemo-nos sobre dois momentos musicais

específicos: o número *S' Wonderful* e partes do balé final do filme. Na narrativa, temos Jerry, personagem de Kelly, e Henri, personagem de Georges Guetary, ambos cantando sobre estarem apaixonados por uma mulher (a personagem Lise, de Leslie Caron). Ela, no entanto, não está presente no momento musical, e seu nome sequer é mencionado. Temos apenas os dois homens, apaixonados, cantando sobre seu sentimento. E o corpo de um se direciona ao corpo do outro, e os afetos “apaixonados” de ambos acabam por encontrar como objeto, na materialidade da imagem, o corpo do outro. Sem a mediação feminina, são os dois homens cantantes que parecem um casal apaixonado.

A cantoria, que começa em uma mesa de bar, se estende para a calçada, onde Jerry exibe alguns passos de dança. Um plano aberto exibe os dois corpos inteiros ao centro do quadro, que se movimenta conforme os dois andam. Eis que então os dois se dão os braços. Henri toma o braço de Jerry, e os dois caminham como um casal, a cantar. Os dois se recostam a um poste. Henri à esquerda, Jerry à direita do quadro, em um plano médio mais fechado que denota a sua aproximação. Jerry dança, direcionando seu olhar para Henri, que o acompanha assobiando a melodia da canção que ouvimos. Em plano aberto, Henri vai até Jerry, os dois se dão novamente os braços e continuam a caminhada. Os corpos então se afastam. O quadro se abre em um plano geral, em que podemos traçar uma diagonal que liga os dois corpos, de frente um para o outro, em perspectiva, de lados opostos do quadro. Atraídos não apenas por essa linha imaginária, mas pela pulsão que seus corpos exercem em direção um ao outro por meio da música, por meio do ato de cantarem um para o outro. Assim, a sequência tem seu fim.

**Imagen 1** Jerry e Henri cantam como um casal.



Fonte: Fotogramas do filme *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, 1951).

O filme sempre retorna à explicação causal do amor romântico heterossexual que mobiliza os personagens e a narrativa contada. Porém o texto em si não é capaz de explicar ou de conter a potência do que foi encenado pelos dois corpos masculinos no momento musical. Seus efusivos gestos enamorados e marcadamente direcionados um ao outro é um evento afetivo-performativo (Del Río, 2008) que

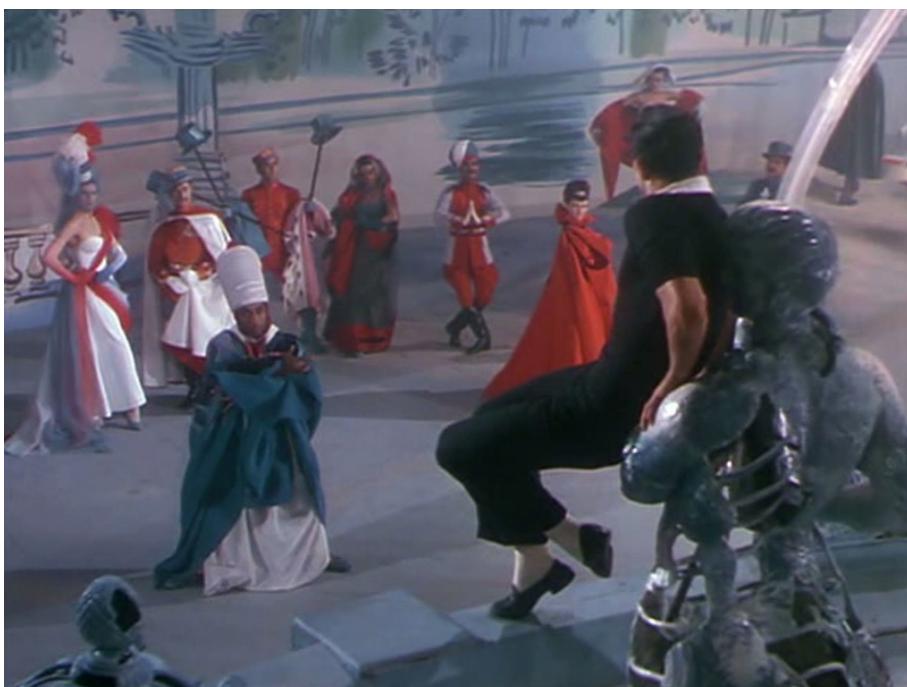
prescinde não só da presença da personagem feminina, mas também de qualquer outra presença. A intensidade de seus corpos e o modo como eles a performam são o bastante. São corpos masculinos que se movimentam, atraem-se, tocam-se, afetam-se, sem contenção ou receio. E a música é o grande vetor para que isso se encene. São corpos que se dão aos olhos e aos sentidos, em toda a possível dissidência de seus gestos, para quem quiser ver. E, ao afirmar isso, não dizemos que esses personagens agem de forma conscientemente ou deliberadamente homossexual, mas sim que seus corpos possuem uma agência e uma performance afetiva que ultrapassam os limites do contexto no qual esses homens estão inseridos, bem como a masculinidade hegemônica que permeia esse contexto. Vale ressaltar que uma sensibilidade *queer* não necessariamente denota uma relação sexual propriamente dita, mas indica impulsos dissidentes, que se dão em interstícios, que ficam em aberto. “O *queer* diz respeito a personagens cujos desejos sexuais e românticos não obedecem a normas pré-estabelecidas ou são mesmo desconhecidos por elas próprias” (Nagime, 2016, p. 93).

Quando tomamos o corpo como fonte de afetos e interpretações para além do texto narrativo, percebemos como movimentos corpóreos, sutis ou exacerbados, de um corpo que canta e dança, podem imprimir na imagem realidades outras sobre o filme. Isso se faz ainda mais evidente no momento musical *An American in Paris Ballet*, que encerra o filme num número de cerca de 20 minutos. Sua própria extensão já induz a certo desvio da narrativa contada, e as performances acentuam ainda mais o desvio frente a essa narrativa, o que cria território fértil para investimentos dissidentes. O motivo narrativo que propulsiona o momento musical, bem aos passos do que vimos em Laing (2000), é o ápice sentimental do personagem Jerry, apaixonado pela personagem Lise, que é noiva de Henri. A música que se inicia para “extravasar” esse sentimento de amor, no entanto, torna-se algo tão grandiloquente e expressivo que, em certo ponto, parece até se “esquecer” da narrativa que ora o ocasionou. O personagem de Gene Kelly atravessa uma diversidade de proscênios, performa coreografias complexas, cheias de variações, com uma porção de figurinos diferentes. Tudo parece uma espécie de grande sonho.

Uma gama extensa de atrações visuais grandiosas, muitas delas aparentemente fortuitas, como convém aos sonhos, apresentam-se diante de nós. Jerry interage com todas elas. Cenários de papel desenhados, “noivas de branco”, “noivas de vermelho”, marcha de soldados, tudo marcadamente posado e artificializado. Uma profusão semi-infinita de elementos visuais e corpos dançantes, cuja análise exaustiva não caberia ao presente texto. Atenhamo-nos a alguns momentos específicos: em um deles, temos uma interação peculiar de Jerry com outro corpo masculino; em um plano de conjunto, surge um homem, vestido em um traje longo. A figura nos lembra um padre, apesar de não permitir ao certo sua categorização. Um outro detalhe chama a atenção no quadro: uma escultura de corpo masculino, que se ergue de um chafariz.

O homem se desloca em direção ao chafariz, e de uma forma bastante estilizada apoia sua mão sobre um detalhe arquitetônico. Jerry o acompanha com o olhar. O corpo do homem se volta para Jerry, e vai em direção a ele. A posição dos corpos se inverte; Jerry agora vai em direção ao chafariz, e se apoia delicadamente sobre a escultura masculina. Suas mãos sobre os braços metálicos nus e musculosos. Os corpos de Jerry e do homem se conectam pelo olhar, no que parece um estranho flerte. E os três corpos masculinos interagem – Jerry, o homem, a escultura nua. O homem então se exibe para Jerry, com uma dança. Balança o pescoço de um lado para o outro. A dança parece atrair Jerry, que abandona a escultura, desce do chafariz e ensaia se aproximar do outro homem; porém é interrompido pela chegada das “noivas de vermelho”.

**Imagen 2** Jerry, o homem e a escultura.



Fonte: Fotograma do filme *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, 1951).

Mais adiante, ainda neste momento musical – porém em outro cenário – temos mais uma curiosa exibição do corpo de Kelly. Vemos uma ilustração: um corpo masculino, desenhado à grafite, posando com os quadris jogados para a esquerda, e a mão direita erguida, em um gesto notavelmente desmunhecado. O corpo de Jerry, ao lado da ilustração, imita a pose. A câmera se aproxima da ilustração, e eis que a imagem se dissolve, e o corpo desenhado se transforma no corpo do próprio Jerry, que começa a dançar. Rebola, rodopia, circunda o que parece ser o espaço de um cabaré francês inspirado no clássico *Moulin Rouge*. Figuras masculinas posam à mesa, estilizadas como dândis. Jerry então começa a dançar entre as dançarinas de *cancan* no palco, e o momento musical se desenrola por mais alguns minutos. Ao término dele, de volta ao “mundo real” em que o personagem estava antes da irrupção da música, Jerry tem seu reencontro com Lise, e o casal acaba junto, o que encerra o

filme.

**Imagen 3** Jerry imita o desenho de corpo masculino.



Fonte: Fotogramas do filme *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, 1951).

O que as danças de Gene Kelly/Jerry significam para a narrativa de *Sinfonia de Paris*? Será que tudo que elas apresentam em cena podem ser interpretadas apenas como uma manifestação emocional de um personagem apaixonado por uma mulher? Uma visada sobre as potências afetivas do corpo nos ajuda a ver coisas a mais. O corpo de Kelly, em seus muitos movimentos e interações com outros corpos, performa tantas coisas que cremos que os afetos, bem como as possíveis interpretações deles decorrentes, apontem para direções diversas, contraditórias. Uma delas, a que mais nos interessa, pode ser o modo como a performance que vemos dispõe em cena uma masculinidade que, ao escapar dos limites da narrativa fílmica, também escapa da

Boys will be boys...  
o momento musical como espetáculo de masculinidades dissidentes

masculinidade hegemônica imbuída a essa narrativa.

Se a narrativa traz a masculinidade de um homem heterossexual apaixonado por uma mulher, a performance dançante de Kelly embaraça tal masculinidade e negocia um modo dissidente de expor o corpo de um homem e, por conseguinte, os afetos, sensações e desejos desse corpo. Um corpo ansioso por se expressar livremente, que não hesita em dançar, rebolar, “desmunhecar”, algo que só sua “explosão” dançante permite. Por isso a música é o grande dínamo para que isso aconteça no filme. O gênero musical, ao dispor um espetáculo masculino que reimagina a masculinidade e o corpo do homem como objeto de desejo (Cohan, 2002; Neale, 1993), negocia no cinema hollywoodiano uma forma de espetáculo visual que borra a expectativa heterossexual hegemônica, tão bem descrita por Mulvey (1993). Não é apenas o corpo feminino o objeto do olhar espectatorial masculino; mas um corpo masculino que ultrapassa e macula a masculinidade hegemônica também pode ser objeto do olhar espectatorial. Potencialmente, de um espectador gay, cuja masculinidade não apenas se identifica, mas também deseja a masculinidade dissidente encenada.

Talvez essa negociação não fosse tão fácil – ou, sequer, possível – sem o intermédio da música. É o regime estético conformado pelo momento musical, em sua lógica disruptiva tão bem descrita por Herzog (2010), que dá vazão facilitada a eventos afetivo-performativos (Del Río, 2008) como os de Gene Kelly, que tecem uma camada afetiva que traz sentidos dissidentes mesmo dentro de um cinema marcadamente hegemônico. Mais do que um recurso estético-narrativo próprio do gênero musical, aqui a música se torna meio pelo qual se pode reinventar a realidade, imaginar outros modos de ser, que ultrapassem a economia teleológica do hegemônico “mundo real”.

## Considerações Finais

Como diria Doty (1993, p. 10): “Uma história gay do musical incluiria Gene Kelly (cuja bunda estava sempre se exibindo em calças cuidadosamente ajustadas)”. Muitos olhares gays foram capazes de perceber isso. É relevante, portanto, que os afetos dissidentes que permeiam essas imagens e o modo como são vistas sejam contados, debatidos em termos teóricos, intelectuais e, não menos importante, sensíveis. Uma possível história *queer* do cinema hollywoodiano é uma história que deve levar em conta não só a representação de personagens LGBTQIAPN+, tampouco apenas a presença de pessoas LGBTQIAPN+ nos bastidores desses filmes. Além disso tudo, que já é marcadamente importante, vale uma visada acurada sobre o que acontece na contingência das imagens, das performances, dos corpos, em sentido estético, afetivo e sensorial. É nessa seara que reiteramos o papel marcante da música. Uma história *queer* desse cinema também é uma história musical, que se conta por meio da música.

Gene Kelly atualiza a performance dançante do filme *Wonder Bar*, mencionado

ao início deste texto, bem como encontra par em muitos outros corpos masculinos que cantam e dançam sem grandes amarras em filmes musicais. Todos esses corpos operam uma espécie de convite, que convoca a reimaginar o mundo social do “lado de cá” da tela. E se a nossa realidade fosse um musical, em que os momentos musicais nos desatrelassem das constrições sociais que ditam, de modo tirano, o que um homem deve performar? Talvez a masculinidade hegemônica da primeira metade do século XX ainda pareça por aqui, ainda que mais expansiva e com mais aberturas a sujeitos não cis heterossexuais. Enquanto ela existir e se impuser como norma que cria e delimita a existência de um “outro”, que esse “outro” possa, ao menos, cantar e dançar.

Artigo submetido em 05/08/2025 e aceito em 28/11/2025.

## Referências

- COHAN, S. “Feminizing” the song-and-dance man: Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical. In: COHAN, S. (ed.). **Hollywood musicals, the film reader**. London & New York: Routledge, 2002, p. 87-102.
- CONNELL, R. W. **Masculinities**. Cambridge, UK: Polity Press, 1995.
- DEL RÍO, E. **Deleuze and the cinemas of performance**: powers of affection. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.
- DOTY, A. **Making things perfectly queer**: interpreting mass culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- DOTY, A. **Flaming classics**: queering the film canon. New York, London: Routledge, 2000.
- DYER, R. **Heavenly bodies, film stars and society**. London & New York: Routledge, 2004.
- FARMER, B. **Spectacular passions**: cinema, fantasy, gay male spectatorships. Dunham and London: Duke University Press, 2000.
- HERZOG, A. **Dreams of difference, songs of the same**: the musical moment in film. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.
- KIMMEL, M. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes Antropológicos** – Corpo, Doença e Saúde. Porto Alegre, v. 4, n. 9, 1998.
- LAING, H. Emotion by numbers: music, song and the musical. In: MARSHALL, B; STILWELL, R. (org.). **Musicals**: Hollywood & beyond. Exeter & Portland: Intellect, 2000.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 435-453.

NAGIME, M. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**. 2016. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016. Disponível em: <https://linq.com/FIMzT>. Acesso em: 20 dez. 2025.

NEALE, S. Masculinity as spectacle: reflections on men and mainstream cinema. In: COHAN, S.; HARK, I. R. **Screening the male**: exploring masculinities in Hollywood cinema. London and New York: Routledge, 1993, p. 213-229.

SETE NOIVAS PARA SETE IRMÃOS. Direção: Stanley Donen. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1954. Filme (102 min).

THAT'S ENTERTAINMENT! Direção: Jack Haley Jr. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1974. Filme (135 min).

THE CELLULOID CLOSET. Direção: Rob Epstein; Jeffrey Friedman. Estados Unidos: Sony Pictures Classics, 1995. Documentário (102 min).

TINKCOM, M. Working like a homosexual: camp visual codes and the labor of gay subjects in the MGM Freed Unit. In: COHAN, S. (ed.). **Hollywood musicals, the film reader**. London & New York: Routledge, 2002, p. 115-128.

WONDER BAR. Direção: Lloyd Bacon. Coreografia: Busby Berkeley. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1934. Filme (89 min).

# Do sessentismo à copaganda:

*Turn! Turn! Turn!* como dispositivo de ativação histórica e redenção simbólica em *Arquivo Morto*

Lucas Ravazzano<sup>1</sup> e Guilherme Maia<sup>2</sup>

## Resumo

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre as relações intertextuais entre música popular, audiovisual e o contexto histórico, por meio da análise da canção *Turn! Turn! Turn!* (The Byrds). O objetivo é compreender a "biografia social" dessa canção, conceito proposto por Mendívil (2013), demonstrando como ela adquire espessura simbólica e se vincula à memória coletiva das décadas de 1960 e 1970 e aos movimentos por direitos civis. A metodologia empregada articula revisão bibliográfica sobre o uso de canções (Fraile, 2014; Kassabian, 2001) e o gênero *police procedural* (Scaggs, 2005; Messent, 2013), com a análise da trajetória da canção através de um mapeamento de seus usos em produções de cinema e televisão estadunidenses. Esse exercício analítico mais abrangente permite, então, a análise da cena de desfecho do episódio *A Time to Hate*, do seriado *Arquivo Morto*, argumentando que o uso de *Turn! Turn! Turn!* na narrativa policial encontra um tipo de "devir" dessa biografia, operando como um dispositivo de ativação de memórias. Conclui-se que, ao articular a canção com os elementos visuais da cena, a narrativa confere à resolução do crime um sentido de redenção ética e reparação histórica, alinhando-se à lógica da *copaganda* (Baron, 2023) na reconstrução positiva da imagem das forças policiais.

## Palavras-chave

Canção popular; Intertextualidade; Narrativa policial; Copaganda; Biografia social.

<sup>1</sup>Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo POSCOM/UFBA. Professor substituto na FACOM/UFBA. E-mail: ravazzanolucas@gmail.com

<sup>2</sup>Doutor em Comunicação, professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. E-mail: maia.audiovisual@gmail.com

# From the sixties to copaganda:

*Turn! Turn! Turn!* as a device for historical activation and symbolic redemption in *Cold Case*

Lucas Ravazzano<sup>1</sup> and Guilherme Maia<sup>2</sup>

## Abstract

This paper proposes a reflection on the intertextual relations between popular music, audiovisual media, and historical context through an analysis of the song *Turn! Turn! Turn!* (The Byrds). The objective is to understand the “social biography” of this song, a concept proposed by Mendívil (2013), demonstrating how it acquires symbolic density and becomes linked to the collective memory of the 1960s and 1970s and to civil rights movements. The methodology employed combines a bibliographic review on the use of songs (Fraile, 2014; Kassabian, 2001) and on the police procedural genre (Scaggs, 2005; Messent, 2013) with an analysis of the song's trajectory through a mapping of its uses in US film and television productions. This broader analytical exercise then enables an examination of the closing scene of the episode *A Time to Hate*, from the series *Cold Case*, arguing that the use of *Turn! Turn! Turn!* within the police procedural operates as a device for activating memories. It is concluded that, by articulating the song with the visual elements of the scene, the narrative gives the resolution of the crime a sense of ethical redemption and historical reparation, aligning itself with the logic of copaganda (Baron, 2023) in the positive reconstruction of the image of the police forces.

## Keywords

Popular song; Intertextuality; Detective fiction; Copaganda; Social biography.

<sup>1</sup>Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo POSCOM/UFBA. Professor substituto na FACOM/UFBA. E-mail: ravazzanolucas@gmail.com

<sup>2</sup>Doutor em Comunicação, professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. E-mail: maia.audiovisual@gmail.com

A cena final de *A Time to Hate*, sétimo episódio da primeira temporada da série *Arquivo Morto* (*Cold Case*, 2003-2010), exibido originalmente em 16 de novembro de 2003, apresenta uma sequência na qual o caso do assassinato de um homem homossexual, ocorrido em 1964, é resolvido após décadas de arquivamento. Durante essa cena, a canção “*Turn! Turn! Turn!*” da banda *folk* The Byrds é executada.

A audição dessa canção, ligada a um contexto da década de 1960 e à luta por direitos civis naquele período, especificamente aos direitos da população LGBTQIAP+ remeteu a outras ocasiões em que Hollywood a utilizou, na versão da mesma banda, para evocar a referida época ou os movimentos sociais dela decorrentes. Essa observação suscitou o questionamento sobre o que torna essa canção tão associada a esse período. Qual a razão de ela continuar a ser empregada para retratar não apenas aquela época, mas também as pautas políticas e sociais inerentes a ela? Que contribuições essa conexão com o clima político do período em que foi lançada traz à cena do episódio em questão, e que articulações ou conexões se desenvolvem na relação entre música e imagem? Como essa canção, historicamente conectada a lutas por direitos civis, é mobilizada no contexto narrativo da série *Arquivo Morto*? É a partir dessas perguntas que o presente estudo se propõe a analisar o uso da canção no episódio de modo a compreender as aproximações e fissuras com o uso e a recepção historicamente construídas dessa canção.

O percurso analítico deste trabalho primeiramente irá recorrer a uma revisão bibliográfica para discutir como canções populares operam expressivamente em produções audiovisuais, com base na noção de biografia social das canções, proposta por Mendívil (2013). Essa abordagem visa explicar como uma canção pode adquirir significados distintos ao longo do tempo em virtude do seu uso em diferentes contextos socioculturais. A discussão também incluirá autores como Fraile (2014), para estabelecer como o uso de canções em produtos audiovisuais pode ser empregado para construir relações de intertextualidade, conferindo novos sentidos a uma cena.

O passo seguinte será analisar o contexto de produção e recepção da canção *Turn! Turn! Turn!*, assim como a sua utilização em produções de cinema e televisão estadunidenses nas últimas décadas a partir de buscas em bases de dados como o IMDb para mapear as produções em que a canção é utilizada. Posteriormente, o trabalho contextualizará a série *Arquivo Morto*, argumentando sobre a sua estrutura enquanto narrativa policial e a relação desse gênero narrativo com tramas que lidam com múltiplas temporalidades, como argumentam autores como John G. Cawelti (1997), expondo também como a série costuma recorrer a canções nas cenas finais de cada episódio e como esse tipo de ficção seriada se encontra comprometida com uma representação positiva da polícia, segundo Scaggs (2005) e Messent (2013), e de cunho propagandístico, como afirma Baron (2023). Por fim, este trabalho analisará a

cena em questão e o modo como a canção do The Byrds é utilizada, a fim de conferir-lhe uma camada expressiva que não estaria presente sem ela. A análise, de natureza imanente, irá articular a presença da canção em relação aos elementos visuais da cena de modo a tentar compreender quais os significados construídos pelo histórico da canção em diálogo com elementos temáticos e narrativos do episódio, tensionando em que medida o seu uso na cena reforça ou se afasta da sua biografia social.

## A canção popular pré-existente no audiovisual contemporâneo

Imaginemos duas pessoas brasileiras de classe média assistindo, em 2019, ao lançamento de *Bacurau*, filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. A primeira nasceu em 1954, tem alguma formação musical informal e viveu a juventude marcada pela bossa nova, Jovem Guarda, pela era dos festivais, MPB e Tropicalismo. A segunda tem 18 anos, sem formação musical nem interesse especial na canção brasileira do século XX.

Após os créditos iniciais, ouvimos ruídos de transmissão por radiofrequência com interferência, zumbido eletrônico e percussões com eco, referências a filmes B de ficção científica dos anos 1950–60. No momento em que surge a inscrição “Um filme de...”, silêncio. Logo após, irrompe uma balada romântica com órgão eletrônico. A primeira espectadora reconhece *Não identificado*, de Caetano Veloso, na voz de Gal Costa, 23<sup>a</sup> música mais tocada em 1969, quando tinha 15 anos. A experiência de fruição, nesse momento, será marcada por lembranças afetivas e culturais.

O filme segue com imagens de astros no espaço sideral e a voz doce de Gal Costa. A jovem, ouvindo a canção pela primeira vez, pode estabelecer relações entre letra e imagem: “disco-voador”, “objeto não identificado”, “espaço sideral”. Já a escuta da primeira pessoa será atravessada por memórias: a canção, a intérprete, o compositor e o contexto tropicalista.

O projeto musical de *Bacurau*, marcadamente cancionista, alinha-se a uma tendência do cinema contemporâneo. O uso de canções como marcadores de temporalidades anteriores ao universo fílmico pode ser observado em Tarantino, Wong Kar-wai e David Lynch, citados por Ashby (2013, p. 13) como autores que empregam essa estratégia como marca de autoria. Também são exemplos as cumbias, zambas e o pop da *Trilogía de Salta*, de Lucrecia Martel, ou os boleros e *rancheras* em Almodóvar, que conferem “múltiplos significados extradiegéticos vinculados a contextos históricos concretos” [1] (Fraile, 2014, p. 109).

Tal como no cinema, o emprego de canções populares pré-existentes é um procedimento que também tem sido utilizado regularmente pela indústria de séries televisivas, especialmente no desfecho de episódios. Em *The Last of Us*, o episódio *Long, Long Time* termina com a canção homônima de Linda Ronstadt. *San Junípero*, na terceira temporada de *Black Mirror*, termina ao som de *Heaven Is a Place on Earth*,

de Belinda Carlisle. No campo das narrativas criminais, *Família Soprano* tornou-se referência na utilização de canções como *end credit music*. Bons exemplos, entre outros possíveis, são *Kid A* do Radiohead, no episódio *No show*; *Living on a Thin Line*, interpretada por The Kinks, em *University*; *Thru and Thru*, dos Rolling Stones, no final da segunda temporada; *When It's Cold I'd Like To Die* do cantor Moby, que também é utilizada na série *Stranger Things*, encerra o episódio *Join the Club* e *Don't Stop Believin*, do Journey, fecha a última temporada. No contexto das séries prisionais, temos o exemplo do célebre *huapango* mexicano *Cucurrucucu Paloma*, interpretado pela guatemalteca Gaby Moreno, nas cenas finais do episódio *God bless America*, de *Orange is the New Black*. Nas séries médicas, vamos encontrar *Shine On*, cantada por Eric Bibb, encerrando o episódio *5 to 9* de *Dr. House*. *Breaking Bad* utilizou *Baby Blue* do Badfinger, para colocar ponto final na série. A cena final da terceira temporada de *Californication* tem *Rocket Man*, na voz de Elton John, na trilha musical.

Para Fraile (2014), o emprego de canções pré-existentes deriva de um duplo impulso nostálgico. Por um lado, a instância realizadora recorre a elas apelando para suas memórias pessoais e, por outro, as canções trazem à tona uma nostalgia coletiva. Hubbert (2014, p. 291) e Ortega (2018, p. 67), assim como Piedras e Dufays (2018), também se referem ao potencial catalisador de memórias que canções preexistentes mobilizam, graças à intertextualidade acionada pelo reconhecimento da obra e de seus(as) intérpretes.

Kassabian (2001) distingue entre dois regimes de escuta de obras audiovisuais: a *identificação assimilatória* [2], típica da música instrumental original no modelo clássico hollywoodiano, promove afetação homogênea; já a *identificação afiliatória* [3], comum em filmes com canções pré-existentes, ativa vínculos prévios e experiências individuais. Powrie e Stilwell (2006, p. xix) afirmam que analisar música cinematográfica pré-existente equivale a uma arqueologia das camadas históricas e materiais que operam subterraneamente no filme, ativando lembranças, utopias e distopias. É nesse plano sísmico que a música pode provocar tremores afetivos e políticos sob a superfície narrativa.

Quem nos fornece uma chave conceitual para entender o modo como a canção popular pré-existente opera em um produto audiovisual é o musicólogo peruano Mendívil, que propõe compreender o consumo musical a partir das noções de “biografia social” e “biografia personalizada” das canções, entendidas como entidades moldadas por relações intertextuais com os sujeitos. Para Mendívil, os significados das canções não são estáveis nem definidos apenas por suas intenções autorais. O que lhes confere espessura simbólica é o uso social e histórico que delas se faz. Seja uma ária, samba, gospel ou cumbia, toda canção circula por redes de escuta que a transformam. Cada nova fruição pode reconfigurar seu campo semântico.

Pensar a canção é pensar seu devir: sua potência de, ao mesmo tempo, delimitar e atravessar fronteiras de classe, gênero, geração e território. É nessa condição

transitiva que reside seu poder como dispositivo de mediação cultural. Canções não são identidades fixas: “é o uso social ou individual delas que as torna companheiras fundamentais de nossa existência” (Mendívil, 2019, p. 238). Como sintetiza o próprio autor: “Árias de ópera que se tornam emblemas nacionais, marchas que se tornam tangos, cumbias que se tornam peças de punk rock, canções políticas que acabam em estádios”, tudo é possível, pois as canções são, antes de tudo, produtos das práticas que lhes dão vida. O conceito de biografia social é o nosso ponto de partida para a análise da cena final do episódio *A Time to Hate*.

## A biografia social de *Turn! Turn! Turn!*

A versão da canção *Turn! Turn! Turn!*, interpretada pelos The Byrds, tem sido amplamente associada a produções audiovisuais ambientadas nas décadas de 1960 e 1970, especialmente aquelas que exploram o desencanto social provocado por guerras e crises políticas, como os escândalos dos Pentagon Papers e de Watergate. Tais eventos fomentaram um clima de desconfiança generalizada em relação às instituições governamentais e aos movimentos de transformação social em curso naquele período.

Segundo dados do IMDb (The Byrdes, c1990-2025), o primeiro longa-metragem a incorporar a canção foi *Homer* (1970), que acompanha a trajetória de um jovem recém-formado no ensino médio em meio a conflitos geracionais, transformações socioculturais e inseguranças relativas à Guerra do Vietnã. Em *E a Festa Acabou* (1979) a narrativa se desenvolve ao longo de quatro celebrações de Ano Novo, entre meados e o final dos anos 1960, retratando a passagem dos protagonistas para a vida adulta em um contexto marcado pela guerra, manifestações civis e intensas mudanças no cenário político estadunidense.

No âmbito televisivo, a canção figura no episódio inaugural da série *Anos Incríveis* (1988-1993), que revisita, com um olhar nostálgico, o cotidiano de um garoto estadunidense no final da década de 1960, enfatizando os processos de transformação social que caracterizam o período. Em 1994, *Turn! Turn! Turn!* reaparece em *Forrest Gump* e *Os Últimos Dias do Paraíso*, dois filmes que abordam, sob diferentes perspectivas, as tensões políticas, os movimentos pacifistas e as lutas por direitos civis que marcaram a década de 1960. No telefilme *Mr. & Mrs. Loving* (1996), a música acompanha a dramatização da história real do casal que enfrentou as leis segregacionistas estadunidenses para legalizar seu casamento inter-racial. Já na minissérie *Os Anos 60* (1999), a narrativa acompanha duas famílias, uma branca e outra negra, atravessando os principais acontecimentos daquele período. Nos anos 2000, a canção mantém sua recorrência em representações históricas. Em *RFK* (2002), a narrativa centra-se na atuação política de Robert F. Kennedy após o assassinato do presidente John F. Kennedy. No mesmo ano, em *Terra de Sonhos*, a música está

associada à experiência de uma família irlandesa imigrante nos Estados Unidos, enfrentando a pobreza e a exclusão social nos arredores de Nova Iorque.

Em 2003, *Turn! Turn! Turn!* é utilizada no episódio *A Time to Hate*, da série *Arquivo Morto*, cuja análise específica será abordada ao longo deste artigo. O interesse por sua potência simbólica se mantém nas décadas seguintes. Na série documental *The Vietnam War* (2017) a canção é empregada na reconstrução histórica do conflito. No documentário *Robin Williams: Come Inside My Mind* (2018), a música acompanha o segmento que trata da mudança do ator para São Francisco, em meio à efervescência cultural e aos movimentos contraculturais da década de 1960.

Mais recentemente, em 2023, a faixa foi inserida no episódio *The Movement and the Madman*, da minissérie documental *American Experience*, que reconstitui os protestos ocorridos em 1969 e seus efeitos sobre as decisões militares do presidente Richard Nixon, especialmente quanto à escalada da intervenção estadunidense no Vietnã.

Assim, através desse breve histórico, é possível estabelecer como *Turn! Turn! Turn!* está vinculada a uma memória das décadas de 1960 e 70, bem como ao clima político de movimentos sociais que pediam por transformações nos Estados Unidos. Toda essa memória em torno da canção pode estar conectada com seu uso na série *Arquivo Morto*, mas antes da análise da cena propriamente dita, é importante compreender como a série, através de estruturas típicas da narrativa policial, evoca memórias do passado e usa canções em seus episódios.

## *Arquivo Morto* e o *police procedural*

A série *Arquivo Morto* estreou em setembro de 2003 nos Estados Unidos pela emissora de TV aberta CBS. A série teve sete temporadas que totalizaram 156 episódios, encerrando em maio de 2010. Os episódios acompanham um grupo de detetives de homicídios da polícia da Filadélfia. A unidade liderada pela detetive Lily Rush é especializada em reabrir casos antigos que tinham sido arquivados por falta de provas e resolvê-los. Cada episódio acompanha os personagens resolvendo um caso, funcionando como tramas isoladas, enquanto os detetives ocasionalmente lidam com problemas pessoais que oferecem algum senso de continuidade.

Os episódios normalmente começam com a polícia recebendo alguma evidência ou denúncia que se conecta com um crime não resolvido do passado, fazendo Lily e os membros da sua divisão reabrirem o caso. Os detetives voltam a interrogar as pessoas de interesse da investigação original na esperança de encontrarem novas provas. Durante os interrogatórios das testemunhas, a série mostra ao expectador *flashbacks* que ilustram os eventos do passado. Esses *flashbacks* costumam trazer canções em sua paisagem sonora e essas canções estão conectadas ao período em que a trama passada acontece.

Ao final, o crime é resolvido e cada episódio se encerra com uma sequência montagem que alterna entre os vários personagens do episódio. A cena mostra o que acontece com o culpado, os parentes e amigos da vítima reconstruindo suas vidas e os detetives resolvendo o problema pessoal com o qual lidaram ao longo do episódio. Um dos detetives vê a imagem da vítima aparecer diante de si, fazer um gesto de agradecimento e desaparecer, como se tivesse encontrado paz depois da resolução do crime. Essas sequências são embaladas por canções como *Turn! Turn! Turn!* no caso da cena a ser analisada neste artigo.

O seriado pode ser considerado um *police procedural*, um tipo de narrativa policial que, como afirma Scaggs (2005, p.86), “coloca em primeiro plano e se estrutura ao redor de um símbolo ocidental dominante de controle social: o policial” [4]. Messent (2013) comprehende que narrativas policiais protagonizadas por membros de agências de policiamento, em oposição a tramas nas quais o detetive é um consultor, como Sherlock Holmes, ou um investigador particular, como Sam Spade, buscam uma representação mais autêntica ou realista, já que, no nosso mundo, detetives particulares raramente se envolvem em investigações criminais e não teriam acesso às descobertas dos peritos criminais. Assim, o *police procedural* teria prosperado em conformidade com isso.

Se, nos cinemas, os primeiros filmes policiais tinham como protagonistas diletantes como Philo Vance ou Sherlock Holmes, na televisão estadunidense as produções iniciam marcadas pelo *procedural*. Mittell (2004) aponta que essa era a estrutura de *Dragnet* (1951-1959), produzida por Jack Webb, baseada em sua série radiofônica de sucesso e primeira série policial televisiva do país. A série acompanhava os casos investigados pelo sargento Friday, da polícia de Los Angeles, e seu cotidiano resolvendo crimes.

Narrativas policiais costumam funcionar como “celebrações da razão e da ordem, em nosso mundo cada vez mais complexo e desordenado” (James, 2012, p. 171). São tramas que exaltam o raciocínio humano como capaz de explicar o mundo em totalidade, por mais misterioso ou obscuro que pareça. Todorov (1980) considera que o conhecimento é a força matriz da narrativa policial, pois gera as transformações da narrativa a partir das informações oferecidas, que produzem uma reinterpretação dos fatos já ocorridos, levando, assim, a história para frente. Assim, as narrativas policiais não apenas usam esse pensamento racional e dedutivo como mecanismo narrativo para desenvolver suas tramas, também concluem as narrativas produzindo a impressão de que esse método racional é capaz de compreender e analisar a realidade, oferecendo ao público a segurança de que existem resoluções para qualquer mistério que se apresente.

Uma visão semelhante é apresentada por Cawelti (1997) ao afirmar que a narrativa policial traz uma dupla história, a primeira diz respeito à observação do processo investigativo e a segunda seria a do crime em si, a ser desvendada pelo

detetive. Ou seja, são narrativas que costumeiramente se constroem em dois tempos: o passado, no qual o crime aconteceu, e o presente, no qual o crime é desvendado pelo detetive. Essa dupla temporalidade fica evidente em *Arquivo Morto* em que todos os crimes investigados aconteceram anos, às vezes décadas antes, do presente da investigação dos personagens.

Como as séries de *police procedural* representam o trabalho de forças policiais de cidades reais e são, em muitos casos, produzidas em parceria com esses polícias, elas não apenas encerram oferecendo ao espectador a segurança de que qualquer crime pode ser respondido com métodos científicos e racionais, mas que a polícia está capacitada para atuar como uma entidade confiável na promoção da ordem e segurança. Mittell (2004) afirma que *Dragnet* estabeleceu o modelo de *procedurals* feitos em cooperação com forças policiais. Na série, a polícia de Los Angeles fornecia locações, equipamento, treinamento para o elenco e histórias de casos para inspirar os episódios. Em troca, a polícia de Los Angeles teria poder de veto sobre os roteiros e episódios filmados, tendo poder de decidir como a força seria representada.

Ainda que os pormenores possam mudar a cada produção, essa estrutura de colaboração com forças policiais estabelecida por *Dragnet* continuou e continua em séries de televisão estadunidenses, em produções como *Law & Order*, *Nova Iorque Contra o Crime* ou *Chicago P. D.*.

Em relação à *Arquivo Morto*, a pesquisa não encontrou informações relativas à polícia da Filadélfia ter poder de veto sobre o conteúdo, mas o site oficial da emissora CBS (2010) diz que as cenas externas da série eram todas filmadas na Filadélfia e que a produção contava com membros da polícia da cidade como consultores. Considerando esse envolvimento direto da polícia na produção, é possível inferir que a organização teria interesse em um retrato positivo.

O uso de séries como veículos de propaganda das forças policiais estadunidenses é abordado por críticos que cunharam o termo *copaganda* para se referir ao retrato idealizado da atuação policial. Para Peter S. Baron (2023), o termo se refere ao modo como séries televisivas promovem admiração por membros da polícia e desdém por criminosos, com o audiovisual produzindo uma visão pouco realista e higienizada do funcionamento da segurança pública que mascaram as estruturas discriminatórias latentes nessas instituições. Esse debate é importante para a presente pesquisa já que um dos temas centrais do episódio analisado de *Arquivo Morto* é justamente o passado e o presente de como a polícia tratava certas minorias. Representações que talvez não reflitam uma mudança no mundo real, como evidenciado por movimentos recentes como o *Black Lives Matter* ou pela pesquisa de Dwyer (2011) na Austrália, que revela que pessoas LGBTQIAP+ que se comportam publicamente de maneira não heteronormativa tendem a ser vigiadas mais de perto pela polícia, visto que autoridades considerariam seu comportamento como antissocial.

A narrativa do episódio *A Time to Hate* é focada na investigação da morte de Daniel Holtz, um universitário e jogador de beisebol que foi encontrado morto, espancado até a morte, em um beco atrás de um bar gay em 1964. O crime é considerado como um latrocínio e fica sem solução. Em 2004, quando se passa o episódio, a detetive Lily Rush é procurada pela mãe de Daniel, Helen, que pede à polícia que reabra o caso. Helen afirma que está morrendo e que se arrependeu de não ter pressionado a polícia por respostas na época.

Examinando os arquivos do caso, os detetives encontram indícios de que os ferimentos de Daniel poderiam ter sido causados por um cassetete, indicando a possibilidade de um policial ter cometido o crime, em especial o policial Nelson, que estaria patrulhando a região quando o crime aconteceu. A investigação também leva a moradores do entorno do bar, que reagiam com preconceito ao empreendimento, como O'Brien, que era só um adolescente à época dos eventos.

Perto do final do episódio, Lily e os outros detetives pressionam o policial Nelson a dizer a verdade e ele revela o que aconteceu. Nelson viu O'Brien e outros jovens do bairro espancarem Daniel até a morte motivados por homofobia. Nelson assistiu a tudo e não tomou atitude, fazendo vista grossa para o crime, uma ação da qual ele se arrepende no presente. Após o testemunho do policial, a polícia prende O'Brien, que confessa. Um *flashback* mostra ao espectador o que aconteceu no momento do crime.

Após o *flashback* começa a sequência de montagem que encerra o episódio, mostrando o destino dos personagens. A cena em questão será analisada a partir das relações entre a imagem e a canção na cena, recorrendo à noção de biografia social da canção de Mendívil (2013) para compreender que imaginários a canção mobiliza ao ser inserida na cena e como esses imaginários podem ser deslocados por conta da relação entre a canção e a imagem.

A canção *Turn! Turn! Turn!* começa a tocar seus primeiros acordes com os detetives Scotty e Lily ouvindo a confissão detalhada de O'Brien. Os primeiros versos da canção são ouvidos quando a câmera foca no rosto de Lily, que observa Scotty e O'Brien na sala de interrogatório através do vidro espelhado. Esses dois primeiros versos dizem “*To everything, turn, turn, turn/There is a season, turn, turn, turn*” sinalizando que há um tempo para cada coisa.

Antes que o segundo verso termine, a imagem corta do rosto de Lily para vários personagens no beco em que Daniel foi morto. Lá estão Lily, Scotty, a mãe de Daniel, um ex-namorado dele e o policial Nelson. Eles estão fazendo um pequeno memorial para Daniel, com a mãe dele colocando um porta-retrato no chão e acendendo uma vela. A câmera dá um close na vela sendo acesa enquanto a canção do The Byrds chega ao verso “*a time to be born, a time to die*”, indicando que há um tempo para nascer e

um tempo para morrer.

A sincronia entre a imagem de personagens realizando uma íntima cerimônia fúnebre, enquanto uma música cuja letra foi extraída de versículos bíblicos do livro de Eclesiastes, comumente citados em ritos fúnebres católicos, não parece ser acidental. Nesse contexto, os versos da letra podem ser entendidos como um comentário sobre o rito de despedida à Daniel feito pelos personagens, agora que sua morte foi resolvida e seus entes queridos finalmente estão em paz. É um momento que ilustra as ideias de Fraile (2014) de como as canções carregam um impulso nostálgico, nesse caso não apenas em relação à memória construída em torno da canção por conta de sua presença no ativismo por direitos civis, mas catalisando a memória, para recorrer às proposições de Piedras e Dufays (2018), dos versos bíblicos que dialogam diretamente com as imagens de um funeral simbólico.

Após a mãe de Daniel acender a vela, um novo corte leva o espectador de volta para a delegacia, onde os detetives Will Jeffries e Nick Vera conduzem algemados os demais culpados pelo assassinato de Daniel. Nesse momento, a canção chega aos versos *“a time to kill, a time to heal”* indicando que há um tempo para matar e um tempo para curar. Som e imagem mais uma vez operam em bastante sincronia, visto que a prisão dos culpados simboliza justamente a chegada do tempo de cura, com a resolução do crime, os culpados sendo punidos e a família da vítima encerrando uma espera iniciada no “tempo de matar” ocorrido em 1964.

Enquanto Vera e Jeffries conduzem os culpados, a câmera corta para um close do rosto do policial Nelson, que observa os assassinos sendo levados. Um contraplano retorna a imagem aos culpados, mas a fotografia da cena muda para preto e branco e os dois assassinos se transformam em suas versões jovens de 1964, embora ainda estejam sendo conduzidos por Vera, Jeffries, Lily e outros policiais do presente. A imagem faz dois tempos convergirem para sinalizar como a polícia no presente corrigiu um problema do passado.

Ao conduzir os suspeitos, Lily desvia o olhar para o lado e um corte em contraplano nos revela um jovem Daniel de pé no beco em que foi assassinado, acenando com a cabeça para Lily, como que agradecendo a detetive pela justiça feita. Um novo corte mostra um close de um jovem policial, Nelson, mas a imagem logo muda de preto e branco para colorida e o Nelson do passado dá lugar ao do presente.

A imagem volta para Daniel em preto e branco, que novamente acena com a cabeça, dessa vez para Nelson. Nesse momento, a canção chega aos versos *“a time to build up, a time to break down”* indicando que há um tempo para construir e um tempo para derrubar. Pensando no diálogo entre imagem e som, é possível associar a letra ao policial Nelson se arrependendo das atitudes do passado, tendo derrubado seus preconceitos de outrora para finalmente servir justiça e, de certa forma, sendo perdoado pela vítima.

Aqui o episódio parece não apenas querer redimir o policial Nelson, mas a

polícia como um todo. Se no passado a polícia retratada na série agia com homofobia e não se importava com a morte de um homem gay como Daniel, agora, no presente essa mesma polícia revisa suas atitudes e corrige os erros do passado, se apresentando como uma polícia disposta a superar seus preconceitos de outrora. O sentimento se constrói por conta do diálogo entre os eventos da cena e as memórias por lutas sociais evocadas pela canção, naquilo que Kasabian (2001) chamaria de *identificação afiliatória* no qual a canção ativaria vínculos afetivos prévios com ela. Aqui entra a dimensão a que Baron (2023) se refere como *copaganda*, ou seja, como um esforço deliberado desse tipo de produção audiovisual de construir uma representação positiva das forças policiais. Como foi argumentado anteriormente, por meio de autores como Mittel (2004), Messent (2013) e Scaggs (2005) as séries estilo *police procedural*, como é o caso de *Arquivo Morto*, trabalham para ressaltar o papel da polícia na promoção da ordem social e, ao longo de sua trajetória na televisão estadunidense, cooperaram com forças policiais reais para promover a imagem dessas forças.

A polícia da Pensilvânia é mostrada aqui como competente, capaz de resolver até mesmo um crime cuja trilha de provas já se esvaiu há décadas. Mesmo que demore, a polícia é capaz de restaurar a ordem social quebrada pelo cometimento do crime. O desfecho constrói o reforço à argúcia e capacidade racional dos detetives que autores como Todorov (1980) e James (2012) apontam como centrais para o gênero, e a exaltação à lógica e racionalidade que ele empreende. Mais que isso, o aceno de Daniel a Nelson e o contraste entre a conduta do policial no passado e a conduta dele e dos demais policiais no presente serviria como indicativo de que a polícia mudou, aprendeu com os erros do passado e que a comunidade LGBTQIAP+ pode confiar nas forças policiais para lhes protegerem. A série tenta comunicar ao espectador que a polícia era preconceituosa no passado, mas que não é mais no presente. Um sentimento que não necessariamente é ecoado pela ação da polícia no mundo real, como foi mostrado anteriormente neste artigo.

A sequência final segue com mais planos e contraplanos de Daniel trocando olhares com outros personagens, como seu ex-namorado e sua mãe, cujas versões do passado e do presente se fundem na imagem, como se a resolução do crime tivesse restaurado essas duas pessoas ao momento em que estavam antes de suas vidas terem sido devastadas pelo assassinato de Daniel. É algo que mais uma vez reforça a ação positiva da polícia como uma organização que não apenas combate o crime, mas cura as feridas traumáticas dos indivíduos, restaurando tanto a ordem social quanto os corações e mentes dos cidadãos.

Ao fim dos acenos, a imagem retorna a Daniel, que caminha para fora do beco enquanto sua imagem desaparece aos poucos, como se seu espírito pudesse finalmente descansar agora que o crime foi resolvido. Enquanto Daniel desaparece, os versos da canção dizem “*A time of love, a time of hate/A time of war, a time of peace*”. A letra, nesse momento, faz oposições entre um tempo de ódio e um tempo de amor,

um tempo de guerra e um tempo de paz, indicando que a resolução do crime e o fato da polícia ter resolvido os preconceitos de outrora traz uma mudança nos tempos e que o ódio ou o conflito de antes não possuem mais lugar na sociedade do presente.

São sentidos reforçados não apenas da letra da canção, mas pela presença da canção em si na cena, que traz consigo toda a bagagem de uso e recepção a ela construída ao longo de décadas e que a conecta não apenas à época em que o crime aconteceu, mas também ao momento político dessa época, sendo uma canção vinculada à luta por direitos civis de minorias.

Ao ser usada para encerrar o episódio, a canção dialoga com ideias defendidas por Powrie e Stilwell (2006) a respeito das várias camadas históricas e materiais que operam implicitamente em um produto audiovisual, ativando memórias e convocando imaginários das mais diferentes ordens. Na presente cena, a canção se relaciona com o histórico das demandas de direitos civis de um grupo que, como a própria narrativa mostra, era tratado como cidadãos de segunda classe. A biografia social desta canção, para remeter ao conceito de Mendivil (2013) a conecta a esse momento político do passado e conecta a história de Daniel a um contexto histórico e cultural mais amplo de opressões sistemáticas à população LGBTQIAP+ e como esse grupo precisou se organizar e lutar para ter seus direitos reconhecidos. O uso de *Turn! Turn! Turn!* na cena final do episódio parece pensado para comunicar esse passado de luta e como ele pode ter dado resultados no presente e transformado as coisas para esse grupo. Assim, a canção opera, como dizem autores como Fraile (2014) e Kassabian (2001), para ativar tempos e espaços fora da diegese, abrindo a cena a outras dimensões e interpretações.

## Considerações Finais

A análise do episódio *A Time to Hate*, da série *Arquivo Morto*, permitiu refletir sobre as formas pelas quais narrativas audiovisuais mobilizam a música popular pré-existente como vetor privilegiado de significação. A canção *Turn! Turn! Turn!*, acionada na sequência final do episódio, opera como dispositivo de ativação de camadas históricas, políticas e emocionais que extrapolam a diegese, estabelecendo vínculos intertextuais com a memória social de lutas por direitos civis e com a dimensão afetiva da recepção. Nesse processo, a música não apenas intensifica o *pathos* da cena, mas também atua como mecanismo de reordenação simbólica do tempo, conferindo à resolução do crime um sentido de redenção ética e de reparação histórica.

Ao mesmo tempo, a narrativa sustenta um esforço claro de reconstrução positiva da imagem das forças policiais, alinhando-se ao que autores como Baron (2023) denominam *copaganda*. A polícia da Filadélfia é retratada como ética, eficiente e capaz de corrigir os erros do passado, mesmo quando esses erros implicaram omissão cúmplice diante de crimes motivados por homofobia. A justiça, ainda que tardia,

aparece como redentora, reabilitando a própria instituição policial e reposicionando-a como agente legítimo da ordem e do cuidado. Esse gesto, ao mesmo tempo simbólico e ideológico, revela como os *procedurals* contemporâneos continuam a operar como veículos de afirmação institucional, ainda que travestidos de crítica ou de revisão histórica.

A discussão sobre a biografia social das canções, proposta por Mendívil (2013), foi fundamental para compreender como *Turn! Turn! Turn!* carrega consigo marcas de temporalidades distintas, funcionando como elo entre a experiência individual da personagem e a memória coletiva de uma época. Ao articular os sentidos da música à lógica dramática do episódio, evidencia-se o potencial das trilhas pré-existentes para instaurar zonas de afetação complexas, nas quais convivem nostalgia, reparação simbólica e sedimentação ideológica.

Dessa forma, *Arquivo Morto* exemplifica com clareza como a música popular, longe de ser mero fundo emocional, constitui um componente central na construção narrativa e política das imagens televisivas. Sua escuta mobiliza saberes, memórias e afetos, reconfigurando a forma como os espectadores são convocados a interpretar o passado, a justiça e a própria ideia de mudança social. Ao fim e ao cabo, não se trata apenas de resolver um crime, mas de oferecer, por meio da música e da ficção, um discurso de consolo e de reconciliação, cujos efeitos, contudo, permanecem inscritos no campo das representações.

## Notas

- [1] [...] múltiplos significados extradiegéticos vinculados a contextos históricos concretos.
- [2] [...] affiliating identifications.
- [3] [...] assimilating identifications.
- [4] [...] foregrounds and is structured around ‘a dominant Western symbol of social control: the policeman.

Artigo submetido em 21/08/2025 e aceito em 30/11/2025.

## Referências

- 5 to 9. In: **House, M.D.** Temporada 6. 1 vídeo, episódio 13. Criação: David Shore. Elenco: Hugh Laurie, Lisa Edelstein, Omar Epps [e outros]. EUA: Fox, 2004–2012. Série de televisão. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/70136117>. Acesso 23 dez. 2025.

**OS ANOS 60** (The '60s). Direção: Mark Piznarski. EUA: NBC, 1999. Minissérie.

ASHBY, A. **Popular music and the New Auteur**: visionary filmmakers after MTV. London: Oxford University Press, 2013.

**BABY Blue**, intérprete: Badfinger; compositor: Pete Ham. *In: Straight Up*. Badfinger. Londres: Apple Records, 1971. 1 LP, faixa. Disponível em: <https://link.dev/3Aa7f>. Acesso em: 23 dez. 2025.

**BACURAU**. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. Filme (131 min.). Disponível em: <https://link.dev/phWeL>. Acesso em: 22 dez. 2025

BARON, Peter S. When fighting with “Monsters”: reimagining American Society’s response to crime. *In: The JHU Macksey Journal*: Volume 4, Article 2. Johns Hopkins University, 2023

**BREAKING Bad**. Criação: Vince Gilligan. Elenco: Bryan Cranston, Aaron Paul, Anna Gunn [e outros]. EUA: AMC, 2008–2013. Série de televisão. Disponível em: <https://link.com/Yozzh>. Acesso em: 22 dez. 2025

**THE BYRDS**. Imdb. [S. l.], c1990-2025. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/nm0126089>. Acesso em: 22 dez. 2025.

THE BYRDS – Turn! Turn! Turn! (To Everything There Is A Season) (Audio). Publicado pelo canal: THEBYRDSVEVO. 1 vídeo (3 min. 49s). [S. l.], 20 dez. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xVOJla2vYx8>. Acesso em: 15 nov. 2025.

**CALIFORNICATION**. Criação: Tom Kapinos. Elenco: David Duchovny, Natascha McElhone [e outros]. EUA: Showtime, 2007–2014. Série de televisão.

**CHICAGO P.D.** Criação: Michael Brandt, Derek Haas, Dick Wolf. Elenco: Jason Beghe, Patrick John Flueger, Marina Squerciati [e outros]. EUA: NBC, 2014-. Série de televisão (13 temporadas, 264 episódios). Disponível em: <https://link.com/Ln3YV>. Acesso em: 23 dez. 2025.

**CUCURUCUCU Paloma**, intérprete: Gaby Moreno; compositor: Tomás Méndez. *In: Postales*. Gaby Moreno. Cidade da Guatemala: Metamorfosis, 2012. 1 CD, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3ZYWP5b9SG4gwFhdVGBU7P>. Acesso em: 23 dez. 2025.

CAWELTI, J. G. Canonization, modern literature and detective story. *In: DELAMETER, J. H.; PRIGOZY, R. (Org.). Theory and practice of classic detective fiction*. New York: Greenwood Press, 1997, p. 5–16.

**DON'T Stop Believin'**, intérprete: Journey; compositores: Jonathan Cain, Steve Perry, Neal Schon. *In: Escape*. Journey. Nova Iorque: Columbia Records, 1981. 1 LP, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4bHsxqR3GMrXTxEPLuK5ue>. Acesso em: 23 dez. 2025

**DRAGNET**. Criação: Jack Webb. Elenco: Jack Webb, Hal Gibney, Ben Alexander [e outros]. EUA: NBC, 1951-1959. Série de televisão (8 temporadas, 276 episódios).

DWYER, A. It's not like we're going to jump them: how transgressing heteronormativity shapes police interactions with LGBT young people. **Youth Justice**, vol. 11, n. 3, Queensland University of Technology, 2011, p. 203-220.

**E A Festa Acabou** (More American Graffiti). Direção: Bill Norton. EUA: Universal, 1979. Filme (110 min).

**FORREST GUMP**. Direção: Robert Zemeckis. EUA: Paramount Pictures, 1994. Filme (142 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/60000724>. Acesso em: 22 dez. 2025

FRAILE, T. Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español. **Quaderns**, 9, 2014, p. 107-114.

GOD Bless America. *In: Orange Is the New Black*. Temporada 11. 1 vídeo, episódio 11. Criação: Jenji Kohan. Elenco: Taylor Schilling, Uzo Aduba, Laura Prepon [e outros]. EUA: Netflix, 2013-2019. Série de televisão. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/70242311>. Acesso em 22 dez. 2025

**HEAVEN Is a Place on Earth**, intérprete: Belinda Carlisle; compositores: Rick Nowels; Ellen Shipley. *In: Heaven on Earth*. Belinda Carlisle. Los Angeles: MCA Records, 1987. 1 CD, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/58mFu3oIpBaoHLNeJIxsw3>. Acesso em: 22 dez. 2025.

**HOMER**. Direção: John Trent. EUA: 1970. Filme (91 min). HUBBERT, J. The compilation soundtrack, from the 60's to the present. *In: NEUMEYER, D. The Oxford handbook of film music studies*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 291-318.

JAMES, P. D. **Segredos do romance policial**: histórias das histórias de detetive. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

KASSABIAN, A. **Hearing Film**: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music. Nova Iorque e Londres: Routledge. 2001.

KEPPLER, N. Turn! Turn! Turn! — The Byrds' 1965 hit used lyrics that dated back more than 2,000 years. **Financial Times**. [S. l.], 2018. Disponível em: <https://ig.ft.com/life-of-a-song/turn-turn-turn.html> Acesso em: 22 dez. 2025.

**KIDA**, intérprete: Radiohead; compositores: Yorke, Greenwood, O'Brien, Selway, Colin Greenwood. *In: Kid A*. Radiohead. Oxford: Parlophone, 2000. 1 CD, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6GjwEZcfenmOf6l18N7T7>. Acesso em 22 dez. 2025.

**LAW & Order**. Criação: Dick Wolf. Elenco: Jerry Orbach, Jesse L. Martin, Dennis Farina [e outros]. EUA: NBC, 1990- . Série de televisão (25 temporadas, 576 episódios).

**LIVING on a Thin Line**, intérprete e compositor: Ray Davies. *In: Word of Mouth*. The Kinks. Londres: Arista Records, 1984. 1 LP, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6Z9HVIvwKMEB1UoECSySdv>. Acesso em: 22 dez. 2025.

**LUFT**, E. V. D. **Die at the right time!**: a subjective cultural History of the American sixties. San Francisco: Backbeat Books, 2009.

**LONG, Long Time**. Intérprete e compositora: Linda Ronstadt. *In: Silk Purse*. Linda Ronstadt. Los Angeles: Capitol Records, 1970. 1 LP, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1khA4hwhZD4HMecyE1e9U1>. Acesso em 22 dez. 2025

MENDÍVIL, J. “The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones”. **El oído Pensante**, v. 1, n. 2, 2013, p. 23-49.

MENDÍVIL, J. Posfacio. La vida de las canciones. *In: GILBERT, A; MARTÍN, L. Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2019, p. 238-41.

MESSENT, P. **The crime fiction handbook**. New Jersey: Wiley, 2013.

MITTEL, J. **Genre and television**: from cop shows to cartoons in American culture. New York: Routledge, 2004.

**THE MOVEMENT and the Madman**. *In: American Experience*. EUA: PBS, 2023. Temporada 35 1 vídeo, episódio 4. Disponível em: <https://www.pbs.org/video/the-movement-and-the-madman-qppgsr/>. Acesso em: 22 dez. 2025.

**MR. & MRS. Loving**. Direção: Richard Friedenberg. EUA: CBS, 1996. Telefilme (105 min.).

**NÃO IDENTIFICADO**, intérprete: Gal Costa; compositor: Caetano Veloso. *In: Gal Costa*. Gal Costa. Rio de Janeiro: Philips, 1969. 1 LP, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1eqUenDSQsy87cpoogbKvi>. Acesso em: 22 dez. 2025

**NOVA Iorque Contra o Crime** (NYPD Blue). Criação: Steven Bochco, David Milch. Elenco: Jimmy Smits, Dennis Franz, Gordon Clapp [e outros]. EUA: ABC, 1993-2005. Série de televisão (12 temporadas, 261 episódios).

ORTEGA, M. L. Los paisajes afectivos de la canción en el cine español del siglo XXI. In: PIEDRAS, P.; DUFAYS, S., **Conozco la canción**: melodias populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa. Buenos Aires: Libraria, 2018, p. 65-88.

PIEDRAS, P.; DUFAYS, S. **Conozco la Canción**: Melodias Populares en los Cines Posclásicos de América Latina y Europa. Buenos Aires: Libraria, 2018.

POWRIE, P.; STILWELL, R. **Changing tunes**: the use of pre-existing music in film. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006.

ROCKET Man, intérprete: Elton John; compositores: Elton John; Bernie Taupin. In: **Honky Château**. Elton John. Londres: DJM Records, 1972. 1 LP, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3gdewACMIVMEWVbyb8O9sY>. Acesso em: 23 dez. 2025

**RFK**. Direção: Robert Dornhelm. EUA: HBO, 2002. Telefilme (94 min).

**ROBIN Williams: entre na minha mente** (Robin Williams: Come Inside My Mind). Direção: Marina Zenovich. EUA: HBO, 2018. Documentário (117 min). Disponível em: <https://linq.com/mGXts>. Acesso em: 22 dez. 2025

SAN Junipero. In: **Black Mirror**. Temporada 3. 1 vídeo, episódio 4. Criação: Charlie Brooker. Reino Unido: Channel 4 / Netflix, 2011-2019. Série de televisão. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/70264888>. Acesso em: 22 dez. 2025.

SCAGGS, J. **Crime fiction**. New York: Routledge, 2005.

A TIME to Hate. In: COLD Case. Temporada 1. Criação: Meredith Stiehm. Elenco: Kathryn Morris, John Finn, Danny Pino [e outros]. EUA: Warner Bros, 2003-2010. 1 vídeo, episódio 7 (45 min.). Prime vídeo. Disponível em: <https://slink.com/w5GMD>. Acesso em: 22 dez. 2025.

**SHINE On**, intérprete: Eric Bibb; compositor: Eric Bibb. In: **Spirit & the Blues**. Eric Bibb. Londres: Opus 3 Records, 2017. 1 CD, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6gorwnzUjmYdyN1z6tv152>. Acesso em 23 dez. 2025

**THE Sopranos** (Família Soprano). Criação: David Chase. Elenco: James Gandolfini, Lorraine Bracco, Edie Falco [e outros]. EUA: HBO, 1999-2007. Série de televisão. Disponível em: <https://slink.com/q39Vv>. Acesso em: 22 dez. 2025

**STRANGER Things.** Criação: Matt Duffer; Ross Duffer. Elenco: Winona Ryder, David Harbour, Millie Bobby Brown [e outros]. EUA: Netflix, 2016–. Série de televisão. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80057281>. Acesso em: 22 dez. 2025

**TERRA de Sonhos** (In America). Direção: Jim Sheridan. Irlanda/ UA: 20th Century Fox, 2002. Filme (105 min).

**THRU and Thru**, intérprete: The Rolling Stones; compositores: Mick Jagger; Keith Richards. *In: Voodoo Lounge*. The Rolling Stones. Londres: Virgin Records, 1994. 1 CD, faixa. Disponível em: <https://accese.one/2bvk7>. Acesso em: 22 dez. 2025.

**TODOROV, T. Os gêneros do discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOP TV Shows Set in Philadelphia. **CBS News**, 10 out. 2010. Disponível em: <https://www.cbsnews.com/philadelphia/news/best-tv-shows-set-in-philadelphia>. Acesso em: 22 dez. 2025.

**OS ÚLTIMOS Dias do Paraíso** (There Goes My Baby). Direção: Floyd Mutrux. EUA: Warner Bros., 1994. Filme (99 mins).

**THE VIETNAM War.** Direção: Ken Burns; Lynn Novick. EUA: PBS, 2017. Série documental.

**WHEN It's Cold I'd Like to Die**, intérprete e compositor: Moby. *In: Everything Is Wrong*. Moby. Nova Iorque: Mute Records, 1995. 1 CD, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6sOx5jDVKkQCQp3NfCTd52>. Acesso em 23 dez. 2025

**THE WONDER Years** (Anos Incríveis). Criação: Neal Marlens; Carol Black. Elenco: Fred Savage, Dan Lauria, Alley Mills [e outros]. EUA: ABC, 1988–1993. Série de televisão.

Iago Fillipi Patrocínio Macedo<sup>1</sup> e Juliana Fernandes Teixeira<sup>2</sup>

### Resumo

No contexto da cultura pop japonesa, as *anisongs* (músicas de animê) desempenham um papel fundamental como temas de abertura e encerramento das animações. Reconhecendo a importância dessas canções, este artigo tem como objetivo analisar suas contribuições para a visualização do animê *One Piece*, por meio de um estudo de caso focado na primeira abertura da série: *We Are!* Com base em discussões sobre videoclipe (Soares, 2004) e música para cinema (Gorbman, 1987), aprofundadas pelos modos de escuta de Chion (2011) e Carvalho (2007), investiga-se como ocorre a articulação entre som, letra e a sequência animada que acompanha a faixa. Conclui-se que a canção atua como um potente dispositivo de visualização, criando uma paisagem sonora harmônica com o enredo da obra. Essa conexão estabelece uma relação simbiótica entre *anisong* e animê, sintetizando a energia da narrativa na abertura e sinalizando ao espectador o tom do que será assistido. Observa-se também que a sonoridade de *We Are!* reverbera ao longo das mais de duas décadas de exibição de *One Piece*, sendo fundamental para a consolidação da identidade sonora da franquia.

### Palavras-chave

Animê; Cultura pop japonesa; Música-tema; Videoclipe; *Anisong*.

<sup>1</sup>Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. E-mail: fillipiago@gmail.com.

<sup>2</sup>Doutora em Comunicação pela UFBA e pela UBI. Docente de Comunicação da Universidade Federal do Piauí e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. E-mail: teixeira.juliana.rj@gmail.com.

Iago Fillipi Patrocínio Macedo<sup>1</sup> and Juliana Fernandes Teixeira<sup>2</sup>

### Abstract

In the context of Japanese pop culture, *anisongs* (anime theme songs) play a fundamental role as opening and ending themes of animations. Recognizing the importance of these songs, this article aims to analyze their contributions to the visualization of the anime *One Piece*, through a case study focused on the series' first opening theme: *We Are!*. Based on discussions of music videos (Soares, 2004) and film music (Gorbman, 1987), deepened by the listening modes proposed by Chion (2011) and Carvalho (2007), this paper investigates how the articulation between sound, lyrics, and the accompanying animated sequence occurs. It is concluded that the song acts as a powerful visualization device, creating a soundscape that is harmonious with the work's plot. This connection establishes a symbiotic relationship between the *anisong* and the anime, synthesizing the narrative's energy in the opening and signaling to the viewer the tone of what is to be watched. It is also noted that the sonority of *We Are!* reverberates throughout the more than two decades of *One Piece*'s exhibition, being fundamental to the consolidation of the franchise's sonic identity.

### Keywords

Anime; Japanese pop culture; Theme music; Music video; Anisong.

<sup>1</sup>Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. E-mail: fillipiago@gmail.com.

<sup>2</sup>Doutora em Comunicação pela UFBA e pela UBI. Docente de Comunicação da Universidade Federal do Piauí e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. E-mail: teixeira.juliana.rj@gmail.com.

Após a Segunda Guerra Mundial, o governo japonês promoveu uma intensa industrialização que, ao estabilizar o país, permitiu novos investimentos na cultura a partir dos anos 1950. Esse contexto, somado à abertura para trocas com o Ocidente, propiciou o desenvolvimento da cultura pop japonesa, cujas produções, como animês (animações) e mangás (histórias em quadrinhos), alcançaram escala global (Amaral; Duarte, 2008).

Dentro desse universo, este artigo destaca as *anisongs*, termo que surge da junção de animê e *song* (“música”, em inglês). Conforme ressalta Nazaré (2023), o termo não se refere a qualquer canção presente nas obras, mas especificamente àquelas criadas para introduzir ou concluir cada episódio: os temas de abertura e de encerramento.

Diante disso, este artigo tem como objetivo analisar as contribuições das *anisongs* de abertura para a visualização do animê *One Piece*. A análise se concentra na faixa *We Are!*, interpretada por Hiroshi Kitadani, o primeiro tema musical da série. Parte-se da hipótese de que essa canção desempenhou um papel fundamental na criação da identidade sonora da obra.

A escolha de *One Piece* como objeto de estudo justifica-se por sua relevância no cenário da cultura pop japonesa e internacional. Lançado como mangá em 1997 e adaptado para animê em 1999, o título detém o recorde no *Guinness Book* de “maior número de cópias publicadas para a mesma série de quadrinhos por um único autor”, com mais de 500 milhões de exemplares vendidos mundialmente (Ferreiraz, 2022). Além disso, em 2022, o animê foi a série de TV mais popular do mundo, somando as audiências de plataformas de streaming e canais televisivos (Peters, 2023). Em contínuo desenvolvimento, a obra já ultrapassa os 110 volumes de mangás publicados e os 1.100 episódios de animê.

Metodologicamente, o artigo adota uma abordagem qualitativa de caráter descriptivo e explicativo (Silveira; Córdova, 2009), utilizando o estudo de caso como procedimento (Duarte, 2008). A análise da canção e de sua respectiva sequência animada fundamenta-se em discussões sobre videoclipes (Soares, 2004; Soares, 2013; Holzbach, 2013) e música para cinema (Gorbman, 1987), aprofundadas pelos modos de escuta propostos por Chion (2011) e Carvalho (2007).

Apesar de se reconhecer *One Piece* como uma franquia transmidiática (Jenkins, 2013) – cuja narrativa se expande também por produções como série *live-action*, filmes, videogames, jogos de tabuleiros e de cartas –, o foco deste artigo se restringe ao animê. A seguir, o texto apresenta a relação entre música e imagem no contexto das *anisongs*, passando por discussões sobre o mercado da música pop japonesa e a simbiose entre canção e obra, para então mergulhar na análise detalhada de *We Are!*

## Música-tema, sequência animada e videoclipe

Um tema pode ser definido como qualquer peça musical, vocal ou instrumental, que se repete ao longo de uma produção audiovisual, segundo Gorbman (1987). A autora ressalta que as músicas-tema são extremamente econômicas: uma vez inseridas em um momento específico da obra audiovisual, sua repetição pode evocar o contexto de sua primeira aparição. Por isso, embora a música por si só seja não-representacional, sua repetição ao lado de elementos representacionais (imagens, fala) pode fazê-la adquirir tal propriedade também.

Ao discorrer sobre músicas-tema, Gorbman (1987) relaciona o termo principalmente à trilha sonora que está atrelada a um contexto narrativo, auxiliando no desenvolvimento do enredo. Para exemplificar, Nazaré (2023), a partir do animê *Naruto*, aponta a existência de temas que representam personagens (protagonistas, antagonistas e coadjuvantes) e outros que representam emoções.

Green (2021) acrescenta que o termo “músicas-tema” também pode se referir às canções utilizadas nas abertura e encerramento de séries televisivas. Ou seja, peças musicais que não foram criadas para serem utilizadas dentro da narrativa, mas sim como “gatilhos” que sinalizam ao público o início ou o fim do programa. Green (2021) também ressalta o caráter promocional desse tipo de canção, que costuma conquistar o afeto do público, vender milhões de cópias, tocar em rádios e até mesmo se destacar em paradas musicais, o que resulta em benefícios adicionais para a promoção do programa ao qual estava originalmente vinculada.

Com base nessas discussões, este artigo considera os temas de abertura e encerramento como os dois principais tipos de *anisongs*. No caso da abertura de uma animação japonesa, a canção é acompanhada por uma sequência de imagens e animações, costumeiramente frenéticas, que introduzem: (1) o título da animação; (2) os personagens principais e outros aspectos visuais que sugerem o enredo da série; e (3) os nomes e as funções da equipe de produção. Já as sequências de encerramento são, em geral, menos frenéticas e focam em creditar a equipe de produção, sem o compromisso de apresentar personagens ou o enredo (Nazaré, 2023).

Seguindo a lógica da grade televisiva japonesa, Green (2021) comenta que as músicas-tema de abertura possuem, tipicamente, 90 segundos (um minuto e meio) de duração. Por isso, são estruturadas com um trecho do refrão no início para atrair a atenção, seguido por um verso simples e uma versão ampliada do refrão para finalizar. Os encerramentos, por sua vez, duram em média 60 segundos (um minuto).

O animê *One Piece*, que lança episódios semanais desde 1999, constitui uma exceção a essa lógica. Entre 2007 e 2023, a animação deixou de ter uma sequência de encerramento, o que tornou suas aberturas mais longas, variando de 120 a 150 segundos (Nazaré, 2023). A partir de setembro de 2023, a produção retomou o formato padrão de 90 segundos para a abertura e 60 segundos para o encerramento.

Tanto as aberturas quanto os encerramentos dos animês apresentam uma sequência animada sincronizada com a música-tema. Green (2021) destaca que, comumente, as aberturas são mais frenéticas e com músicas mais agitadas, enquanto os encerramentos são mais calmos. Contudo, percebe-se que ambos possuem uma sincronia entre música e imagem similar a de um videoclipe.

Em suas discussões acerca de videoclipes, Holzbach (2013) percebe que a música-tema assume o comando, e as imagens são concebidas para ilustrá-la e seguir seu ritmo. Soares (2004, p. 22), por sua vez, destaca a noção de “clipe” como recorte ou fragmento: “Percebemos que estamos lidando com uma mídia audiovisual constituída por imagens ‘pinçadas’, ou ‘recortadas’ e que estas imagens não precisam necessariamente ‘durar’ na tela”. Essa ideia de recorte se aplica tanto à montagem imagética do videoclipe, geralmente formada por planos rápidos, quanto ao seu aspecto comercial: “Consumir logo antes que estrague, parece ser a norma” (Soares, 2004, p.21). Esse viés comercial se conecta à conceitualização da música-tema promocional descrita por Green (2021), o que faz das aberturas e encerramentos de animês produções de grande apelo comercial, tanto sonoro quanto visual.

Para Soares (2004), o que se destaca em um videoclipe não é especificamente o apelo visual, mas sim o efeito rítmico provocado nas imagens, que “são ‘contaminadas’ pelas suas trilhas musicais” (Soares, 2004, p. 22), tornando-se pulsantes ou dançantes, a depender da cadência musical.

Holzbach (2013) observa que, por muito tempo, os estudos sobre o videoclipe posicionaram essa mídia como um formato transgressor. Na realidade, trata-se de uma nova experiência musical, mediada pela dimensão audiovisual. Por isso, para a autora, os aspectos sonoro e visual não estão no mesmo nível: as imagens só fazem sentido quando estruturalmente acompanhadas pela música, que não apenas dita o ritmo, mas também serve de base para a concepção visual. Tal fusão entre som e imagem insere o videoclipe no terreno da sinestesia: “a reunião de múltiplas sensações” (Soares, 2004, p. 30).

Essa conexão com a sinestesia pode ser percebida não somente na relação música-imagem dos videoclipes, mas na própria experiência musical cotidiana. Zumthor (2012), por exemplo, embora não utilize o termo, descreve uma experiência multissensorial próxima ao conceito. O autor relata que, em sua adolescência na Paris dos anos 1930, costumava assistir a cantores de rua. Anos mais tarde, as músicas ainda ressoavam em sua memória, mas, ao cantá-las em casa, a sensação não era a mesma. O autor percebeu, então, que a experiência da canção não era formada apenas pelas letras, melodia e performance do cantor, mas também envolvia:

as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada [...] o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção (Zumthor, 2012, p. 28-29).

A experiência descrita é, em sua essência, sinestésica. Zumthor (2012) aponta que o céu violeta (aspecto visual) também compunha a canção (aspecto sonoro), em uma vivência musical imbricada a outras sensações. O autor também destaca que o ritmo da canção do cantor de rua parecia criar um “batimento comum” que ressoava em todos à sua volta, gerando uma “energia propriamente poética” (Zumthor, 2012, p. 39). Essa percepção do poder agregador da música dialoga com as discussões de Holzbach (2013) e Soares (2004) sobre o efeito “contaminante” do som nos videoclipes.

Ao relacionar sinestesia com o audiovisual, Soares (2004) introduz outro conceito fundamental: o de paisagem sonora.

A paisagem sonora configura-se num constituinte sinestésico: é a música coisificada em imagem, gerando um efeito virtual de ouvir algo e “estar” na música. Ou, “estar” no som. O conceito de paisagem sonora, por exemplo, ajuda a perceber como se constroem as diegeses de alguns videoclipes (Soares, 2004, p. 30).

Com base nesse conceito, o autor argumenta que as equipes de roteiro, direção de arte, fotografia e edição não tomam decisões criativas para o audiovisual que desconsiderem a música. Na verdade, a construção imagética dos videoclipes se inicia na audição da canção, tendo como base seus parâmetros sonoros, o que o torna uma “escrita imagética sobre a canção” (Soares, 2013, p. 80).

Como exemplo, a atmosfera soturna nos videoclipes da banda de rock *Portishead* é empregada porque suas músicas evocam tal paisagem sonora, assim como os acordes do gênero musical axé convergem para um imaginário diurno e solar. Contudo, o potencial de evocar imagens não se restringe à sonoridade: a própria letra da canção interfere nas decisões criativas. A complexidade de sentidos de uma música se aprofunda no momento em que o som encontra a palavra (Soares, 2004).

Holzbach (2013) complementa que a análise de um videoclipe não pode se limitar à conexão entre ritmo e imagem, sendo importante também “analisar o contexto relativo às expectativas de gênero musical. Um videoclipe de heavy metal trata as imagens de uma maneira diferente de um videoclipe que se aproxima do punk rock ou do hip hop” (Holzbach, 2013, p. 76). Portanto, a visualidade de um videoclipe não se resume apenas à sonoridade e à letra; os próprios gêneros musicais carregam especificidades visuais que servem de base para sua construção.

O videoclipe é também uma importante estratégia para a promoção de uma canção ou álbum, o que reforça o protagonismo da música na produção desse formato audiovisual (Soares, 2013). No caso das *anisongs*, pode-se inferir que as sequências

de abertura e encerramento são construídas a partir da música, com o intuito final de promover o animê. Desse modo, a análise de uma *anisong* e de sua respectiva sequência animada é indissociável da compreensão da obra que ela representa.

## *Anisongs* e J-Pop

*One Piece* acompanha as aventuras do protagonista Luffy e sua fiel tripulação, os Piratas do Chapéu de Palha – nome que faz referência ao acessório que se tornou a marca registrada do personagem. Juntos, eles viajam pelo mundo em busca do *One Piece*, um lendário tesouro escondido por Gold Roger, o “Rei dos Piratas”. Inspirado por Roger, Luffy sonha em se tornar seu sucessor, e para isso, precisa encontrar o grande tesouro. A obra constrói uma narrativa centrada nos sonhos dos personagens e na aventura necessária para torná-los realidade, mantendo um tom predominantemente leve, irônico e cômico.

Originalmente, *One Piece* é um mangá, uma mídia essencialmente visual. Diferentemente da animação, os quadrinhos não possuem canções de abertura para introduzir seus capítulos. Isso, contudo, não significa que a música seja inexistente nesse universo. No capítulo 488, por exemplo, é apresentada a canção *Binks no Sake* (“O Saquê de Binks”), interpretada pelo personagem Brook, um músico. Descrita como uma antiga melodia pirata, era cantada para levantar o ânimo dos companheiros. Para o mangá, o autor Eiichiro Oda compôs a letra e transmitiu a energia da música por meio da reação dos personagens (Imagen 1). A canção existia no enredo da obra como um poema, mas sua melodia ainda não era audível. Posteriormente, na adaptação para o animê, Oda recorreu ao compositor Kohei Tanaka – que já trabalhava na trilha sonora da obra – para desenvolver uma melodia inspirada nas cantigas de piratas e marinheiros. *Binks no Sake* é um exemplo de um tipo mais raro de *anisong*, que transcende os temas de abertura e encerramento: trata-se de uma canção diegética, ou seja, presente no universo narrativo da obra.

Imagen 1 – Binks no Sake no mangá.



Fonte: Mugiwaras Oficial (2025).

Nagado (2005) aponta que, até a década de 1970, os álbuns com trilhas sonoras de audiovisuais japoneses eram, em geral, ignorados nas lojas de discos. As músicas agradavam ao público, mas não geravam consumo. Nesse período, ainda não existia um segmento de mercado consolidado para as *anisongs*, que só viria a ser estabelecido graças à pressão de cantores como Ichirou Mizuki (intérprete de temas para *Mazinger Z* e *Captain Harlock*). A partir disso, o segmento se fortaleceu e expandiu, atraindo artistas da música pop japonesa, o J-Pop, o que não apenas atualizou a sonoridade das músicas-tema, como também ampliou seu alcance com o público jovem.

Demonstrando que a relação entre as *anisongs* e o J-Pop era uma via de mão dupla, Nagado (2007) relata que dubladores que também atuavam como cantores alcançaram o *status* de astros pop através do sucesso das músicas que gravaram para as animações. Assim, as canções de animê foram importantes para a diversificação e ampliação do J-Pop: “[...] as anisongs também marcam a estreia de um grande número de novas apostas das gravadoras a cada ano. Em outros casos, nomes decadentes tentam recuperar seu prestígio no mercado de trilhas sonoras” (Nagado, 2007, p. 219).

No contexto contemporâneo, a sonoridade das *anisongs* não segue um padrão fixo. Conforme apontam Green (2021) e Nazaré (2023), os temas transitam por vários gêneros, como pop, rock, metal, hip-hop, jazz e música eletrônica. Contudo, dentre

eles, o J-Pop é provavelmente o mais utilizado.

Nagado (2007) descreve o J-Pop como um gênero de características peculiares, que agrupa influências do *techno* e da música eletrônica, mesclando-as principalmente com *hard rock*, rock dos anos 1960, hip-hop e rap. Na composição lírica, é comum uma forte presença da língua inglesa, tanto nas letras quanto nos títulos das faixas.

Arakaki (2004) aponta que essa fusão entre japonês e inglês é comum não apenas na música, mas também no vocabulário cotidiano da sociedade japonesa. Segundo o autor, essa mistura linguística intensificou-se após a Segunda Guerra Mundial, período de forte influência ocidental. Nesse contexto, a cultura dos Estados Unidos tornou-se uma tendência apreciada pela juventude, o que acabou por influenciar também o idioma do dia a dia.

## Simbiose entre música e obra

A escolha do gênero musical para uma sequência de abertura, segundo Green (2021) e Nazaré (2023), costuma estar diretamente conectada ao gênero, ao enredo e ao público-alvo do animê. Essa conexão, contudo, geralmente não ocorre de forma tão profunda nas sequências de encerramento.

Para exemplificar essa “symbiose” entre a animação e sua música-tema, Faria (2014, p.2) comenta: “[...] Se o anime é tenso, de suspense, a música também é; se o anime é de comédia e ‘engraçadinho’, a música também tende a seguir esse contexto”. Ou seja, a *anisong* de abertura é escolhida para que sua paisagem sonora dialogue com o universo visual e narrativo da obra.

Essa prática é similar ao que Gorbman (1987) argumenta sobre o uso de música em filmes: ela tem o potencial de definir o humor e as tonalidades da obra audiovisual, guiando a visão do espectador literal e figurativamente. Ademais, a autora explicita que as canções introdutórias apontam o gênero e o tom da obra por meio de suas melodias, permitindo que até mesmo o espectador sem conhecimento musical formal possa deduzir a atmosfera do que irá assistir.

Essa função difere do contexto de produção do videoclipe, no qual a música é o principal produto a ser promovido. No universo dos animês, embora a *anisong* possa vender milhões de cópias, ela é concebida ou adaptada primariamente para definir o tom e o humor da animação, atuando de forma a servir à obra.

Como a abertura é apresentada no início de cada episódio, as músicas-tema rapidamente se tornam familiares à audiência, que passa a consumi-las de forma recorrente. Eventualmente, lança-se uma “versão completa” dos temas, que não se restringe aos 90 segundos da grade televisiva e dura, em média, de três a quatro minutos – duração comum de músicas pop em geral (Nazaré, 2023).

A relevância das *anisongs* também é evidenciada pelo Spotify (2018). A plataforma de *streaming* reportou que o consumo de animês contribuiu

significativamente para a popularização global da música japonesa, impulsionando simultaneamente o consumo das trilhas sonoras associadas.

Sendo peças fundamentais na produção dos animês, as músicas-tema levaram vários estúdios de animação a se associarem a gravadoras. Um exemplo é a Aniplex Studios, empresa de produção e distribuição que pertence à Sony Music Entertainment Japan. Outro caso é a fusão entre a gravadora Lantis e a Bandai Visual Studios, que formou a Bandai Namco Arts, atuante tanto no setor de animação quanto no musical. (Nazaré, 2023)

O processo de escolha das *anisongs* evoluiu à medida que seu potencial comercial se tornou evidente. Sevakis (2017) explica que o comitê de produção de um animê – composto pelas empresas investidoras – frequentemente inclui uma gravadora, que utiliza essa parceria para promover seus artistas.

De acordo com Sevakis (2017), a decisão final sobre a música cabe ao diretor da animação. Em alguns casos, o diretor já inicia o projeto com uma música ou artista em mente, seja pela adequação da sonoridade e da base de fãs ao animê, ou pela projeção pública do artista, que pode auxiliar na promoção da obra. Quando não há ideias prévias, o comitê de produção pode sugerir artistas de sua própria gravadora. Há também situações em que prévias de canções em desenvolvimento são apresentadas ao diretor para que sejam ajustadas conforme as necessidades do projeto.

Animês como *Bleach* exemplificam essa relação: a Sony Music Entertainment, responsável pela trilha sonora, selecionou várias bandas e artistas de seu catálogo para interpretar as *anisongs*. Nesse contexto, Faria (2014) argumenta que o sucesso comercial das *anisongs* pode distanciar a relação antes “símbiotica” com o animê, tornando o foco principal a promoção de artistas. Contudo, essa tensão não representa um rompimento completo. Como aponta Green (2021), as *anisongs* são, por natureza, produtos promocionais: quanto mais sucesso fazem por si sós, mais atraem a atenção para a obra que representam. Dessa forma, o apelo comercial e a função narrativa coexistem em um equilíbrio complexo, cujo cenário vem se modificando com o alcance global do formato.

Referindo-se às aberturas das animações japonesas, percebem-se aproximações tanto com as discussões sobre videoclipe, como também com as de músicas para obras audiovisuais. Nesse contexto, nota-se uma cadeia ordenada onde o animê está no topo, seguido pela *anisong* e, por último, pela sequência visual animada. O animê possui um gênero narrativo, enredo e aspectos visuais específicos que guiam a escolha da *anisong*. Esta, por sua vez, é selecionada por ter sonoridade e letra que evocam uma visualidade harmônica à obra, definindo seu humor e tonalidade. Por fim, a sequência animada é produzida tendo em mente a paisagem sonora que a música evoca – um processo similar ao da produção de videoclipes. A partir de tais discussões, percebe-se que compreender a abertura de *One Piece* implica reconhecer como as *anisongs* não apenas introduzem a narrativa, mas sobretudo contribuem

## A abertura de *One Piece: We Are!* e Hiroshi Kitadani

Dentre as 27 aberturas que *One Piece* possui até o momento, a primeira, *We Are!*, interpretada por Hiroshi Kitadani e exibida entre 1999 e 2000, é a mais marcante e servirá como foco desta análise. Para compreender as principais contribuições da canção para a visualização da obra, esta investigação aprofundará o arcabouço teórico já construído, complementando-o com os modos de escuta propostos por Chion (2011) e Carvalho (2007).

Chion (2011), ao teorizar sobre o som no cinema, descreve três atitudes de escuta distintas: causal, semântica e reduzida. Carvalho (2007), por sua vez, foca sua análise em músicas inseridas em narrativas audiovisuais e apresenta três modos de ouvir: físico, emocional e intelectual. A partir do cruzamento dessas discussões, a presente análise foi segmentada em duas dimensões: (1) *sensorial e semântica*, que abrange os modos de Chion (2011) e os dois primeiros de Carvalho (2007); e (2) *intelectual e narrativa*, relacionada exclusivamente ao modo intelectual proposto por Carvalho (2007).

### *Dimensão Sensorial e Semântica*

Os modos de escuta aqui reunidos abordam os aspectos sonoros apreendidos na audição imediata. Para aplicá-los à análise de *We Are!*, é necessário primeiro detalhar cada um deles.

Chion (2011) define a escuta causal como aquela que busca identificar a fonte de um som, como quando se ouve um barulho em casa e se tenta descobrir sua origem. Em um registro mais analítico, a escuta reduzida (Chion, 2011) e o ouvir físico (Carvalho, 2007) afastam-se da busca pela causa para se concentrarem nas propriedades inerentes do som, como altura, intensidade, duração, timbre e textura – aspectos que orientarão a análise a seguir.

Já a escuta semântica (Chion, 2011) refere-se à decodificação de mensagens por meio dos sons, seja de palavras ou de códigos como o Morse; no contexto deste trabalho, corresponde à análise da letra da música. Por fim, Carvalho (2007) apresenta o ouvir emocional, que transcende a sensação sonora bruta para alcançar o campo dos sentimentos, o que a autora descreve como um “ouvir adjetivando”: classificar uma canção como alegre, triste ou intensa.

A canção *We Are!* tem duração total de quatro minutos e um segundo, mas sua versão na abertura do animê utiliza um minuto e 50 segundos. A duração, superior ao padrão de 90 segundos da TV japonesa, justifica-se pelos 30 segundos iniciais, que consistem em um instrumental sobreposto a uma narração que contextualiza o

universo de *One Piece*. Esse trecho é marcado por batidas de bateria e sintetizadores rápidos, semelhantes a um “rufar de tambores” que cria tensão e antecipa a explosão instrumental subsequente.

*We Are!* é uma canção de J-Pop com influências de rock. Sua instrumentação, que inclui bateria, sintetizadores, guitarra, baixo, teclado, violinos e metais, forma uma massa sonora encorpada. A voz de Hiroshi Kitadani e o coro de apoio nos refrões amplificam essa força. O momento em que a voz de Kitadani surge, logo após os 30 segundos iniciais da música, é sincronizado com a imagem de Luffy correndo e saltando com um grande sorriso (Imagen 2), cena que irradia a alegria e a personalidade do protagonista, indicando desde já o tom da série.

**Imagen 2 – Luffy em *We Are!***



Fonte: Montagem do autor a partir de ONE PIECE ... (2021).

No âmbito da escuta semântica, a anisong reforça o enredo por meio de palavras-chave como “sonhos”, “bússola”, “leme”, “mapa do tesouro” e “lenda”. Logo no início, há um verso que diz “Indo em busca daquilo que procuramos, One Piece”, não apenas destacando o nome da obra, mas também apontando para a busca central da narrativa pelo tesouro lendário, o que exemplifica a simbiose entre anisong e animê descrita por Faria (2014). A letra original da faixa e a tradução em português podem ser vistas na Imagem 3.

Imagen 3 - Letra (japonês e português) da música *We Are!*

## WE ARE! NÓS ESTAMOS

Arittake no yume wo kakiatsume	Juntando os nossos sonhos
Sagashi mono sagashini yuku no sa	Indo em busca daquilo que procuramos
One Piece	One Piece
Rashinban nante jytai no moto	Bússolas só causam atrasos
Netsu ni ukasare kaji wo toru no sa	Preenchidos com entusiasmo, pego o leme
Hokori ka butteta takara no chizu mo	Se pudermos provar o velho e empoeirado mapa do tesouro
Tashikameta no nara densetsu jyanai!	Então ele não será só mais uma lenda
Kojin teki na arashi wa dareka no	Tudo bem se nossos problemas pessoais
Biorhythm nokkatté	Darem nos nervos de alguém
Omoi sugose ba ii	Porque nós pensamos demais sobre eles
Arittake no yume wo kakiatsume	Juntando os nossos sonhos
Sagashi mono sagashini yuku no sa	Indo em busca daquilo que procuramos
Pocket no Coin, soreto	Uma moeda no bolso, e
You wanna be my friend?	Você quer ser meu amigo?
We are, we are on the cruise! We Are!	Nós estamos, nós estamos no caminho! Nós estamos!
Shimittareta you wo buttabase!	Atravessando a noite mesquinha à toda velocidade
Takara bako ni Kyoumi wa nai kedo	Nós não temos interesse em tesouros
Pocket ni Roman, soreto	Um romance no bolso, e
You wanna be my friend?	Seja meu amigo você quer?
We are, we are on the cruise! We Are!	Nós estamos, nós estamos no caminho! Nós estamos!
Arittake no yume wo kakiatsume	Juntando os nossos sonhos
Sagashi mono sagashini yuku no sa	Indo em busca daquilo que procuramos
Pocket no Coin, soreto	Uma moeda no bolso, e
You wanna be my friend?	Você quer ser meu amigo?
We are, we are on the cruise! We Are!	Nós estamos, nós estamos no caminho! Nós estamos!

Fonte: Montagem do autor a partir de *One Piece* (2025).

A melodia de *We Are!* foi composta por Kohei Tanaka, também autor da canção *Binks no Sake*, e a letra é de Shoko Fujibayashi. A canção foi criada para uma competição que definiria a primeira abertura de *One Piece*, já um sucesso como mangá. Hiroshi Kitadani foi inicialmente convidado apenas para gravar os vocais temporários da *demo*. Contudo, quando *We Are!* venceu, a direção do animê o convidou para interpretar também a versão oficial (Billboard Japan, 2024). Assim, nota-se que a canção foi concebida desde o início como uma “peça feita sob medida” para a obra.

Soares (2013) observa que a análise de videoclipes deve considerar não apenas a letra da canção, mas também a forma como as palavras são entoadas, articulando os aspectos semântico e sensorial para compreender como propriedades vocais como altura, intensidade e timbre potencializam a mensagem da música. Em *We Are!*, a energia de Hiroshi Kitadani é notável: ele canta com entusiasmo, projetando sua voz em volume alto, o que reforça a positividade da faixa. O próprio artista explicou que canta com um sorriso para que o gesto se traduza na voz, gerando uma “voz com

sorriso" – isso surgiu de uma orientação que recebeu na gravação de *We Are!* em 1999 que marcou seu estilo artístico. (Billboard Japan, 2024)

Adjetivando a canção, além de poder ser classificada como animada e otimista, THIS ONE ... (2023) argumenta que *We Are!* apresenta "harmonias épicas", semelhantes às utilizadas na trilogia cinematográfica *O Senhor dos Anéis*, as quais transmitem também uma sensação de aventura e grandiosidade em sua sonoridade.

A sequência de abertura materializa esses elementos sonoros: o cenário é diurno e colorido, com predominância de tons de azul que remetem ao oceano. Bandeiras piratas, navios e monstros marinhos são utilizados na sequência animada para contextualizar a narrativa da obra ao público. Os personagens são apresentados em diferentes situações – batalhas, momentos cômicos ou demonstrações de habilidades – compondo um retrato dinâmico do universo ficcional. A montagem das imagens é "contaminada" pelo ritmo da canção, produzindo o já mencionado "efeito videoclíptico".

Por fim, ainda que a abertura revele diversos aspectos centrais da narrativa, alguns antagonistas aparecem apenas em silhueta, sombreados e irreconhecíveis. Essa estratégia mantém o mistério ao mesmo tempo em que apresenta uma espécie de resumo visual da série.

Em síntese, a animação da abertura traz uma visualidade harmônica à paisagem sonora evocada pela canção. O combo, som e imagem, criam o "videoclipe de abertura", que estabelece para o público o tipo de experiência audiovisual que virá a seguir. *We Are!* funciona como uma visualização condensada da obra, antecipando seu gênero, sua energia e até mesmo sua narrativa em um nível simbiótico maior do que o previsto explicitamente nas discussões de Gorbman (1987) ao analisar o papel das músicas introdutórias em filmes.

## Dimensão Intelectual e Narrativa

O terceiro modo de ouvir proposto por Carvalho (2007), o intelectual, aproxima-se das discussões de Gorbman (1987) sobre a música que, após ser usada uma vez na narrativa, passa a carregar contexto narrativo e se tornar representacional. Esse modo foca no acúmulo de sentidos que uma música adquire ao longo de sua repetição. Como resume a autora, a repetição de um tema associado a um personagem, situação ou ideia "faz com que o espectador tenha instrumentos de acompanhamento da trama além daqueles que o texto explícito fornece" (Carvalho, 2007, p. 6).

Ainda que o modo intelectual raramente se aplique às *anisongs* – que costumam estar fixas na introdução ou encerramento de episódios e eventualmente são substituídas sem retornos –, *We Are!* é uma notável exceção. A canção retornou em diversos momentos da série. Em 2006 foi utilizada em cinco episódios especiais, com a mesma animação de 1999, mas cantada pelos dubladores dos personagens.

Entre 2008 e 2009 *We Are!* foi exibida como abertura novamente, mas em uma versão eletrônica remixada interpretada pelo duo sul-coreano TVXQ! e acompanhada por uma nova sequência animada. Em 2021, para celebrar o milésimo episódio da série, *We Are!* voltou a ser exibida com a voz original de Hiroshi Kitadani, mas com uma animação renovada que homenageava a versão de 1999 (Imagen 4). Por se tratar da primeira abertura da obra, cada retorno reativa no público a memória afetiva do início da jornada. O uso da canção no milésimo episódio, por exemplo, homenageia diretamente essa memória inaugural.

**Imagen 4** – *We Are!*: Versão original (à esquerda) e a do milésimo episódio (à direita).



Fonte: Montagem do autor a partir de ONE PIECE ... (2021).

Aprofundando o acúmulo de sentidos, *We Are!* também foi incorporada à própria narrativa. No episódio 129, por exemplo, a canção surge para evocar felicidade e positividade durante a finalização do arco narrativo de Alabasta. Já no episódio 312, durante o funeral do navio dos protagonistas, sua melodia é reapresentada em uma versão lenta e melancólica, com piano e violinos. A transformação de sua energia original em um arranjo fúnebre potencializa a emoção da cena, em consonância com Gorbman (1987), que observa como temas musicais absorvem novos significados quando modulados em diferentes escalas ou tocados em diferentes arranjos.

A relevância de *We Are!* também se reflete na trajetória de seu intérprete. Hiroshi Kitadani considera que a canção salvou a sua carreira (Billboard Japan, 2024). O sucesso foi tão grande que Kitadani retornou diversas vezes à franquia, e com a equipe criativa original de *We Are!*, para produzir novas aberturas, como *We Go!* (exibida entre 2011 e 2013), *OVER THE TOP* (entre 2019 e 2020) e *UUUUUS!* (em 2024). O cantor também colaborou com a banda Kishidan em *We Can!* (entre 2016 e 2017), cujo título homenageia suas predecessoras *We Are!* e *We Go!*.

Essas canções compartilham um mesmo padrão sonoro de energia positiva e

nostalgia, com letras que remetem a elementos centrais da narrativa, como navegação, aventura e companheirismo. Ao longo de mais de duas décadas, consolidou-se, assim, uma identidade sonora própria para *One Piece*.

## Considerações Finais

A partir da análise de *We Are!*, percebe-se que a *anisong* de abertura não atua apenas como elemento promocional do animê *One Piece* ou como mera música introdutória: ela constitui o primeiro gesto narrativo da obra. Antes mesmo do desenvolvimento da história, a canção e sua sequência animada funcionam como um potente dispositivo de visualização do animê, tanto pelo uso de uma paisagem sonora, conteúdo lírico e performance vocal que condensam a energia, os valores e as expectativas do animê – antecipando a jornada dos personagens – quanto pela montagem frenética das imagens, com cores vibrantes que pulsam de acordo com o ritmo e a intensidade da música. A fusão entre som, letra e imagem transforma a abertura em uma experiência sinestésica que sintetiza o *One Piece*, estabelecendo o tom da obra para o espectador.

A recorrência de *We Are!* em diferentes versões e momentos do animê a desloca de sua função inicial de *anisong* de abertura e a converte em um recurso capaz de acionar a memória afetiva do público, reinscrevendo o passado no presente da narrativa. Cada retorno da faixa aprofunda seu significado. Assim, *We Are!* adquire um valor representacional, tornando-se um marcador narrativo capaz de condensar memórias, emoções e trajetórias dos personagens.

Dessa forma, a análise de *We Are!* permite compreender como as *anisongs* contribuem para a visualização de um animê, podendo ser entendidas como interpretações que sintetizam a narrativa e a energia das obras às quais se vinculam. Considerando as discussões deste artigo, nota-se que as *anisongs* moldam expectativas, orientam a interpretação do espectador, definem a atmosfera da obra e antecipam elementos narrativos. Portanto, devido a essa simbiose, evidencia-se que compreender uma *anisong* implica compreender o próprio animê, o que reforça a centralidade das canções-tema no contexto da cultura pop japonesa.

Observa-se também que a sonoridade de *We Are!* reverbera no desenvolvimento das *anisongs* de abertura subsequentes de *One Piece*. Muitas foram desenvolvidas, inclusive, pelo mesmo trio criador de *We Are!*, com o intuito de repetir sua façanha. Esse processo colaborou para a consolidação da identidade sonora da franquia, que pode ser nomeada como “o som de *One Piece*”, um som que encapsula a aventura que a obra apresenta.

No entanto, é preciso notar que, por ser uma série com mais de mil episódios, sua narrativa nem sempre se mantém fiel à tônica alegre, positiva e épica. Existem arcos em que a trama se torna mais sombria ou melancólica, sendo introduzidos por

aberturas que se adequam a essa atmosfera. Isso indica que as aberturas de *One Piece* dialogam não apenas com a mensagem geral da obra, mas também com o contexto específico de cada arco narrativo, sugerindo um campo fértil para futuras análises comparativas.

Artigo submetido em 10/09/2025 e aceito em 30/11/2025.

## Referências

- AMARAL, A.; DUARTE, R. F. R. A Subcultura Cosplay no Orkut: comunicação e sociabilidade online e offline. In: BORELLI, S.; FREIRE FILHO, J. (Org.). **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: EDUC, 2008, p. 269-288.
- ARAKAKI, M. Adaptações culturais entre falantes da língua inglesa e japonesa através da música. In: JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS, 20., 2004, João Pessoa. **Anais [...]**. João Pessoa: Ideia, 2004. p. 1545-1550.
- BILLBOARD JAPAN. Hiroshi Kitadani on his history with 'One Piece' TV anime & his work as 'We Are!' pirates: Interview. **Billboard**, 23 mar. 2024. Disponível em: <https://slink.com/4Uqta>. Acesso em: 5 set. 2025.
- CARVALHO, M. A trilha sonora do Cinema: proposta para um “ouvir” analítico. **Calígrama** (São Paulo. Online), São Paulo, v. 3, n. 1, p. 1-15, abr. 2007.
- CHION, M. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011, 176 p.
- DUARTE, M. Y. M. Estudo de caso. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2008, p. 215- 235.
- FARIA, J. L. C. S. **As músicas das aberturas dos animes**: um estudo sobre as influências em seu processo de escolha. 2014. 15 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix, Belo Horizonte, 2014.
- FERREIRAZ, O. Mangá de One Piece registra recorde mundial no Guinness Book. **IGN Brasil**, 4 ago. 2022. Disponível em: <https://slink.com/7OjeK> Acesso em: 5 set. 2025.
- GORBMAN, C. **Unheard Melodies**: narrative film music. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987, 190 p.
- GREEN, L. **From score to song**: the rise of the 'star composer' and the role of music in contemporary anime. 2021. 225 f. Tese (Doutorado) – Centre For Creative Industries, Media And Screen Studies, University Of London, London, 2022.
- HOLZBACH, A. D. **Smells Like Teen Spirit**: a consolidação do videoclipe como gênero

áudio-visual. 2013. 326 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2013. 478 p. Tradução de Susana Alexandria.

MUGIWARAS OFICIAL. Capítulo 488. **Mugiwaras Oficial**, 2025. Disponível em: <https://mugiwarasoficial.com/manga/manga-one-piece/capitulo-488/>. Acesso em: 5 set. 2025.

NAGADO, A. O mangá no contexto da cultura pop japonesa e universal. In: LUYTEN, S. M. B. (Org.). **Cultura pop japonesa**. São Paulo: Hedra, 2005, p. 49-57.

NAGADO, A. **Almanaque da Cultura Pop Japonesa**. São Paulo: Via Lettera, 2007, 224 p.

NAZARÉ, T. **The Anime Sound: an analytical and semiotic study of contemporary anime music**. 2023. 122 f. Dissertação (Mestrado) –Music Research, Music Theory, McGill University, Montréal, 2023.

ONE PIECE episode 1000 full special opening comparison. **YouTube**, 20 nov. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ec5DQDP5FaA>. Acesso em: 5 set. 2025.

ONE PIECE. We Are! (tradução). **Vagalume**, [2025]. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/one-piece/we-arei-traducao.html>. Acesso em: 15 jan. 2025.

PETERS, M. An Anime Ranked as the Most-Watched TV Show in 2022, Says New Report. **ComicBook**, 4 jan. 2023. Disponível em: <https://l1nq.com/GoekB>. Acesso em: 5 set. 2025.

SEVAKIS, J. Answerman: How Are Anime Opening And Ending Themes Chosen?. **Anime News Network**, 31 maio 2017. Disponível em: <https://slink.com/6Voae>. Acesso em: 8 mar. 2025.

SILVEIRA, D. T.; CÓRDOVA, F. P. A pesquisa científica. In: GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (Org.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2009, p. 31-42.

SOARES, T. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livrorapido, 2004, 102 p.

SOARES, T. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, 306 p.

SPOTIFY. Big In Japan: How Anime Has Helped Japanese Music Go Global. **Spotify**, 20 nov. 2018. Disponível em: <https://acesse.one/ZFhMa>. Acesso em: 15 jan. 2025.

THIS ONE Piece Opening Theme Is A MASTERPIECE. Publicado pelo canal Charles Cornell. [S. l.], 27 nov. 2023. 1 vídeo (13min. 22seg.). Disponível em: <https://l1nq.com/PKmyt>. Acesso em: 15 jan. 2025.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura.** 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, 126 p.

Tatiana Oliveira Siciliano<sup>1</sup>, Miguel Jost Ramos<sup>2</sup> e  
Amanda Cunha Weaver<sup>3</sup>

### Resumo

Pretende-se discutir a cinematografia do diretor Renato Terra a partir de um recorte de sua obra: a produção de documentários sobre música brasileira em formato seriado para a plataforma de *streaming* Globoplay, em especial, *O Canto Livre de Nara Leão* (2022) e *Vale Tudo com Tim Maia* (2022), em parceria com Nelson Motta. Por meio do estudo de caso do cineasta-biógrafo, busca-se perceber como ele organiza o percurso e a experiência dos artistas em uma linguagem audiovisual que integra dimensões imagéticas, sonoras e textuais. O presente trabalho contempla ainda a reflexão sobre temas fundamentais para o debate contemporâneo, como memória, escrita biográfica, narrativa documental e pesquisa de arquivo. Partindo da compreensão de que a canção popular e o audiovisual se consolidaram, ao longo do século XX, como as práticas estéticas mais relevantes da cultura brasileira, capazes de impactar não apenas o imaginário sobre o país como também a constituição das políticas de memória, entendemos que o crescimento do número de documentários musicais nos últimos 25 anos abriu novo território tanto para a crítica acadêmica quanto para os pesquisadores da música popular e do audiovisual. Este artigo busca, assim, contribuir para a ampliação da fortuna crítica de ambos os campos e lançar luz sobre a trajetória de Renato Terra, que se afirma como um dos nomes mais expressivos da produção de documentários musicais no Brasil.

### Palavras-chave

Música Popular; Documentário; Biografia; Memória; Renato Terra.

<sup>1</sup> Professora do PPGCOM e do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional. E-mail: tatianasiciliano@puc-rio.br.

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Comunicação e coordenador da Escola de Criatividade e Cultura (Pós-Graduação) da PUC-Rio. Antropólogo, mestre e doutor em Estudos de Literatura e Cultura Brasileira por esta mesma instituição. E-mail: jost.miguel@gmail.com

<sup>3</sup> Jornalista e mestra em Comunicação pela PUC-Rio. E-mail: mandyweaver@hotmail.com

Tatiana Oliveira Siciliano<sup>1</sup>, Miguel Jost Ramos<sup>2</sup> and  
Amanda Cunha Weaver<sup>3</sup>

### Abstract

This study aims to discuss the cinematography of director Renato Terra through a specific segment of his body of work: the production of serialized documentaries on Brazilian music for the Globoplay streaming platform, especially *O Canto Livre de Nara Leão* (2022) and *Vale Tudo com Tim Maia* (2022), in partnership with Nelson Motta. Through a case study of the filmmaker as a biographer, the article seeks to observe how he organizes the artists' trajectories and experiences within an audiovisual language that integrates visual, sonic and textual dimensions. This article also reflects on fundamental themes for contemporary debate, such as memory, biographical writing, documentary narrative and archival research. Based on the understanding that popular song and audiovisual media consolidated themselves throughout the twentieth century as the most significant aesthetic practices of Brazilian culture – capable of shaping not only the national imaginary but also the formation of memory politics –, we argue that the growth in the number of musical documentaries over the last 25 years has opened up new territory for both academic criticism and researchers of music and audiovisual. Therefore, this article seeks to contribute to the expansion of the critical literature in both fields and to shed light on the trajectory of Renato Terra, who has established himself as one of the most expressive figures in the production of musical documentaries in Brazil.

### Keywords

Popular Music; Documentary; Biography; Memory; Renato Terra.

<sup>1</sup> Professora do PPGCOM e do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional. E-mail: tatianasiciliano@puc-rio.br.

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Comunicação e coordenador da Escola de Criatividade e Cultura (Pós-Graduação) da PUC-Rio. Antropólogo, mestre e doutor em Estudos de Literatura e Cultura Brasileira por esta mesma instituição. E-mail: jost.miguel@gmail.com

<sup>3</sup> Jornalista e mestra em Comunicação pela PUC-Rio. E-mail: mandyweaver@hotmail.com

A memória é uma ilha de edição.

(Waly Salomão)

Desde o fim do século XX, observa-se uma expansão da linguagem documental, impulsionada tanto por novas tecnologias de produção e distribuição quanto por tendências mais amplas, como o fetiche da memória, o boom biográfico e o interesse renovado por escritas historiográficas [1]. A consolidação de políticas públicas – da criação da ANCINE (2001) ao fortalecimento do setor audiovisual a partir de 2003 [2], nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira – estimulou ainda mais essa expansão [3]. Ao lado disso, empresas privadas ampliaram investimentos via renúncia fiscal, criando linhas de apoio que diversificaram formatos e incorporaram novos realizadores. Esse cenário projetou o documentário brasileiro em festivais internacionais, como o IDFA, e levou a duas indicações ao Oscar: *Lixo Extraordinário* (2010) e *Democracia em Vertigem* (2019).

Nas últimas décadas, cresceu também a produção de ficção e não ficção sobre figuras públicas da música (Cruz, 2011) e biografias em diferentes suportes (Rondelli; Herschmann, 2000), fenômeno que dialoga com a “cultura da memória” de Huyssen (2014), marcada pela revalorização do passado e pela busca de continuidade diante das transformações espaço-temporais contemporâneas.

O chamado “boom da memória” (Huyssen, 2000; 2014) consolidou-se no meio acadêmico brasileiro e dialoga com debates sobre a produção e circulação de biografias e relatos memorialísticos. Autores como Arfuch (2010), Lejeune (2008), Foster (2014), Schollhammer (2007) e Gumbrecht (1999) contribuíram para esse campo. Não buscamos aqui uma genealogia teórica, mas destacar os pontos que informam nossa discussão.

Arfuch (2010) utiliza o conceito “espaço biográfico” para se referir a um campo discursivo e simbólico no qual se constroem e se negociam as representações da subjetividade na cultura contemporânea. Trata-se de uma noção ampliada de escrita de si, que vai além dos gêneros clássicos da autobiografia, da biografia e do diário pessoal. Nesse cenário, também cabem registros como entrevistas, testemunhos, blogs, perfis em redes sociais, filmes autobiográficos, documentários etc. Assim, o espaço biográfico configura um lugar discursivo no qual a subjetividade se constitui, se inscreve e se expõe em diálogo com regimes de verdade, memória e identidade.

Nesse contexto, a sedução pela memória (Huyssen, 2014) se materializa em produtos culturais, como as cinebiografias documentais que circulam tanto nas telonas das salas de cinema como nas telinhas das plataformas de *streaming*. Por isso, torna-se relevante discutir a linguagem das cinebiografias documentais, bem como o processo criativo dos biógrafos-cineastas. Afinal, trata-se de como é construída a

memória da área cultural de determinada época. Partimos do pressuposto de que as obras cinebiográficas de não ficção que circulam em diferentes tamanhos de tela imprimem versões sobre os biografados na memória coletiva (Halbwachs, 1990), isto é, participam do trabalho de “enquadramento da memória” (Pollak, 1989) e emolduram um espaço discursivo, ao selecionarem o que deve ser dito ou silenciado sobre uma época e uma personalidade pública.

Esse tipo de entendimento em relação às questões da memória e da identidade, conforme Arfuch (2010), é fundamental para dimensionarmos a relevância de um diretor como Renato Terra no “espaço biográfico”, em meio a um processo de negociação, que coloca em jogo a subjetividade e a representação no tabuleiro contemporâneo. O cineasta inaugura sua obra com o filme *Uma Noite em 67* (2010, com Ricardo Calil), a partir do olhar sobre a história de um episódio que teve protagonismo no contexto sociopolítico dos anos 1960 e 1970 – período decisivo tanto em relação à modernização da canção popular quanto no que tange a eventos traumáticos da história política. Na mesma linha, o documentarista destaca-se como agenciador de questões atuais no longa-metragem *Narciso em Férias* (2020, com Ricardo Calil), ao apresentar um relato duro e objetivo de Caetano Veloso sobre sua prisão, reafirmando a potência política de reconstruir a memória no presente, em um contexto histórico de relativização da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985).

O cerne deste trabalho é o conjunto da obra documental, cinebiográfica e musical de Renato Terra, com foco nas séries *O Canto Livre de Nara Leão* (2022) e *Vale Tudo com Tim Maia* (2022, com Nelson Motta). Ambas foram produzidas e distribuídas pelo braço digital do Grupo Globo, por meio do selo *Conversa.doc*, sob curadoria de Pedro Bial, com intuito de homenagear os músicos já falecidos que, se vivos, completariam 80 anos na ocasião do lançamento. [4]

Os objetivos deste estudo se pautam na compreensão do processo criativo do cineasta a partir de: 1) como Renato Terra organiza a trajetória de um artista musical?; 2) como a identidade desse músico é construída na edição com materiais múltiplos – imagens de arquivo, programas de televisão, entrevistas originais, shows?; 3) como o diretor imprime coerência e verossimilhança a um produto biográfico, considerando as dimensões imagéticas, sonoras e textuais?

Na tentativa de responder tais finalidades, adotou-se como método o estudo de caso. Yin (2001) o define como procedimento empírico que, por meio da investigação de um modelo específico, procura abranger questões mais amplas. Braga (2008) insere tal metodologia no campo comunicacional, ao adotar o conceito “paradigma indiciário”, de Ginzburg (1989). Parte-se, então, da busca por evidências no objeto analisado, elaboração de inferências e construção de padrões interpretativos com vistas a alcançar a compreensão de fenômenos mais complexos. Assim, pretendemos usar Renato Terra como estudo de caso para – a partir de relatos coligidos em sites e periódicos e, principalmente, da entrevista qualitativa realizada, em junho de 2024,

com o documentarista para esta pesquisa – amplificar questões sobre processo criativo e autoria na cinebiografia documental.

## A biografia do biógrafo

Não tem regra. Você não sabe a hora certa de fazer uma pergunta. Tem que ficar sentado, olhando para ele, ouvindo, sem observar a lista de perguntas. Atento ao corpo, aos olhos, aos silêncios, às pausas. Às vezes, um silêncio é eloquente e diz muita coisa. E você não pode interromper um silêncio, por mais longo que seja (Terra, 2021). [5]

Na presente pesquisa, o lugar do cineasta é alterado: de sujeito da ação, passa a ser objeto do olhar do outro e de uma composição discursiva sobre a qual não tem ingerência. O processo de “arquivamento da vida” (Artières, 1998) não é acionado com base nos anseios do sujeito que manipula dados para construir uma narrativa, mas por quem edita o discurso. Contudo, vale destacar que, embora a construção da memória seja, neste trabalho, alinhavada pelo pesquisador, os acontecimentos narrados partiram do que foi dito na entrevista. A primeira seleção de ordenamento e hierarquização das informações veio desse entrevistado que, ao contar uma versão de si, organizou o fio dos acontecimentos, imprimindo uma autoimagem coerente, o que Bourdieu (2002) caracteriza como “ilusão biográfica”.

Para o sociólogo francês, é preciso estar atento ao processo de narrar trajetórias, tanto por parte dos informantes quanto do pesquisador, que não deve naturalizar ou aceitar como “verdade” o que está sendo relatado. O autor argumenta que autobiografias tendem a reconstituir trajetórias como uma sucessão de acontecimentos cronológicos e lineares – uma “estrada” ordenada de forma lógica e coerente, com início, meio e fim. A cronologia acaba sendo um “fio condutor” a unir entrevistado e entrevistador, fazendo crer que a vida tem um *telos* e eliminando as fragmentações e incoerências inerentes à experiência humana.

Conscientes dos riscos da “ilusão biográfica”, consideramos importante apresentar o documentarista carioca de cinema e *streaming* Renato Terra, nascido em 05 de maio de 1981. Formado em Comunicação pela PUC-Rio, além das obras já citadas – *Uma Noite em 67*, *Narciso em Férias*, *O Canto Livre de Nara Leão* e *Vale Tudo com Tim Maia* –, ele assinou a direção das séries *Noites de Festival* (2020), com Ricardo Calil, e *Um Beijo do Gordo* (2024) e dos filmes *Fla x Flu – 40 Minutos Antes do Nada* (2013), *Eu Sou Carlos Imperial* (2016), com Ricardo Calil, e *O Brasil Que Não Houve – As Aventuras do Barão de Itararé no Reino de Getúlio Vargas* (2025), com Arnaldo Branco. Também foi responsável pelo roteiro do longa-metragem *Erasmo 80* (2021), com Ricardo Calil e Ricardo Alexandre, e da série *O Século do Globo* (2025), com George Moura, Ricardo Calil, Renato Onofre e Flávia Bessone.

Terra ingressou na PUC-Rio em 1999 para estudar Publicidade. Mas, conforme entrevista, desde então, nutria o desejo de trabalhar como roteirista audiovisual. Apesar da retomada do cinema nacional naquela virada do século, viver de roteiro ainda parecia uma perspectiva profissional improvável. O mercado publicitário, em alta, oferecia oportunidades mais concretas – especialmente para quem, como ele, queria trabalhar com humor. Foi aí que, aos 26 anos, quando atuava no portal Ibest, Terra propôs uma parceria ao então chefe, Ricardo Calil – que também era crítico na *Folha de S. Paulo* –, para que codirigissem um projeto inspirado na sua monografia de faculdade sobre a era dos festivais. Ali nascia o que viria a ser o longa-metragem *Uma Noite em 67*.

Momento decisivo na carreira de Renato Terra foi o encontro com o documentarista João Moreira Salles, que havia sido seu professor na universidade. De acordo com Terra, Salles não apenas elogiou a abordagem de seu filme – o recorte de uma noite para relatar um período histórico-cultural – como moldou sua visão sobre o fazer cinematográfico, a partir de uma frase de Alberto Cavalcanti que norteia seus trabalhos: “se quiser contar a história dos Correios, conte a história de uma carta”.

Para Terra, o documentário é um campo em expansão: quanto mais se desafia o formato tradicional, mais ele se reinventa. Seu trabalho mais recente, sobre o Barão de Itararé, mistura linguagem cinematográfica com elementos digitais – como memes e códigos das redes sociais –, além de narrativas metalínguísticas que interrogam o próprio processo fílmico. O diretor acredita que essa abertura de linguagem fortalece o gênero por conectá-lo com novas formas de expressão.

## A entrevista invade a cena

Citando como referência pessoal os cineastas João Moreira Salles e Eduardo Coutinho, Renato Terra menciona a importância das pausas na digestão de uma obra, bem como a paridade entre forma e conteúdo na hora de montar a história. Nesse sentido, ser entrevistador de documentário difere de qualquer outro tipo de entrevista, por visar extrair a emoção da vivência dos depoentes. Terra também revela um método que o ajuda a ativar a sensibilidade durante o processo: faz uso de algum elemento-surpresa – seja um disco, uma revista, um relatório ou até uma camisa, desde que o objeto tenha valor simbólico para o entrevistado.

Nessa perspectiva, a entrevista, como destaca Arfuch (2010), não apenas evidencia aspectos da trajetória do retratado, mas participa da construção de sua identidade pública, já que “nada é dado” em uma vida e múltiplos sentidos podem ser narrativamente organizados. Santiago (1974) acrescenta que, sobretudo no caso de artistas e intelectuais, a entrevista ultrapassa o registro informativo e se torna um espaço de produção de sentido, em que o autor encena sua persona, interpreta sua obra e elabora uma narrativa de si. Por isso, aproxima-se do testemunho, da

autoficção e do ensaio literário.

Além de criar silêncios carregados de significado, a técnica de Renato Terra surpreende e desarma tanto os entrevistados quanto o público. Um exemplo marcante ocorre em *Narciso em Férias*, quando o diretor entrega a Caetano Veloso a edição exata da *Revista Manchete* mencionada em seu depoimento. O gesto provoca reação imediata no cantor: olhos marejados, uma pausa longa, seguida de uma lembrança breve, e, por fim, um pedido comovido para interromper a gravação.

Sempre pesquiso muito antes. E sabia que isso era tema fundamental do período do Caetano na cadeia. Calil e eu temos um esquema, em que um senta atrás do outro para o entrevistado não desviar o olhar na hora de responder. Quem está fazendo a entrevista fica concentrado, sem ler nada; se esquecer alguma pergunta, o outro faz, porque fica com a lista atrás. Quando o Caetano falou da revista, coloquei a mão para trás, procurando para poder entregar. Você tem que aproveitar o momento e contribuir para a cena que está se desenvolvendo ali. O João Moreira Salles usa uma imagem que é tipo jazz: você está improvisando o tempo todo em cima de uma base. E o documentário vivo é mais interessante do que fazer tudo roteirizado (Terra, informação verbal, 2024). [6]

Em *Narciso em Férias*, Caetano Veloso organiza seu depoimento como fluxo de consciência, e Renato Terra opta por não o interromper, criando um ambiente favorável à associação livre de ideias – algo fundamental, já que Veloso muitas vezes conclui um tema após longas digressões. A pesquisa de Ricardo Calil foi decisiva nesse processo, ao localizar a revista mostrada de surpresa ao músico.

A concepção do documentário como experiência, inspirada em Eduardo Coutinho, também orienta Terra: abrir mão de estruturas rígidas, confiar na palavra, na escuta e no encontro. Assim, ele conduz entrevistas sem roteiro fixo, atento a gestos e silêncios, decidindo quando intervir ou apenas acompanhar. A ausência de perguntas prévias favorece deixas inesperadas e respostas espontâneas que redirecionam a narrativa. Se, em *Uma Noite em 67*, Calil assumiu quase todas as entrevistas, nos trabalhos posteriores, Terra consolidou seu próprio método. [7]

## Criatividade na montagem de histórias

Renato Terra concebe o documentário como um laboratório estético, no qual se testam os elementos constitutivos do cinema e se introduzem novas formas de fazer cinematográfico, dada sua abertura a múltiplas possibilidades de linguagem e estrutura – incluindo recursos como quadrinhos, animação, encenação, narração ou sua supressão. Para o diretor, o único limite inegociável é o ético.

Ao discutir a fronteira entre realidade e fabulação, Terra enfatiza a responsabilidade ética diante dos entrevistados. Diferentemente da ficção, o documentário trabalha com sujeitos reais, cujas palavras e imagens têm efeitos concretos após a exibição, o que exige resguardar sua integridade. Ainda assim,

o diretor sustenta que essa ética não limita a criação: é possível articular o real e o ficcional desde que se respeite quem se expõe. Para o cineasta, o documentário impõe um compromisso inegociável: “Há que se ter uma responsabilidade grande de proteger as pessoas das decorrências do que elas vão dizer” (Informação verbal, 2024).

A relação com o espectador também deve ser transparente. Renato Terra cita *F for Fake* (1973), de Orson Welles, como exemplo de honestidade formal: o diretor informa exatamente quando começará a mentir, estabelecendo um pacto. Em *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, a sobreposição de atrizes e mulheres reais embaralha as fronteiras entre o real e a performance, pois, segundo Terra, “o que importa não é a confirmação da verdade, mas a força que aquela história impõe”. Essa lógica o orientou na condução do filme sobre Carlos Imperial. A forma veio antes do conteúdo, inspirada no dispositivo de *Jogo de Cena*, mas com tom bem-humorado: atores interpretam relatos reais ou inventados, sem que isso seja imediatamente distingível. E a ambiguidade combina com o biografado, um “mentiroso compulsivo”.

Figueiredo (2011), em *Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?*, analisa a tensão contemporânea entre a diluição das fronteiras de realidade, história e ficção e a inquietação diante da tendência de ficcionalizar tudo. A autora examina os novos regimes ficcionais a partir dos documentários de Eduardo Coutinho e Maria Augusta Ramos, mostrando como essas obras se afastam da “realidade objetiva” ao adotar narrativas subjetivas, autorreferenciais e performativas. Em filmes como *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena*, Coutinho afirma o documentário como arte da narração, interessado menos na verdade ou falsidade dos relatos do que no sentido construído pelo depoente.

*Jogo de Cena* promove um deslocamento ainda maior na expectativa de veracidade documental ao criar um documentário-ficção que expõe os bastidores da encenação e da mediação. O cenário – um teatro vazio – já evoca a artificialidade e convoca o público à reflexão: se todos estão no palco, inclusive o diretor, o que resta da oposição entre ficção e realidade? Assim, Coutinho – matriz fundamental para o estilo de Renato Terra – expõe o jogo da cena ao colocar em evidência a teatralidade da vida cotidiana.

Terra ressalta em entrevistas a centralidade da montagem em sua marca autoral. A parceria com Jordana Berg lhe mostrou o papel decisivo do montador, cuja ausência nas filmagens garante o distanciamento necessário para avaliar o material com olhar fresco. Ao chegar à ilha de edição, sem vínculos prévios com o processo de captação, o montador está mais apto a identificar, com o diretor, aquilo que realmente ganha potência na tela. O investimento emocional e físico pode levar o diretor a insistir em incluir determinado material, e é nesse momento que o montador precisa atuar com desapego, avaliando se as imagens, de fato, comunicam algo relevante para a edição final.

Este artigo analisa a obra de Renato Terra a partir das séries *O Canto Livre de Nara Leão* e *Vale Tudo com Tim Maia*, concebidas como biografias audiovisuais seriadas. Segundo o diretor, ambas nasceram no *Conversa.doc* – núcleo do *Conversa com Bial* que atuava como uma pequena produtora. Terra, que já desejava fazer um especial sobre Nara Leão, apresentou a ideia ao integrar a equipe. Quando o *Conversa.doc* produziu um programa em homenagem à cantora, realizando entrevistas com Maria Bethânia, Roberto Menescal, Fernanda Takai e Isabel Diegues, esse material abriu caminho para a série da Globoplay, enquanto o diálogo com a plataforma viabilizou também a aprovação da série de Tim Maia. Os lançamentos coincidiram com o ano em que ambos completariam 80 anos – estratégia recorrente da Globoplay ao alinhar biografias a efemérides, como nas homenagens a Jô Soares e Ayrton Senna.

Terra observa que o longa-metragem se apoia na experiência imersiva da sala escura, permitindo início mais lento até ganhar intensidade, enquanto o produto serializado, pensado para o espectador com controle remoto, exige capturar a atenção desde o começo. A divisão em episódios favorece desdobramentos temáticos e atmosferas próprias. Em *O Canto Livre de Nara Leão*, cada um dos cinco capítulos tem eixo definido: a bossa nova é retratada com leveza e cores suaves; já o período de engajamento político, a partir de *Opinião*, assume ritmo mais direto e edição acelerada. Apesar desses contrastes, a delicadeza de Nara permeia toda a montagem. A série termina em tom místico e aberto, em contraste com o desfecho conclusivo do longa *Uma Noite em 67*.

## Nara Leão: dona de sua história

Lançada em 7 de janeiro de 2022, a série *O Canto Livre de Nara Leão* é composta por cinco episódios. A obra mobiliza arquivos inéditos – fotos, gravações e registros raros – para compor um percurso afetivo e político da cantora, articulando sua trajetória pessoal e artística a momentos históricos da MPB. Entre os depoentes, estão Chico Buarque, Marieta Severo, Roberto Menescal, Nelson Motta, Paulinho da Viola, Maria Bethânia, Edu Lobo, Dori Caymmi e Fagner.

A narrativa alterna falas e números musicais de Nara, costurando memórias íntimas e marcos históricos. Ganham destaque o áudio de sua estreia no Clube Naval, imagens da adolescência e registros nunca antes exibidos de sua casa em Itatiaia. A dimensão pessoal é reforçada por Cacá Diegues, ex-marido, e Isabel Diegues, filha e consultora da produção, que ajudou a definir o tom da série e viabilizou, dentre outras contribuições, uma entrevista exclusiva com Chico Buarque. Também José Bial, neto de Nara, atuou como assistente de direção e levantou materiais inéditos, como um relatório do DOPS. Cada episódio centra-se em uma fase distinta da carreira,

acompanhando a passagem de Nara da bossa nova ao samba de morro, do teatro de protesto ao Cinema Novo, da televisão de massa às experiências de vanguarda do tropicalismo.

Nara Leão concentrou inflexões decisivas da música popular brasileira entre os anos 1960 e 1980 (Gerolamo, 2018). Seu olhar crítico lhe conferiu um lugar paradoxal: voz da indústria cultural e, ao mesmo tempo, expressão de uma sensibilidade amadora, no sentido mais poético. Como aponta Renato Terra, a primeira tarefa dele foi captar essa amplitude, estruturando a série de modo a evidenciar a visão de Nara sobre os movimentos artísticos e sociais de que participou, sem perder de vista seu modo singular de habitar a música. O documentário é, assim, atravessado por seu “canto livre”, presente tanto nas interpretações quanto na forma como ela se posicionava no mundo.

Durante dois meses, Terra mergulhou na obra da biografada e em registros de entrevistas e apresentações. Diante de uma personalidade capaz, por vezes, de eclipsar a própria música, a seleção sonora guiou-se por critérios temáticos e conceituais: as canções foram escolhidas conforme a função narrativa de cada episódio, destacando os “palcos” simbólicos ocupados pela homenageada ao longo da carreira.

Construída como biografia documental seriada, a obra *O Canto Livre de Nara Leão* também é fruto de extenso trabalho de pesquisa de arquivo. A narrativa combina acervos diversos – impressos, sonoros, fotográficos e audiovisuais – com entrevistas e cenas filmadas exclusivamente para o projeto. Um dos pilares da construção estética coaduna com o conceito de “audiovisão” (Chion, 2011), que articula som e imagem na criação de personagens, atmosferas e tempos dramáticos. Pode-se dizer que a frase “não vemos a mesma coisa quando ouvimos; não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (Chion, 2011, p. 7) orienta a montagem dinâmica da série, que não se prende à cronologia linear. Nesse jogo sensorial, o desenho sonoro se torna elemento-chave da escrita audiovisual, sustentado por dois princípios fundamentais: ritmo e ressonância.

A série acompanha as inflexões da trajetória de Nara por meio de mudanças marcantes de sonorização: da delicadeza do episódio sobre a bossa nova às notas mais intensas que acompanham seu engajamento no projeto *Opinião*, quando ela toma consciência da realidade social brasileira. O samba de morro e a música de protesto marcam essa virada, e Terra adota uma trilha mais vigorosa para sintonizar com o momento. Os episódios seguintes retornam a uma atmosfera mais leve, com canções românticas e aparentemente ingênuas, sustentadas por uma sonoridade que revela uma artista madura e despretensiosa. Mesmo aí emergem temas sensíveis, como o exílio, a maternidade, o descompasso com o mercado e o preconceito diante de determinadas escolhas estéticas.

Ao fim, tanto o legado musical de Nara quanto o enquadramento proposto por Terra fazem a série oscilar entre o íntimo e o coletivo, o público e o privado. Ao tecer percursos e eleger materiais, o diretor constrói o retrato de uma mulher que,

mais que cantora, encarna a efervescente inquietação cultural brasileira a partir dos anos 1960. Virginia Woolf pontua que o biógrafo é um artesão que “deve ir à frente do resto de nós, como o canário do mineiro testando a atmosfera, detectando falsidades, irreais e a presença de convenções obsoletas” (2012, p. 206). Assim, Renato Terra buscou revelar “a unidade mais rica” da cantora biografada, costurando a obra entre recortes de jornais velhos, memórias de amigos, gravações de shows, diários, cartas e bilhetes.

## Tim Maia: salvo pela música

Lançada em 28 de setembro de 2022, *Vale Tudo com Tim Maia* é uma minissérie documental de três episódios, também produzida pelo selo Originais Globoplay. Baseada exclusivamente em arquivos, reúne fotos, shows, entrevistas, reportagens, filmagens pessoais e imagens inéditas cedidas por Carmelo Maia, filho do biografado. Entre os materiais raros, estão oito rolos de Super-8 e 350 fitas VHS, das quais 150 foram digitalizadas e decupadas, resultando em quase 30 minutos de registros inéditos.

Terra define a obra como uma série “só de arquivo”, enriquecida por descobertas surpreendentes – como um rolo de filme com *Azul da Cor do Mar*, adquirido pela pesquisadora Priscila Serejo em um site de vendas. A confiança de Carmelo foi conquistada gradualmente, fator decisivo para o acesso ao acervo familiar. Um dos maiores trunfos é a narração feita pelo próprio Tim Maia, a partir de entrevistas e depoimentos, conferindo autenticidade à narrativa.

Durante o processo, Terra percorreu todo o material, absorvendo o ritmo acelerado, o humor e a força cênica de Tim Maia, que acabaram orientando o estilo da montagem. O resultado é uma narrativa sustentada por um desenho sonoro vibrante, apoiado na voz, no suingue e nos arranjos do cantor. A série faz da música a força condutora da biografia, atribuindo peso narrativo a canções como *Primavera* e *Do Leme ao Pontal*, presentes em momentos-chave.

O trabalho de montagem também se ancora no conceito de “audiovisão” (Chion, 2011), na articulação entre som e imagem. A experiência convida o espectador a “ver com os ouvidos” (nas palavras de Terra), colocando-o em contato com a consciência e a subjetividade do artista. A fluidez entre áudio e vídeo imprime à série o mesmo dinamismo de Tim, definido pelo diretor como uma “força da natureza”, cujo talento transbordava tanto na música quanto nas relações com gravadoras, imprensa e a própria Globo.

Diferentemente da estrutura da cinebiografia de Nara Leão, *Vale Tudo com Tim Maia* adota um desenvolvimento cronológico, acompanhando as fases de ascensão, conflito e reclusão do cantor. Terra sugere que Tim sempre caminhou na corda bamba: um artista que pagou o preço por conduzir a própria carreira de forma singular. Se,

por um lado, o “desvio” ampliava suas possibilidades criativas, abrindo espaço para timbres e arranjos fora das margens, por outro, o colocava em posição desconfortável. O diretor o retrata como uma potência criativa que não se deixa enquadrar.

O primeiro episódio, *Foi Lá que Toda Confusão Começou*, recria a juventude de Tim e sua convivência com a turma da Tijuca por meio de animações. O segundo, *Quem Não Dança Segura a Criança*, enfatiza sua potência vocal, que, como diz Terra, “parecia uma caixa de som”. O terceiro, *Tudo é Tudo e Nada é Nada*, apresenta um Tim mais íntimo e caseiro, com acervo inédito que evidencia sua independência criativa, seus conflitos institucionais e sua relação com o público. A trilha percorre os gêneros que marcaram a carreira do cantor, reforçando sua imagem de artista autêntico e insubmisso. Na cinebiografia, Terra combina uma homenagem – guiada pela cronologia – e uma invenção musical, cuja intensidade e experimentação crescem a cada episódio, convidando o espectador a “ver com os ouvidos”.

## Considerações Finais

Ah, se o mundo inteiro me pudesse ouvir.  
Tenho muito pra contar. Dizer que aprendi.  
(Tim Maia)

O cinedocumentarista Renato Terra, ao (re)construir a história – com os cacos e fragmentos sonoros, visuais, audiovisuais e afetivos – dos músicos brasileiros que já se foram, assume o lugar do narrador, à medida que aciona a memória por meio “da linguagem falada no ritual da narrativa” (Grossi; Ferreira, 2001, p. 30) e tece, “nas dobras do tempo”, a dimensão daquelas “experiências vividas” na cadência rítmica dos eventos apresentados.

Este artigo buscou refletir sobre a cinematografia de Renato Terra, com foco nas séries *O Canto Livre de Nara Leão* e *Vale Tudo com Tim Maia*, destacando seu papel no documentário musical brasileiro contemporâneo. A análise procurou mostrar a construção artesanal do documentarista, que articula as esferas da autoria, da memória e da entrevista como dispositivos narrativos e o processo de montagem como operação estética e ética.

Ao falar de si, Renato Terra situa seu “mito de origem” na apostila de João Moreira Salles em seu primeiro projeto, que lhe deu coragem para seguir os caminhos incertos da carreira cinematográfica. Também tributa Eduardo Coutinho como matriz de inspiração para seu estilo autoral de fazer documentário. Em Coutinho, Terra aprendeu a tomar a entrevista como espaço de subjetivação (Arfuch, 2010; Santiago, 1974) e a usar o processo de montagem como eixo estruturante da narrativa.

Contudo, é preciso sublinhar que, na trajetória de Renato Terra, converge tanto sua vocação criativa como a existência de um quadro socioeconômico favorável

– impulsionado pela retomada do cinema nacional, pelo aumento da demanda por documentários musicais e, consequentemente, pelo maior apoio institucional.

Contemporâneos do Rio de Janeiro, os biografados atravessaram mudanças cruciais na cultura nacional. Nara transitou por múltiplos gêneros e se afirmou como mulher livre em um meio ainda dominado por homens; Tim, outsider por excelência, revolucionou o soul nacional à margem dos principais movimentos. Ela desafiava o sistema por dentro; ele, por fora – ambos ampliando os modos de pensar e fazer música no país.

Se *O Canto Livre de Nara Leão* conjuga acervo inédito e depoimentos múltiplos para construir uma narrativa polifônica e temática, *Vale Tudo com Tim Maia* se sustenta exclusivamente em arquivos e na própria voz do cantor, compondo uma narrativa mais ágil e cômica. Em ambos os casos, a trilha sonora, o ritmo e o desenho de som são centrais na composição da biografia audiovisual, ativando o princípio da “audiovisão” (Chion, 2011) como chave estética e sensorial de um tipo de documentário que pode ser “visto com os ouvidos”.

## Notas

[1] Equipes compactas, orçamentos mais enxutos e cronogramas menos dilatados – resultados da virada tecnológica – foram outros ingredientes para a ampliação desse campo, viabilizando a emergência de diversas linguagens documentais.

[2] Sobre a relevância das políticas das gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura, ver Rubim (2007).

[3] Coelho (2017) observa que a retomada impulsionou cerca de 100 documentários musicais no Brasil entre 2000 e 2017, muitos deles biográficos. Carvalho (2016) ressalta entrevistas e arquivos como centrais ao debate sobre memória nas biografias audiovisuais.

[4] Levantamento dos autores (nov.–dez. 2024) encontrou 27 títulos biográficos, documentais e musicais brasileiros no Globoplay (19 originais) e 12 na Netflix (5 originais). O maior destaque do Globoplay nesse nicho relaciona-se a seu acervo e aos estúdios próprios, enquanto que plataformas estrangeiras dependem de produtoras locais independentes.

[5] Em entrevista sobre o filme *Narciso em Férias*, concedida a Marcio Tito e publicada no site Deus Ateu em 17 de fevereiro de 2021 (Tito, 2021).

[6] Em entrevista presencial concedida a uma das autoras deste artigo em 07 de junho de 2024.

[7] Nichols (2005) observa que documentários falam do mundo por meio de imagens e sons, expressando valores que ultrapassam o enunciado. Lembra ainda que, apesar da aparência de autenticidade, todo documentário é uma construção. Ver também Ramos (2008).

Artigo submetido em 14/09/2025 e aceito em 30/11/2025.

## Referências

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, 1998. Disponível em: <https://linq.com/8XQqf>. Acesso em: 21 dez. 2025.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRAGA, J. L. Comunicação, disciplina indiciária. **MATRIZes**, v. 1, n. 2, p. 73-88, 2008. Disponível em: <https://slink.com/SBREb>. Acesso em: 21 dez. 2025.

CARVALHO, M. A história da MPB em documentários musicais: canção, biografia e Bossa Nova. **Imagofagia**, n. 13, 2016. Disponível em: <https://linq.com/i7aEv>. Acesso em: 20 dez. 2025.

CHION, M. **A audiovisão**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

COELHO, S. S. Música e biografia no documentário brasileiro: uma análise semioprágmática de “A música segundo Tom Jobim”. **Sessões do Imaginário**, v. 22, n. 38, p. 190-198, 2017. Disponível em: <https://linq.com/dFzZC>. Acesso em: 21 dez. 2025.

CRUZ, G. A. **A construção biográfica no documentário cinematográfico**: uma análise de “Nelson Freire”, “Vinicius” e “Cartola – Música para os olhos”. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

**DEMOCRACIA EM VERTIGEM**. Direção: Petra Costa. Brasil: Netflix, 2019. 1 vídeo (121 min). Plataforma de streaming: Netflix. Disponível em: <https://encurtador.com.br/Ygso>. Acesso em: 23 dez. 2025.

**EDIFÍCIO MASTER**. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: VideoFilmes, 2002. 1 vídeo (110 min). Plataforma de streaming: Netflix. Disponível em: <https://encurtador.com.br/wzuD>. Acesso em: 23 dez. 2025.

**ERASMO 80**. Direção: Monica Almeida. Brasil: Conversa.doc, 2021. 1 vídeo (79 min). Plataforma de streaming: Globoplay. Disponível em: <https://encurtador.com.br/hWyU>. Acesso em: 23 dez. 2025.

**EU SOU CARLOS IMPERIAL**. Direção: Ricardo Calil; Renato Terra. Brasil: Canal Brasil; VideoFilmes, 2016. 1 DVD (90 min).

**F FOR FAKE**. Direção: Orson Welles. França/Irã/Alemanha: Les Films de l'Astrophore, 1973. 1 DVD (90 min).

FIGUEIREDO, V. L. F. Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção? **MATRIZES**, v. 3, n. 1, p. 131-114, 2011. Disponível em: <https://l1nq.com/3T1Pn>. Acesso em: 20 dez. 2025.

**FLA X FLU:** 40 minutos antes do nada. Direção: Renato Terra. Brasil: Sentimental Filmes, 2013. 1 vídeo (85 min). Plataforma de streaming: Globoplay. Disponível em: <https://encurtador.com.br/QYSp>. Acesso em: 23 dez. 2025.

FOSTER, H. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GEROLAMO, I. O. **Nara Leão**: canção popular, performance e crítica nos anos 60. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

GROSSI, Y. S.; FERREIRA, A. C. Razão narrativa: significado e memória. In: GROSSI, Y. S.; FERREIRA, A. **História Oral**, n. 4, 2001.

GUMBRECHT, H. U. **Em 1926**: vivendo no limite do tempo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990 [1950].

HUYSEN, A. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto – Museu de Arte do Rio, 2014.

HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

**JOGO DE CENA**. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: VideoFilmes, 2007. 1 vídeo (105 min). Plataforma de streaming: Globoplay. Disponível em: <http://bit.ly/42pxHB6>. Acesso em: 10 set. 2025.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

**LIXO EXTRAORDINÁRIO**. Direção: Lucy Walker; João Jardim; Karen Harley. Brasil/ Reino Unido: O2 Filmes; Almega Projects, 2010. 1 DVD (99 min).

MARTÍN-BARBERO, J. **Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria**. Rio de Janeiro: Artelatina, 2000.

**NARCISO EM FÉRIAS**. Direção: Ricardo Calil; Renato Terra. Brasil: VideoFilmes; Uns Produções, 2020. 1 vídeo (84 min). Plataforma de streaming: Globoplay. Disponível em: <http://bit.ly/4ps33Bo>. Acesso em: 10 set. 2025.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2005.

**NOITES DE FESTIVAL.** Direção: Renato Terra; Ricardo Calil. Produção: Inquietude. Brasil: Canal Brasil, 2020. 6 vídeos (151 min). Plataforma de streaming: Globoplay. Disponível em: <https://encurtador.com.br/bMTJ>. Acesso em: 23 dez. 2025.

**O BRASIL QUE NÃO HOUVE:** as aventuras do Barão de Itararé no reino de Getúlio Vargas. Direção: Renato Terra; Arnaldo Branco. Brasil: Inquietude Filmes, 2025. 1 DVD (70 min).

**O CANTO LIVRE DE NARA LEÃO.** Direção: Renato Terra. Produção: Conversa.doc. Brasil: Globoplay, 2022. 5 vídeos (206 min). Plataforma de streaming: Globoplay. Disponível em: <https://encurtador.com.br/oshfd>. Acesso em: 10 set. 2025.

**O SÉCULO DO GLOBO.** Direção: Pedro Peregrino; Dudu Levy. Produção: Estúdios Globo. Brasil: Globoplay, 2025. 4 vídeos (208 min). Plataforma de streaming: Globoplay. Disponível em: <https://encurtador.com.br/rhaM>. Acesso em: 23 dez. 2025.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, 1989.

RAMOS, F. **Mas Afinal...** O que é mesmo Documentário? São Paulo: Senac, 2008.

RONDELLI, E.; HERSCHEMANN, M. A mídia e a construção do biográfico: o sensacionalismo da morte em cena. **Tempo Social – Rev. Sociol. USP**, v. 12, n. 1, p. 201-218, maio 2000.

RUBIM, A. A. C. (org.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SANTIAGO, S. **O olhar**. Belo Horizonte: Tendência, 1974.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Além do visível:** o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

TITO, M. **Narciso em Férias:** uma entrevista com o diretor Renato Terra. Site Deus Ateu. [S. l.]: 17 fev. 2021. Disponível em: <https://slink.com/eDRFw>. Acesso em: 10 set. 2025.

**UM BEIJO DO GORDO.** Direção: Renato Terra. Produção: Conversa.doc. Brasil: Globoplay, 2024. 4 vídeos (193 min). Disponível em: <https://encurtador.com.br/lbYk>. Acesso em: 23 dez. 2025.

**UMA NOITE EM 67.** Direção: Ricardo Calil; Renato Terra. Brasil: VideoFilmes, 2010. 1 vídeo (93 min). Plataforma de streaming: Netflix. Disponível em: <https://encurtador.com.br/JKJo>. Acesso em: 10 set. 2025.

**VALE TUDO COM TIM MAIA.** Direção: Nelson Motta; Renato Terra. Produção: Conversa.doc. Brasil: Globoplay, 2022. 3 vídeos (149 min). Plataforma de streaming: Globoplay. Disponível em: <https://encurtador.com.br/62AxO>. Acesso em: 10 set. 2025.

WEAVER, A. C. **A dona da história e o desviante**: Nara Leão e Tim Maia nas séries documentais, biográficas e originais da plataforma Globoplay. Orientadora: Tatiana Oliveira Siciliano. 2025. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: <https://encurtador.com.br/wnBv>. Acesso em: 23 dez. 2025.

WOOLF, V. A arte da biografia [1939]. Tradução de Norida Teotônio de Castro. **Dispositiva**, v. 1, n. 2, nov. 2012 /abr. 2013.

YIN, R. K. **Estudo de Caso, planejamento e métodos**. 2. ed. São Paulo: Bookman, 2001.

# A visualidade na performance musical de Miss Tacacá na plataforma digital *Boiler Room*

Ana Priscila Cayres de Oliveira<sup>1</sup> e Richard Perassi Luiz de Sousa<sup>2</sup>

## Resumo

Neste artigo, apresenta-se um estudo baseado na noção de visualização da música como prática que integra som, imagem e corpo; na performance como mediação estética e comunicacional na cultura digital; e na teoria Semiótica Estruturalista de imagens da videoperformance da artista brasileira Miss Tacacá, realizada no projeto *Boiler Room* durante o festival *Rock The Mountain*, em Petrópolis, RJ, em novembro de 2023. O objetivo é evidenciar como a interação com elementos visuais constrói sentidos na ação performática e tensiona aspectos simbólicos entre contextos local e global, destacando elementos de visualização que integram a performance musical como fenômeno comunicacional. A performance é marcada pela fusão entre o “tecnobrega” e a música eletrônica contemporânea, constituindo uma discursividade que atualiza e valoriza continuamente a identidade amazônica. O registro audiovisual pode ser acessado e retransmitido globalmente em repositórios digitais de performances musicais, como a plataforma Boiler Room, fonte de coleta das imagens analisadas, que privilegia registros “ao vivo”. As performances com público presente enfatizam a dimensão visual da música e valorizam expressão corporal, vestuário dos artistas, visualidade do público e o local do evento. O estudo realizado é de natureza básica, com abordagem qualitativa, sendo descritivo em seus objetivos. No processo de interpretação das imagens relacionadas com a performance descrita foi adotada a teoria Semiótica Estruturalista (Greimas, 1974) e, de maneira integrada, são enfatizados os aspectos audiovisuais da performance musical, também como expressões da cultura regional brasileira e da interação entre elementos culturais tradicionais e a tecnologia digital da vanguarda contemporânea.

## Palavras-chave

Performance musical; Audiovisual; Interpretação semiótica; Estética visual.

<sup>1</sup>Mestranda em Design pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: anapco@gmail.com

<sup>2</sup>Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Professor Titular da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: richard.perassi@gmail.com

# Visuality in the musical performance of Miss Tacacá on the digital platform *Boiler Room*

Ana Priscila Cayres de Oliveira<sup>1</sup> and Richard Perassi Luiz de Sousa<sup>2</sup>

## Abstract

In this article, we present a study based on the notion of music visualization as a practice that integrates sound, image, and body; on performance as an aesthetic and communicational mediation within digital culture; and on Structuralist Semiotics applied to images from the videoperformance of the Brazilian artist Miss Tacacá, recorded for the Boiler Room project during the *Rock The Mountain* festival in Petrópolis, RJ, in November 2023. The objective is to highlight how interaction with visual elements constructs meaning in the performative act and generates symbolic tensions between local and global contexts, emphasizing visualization components that integrate musical performance as a communicational phenomenon. The performance is marked by the fusion between “tecnobrega” and contemporary electronic music, constituting a discursivity that continually updates and reinforces Amazonian identity. The audiovisual recording can be accessed and retransmitted globally through digital repositories of musical performances, such as the Boiler Room platform—the source of the images analyzed here—which privileges live recordings. The live public performance recordings emphasize the visual dimension of music and value body language, artists’ attire, audience visuality and the event’s spatial setting. This study is basic in nature, adopting a qualitative and descriptive approach. For the interpretation of the images associated with the performance, Structuralist Semiotics (Greimas, 1974) was applied. In an integrated manner, the analysis highlights the audiovisual dimensions of the musical performance as expressions of Brazilian regional culture and as points of interaction between traditional cultural elements and the digital technologies of contemporary avant-garde production.

## Keywords

Musical performance; Audiovisual; Semiotic interpretation; Visual aesthetics.

<sup>1</sup>Mestranda em Design pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: anapco@gmail.com

<sup>2</sup>Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Professor Titular da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: richard.perassi@gmail.com

Desde as apresentações operísticas, que influenciaram diversos tipos de espetáculos musicais contemporâneos, percebe-se que as performances musicais não se dedicam apenas à linguagem sonora. A performance musical é compreendida neste estudo em sua dimensão expandida, conforme aponta Zumthor (2014), para quem a performance é um modo de presença que atualiza a obra no instante de sua enunciação, envolvendo corpo, gesto e contexto. Progressivamente, as apresentações musicais em sessões presenciais ou divulgadas em mídia audiovisual foram incrementadas com produtos visuais, sejam figurinos criativos, cenários elaborados ou iluminação impactante, como recursos que, esteticamente, valorizam a performance artística oferecendo uma experiência sensorial mais completa para o público. Isso ocorreu mesmo à distância depois da popularização da mídia televisiva, que apresentou performances musicais para milhões de pessoas. Além disso, as tecnologias audiovisuais digitais e a comunicação em rede on-line possibilitaram transmissões de eventos musicais, síncronas e assíncronas, para audiências globais e isso ampliou ainda mais o interesse pela visualidade das performances musicais.

As atuais performances públicas realizadas por um DJ (*disc jockey*) foram reconhecidas nas décadas de 1970 e 1980 sendo mundialmente popularizadas na década de 1990 no contexto da cultura *rave* e da música eletrônica. Segundo Heron e Carvalho (2019), a era digital intensificou os processos de criação sonora ao incorporar equipamentos capazes de registrar, editar, sintetizar e simular timbres. Nesse contexto, a música eletrônica produzida por DJs exemplifica uma prática baseada na seleção, apropriação e colagem de materiais sonoros, utilizando discos, dispositivos digitais, computadores e softwares como verdadeiros instrumentos musicais, o que amplia significativamente as possibilidades de experimentação.

Desde então, houve a contínua integração entre os sons e as imagens que transformou essas performances em eventos musicais com experiências multimodais, porque as músicas demarcam a dinamização das canções e das luzes, dos corpos dos artistas e do público em conjunto com suas vestimentas e os elementos dos cenários. Em muitos casos, a pessoa atuando como DJ controla a música e se apresenta como um condutor da performance visual que envolve o público, por meio de figurinos, cenários, projeções, efeitos de luz e interações digitais que ampliam a imersão das pessoas no evento.

Su e Ling (2023) defendem que, na música eletrônica, a combinação de som e imagem, articulada com design de espaço e interatividade, cria um ambiente audiovisual imersivo no qual a percepção é ampliada, reforçando a união entre escuta e visão como meio de imersão estética. Devido à imersão sonora, à expressão visual e à manipulação digital, a produção musical eletrônica tem sido particularmente favorecida pela estética performática de DJs que, cada vez mais, se aproxima das artes

visuais, com produções audiovisuais que exploram a interação entre os artistas, os adereços visuais, os efeitos luminosos, a tecnologia digital e o público.

Em síntese, observa-se o contínuo deslocamento das práticas de escuta musical em direção a modos de fruição que, de maneira indissociável, integram som e imagem. Essa tendência reforça a noção de que, para além de seu caráter acústico, as músicas integram uma experiência cada vez mais audiovisual, corporal e performática. A emergência das plataformas digitais de *streaming*, as redes sociais on-line e os formatos audiovisuais que evidenciam os processos de “visualização da música” transformaram os hábitos de consumo musical que passaram a ser incrementados com recursos e efeitos visuais resultantes de dispositivos técnico-estéticos que demandam o exercício do olhar. Tudo isso integrhou as performances musicais de DJs às linguagens do espetáculo audiovisual, cuja potencialidade artística ou os recursos de design provocam reflexões sobre as reconfigurações éticas, estéticas e narrativas, as quais atravessam as relações entre som e imagem na contemporaneidade.

Neste estudo, destaca-se a plataforma digital do projeto *Boiler Room* (c2025) que disponibiliza o acesso on-line ao registro audiovisual da performance musical da DJ Miss Tacacá e que foi a fonte das imagens apresentadas neste artigo. O seu surgimento como o projeto experimental *Boiler Room* ocorreu na cidade de Londres, em 2010, com a finalidade de transmitir performances musicais em tempo real, por meio de eventos presenciais e da conexão on-line. Seu início foi marcado por transmissões intimistas de eventos realizados em espaços alternativos, como armazéns e clubes *underground*, sendo ainda caracterizado por um formato que contrastava com os shows tradicionais.

O projeto transmite apresentações ao vivo de DJs e produtores musicais em diversos países. Suas produções são marcadas por uma estética de imersão, pois a câmera registra não apenas quem toca, mas também o público que dança ao redor, criando um ambiente visual que transforma a música em experiência coletiva compartilhada. Essa lógica midiática reforça a inseparabilidade entre música e visualidade, operando na interseção entre música, imagem e circulação digital, como resultado de arte ou design de espetáculo e audiovisual.

Com o passar dos anos, o projeto *Boiler Room* foi expandido para diferentes países, consolidando-se como uma das principais plataformas de difusão da música eletrônica contemporânea. Gradualmente, a estética inicial, que era muito intimista, foi sendo substituída por produções mais grandiosas e sofisticadas, mas mesmo assim foi preservada a característica de proximidade entre artistas e público. No processo evolutivo foi sendo evidenciado o tensionamento entre os formatos *underground* e *mainstream*, porque a programação do projeto *Boiler Room* preserva ainda o espírito de experimentação e autenticidade, mesmo depois de passar a interagir com grandes festivais de música eletrônica, marcas afins e públicos interessados em âmbito global. O posicionamento cultural do projeto Boiler Room demarca uma posição diretamente

associada com as esferas musicais e audiovisuais alternativas, mas sem rechaçar as propostas mais comerciais. Isso permite que DJs de diferentes contextos e abordagens possam ser vistos e reconhecidos em escala internacional por meio das atividades do projeto.

O projeto *Boiler Room* começou a participar da cena brasileira no ano de 2013 e, com isso, ampliou o espaço de visibilidade da produção local de música eletrônica. Os eventos do projeto em cidades brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro destacaram artistas já consolidados e contemplaram artistas emergentes, além de possibilitar a inserção de gêneros musicais híbridos e expressões regionais no circuito global da música eletrônica. A participação brasileira é marcada por uma apropriação criativa que, ao mesmo tempo, reforça uma estética global da música eletrônica e abre espaço para manifestações locais, como o estilo funk carioca, o estilo tecnobrega e outras experimentações musicais regionais ou periféricas. Em síntese, além de abrir um espaço global importante para a difusão musical, o projeto *Boiler Room* também se estabeleceu como um campo de mediação cultural para a apresentação e a circulação de identidades sonoras e aspectos visuais que, frequentemente, encontram barreiras no âmbito internacional dominado por estéticas e linguagens já reconhecidas no *mainstream*.

O conceito de mediação, fundamental para Martín-Barbero (2009), desloca o foco da mensagem para as articulações entre sujeitos, tecnologias e práticas culturais que produzem sentido. Nesse sentido, a *Boiler Room* constitui um exemplo paradigmático de novos modos de mediação musical e audiovisual na era dos streamings, ao articular performance, plateia, tecnologia digital e circulação global em um mesmo dispositivo de experiência.

Uma edição especial brasileira do projeto *Boiler Room* foi realizada em 2023, durante o *Rock The Mountain*, festival que acontece na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro, com destaque para a performance musical da DJ brasileira Miss Tacacá. Trata-se de uma artista nascida na cidade brasileira e paraense de Belém que se tornou conhecida por remixar o estilo tecnobrega e a música eletrônica contemporânea. Assim, a artista traz para a circulação global as referências culturais amazônicas, incluindo uma videoperformance que tensiona os limites entre os âmbitos local e global, fazendo interagir tradição e oralidade com tecnologia e contemporaneidade, revelando estéticas e linguagens híbridas, além de considerar aspectos tecnológicos universais e elementos regionais identitários.

O estilo tecnobrega caracteriza o gênero musical desenvolvido pela artista Miss Tacacá, porque expressa principalmente elementos sonoros que são emergentes da cultura local de Belém do Pará desde o final da década de 1990, sendo considerado uma das expressões mais significativas da atual cultura popular amazônica. A origem do gênero tecnobrega é relacionada à relação entre a música eletrônica e o estilo musical paraense que, nas décadas de 1980 e 1990, foi denominado e consolidado

como brega.

O desenvolvimento histórico do brega e do tecnobrega paraense já foi amplamente discutido por pesquisadores da cultura musical amazônica. Castro e Lemos (2008), por exemplo, analisam como o tecnobrega emerge de um ecossistema de produção periférico, estruturado em práticas de remix, pirataria autorizada e circulação comunitária. Os autores relatam que na cena paraense destacam-se figuras centrais, em 2006, para a consolidação do brega e do tecnobrega, como as aparelhagens Super Pop, Tupinambá, Rubi e Ciclone, além de artistas e produtores como DJ Maluquinho, Nelsinho Rodrigues e expressões populares que antecederam o tecnobrega contemporâneo. Esses agentes culturais ajudaram a estruturar o ecossistema estético, técnico e social que permitiu a emergência do tecnobrega como fenômeno regional de forte circulação comunitária.

A reinterpretação musical com recursos digitais, como sintetizadores e batidas eletrônicas, originou o estilo híbrido caracterizado pelo uso intenso de tecnologias acessíveis e pela circulação em contextos populares como, por exemplo, as “festas de aparelhagem”. Segundo Lima e Chagas Junior (2019), as festas de aparelhagem se consolidaram como eventos itinerantes que transformaram o espaço urbano de Belém a partir da presença de grandes estruturas eletrônicas, sonoras e visuais. Essas aparelhagens, caracterizadas por sua imponência tecnológica e estética, criaram um tipo específico de espetáculo popular que integra música, iluminação, efeitos visuais e dinâmica coletiva, articulando território, identidade e sociabilidade.

Nas festas, o público dança e celebra a cultura amazônica, fortalecendo seus laços sociais. As luzes, o som com influências caribenhais e a dança formam um ambiente coletivo vibrante, onde os pares de pessoas dançam com ginga marcada e sensual. A cultura tecnobrega e as aparelhagens são reconhecidas como patrimônio regional imaterial marcado por autoexpressão e resistência cultural. Costa, Castro e Castro (2021) relatam que as festas de aparelhagem em Belém articulam festas, consumo e socialidade coletiva, funcionando como instâncias de sociabilidade urbana, mobilização cultural e pertencimento popular através da música, do som e do convívio coletivo.

As festas de aparelhagem, portanto, são eventos centrais para se compreender a estrutura poética da cultura tecnobrega. Aliás, a função da música vai além do entretenimento, atuando na sociabilidade e na expressão identitária de afirmação cultural que, muitas vezes, é consolidada à margem da tradicional indústria cultural criativa. Por isso configura um modelo alternativo de circulação cultural e musical baseado na pirataria autorizada e na ampla difusão popular. Essa livre circulação, frequentemente, é estigmatizada e condenada por setores culturais e comerciais hegemônicos. Portanto, a cultura tecnobrega deve ser considerada como manifestação política de resistência popular, porque rompe com a dinâmica mercadológica convencional e democratiza o acesso à produção cultural.

A relação entre a cultura tecnobrega e a música eletrônica global é demarcada pelo hibridismo. Por um lado, o gênero musical dialoga com recursos técnicos e estéticos do universo eletrônico, como sintetizadores, batidas programadas e remixagens, mas ainda mantém forte vínculo com suas referências regionais, seja nas letras, nos arranjos melódicos ou na performatividade. Esse trânsito entre o local e o global faz do gênero tecnobrega um fenômeno paradigmático da contemporaneidade, pois inscreve a região amazônica no mapa de circulação musical que, tradicionalmente, privilegia os centros culturais hegemônicos como Europa e Estados Unidos.

Do ponto de vista político e cultural, o gênero tecnobrega enfrenta desafios relacionados à marginalização e ao preconceito. Muitas vezes estigmatizado, foi alvo de exclusões simbólicas que refletem as desigualdades sociais e culturais no Brasil. Entretanto, sua inserção em plataformas globais como o *Boiler Room* ressignifica esse lugar, conferindo-lhe visibilidade e legitimidade em circuitos que, historicamente, desconsideravam a potência estética e comunicacional das produções periféricas. Nesse sentido, a performance de Miss Tacacá no evento *Rock The Mountain* de 2023, além de ser uma exibição artística, foi também um gesto político que colocou o gênero tecnobrega no centro da cultura sonoro-eletrônica global. Isso reafirmou a força criativa da Amazônia e tensiona as fronteiras entre margens e centros da cultura contemporânea.

## O estudo proposto e o tipo de pesquisa realizada

O estudo desenvolvido e relatado neste artigo teve como objetivo social apresentar o gênero musical eletrônico tecnobrega como manifestação cultural identitária, resistente e alternativa da cultura paraense e, de modo geral, da cultura amazônica brasileira. Os dados e informações sobre o projeto, o evento e a artista apresentados neste artigo foram coletados em pesquisa documental, sendo que os websites pesquisados constam nas referências indicadas no final deste texto. Além disso, o objetivo geral foi estudar o processo de produção de sentido, considerando três imagens da artista Miss Tacacá sendo duas registradas no evento *Rock The Mountain* (2023), dentro do projeto de realização e divulgação musical *Boiler Room*.

Considerando o que é proposto nos textos sobre pesquisa social qualitativa (Minayo, 1994; Gil, 1999), trata-se de um estudo de natureza básica (teórica), pois visa produzir conhecimentos sobre significação e sentidos em um fenômeno audiovisual, sem imediata aplicação prática. A abordagem é qualitativa, visando à interpretação de significados a partir de relações semióticas de duas imagens. Com relação ao objetivo geral, trata-se de um estudo descritivo-interpretativo, porque visa descrever elementos significativos e interpretá-los com recursos da Teoria Semiótica Estruturalista.

O estudo organiza-se em torno de três eixos teóricos complementares: (1) a

noção de visualização da música, entendida como integração entre som, imagem e corpo; (2) a performance musical como mediação estética e comunicacional na cultura digital; e (3) a interpretação semiótica, com base em Greimas (1974), para compreender os modos pelos quais os signos visuais produzem sentido na videoperformance da artista.

O método de estudo é, portanto, semiótico-estrutural do produto audiovisual, com procedimentos de segmentação, categorização e construção de hipóteses interpretativas. Em síntese, a abordagem metodológica é diretamente relacionada com a descrição e a interpretação qualitativa sem o uso de métricas ou mensurações estatísticas. Em sua teoria Semiótica Estruturalista, Greimas (1974) indica conceitos centrais e procedimentos para a descrição sistemática e a formalização de relações semânticas que podem ser estruturadas como um percurso gerativo de sentido.

A perspectiva teórica Semiótica Estruturalista é usada, portanto, para interpretar a articulação entre elementos e aspectos sonoros e visuais na construção de sentidos, evidenciando a performance musical como um evento cultural, audiovisual artístico e comunicacional. No estudo semiótico, considera-se o plano da expressão e o plano do conteúdo, com seus elementos dos níveis (1) discursivo, (2) narrativo e (3) fundamental, considerando como os signos foram organizados para produzirem os sentidos de presença, pertencimento e afetividade.

## A conotação visual identitária e marginal na performance da artista

Tradicionalmente, o termo “performance” é multidimensional, porque não se limita apenas à execução técnica musical, mas envolve todo o conjunto de elementos que constituem a atuação diante de um público. Portanto, excetuando-se as performances radiofônicas ou decorrentes de gravações estritamente sonoras, é constante a integração entre sons e imagens nas práticas performáticas, apesar de que, por muito tempo, o acesso à música como experiência radiofônica à distância foi exclusivamente acústica. Como exemplos da visualidade performática da artista Miss Tacacá, as imagens em estudo neste artigo (Figuras 1 e 2) informam sobre a integração de diferentes culturas, sendo uma a cultura tecno-digital e a outra a cultura amazônica indígena ou “cabocla”, que é uma terminologia referente às pessoas mestiças descendentes da miscigenação entre pessoas indígenas e brancas. O termo “caboclo” também é referente ao modo de vida adaptado à floresta amazônica. A visualidade apresentada na performance musical amplia a dimensão do sentir para além da audição, porque participa do conjunto de dispositivos, linguagens e práticas que atribuem expressividade audiovisual à experiência performática.

A partir da noção de visualização da música, a performance de Miss Tacacá revela uma integração constante entre som, corpo e imagem. Seus gestos e manipulações no mixer funcionam como inscrições visuais dos ritmos do tecnobrega,

enquanto os movimentos da câmera, que circula pelo público ou destaca a DJ e suas mãos sobre o equipamento, tornam os elementos sonoros perceptíveis visualmente. O público, posicionado ao redor da DJ, compõe essa visualidade coletiva ao traduzir corporalmente a batida, participando da construção do sentido musical como energia partilhada no espaço. Para Vernallis (2013), no audiovisual contemporâneo, ver e ouvir tornam-se processos integrados, nos quais o ritmo sonoro orienta enquadramentos, gestos e movimentos de câmera. Já Cook (1998) argumenta que a música, quando combinada à imagem, produz significados que não pertencem exclusivamente a nenhum dos dois meios, mas emergem da relação multimodal entre eles.

**Figuras (1)** fotografia de apresentação da artista; **(2)** a artista performando.



Fontes: (1) Peixoto, 2025; (2) Miss Tacacá [...], (2023)

Para Zumthor (2014), a performance é um modo de presença que atualiza a obra no instante de sua enunciação. A dimensão performática é central para compreender as relações entre música e visualidade na contemporaneidade, nas quais a escuta torna-se inseparável da experiência de observar corpos que performam e interagem. As performances propõem novos sentidos ao público, extrapolam a dimensão estritamente sonora e mobilizam afetos, narrativas e identificações visuais e corporais.

A performance de Miss Tacacá pode ser compreendida como uma mediação estética e comunicacional no sentido destacado por Martín-Barbero (2009), em que som, corpo, tecnologia e práticas culturais se articulam para produzir sentido. O corpo da DJ opera como interface que traduz identidades regionais e estéticas do tecnobrega para o público global da *Boiler Room*, enquanto os dispositivos técnicos, como os equipamentos da DJ, luzes, câmeras, amplificam e modulam essa presença, constituindo uma mediação que é simultaneamente performativa e tecnológica.

As interações do público ao redor da cabine, somadas à circulação posterior da performance nas plataformas digitais, evidenciam que a experiência musical é produzida por uma rede de mediações que conecta presença física, registro audiovisual e compartilhamento on-line, conformando um regime de performance típico da cultura digital. A potência audiovisual é amplificada para atuar a distância ao ser veiculada por meios digitais, como as plataformas de streaming acessíveis pela rede on-line. Isso é parte do que Jenkins (2009) denomina de “cultura da convergência”, ou

seja, um ecossistema em que conteúdos circulam por múltiplas telas e onde o público participa ativamente da construção de significados.

Iniciativas como o projeto *Boiler Room* exemplificam esse paradigma ao transformar a performance musical em um produto audiovisual projetado para a circulação em rede. Sua plataforma digital consolidou um modelo de transmissão de apresentações ao vivo que privilegia a presença do público em torno da pessoa que atua como DJ, sendo essa participação captada por câmeras móveis em planos próximos e contínuos. Como argumenta Vernallis (2013), trata-se de uma estética da proximidade e da imersão, que é típica da cultura do audiovisual on-line, deslocando a apresentação musical para um regime de visibilidade, no qual o gesto performático e o ambiente visual também são elementos centrais.

Do ponto de vista comunicacional, Barbero (2009) salienta que há o deslocamento do eixo da comunicação para as mediações culturais, reconhecendo que o sentido não reside apenas na mensagem transmitida, mas também na interação entre sujeitos, tecnologias e contextos socioculturais. No caso do projeto *Boiler Room*, a música passa a funcionar em uma experiência múltipla e compartilhada, que é marcada por afetos, pertencimentos e identidades visíveis que são construídas nas imagens e circulam nas redes.

## Interpretação semiótica de uma imagem da performance de Miss Tacacá

Na teoria Semiótica Estruturalista ou greimasiana (Greimas, 1974), um signo dispõe de uma parte tangível, o “significante”, e outra parte ideal ou intangível, o significado. A partir da contribuição de Hjelmslev, Greimas (1974) passou também a considerar que o campo do significante é o “plano da expressão” e do significado é o “plano do conteúdo”.

No caso de uma imagem, o plano da expressão informa sobre sua expressão material, antes das pessoas considerarem os sentidos e significados das figuras representadas. Assim, o plano da expressão da imagem a seguir (Figura 3) é composto por um conjunto de manchas que, na área central, apresenta um agrupamento de tons castanhos claros e marrons. Em volta do agrupamento central prevalecem com menor destaque algumas manchas cinzentas, de diferentes tamanhos e mais ou menos escuras, além de manchas azuladas e esverdeadas que são observadas como menos contrastantes com relação ao fundo branco.

Figura 3 Performance da artista Miss Tacacá.



Fonte: Miss Tacacá [...], 2023.

O plano do conteúdo, como campo do significado, é didaticamente dividido em três níveis, sendo que (1) o primeiro desses é o “nível discursivo” (Greimas, 1974) no qual aparecem as figuras representadas na cena. A figura da artista DJ Miss Tacacá aparece em destaque no centro da cena, manipulando os controles da mesa de som. Parte das pessoas que compõem o público é representada nas partes laterais e mais ao fundo e, na parte inferior da imagem, à direita de quem olha a imagem, aparece a legenda “MISS TACACÁ”, confirmando a identificação da artista.

Deve ser destacado que a centralidade e as maiores dimensões da figura da artista, que ainda ocupa o plano frontal da imagem, indicam o seu protagonismo. A expressão corporal, com postura inclinada, gestual concentrado e olhar dirigido ao equipamento indicam sua atuação atenta. Além disso, as peças escuras de sua roupa, a maquiagem marcante e as pulseiras indicam uma estética que pode ser associada com culturas periféricas e urbanas brasileiras.

No fundo do cenário, aparecem pessoas componentes do público com atitudes dançantes e roupas informais e coloridas. Os formatos dos corpos são diversos e, portanto, indicam o sentido de diversidade identitária cuja estética é diferente da que caracteriza as pessoas que frequentam os clubes do *mainstream* de música eletrônica. Os tons castanhos e marrons destacados no plano da expressão colorem a figura da artista e devem ser associados ao codinome Miss Tacacá, que faz referência a um prato típico da culinária paraense. A corporalidade da artista não é normatizada por padrões eurocêntricos tradicionais e, por isso, juntamente com outros signos identitários, sua figura é relacionada à etnicidade amazônica e ao estilo brasileiro popular e urbano.

O segundo nível (2) é o “narrativo” (Greimas, 1974), no qual a atuação integrada das figuras da cena (como *actantes* ou atuantes) é considerada. Assim, a cena narra que a artista DJ conduz com empenho sua ação performática, por ser destinada a construir de uma experiência sonora e visual, marcada pela fusão cultural e pela

afirmação identitária, como um objeto (ou feito) de valor, que deve ser perseguido e conquistado.

O destinador de sua missão é a cena cultural periférica e amazônica que formou a artista e lhe forneceu signos e valores, como o seu nome, estilo e sonoridade. Já o destinatário do objeto de valor é o público que presencialmente ou a distância deve usufruir de sua arte performática acessando a rede on-line.

Os ajudantes que participam da narrativa audiovisual são os equipamentos multimídia de produção ou transmissão e o grupo técnico formado pelas pessoas de apoio à performance. Além disso, os oponentes implícitos e que devem ser combatidos são os padrões hegemônicos da cena eletrônica global, cujo *mainstream* é dominado por estéticas comerciais e efeitos já padronizados. Em síntese, depois de ser contextualizada, a imagem permite a sua leitura como parte de uma performance audiovisual que atualiza valores de pertencimento local, como a cultura regional e o gênero tecnobrega, no cenário global de circulação digital. O enredo narrativo tensiona as oposições entre tradição e modernidade, centro e periferia, universal e regional.

O terceiro nível (3) é o profundo ou “fundamental” (Greimas, 1974) no qual são destacadas as oposições semânticas já indicadas no enredo narrativo, mas cujos termos centrais e contrários são identidade e universalidade ou generalidade. O uso da tecnologia digital e a ocorrência da performance musical da artista Miss Tacacá no projeto musical internacional *Boiler Room*, entretanto, estabelecem um processo de transição que torna ambíguo o objeto de estudo, situando-o entre o radicalmente “não universal”, que é a raiz da tradição cultural paraense, e o “não regional”, que é demarcado pela universalidade da tecnologia digital e do projeto *Boiler Room*.

De modo geral, a imagem interpretada (Figura 3), além de ser um registro fotográfico de uma performance musical, também é uma afirmação identitária, cuja diversidade corporal e estilística das figuras apresentadas rompem com o padrão *mainstream* da música eletrônica comercial. Além disso, a possibilidade de integração, que foi decorrente da popularização da tecnologia eletrônico digital e da inclusão da performance identitária, permitiu uma venturosa inovação estético-simbólica na cena global e audiovisual da música eletrônica.

As imagens do audiovisual dialogam com as oposições semânticas que estruturam os sentidos entre os significados local ou regional e geral ou universal. A mais evidente é a tensão entre local e global, repercutindo o gênero cultural amazônico tecnobrega na circulação internacional da plataforma digital *Boiler Room*, que projetou a identidade local ao público mundial. Outra oposição ocorreu entre tradição e modernidade, sendo essa última manifesta na remixagem entre ritmos regionais e recursos da música eletrônica contemporânea. Essas tensões funcionam como alicerces para a construção narrativa, que revela um movimento de síntese cultural, entre a singularidade amazônica e a cena musical eletrônica internacional.

A performance indica a artista Miss Tacacá como sujeito condutor da narrativa que trata da conquista da visibilidade e da valorização da identidade cultural amazônica. Esse percurso foi atravessado por oponentes, simbolizados na invisibilidade e na marginalização das culturas regionais diante do *mainstream* musical. Mas houve também adjuvantes técnicos e tecnológicos, incluindo o projeto e a plataforma *Boiler Room* que, entre outros meios, ofereceram os recursos para que o público seja o destinatário que legitima e amplifica a experiência cultural em que os elementos audiovisuais dão o corpo expressivo à narrativa performática. Assim, a narrativa ultrapassou a mera execução musical, para configurar o processo simbólico de afirmação cultural em âmbito global.

Na composição figurativa das imagens (especialmente na Figura 3) observa-se elementos do figurino, do espaço cênico e da gestualidade que sustentam e organizam o discurso. O figurino com recortes e amarrações, os acessórios com miçangas coloridas, as tatuagens expostas, entre outros sinais, compõem um repertório visual que remete às referências culturais paraenses, configurando-se então como signo de pertencimento e afirmação identitária.

O espaço cênico do projeto *Boiler Room*, que é marcado pela estética minimalista, o público posicionado ao redor da artista DJ e o enquadramento da câmera que registrou o movimento produziram uma atmosfera de imersão e autenticidade. Por sua vez, a gestualidade da artista DJ, sua presença corporal atenta e interativa, informaram sobre sua função mediadora entre o som e o público.

A imagem (Figura 3) registrou a videoperformance da artista Miss Tacacá como discurso de mediação cultural, que reafirma uma identidade local na cena global de circulação musical. A plataforma digital *Boiler Room* funciona como mídia que intensifica a visualização das performances musicais e a videoperformance de Miss Tacacá no evento *Rock The Mountain* (2023) evidenciou que, no contexto digital contemporâneo, a produção eletrônico-musical deve ser compreendida em sua dimensão ampliada, para além do fenômeno acústico, por ser uma experiência audiovisual e performática, que articula sonoridades, imagens, corpos e afetos em um mesmo gesto comunicacional.

A videoperformance de Miss Tacacá é um registro privilegiado da interação entre música eletrônica e regionalidade, por ser um discurso audiovisual que conecta o local ao global. A partir da interpretação, foi possível sistematizar a observação e a leitura da imagem recompondo o percurso gerativo de sentido, que foi organizado em torno das tensões estruturantes, entre local e global, tradição e modernidade, centro e periferia, simbolizando aspectos mais amplos sobre identidade cultural e circulação midiática.



## Considerações Finais

Neste artigo foi assinalado o papel estratégico do projeto *Boiler Room* como dispositivo midiático que intensifica a experiência visual das performances musicais. Sua estética audiovisual, marcada pela proximidade, imersão e pelo enquadramento compartilhado entre artista e público, transforma a performance em espetáculo coletivo, ressignificando o ato de escutar como experiência visual e participativa. Assim, o corpo da artista e a interação com o público tornam-se centrais, evidenciando que, na contemporaneidade, a música não está dissociada das linguagens visuais e das dinâmicas de sociabilidade mediadas pelas telas.

Ao projetar a performance de Miss Tacacá para além do acontecimento presencial, o projeto *Boiler Room* cumpre sua função de mediador cultural, tornando visíveis as manifestações frequentemente marginalizadas no *mainstream* global. O gênero musical tecnobrega, como expressão híbrida e periférica da cena amazônica, ganhou espaço na arena internacional de visibilidade, desafiando hierarquias culturais que, historicamente, relegam gêneros populares a posições secundárias. Assim, além de um produto esteticamente inovador, a performance de Miss Tacacá tem um significado político, reafirmando a potência criativa paranaense e amazônica. Além de questionar as fronteiras simbólicas entre o centro e a periferia.

De um ponto de vista mais amplo, é possível compreender a música como prática expandida, atravessada por mediações tecnológicas, estéticas e sociais. Este artigo indica que os produtos musicais audiovisuais contemporâneos transformam os modos de consumo estético-simbólico, instaurando novas possibilidades de presença, pertencimento e participação. Nesse sentido, considera-se que a videoperformance de Miss Tacacá exemplifica como a cultura digital possibilita a inscrição de identidades locais em circuitos globais, ao mesmo tempo em que tensiona os limites da visibilidade e da legitimidade cultural.

Pensar a música hoje implica, portanto, em reconhecê-la também como fenômeno enriquecido pela linguagem audiovisual, com o venturoso entrelaçamento entre sons e imagens. Além disso, mais que entretenimento, as performances musicais audiovisuais são campos de disputa simbólica, afirmação identitária e renovação estético-simbólica.

Artigo submetido em 20/09/2025 e aceito em 30/11/2025.

## Referências

ABOUT US. **Boiler Room.** c2025. Disponível em: <https://boilerroom.tv/page/about/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

AMPLIFIED Roots, Episode 1: Tecnobrega in Belém. Boiler Room System. [S. l.], 29 out. 2024. Publicado pelo canal Boiler Room. Disponível em: <https://lnq.com/Xodod>. Acesso em: 19 ago. 2025.

BOILER ROOM. Conecting Club Culture to the world. c2025. Disponível em: <https://boilerroom.tv/>. Acesso em: 26/12/2025.

COOK, N. **Analysing Musical Multimedia**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

COSTA, H. C. P.; CASTRO, F. F.; CASTRO, M. R. N. **Consumo e socialidade nas festas de aparelhagem de Belém**, Brasil. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, 2021.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural: pesquisa e método**. São Paulo: Cultrix, 1974.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LIMA, A. F.; CHAGAS JR, E. M. O fenômeno das festas de aparelhagem: experiências, gregarismos e contradições. **Asas da Palavra**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 52-64, 2019.

LEMOS, R; CASTRO, O. **Tecnobrega**: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MINAYO, M. C. S. (org). **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

MISS TACACÁ. Boiler Room X Rock the Mountain 2023. [Petrópolis]: [s. n.], 2023. 1 vídeo (51 min.). Publicado pelo canal @Boiler Room. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sMzxfUlIZAw>. Acesso em: 21 dez. 2025.

PEIXOTO, E. Miss Tacacá: a DJ rainha do tecnomelody. **Emerge Mag.** [S. l.], 23 jul. 2025. Disponível em: <https://emergemag.com.br/miss-tacaca-a-dj-rainha-do-tecnomelody/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

SU, W.; LING, J. Real-time visualization design of electronic music based on immersion theory. In: AHRAM. T.; FALCÃO, C. (ed.) **Human-Centered Design and User Experience**. New York: AHFE, 2023.

VARGAS, H.; CARVALHO, N. F. Música de fronteira, música de memória: o experimentalismo de DJs pela Semiótica da Cultura. **Galáxia**, v. 41, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-25542019239691>.

VERNALLIS, C. **Unruly media**: YouTube, music video, and the new digital cinema. Oxford: Oxford University Press, 2013.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

# Aeromobilidades, marcas e sons da lusofonia:

entrevista com Bart Vanspauwen

Carolina Castellitti<sup>1</sup>, Lucas Gamonal Barra de Almeida<sup>2</sup>  
e Milene Gomes Ferreira Mostaro<sup>3</sup>

## Resumo

A entrevista com o pesquisador Bart Vanspauwen, vinculado ao Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa, traz à tona debates sobre aeromobilidades, música e identidades nacionais. Como parte do projeto de extensão *O Mundo do Turismo*, a conversa foi conduzida em formato de podcast e posteriormente transcrita, revisada e contextualizada. A partir de uma vivência multicultural, marcada por seus próprios deslocamentos territoriais, Vanspauwen apresenta observações atentas sobre sons, marcas e memórias das localidades. No que se refere aos temas em evidência neste dossiê, destacam-se suas contribuições acerca de uma visualidade das tradições nacionais, construída não apenas por imagens, mas também por indumentárias, gestos e sonoridades. Evidencia-se como a produção cultural revela relações de poder e jogos políticos. Na elaboração de fotografias e *playlists*, emergem contradições e disputas. Quais músicas definem o Brasil? Qual é o ritmo clássico de Portugal? É possível falar em uma “lusofonia” que une territórios cultural e geograficamente distantes? Ao refletir sobre essas questões, a entrevista ilumina as ambiguidades entre “lusofonia” e “portugalidade”, mostrando como comunicação e música operam como instrumentos de diplomacia e de construção de imaginários e pertencimentos.

## Palavras-chave

Música; Pós-colonialismo; Turismo; Identidade; Lusofonia.

<sup>1</sup>Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta do Departamento de Turismo da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com pesquisa financiada pelo programa APQ1 da FAPERJ. E-mail: castellittic@gmail.com.

<sup>2</sup>Doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Bacharel em Turismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor Adjunto do Departamento de Turismo da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: lucasgamonal@hotmail.com.

<sup>3</sup>Doutoranda em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas e Bacharela em Turismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professora no Centro Universitário Celso Lisboa. E-mail: milenegferreira@hotmail.com.

# Aeromobilities, brands, and sounds of Lusophony:

an interview with Bart Vanspauwen

Carolina Castellitti<sup>1</sup>, Lucas Gamonal Barra de Almeida<sup>2</sup>  
and Milene Gomes Ferreira Mostaro<sup>3</sup>

## Abstract

The interview with researcher Bart Vanspauwen, affiliated with the Institute of Ethnomusicology at Universidade Nova de Lisboa, brings to light debates on aeromobilities, music, and national identities. Conducted as part of the extension project *O Mundo do Turismo* (The World of Tourism), the conversation took place in podcast format and was subsequently transcribed, revised, and contextualized. Drawing on a multicultural background shaped by his own territorial displacements, Vanspauwen offers attentive observations on the sounds, markers, and memories of different localities. With regard with the themes explored in this dossier, his contributions highlight a visuality of national traditions, constructed not only through images but also through attire, gestures, and sonic expressions. Cultural production, as he notes, exposes relations of power and political tensions. Contradictions and disputes emerge in the making of photographs and playlists. Which songs define Brazil? What is Portugal's quintessential rhythm? Can we speak of a "Lusophony" that connects culturally and geographically distant territories? By reflecting on these questions, the interview illuminates the ambiguities between "Lusophony" and "Portugality," revealing how communication and music function as instruments of diplomacy and as means of constructing imaginaries and senses of belonging.

## Keywords

Music; Postcolonialism; Tourism; Identity; Lusophony.

<sup>1</sup>Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta do Departamento de Turismo da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com pesquisa financiada pelo programa APQ1 da FAPERJ. E-mail: castellitic@gmail.com.

<sup>2</sup>Doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Bacharel em Turismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor Adjunto do Departamento de Turismo da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: lucasgamonal@hotmail.com.

<sup>3</sup>Doutoranda em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas e Bacharela em Turismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professora no Centro Universitário Celso Lisboa. E-mail: milenegferreira@hotmail.com.

Bart Vanspauwen, pesquisador belga vinculado ao Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa, esteve no Rio de Janeiro a convite do Departamento de Turismo da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) para participar do workshop internacional *(Aero)mobilidades Pós-Coloniais*, entre os dias 14 e 18 de setembro de 2025. A partir de um projeto da professora Carolina Castellitti, financiado pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), o evento reuniu especialistas dos campos do Turismo, da Antropologia, da Administração e da Comunicação dedicados ao estudo das mobilidades e do transporte aéreo a partir de uma perspectiva pós-colonial. Além da possibilidade de estreitar laços acadêmicos internacionais e de aproximar essas pesquisas à comunidade universitária brasileira por meio de conferências e oficinas de pesquisa, o evento possibilitou o lançamento do livro *Postcolonial aeromobilities: branding, cultural governance, and tourism imageries* (Vanspauwen; Sánchez-Fuarros, 2025), publicado recentemente pela editora Routledge. A obra, cuja produção teve início em 2022 com uma convocatória internacional, é composta por 16 capítulos de pesquisadores provenientes de Portugal, Espanha, Hong Kong, Austrália, Argentina, Brasil, Estados Unidos, Inglaterra, México e outros países, dedicados a analisar o modo como companhias de aviação comercial, proeminentes agentes da mobilidade internacional, comunicam territórios e comunidades carregados de memórias coloniais.

Desde seus impulsos iniciais, há aproximadamente cem anos, até a atualidade, o transporte aéreo de passageiros emerge como uma tecnologia fortemente carregada de símbolos associados à modernidade, à velocidade e à conexão global. Assim, na apresentação do livro, Vanspauwen e Sánchez-Fuarros (2025) recuperam a metáfora dos veleiros introduzida por Gilroy (2001) para fundamentar seu argumento sobre a formação do Atlântico Negro como um espaço transnacional e transcultural, baseado no tráfico de pessoas escravizadas. Nesse sentido, propõem pensar o avião como elemento móvel que simboliza uma unidade política e cultural, ao mesmo tempo em que conecta, literal e imaginativamente, espaços dispersos. Assim, ao longo dos capítulos, pesquisas sobre arquivos históricos e material audiovisual de companhias aéreas analisam como as empresas participam de uma diplomacia cultural que envolve a reinterpretação de legados coloniais.

Desse modo, a partir dos contatos com Bart Vanspauwen e conhecendo suas experiências de pesquisa com a música, buscamos traçar um diálogo acerca das relações com as localidades, com foco nas questões de identidade e representação. Os sons podem falar sobre uma localidade e seu povo? Com relação ao turismo, um estilo musical pode se tornar marca de um destino? A partir da perspectiva pós-colonial, orientação teórica adotada por Vanspauwen em seus estudos, refletimos

sobre contrastes existentes entre os ditos norte e sul global, observando produções que estariam à margem, mas ganham realce por conta dos debates que evocam. Nesse sentido, ainda consideramos as dualidades envolvidas nas relações entre Brasil e Portugal, país de residência de Bart há mais de 15 anos e de onde empreende exames, em comparação com outras nações falantes da língua portuguesa. Se nós brasileiros já fomos colônia, agora há a ideia de dominação quando se trata da cultura. Nossa produção circula com pujança e isso se dá de forma expressiva por meio de novelas, filmes e clipes, por exemplo. É possível dizer que as trilhas sonoras que compõem o entretenimento português são brasileiras? Ou, ainda, a bossa nova e o funk são os ritmos que referenciam os brasileiros e suas cidades, como o Rio de Janeiro?

Essas questões são postas em diálogo construído no podcast *O Mundo do Turismo*, ação de extensão da Uerj realizada em conjunto pelo projeto Ateliê do Podcast, da Faculdade de Comunicação Social, e o Núcleo de Estudos em Turismo, Comunicação e Afetos, do Departamento de Turismo. Nesse sentido, cabe elucidar que a oralidade predomina na publicação aqui exposta, em razão da entrevista ter sido conduzida com esses direcionamentos, no Laboratório de Áudio (Audiolab), em formato audiovisual. Nesse contexto, a proposta também se aproxima do campo da Educomunicação, que busca promover ecossistemas comunicativos abertos, democráticos e participativos, voltados à formação cidadã e à circulação plural do conhecimento (Soares, 2006). Inspirados por essa perspectiva, o podcast *O Mundo do Turismo* configura-se como uma prática educativa, pois utiliza a linguagem sonora e o formato dialógico para democratizar o acesso à pesquisa e estimular o pensamento crítico sobre o turismo. A entrevista integra esse projeto justamente por valorizar a escuta como forma de produção e partilha de saberes, oferecendo espaço para que pesquisadores e profissionais da área possam expor reflexões, metodologias e experiências de campo.

O texto que segue é produto da transcrição da entrevista realizada na ocasião, revisada pelos autores e pelo próprio entrevistado, com o objetivo de esclarecer passagens confusas e adicionar informações que contribuam para a melhor compreensão dos argumentos. A última pergunta em exposição é um adendo realizado especificamente para a publicação na Revista Lumina, em que Bart teve a oportunidade de se debruçar sobre o modo como as relações entre música e imagens se manifestam por meio de narrativas transatlânticas.

**Lumina: Caro Bart, obrigado por aceitar nosso convite para participar desta entrevista. Gostaríamos de começar nossa conversa abordando sua trajetória acadêmica em Portugal e no Brasil.**

Eu cheguei em Lisboa em setembro de 2008. [...] Queria logo fazer o doutorado, mas naquele mesmo momento tinha entrado em vigor o chamado “Processo de Bolonha”, o qual determinava que você não podia fazer um doutorado sem primeiro

obter um mestrado na mesma área. Então, obrigatoriamente, tive que tirar o mestrado primeiro, em etnomusicologia, e depois o doutorado. E eu foquei na questão da lusofonia [1], que é muito ambivalente, e mais especificamente, na aplicação deste conceito à música. Isso por um lado. Por outro lado, tem a pesquisa que deu lugar ao livro, sobre aviões e músicas. No caso dos aviões, estudamos a TAP Air Portugal, que voa muito para o Brasil. Durante dez anos, entrevistamos a tripulação de cabine, o pessoal do marketing [...]. Entrevistamos muitas pessoas, mas o que captou nossa atenção inicial era que nos voos de longo curso eles tinham uma revistinha a bordo que se chamava “Up: ouse sonhar mais alto”. Partimos desse jogo de palavras e fomos analisar as *playlists* dessa revistinha. Inicialmente, eram coisas bem básicas, tipo pop, rock, jazz, talvez um pouco de lounge também. Só que depois eles começaram a mudar as categorias e nós sabemos muito bem que [...] a seleção cultural nunca é neutra, implica escolhas talvez inconscientes para quem seleciona, mas reveladoras para o pesquisador. Depois de um tempo isso virou um artigo (Vanspauwen; Sánchez-Fuarros, 2023).

Depois, a TAP começou a separar, por um lado, fado, e, por outro, Portugal. Mas os lusófonos, que incluem aqueles que migraram do Brasil, ou de Cabo Verde, ou de Angola, para Portugal — às vezes até nasceram lá, são residentes, têm cidadania ou não —, esses músicos lusófonos, não entravam no rótulo de Portugal, entravam no rótulo de “Lusófono” ou “África”. E, pior ainda, porque bandas internacionais, tais como Buraka Som Sistema [2] ou Da Weasel [3], bandas um pouco como, não digo Racionais, em si, mas um povo mais do Hip Hop, a TAP colocava esse pessoal de sucesso mundial no canal “Crianças”. Então, eu vi ali um jogo interessante de poder. [...] Isso apenas para os passageiros, de modo geral, nos voos de longo curso. Mas também tinha, para os passageiros da classe executiva, um livrinho... davam como cortesia um CD com músicos de cada país de língua portuguesa. Só que usavam dois conceitos diferentes: usavam essa ideia de “lusofonia” para o público falante de inglês, e, para os outros, “portugalidade”, que para mim é muito complicado. Não diria que é imperialismo, mas tem alguma conotação que combinaria com esta ideia de expansão portuguesa. Então, para eles, para os portugueses, falavam “nossa companhia aérea é da portugalidade”. Um conflito total de tradução. Daí a ideia de a gente convidar pessoas que estudam outras linhas aéreas e ver como é que eles podiam analisar o caso através dessa lente, nesse prisma pós-colonial, de mediação cultural e de silêncios e tabus, ou coisas não faladas.

**Lumina: Sua relação com o Brasil não é de hoje. Você já esteve algumas vezes no país. Como isso começou?**

Queria começar homenageando meu professor, falecido esse ano, professor Eddy Stols, que deu aulas durante muitos anos em Marília (SP). Ele foi meu professor de história brasileira em Lovaina (cidade da Bélgica) e foi a pessoa que me mandou

para o Brasil. Então, foi graças a ele, que enviou uma carta na véspera do último dia do prazo para aplicar para a bolsa, que estou aqui hoje, não é? É fantástico. [...] Então, é graças a ele que eu comecei a realmente estudar manguebeat e maracatu.

Antes, eu já conhecia alguns álbuns com estes gêneros musicais dentro da seção “Músicas do mundo”, um rótulo para vender que foi lançado em Londres para juntar um pouco essas músicas não ocidentais. E também conheci a cidade do Recife através do Chico Science, Nação Zumbi, Fred Zero Quatro, Mestre Ambrósio. E, na época, ainda era difícil obter as músicas. Em alguns casos, tive que importar os discos. Mas o Eddy Stols, o meu querido professor que trago no coração e com quem publiquei mais tarde, pela Lei Rouanet, “Bélgica e Brasil” (Stols; Pelaes Mascaro; Bueno, 2014), me estimulou bastante. Ele foi historiador cultural e, na carta de recomendação, dizia que valia a pena estudar a cidade do Recife e também a cidade de Belo Horizonte, como cidades com uma grande presença histórica de pessoas escravizadas, e como isso se refletia na música.

Eu também fiquei em Campinas um tempinho, mas foi muito pouco, umas três semanas, não deu para muito. Então, basicamente, foi em Belo Horizonte, na pesquisa teórica com o professor Eduardo França Paiva, do Departamento de História, que trabalha muito com mestiçagens culturais e cartas de alforria. E, no Recife, onde entrevistei várias pessoas. Infelizmente, o Chico Science já não estava vivo. Por outro lado, eu também tenho um lado de músico praticante, então eu aprendi a tocar o maracatu [...]. Tenho um daqueles bombos grandes em casa (alfaia), aprendi a tocar o berimbau... No jazz, também toco saxofone e, no baixo, toco músicas do Sepultura, do Cogumelo Records, lá de BH. Então, o Brasil é bom em termos acadêmicos [...]. É, talvez, a quarta vez que eu venho. Já dei uma conferência em João Pessoa, mas, do resto, o país está sempre presente na minha pesquisa, até porque essa tal palavra de lusofonia é pouco conhecida aqui.

**Lumina: Sobre essa questão, gostaríamos de retomar o contraste que você observa entre as noções de lusofonia e portugalidade.**

Os brasileiros, de modo muito geral, até na academia, confundem um pouco essas palavras. Em Portugal, isso também acontece. Eles acham que lusofonia é “quem fala português”. Daí se faz um evento internacional e uma conferência com um painel que pode se chamar “Patrimônios lusófonos partilhados”. E você pensa que aquilo vai propor um cruzamento, tipo o samba em Portugal ou, por exemplo, Carminho ou o António Zambujo fazendo turnês no Brasil, que seriam os cruzamentos transatlânticos. Mas não, eles colocam o Bumba Meu Boi do Maranhão, a culinária de Angola, sem olhar para esses cruzamentos. Então, dentro de cada apresentação há apenas uma descrição que não sai da caixa propriamente dita.

Em relação à portugalidade, eu próprio não gosto de usar essa palavra. Eu acho que transmite um conservadorismo, ou um protecionismo, como se a identidade

portuguesa fosse algo fixo no tempo. Para dar um exemplo concreto, Portugal acolheu a Exposição Mundial em 1998 e dentro do Instituto de Etnomusicologia, ao qual pertenço, a professora Susana Sardo, junto com o editor José Moças, fizeram uma coleção sobre a influência de Portugal em Malaca, a influência de Portugal, digamos, em Angola. Sempre a influência, o que ficou de Portugal. E o que eu mais gosto – e cada vez mais pesquisadores pensam assim – é “Qual foi o movimento de volta?”. Como se fosse “O Império Contra-Ataca”. Tem um professor, o Pedro Schacht Pereira, nos Estados Unidos, que dá um curso que se chama assim, “The Empire Sings Back” [4]. Então, como é que os músicos, nas lutas de libertação, usavam a música para fazer a mensagem chegar a Portugal? E tanto é que em Portugal se fala muito sobre os 50 anos desde a ditadura de 1974, a Revolução dos Cravos, onde se colocava um cravo nas pontas de suas baionetas [5]. Mas isso não foi por acaso. Começou com as lutas de libertação nas colônias.

**Lumina: Em relação à música, que é o seu tema central de pesquisa, e pensando nas conexões com o turismo, qual é o som que define o destino? Por exemplo, no caso de Lisboa, o fado ainda é uma marca de Portugal?**

Essa pergunta tem duas respostas. Para o turista, é o fado. Mas, para nós, pode ser aquela música mais cosmopolita, não é? Eu diria que a banda é Buraka Som Sistema, que é uma banda que tem um *sound system* muito particular e integra músicas africanas, um pouco como fazia Chico Science e Nação Zumbi. É basicamente um tipo de música eclética, inovadora, e que teve uma boa repercussão lá fora. E o fado, apesar de ser muito contido [...]. Porém, mesmo no fado, temos uma bifurcação. Já mencionei Carminho, que é filha de uma fadista, Teresa Siqueira. Ela tem um disco, chamado “Portuguesa”, que é tudo estilisticamente preto e branco com uma, não vou dizer rigidez, mas ela aparenta ser mais fechada quando toca; é mais uma voz forte, contida. E do outro lado tem Ana Moura, também fadista, que foi muitíssimo criticada porque mostra os laços com a África. A avó dela era africana, angolana, então às vezes ela coloca uma roupa mais sensual, que não combina com essa coisa mais fechada do fado, e também coloca samba e música pop dentro do fado.

Então, eu vim agora de TAP voando pra cá e fiquei passado, mais uma vez, tal como naquela pesquisa inicial, vi que a Carminho estava no canal Fado e Ana Moura estava no canal Pop, porque aparentemente ela já pulou a cerca da categorização musical. Isso me parece muito interessante. Claro que seria necessário entrevistar quem fez aquilo, quem montou essa *playlist*, excluindo a Ana Moura, que sempre fala que é uma fadista. Ela nasceu no fado e para ela deve ser doloroso. Se fosse ela a tomar o avião e buscar o próprio disco, ver que ela já não está no fado, imagina [...]. É triste e, ao mesmo tempo, é dinâmico.

Aqui, eu cheguei no Galeão, que eu sei que é um aeroporto que está voltando à vida depois de muitos voos desviados por São Paulo e até para o Santos Dumont.

Cheguei e tive que andar muito, e enquanto isso fiquei ouvindo uma bossa nova nos alto-falantes do aeroporto, um pouco como música de fundo para acolher os passageiros até a chegada. E isso condiz com aquilo que eu sinto, que lá fora, especialmente em Portugal: Rio de Janeiro é bossa nova, é tropicália. Aliás, recentemente, em Portugal, deram medalhas de ouro a vários desses músicos: Chico Buarque, depois Caetano, Maria Bethânia e outros mais. E a Carminho e outros gostam de ser vistos também como esses músicos que estão fazendo a ponte. Do outro lado tem Anitta e o funk carioca, que é uma música que não combina muito com a imagem que se tem, na Europa, do Brasil. E depois ainda tem, lá em Portugal, a música pimba [6], que é a música que toca na quermesse, a música, digamos, mais “baixa”. E vocês aqui também devem ter músicas mais populares, tipo o funk.

Eu acho que, cada vez mais, nós precisamos estudar também essas músicas assim como as bandas atuais que desconhecemos. Eu conheço muito pouco daqui. Inclusive, na pesquisa que eu fiz no mestrado, entrevistei dois ou três músicos brasileiros e eles falaram assim: “para ter sucesso em Portugal, o público quer, os portugueses principalmente, querem que eu toque bossa nova”. Um destes entrevistados até tinha um próprio disco, mas não conseguia que fosse vendido com sucesso. Agora é interessante, a Anitta foi várias vezes para Portugal e foi criticada duas vezes. Quer dizer, uma vez gostaram do que ela fez, porque ela veio como a Carmen Miranda, com umas frutas na cabeça. Na outra vez ela fez o oposto e focou no lado carioca mesmo, numa sensualidade mais visível. E os jornalistas ficaram fumegantes, não gostaram absolutamente nada daquela atitude. E, de repente, ninguém falava mais sobre os laços Brasil-Portugal, laços de “países irmãos”, que eu não sei se é uma boa expressão. Eu tenho uma colega que diz que na verdade é filho do primeiro casamento, onde o pai não pede desculpas. Em todas as relações pós-coloniais falta essa parte, de pedir desculpas.

**Lumina: Falando a partir dessa perspectiva pós-colonial, sobre a relação entre essa abundante produção cultural brasileira — as novelas, por exemplo — e o contraste com a xenofobia e os demais preconceitos, como você vê isso?**

É, o preconceito está crescendo. Inclusive, tem alguns brasileiros que chegaram agora a Portugal e fizeram uma coletânea intitulada “Volta para tua terra”, que é uma frase que muita gente usa; e às vezes nem são as coisas faladas, são os olhares, não é? E, realmente, o que eu posso dizer sobre imigração em Portugal? Todo mundo é bem-vindo, claramente, mas Portugal não tem, na minha visão, evidentemente, muita estrutura para acolher toda a gente. Já antes do COVID, nós tínhamos pouco espaço nos hospitais públicos e quando você for agora, você vai ter que esperar muitas vezes até meia-noite. Portugal já hasteou bandeiras na Câmara Municipal dizendo “Welcome immigrants” [7]. Eu acho que muita gente gosta dessa mistura, porém às vezes, quando está demais saturado, fica difícil.

(...) E mais, eu diria que no turismo, sobretudo depois do COVID, muita coisa mudou. O Brasil tem pelo menos 12 voos da TAP por dia, muito mais possivelmente, porque fazem conexões, e antes era muito mais claro quem era turista e quem não. Agora, a emigração do Brasil para Portugal aumentou, e não se sabe mais se são turistas ou novos residentes que chegam. A viagem é cada vez menos de ida e volta, como se fosse uma visita, e cada vez mais para ficar.

Talvez por isso, o governo português agora está ficando mais de direita. Criou até uma polícia para verificar quem está com a documentação em ordem ou não. Isso cria uma ansiedade muito grande para quem já lá está, não é? Seja por laços de sangue ou por um visto, ou um visto que depois vira uma cidadania, ou uma residência permanente. Para os portugueses, o problema, julgo eu, é que para eles não é um visto permanente. Para eles, ser português é uma identidade. Imagina vocês terem agora um monte de outras nacionalidades chegando aqui e de repente serem brasileiros apenas pelo tempo de permanência no país? Alguma coisa está errada.

**Lumina: Você acha que as empresas de turismo tentam promover essa hibridização amigável através da cultura? Em relação aos seus estudos sobre a TAP, como você avalia essa questão?**

Em relação a isso, posso falar sobre um outro projeto que estou preparando, no âmbito do turismo sustentável pós-colonial. O perfil já está no ar, mas não está pronto, então eu não posso divulgar, mas a preocupação foi exatamente essa. Muitas vezes se fazem visitas decoloniais, aqui no Rio também, na Pequena África, não é? Na visita que eu fiz não se falou muito disso, foi mais ver o lado histórico e visual e depois como, através da arte, nós podemos nos lembrar de certos episódios. Mas eu acho que o decolonial também pode falar sobre as coisas boas.

No caso de Lisboa, e possivelmente Rio de Janeiro, e outros lugares onde se fala português, podíamos falar mais sobre a mistura. A mim, por exemplo, me interessa, e esse é o lema do meu projeto secreto — não tão secreto assim —, o nome é “Lisboa Lusófona” e já está nos moldes desde 2017. Mas eu tive que deixá-lo de lado um pouco, para voltar à academia para fazer o livro. E agora estou de volta, então preciso ver de que maneira que vou fazer, mas está patenteado e já tem plano de ação. Posso aproveitar para fazer aqui um *elevator pitch*, que é aquela fala que se tem com um superior no elevador, que se tem dois minutos para vender sua ideia. Então é assim: se você visitasse Lisboa pela terceira vez, quarta vez, você já está farto de ouvir fado, daqueles pastéis de nata, você já sabe onde comprar pastel de bacalhau, você já viu a Torre de Belém, a ponte, você já fez tudo, mas você tem lá uma curiosidade. Você vê que tem um povo de Angola, ou Cabo Verde e até brasileiros. O que é que eles fazem? Se misturam?

Então a ideia seria fazer uma visita onde você pudesse ouvir música de Cabo Verde, comer um prato local de Angola, ou até conhecer os cruzamentos. O músico

brasileiro não vai só tocar com brasileiros, então qual mistura musical sai daí? Isso é interessante. Eu acho que essa pode ser a cura desse tabu, do não falado. Uma forma diferente de falar sobre a época colonial. Eu acho que valeria a pena, em todas as cidades que tenham um passado colonial, tentar ver a atualidade e mostrar ou promover a mistura cultural na atualidade, não apenas pela governança local, mas também por empresas turísticas. Eu acho que, depois, isso poderia beneficiar também a comunidade local. Por exemplo, em Lisboa temos uma casa de concertos que faz espetáculos de ótima qualidade, mas tem pouco público. Não estou dizendo que tem que botar o pessoal todo dos cruzeiros nesse lugar, mas de alguma forma direcionar a um público interessado.

**Lumina: No domingo, nós tivemos a possibilidade de realizar um tour pela Pequena África, voltado a uma perspectiva de resgate da história das mulheres [8]. Enquanto residente em Portugal e pesquisador dos estudos pós-coloniais, você poderia falar um pouco sobre sua experiência?**

Uma coisa que me chamou a atenção, quando saímos desse lugar na direção do Museu do Amanhã, e novamente passamos pelo banco, e tinha lá uma publicidade, daquela mesma senhora da estátua mais nova, uma foto dela [9]. Achei muito interessante como as instituições comerciais usam e abusam desses imaginários, não é? Percebi que isso é muito maior do que eu imaginava; e também me causou um pouco de confusão, o lugar ser ao mesmo tempo um lugar de vida noturna e um lugar de memória, de memória dolorosa.

Teve um terceiro elemento. Depois, fomos lá ver o Cais do Valongo. Não tinha quase ninguém e isso é uma vergonha. Mas em Lisboa acontece algo semelhante, ninguém fala desses espaços. Eu acho ruim demais. Eu, sendo belga, na Bélgica, sempre pensei: nós temos lá em Bruxelas um arco, não é um arco do triunfo como você tem em Paris, mas parecido. Tem uma avenida muito grande que leva para o Museu da África, que foi pago com dinheiro, vamos dizer, dinheiro sujo, vindo da exploração dos africanos realizada pelo rei da Bélgica. De certo modo, constitui um paralelo com a riqueza de Portugal, que também resultou da escravidão. Agora, vão construir um memorial da escravatura, perto do Cais do Sodré (em Lisboa), que é basicamente de onde os navios saíram para o Brasil.

No Brasil, eu acho que vocês estão a um passo à frente. Mas me causou a impressão de que não muitos tours passem lá. Neste caso, o tour foi mais curto, e foi muito bem explicado, mas tem que chegar lá. Eu acho que o coletivo ainda não tem muito, a sociedade de maneira coletiva, ainda não é suscetível a essa questão, que é uma pequena parte, mas foi fundacional no Rio de Janeiro. E, por fim, tem algo anedótico, mas eu não sabia que o porto daqui era tão igual a Portugal. Em Lisboa, a doca é igual, com duas entradas (nomeadamente, o Terreiro do Paço e o Cais do Sodré). Aqui no Rio, você tem o Paço Imperial e tem o Cais do Valongo. Então

também eram duas entradas.

**Lumina: Para finalizar, gostaríamos de trazer a provocação do presente dossiê da Revista Lumina, para tratar sobre as relações entre a música e as imagens, pensando em contrastes, complementaridades e equivalências. Essa dimensão é presente na sua pesquisa sobre Lusofonia? Você poderia dar algum exemplo?**

Sim, a dimensão das relações entre música e imagens é absolutamente central na minha pesquisa sobre Lusofonia, particularmente quando analiso as estratégias de comunicação da TAP. Essas relações se manifestam através de narrativas transatlânticas muito sofisticadas. Posso dar dois exemplos particularmente reveladores.

Primeiro, a trajetória simbólica que vai de Carmen Miranda a Carminho. Em 2010, a revista de bordo da TAP, *UP Magazine*, publicou um artigo sobre Carmen Miranda, apresentando-a como “a *Brazilian Bombshell* que conquistou Hollywood e deu o samba a conhecer ao mundo”, construindo uma narrativa que a situava “no meio do Atlântico”. O texto afirmava que “Carmen Miranda, portuguesa de Marco de Canavezes, fez o Brasil olhar para o espelho e descobrir nele o samba e a alegria”, criando uma equivalência entre sua origem portuguesa e sua identidade brasileira. Já em 2015, também na *UP Magazine*, esse movimento transatlântico foi reconfigurado através da fadista Carminho, num artigo intitulado “Fado Tropical” – referência intertextual à música de Ruy Guerra e Chico Buarque que ironizava o desejo das elites brasileiras de se verem “civilizadas” nos moldes europeus. Com fotos de sua visita ao Rio, na calçada de Copacabana ou ao lado de Milton Nascimento, na entrevista, Carminho falava de sua experiência no Rio de Janeiro encontrando “Portugal em todo lado”: “Nos sanduíches de pernil de porco do Bracarense, no bolinho de bacalhau do bar Semente, ou no ondular da calçada portuguesa que contorna as praias de Ipanema e Copacabana”. Aqui, música, discurso (texto) e imagem se complementam: enquanto Carmen Miranda levou o Brasil para o mundo partindo de Portugal, Carminho reencontrou Portugal no Brasil, criando um movimento circular que reforça a intersticialidade lusófona.

Segundo, a campanha “De Braços Abertos” (2011). Com um vídeo no YouTube que alterna entre imagens de estúdio e paisagens e pessoas do Brasil, de Angola e de Portugal, a TAP lançou aquilo que chamou de “hino lusófono”, com participação da cantora brasileira Roberta Sá, da fadista portuguesa Mariza e do cantor angolano Paulo Flores, além de tripulantes da própria TAP. Essa campanha de marketing viral marcou a renovação sonora da imagem da TAP, envolvendo a redefinição da própria noção de “portugalidade” sobre a qual se construiu a imagem corporativa histórica da companhia, abraçando explicitamente a noção de “lusofonia” como estratégia que equilibrou a comercialização da cultura com a promoção de uma identidade portuguesa fluida. Aqui, música, letra e imagem se fundem novamente: três vozes, três países, uma língua, criando uma sonoridade que é simultaneamente una e múltipla,

refletindo visualmente a diversidade lusófona enquanto projeta musicalmente uma identidade compartilhada.

Ao meu ver, esses dois exemplos demonstram como, na construção da lusofonia pela TAP, música e imagem não são apenas complementares – elas são indissociáveis na produção de narrativas que negociam identidade, memória e pertencimento através do Atlântico. Aliás, isso também pode ser encontrado em outros pontos de aeromobilidades lusófonas, como o Aeroporto Galeão-Tom Jobim no Rio, que já mencionei brevemente. Por exemplo, o nome “Galeão” remete à praia da Ilha do Governador onde foi construído o galeão “Padre Eterno” no século XVII, navio português usado para transporte de mercadorias, ligando Brasil e Portugal através do comércio colonial e da escravatura. Por sua vez, “Tom Jobim” homenageia o ícone da bossa nova que compôs “Samba do Avião” inspirado pela própria aterrissagem neste aeroporto. Assim, semioticamente, o nome do aeroporto justapõe o navio colonial (conexões imperiais) e a bossa nova (conexões culturais globais pós-coloniais, ligando Brasil e EUA através do jazz e de influências negras, com grande popularidade em Portugal – constituindo um espaço do que chamei, junto com o colega Jorge de La Barre [12], de “lusofonia musical”).

## Notas

[1] Lusofonia refere-se ao conjunto de países e comunidades que compartilham a língua portuguesa, envolvendo aspectos culturais, históricos, sociais e políticos. O conceito também é analisado criticamente como uma unidade não consolidada, mas como um campo de disputas simbólicas (Couto, 2017).

[2] Buraka Som Sistema é uma banda portuguesa que combina o hip-hop, o techno, o zouk caribenho e o kuduro angolano para criar um som de *dance music*. No início dos anos 2000, Branko, DJ Riot, Conductor e Kalaf Epalanga colaboraram com artistas locais portugueses e angolanos antes de chegarem à sua destilação de kuduro, justamente quando a ideia do bass global se consolidava em blogs de música, pistas de dança e palcos de festivais. Foi um dos projetos musicais portugueses com mais projeção internacional nas décadas de 2000 e 2010. (Buraka [...], c2019).

[3] Banda pioneira do hip-hop em Portugal, formada em Almada, em 1993. Iniciou sua carreira com um EP em inglês que os levou a participar da influente compilação “Rapublica”. O ápice do sucesso comercial veio com “Re-Definições” (2004), que lhes rendeu um MTV Europe Music Award, e com “Amor, Escarnio e Maldizer” (2007), que vendeu mais de vinte mil cópias no primeiro dia, consolidando sua popularidade (Da Weasel. [S. l.], c2022).

[4] “O Império Canta de Volta”, em tradução livre.

[5] A Revolução dos Cravos, ocorrida em Portugal em 25 de abril de 1974, foi um movimento militar e popular que depôs pacificamente o regime ditatorial do Estado Novo. Seu nome deriva do gesto simbólico dos soldados, que colocaram cravos vermelhos nas pontas de suas baionetas, e da adesão popular, que distribuiu flores aos militares (A mulher [...], 2023).

[6] A música pimba é um género português, de caráter popular e comercial, caracterizado por melodias simples e repetitivas, letras humorísticas, brejeiras ou de duplo sentido, e uma abordagem despretensiosa e festiva.

[7] “Bem-vindos, imigrantes”, em tradução livre.

[8] Roteiro organizado pela empresa Tourdelas, coletivo de guias de turismo do Rio de Janeiro dedicado ao planejamento de roteiros turísticos e pedagógicos que celebram a força e o protagonismo das mulheres.

[9] Bart se refere à estátua de Mercedes Baptista, primeira bailarina negra do Theatro Municipal, localizada no Largo de São Francisco da Prainha, na Praça Mauá, no centro do Rio de Janeiro.

[10] O programa *Visita Guiada* conta a história do território português e suas relações com o resto do mundo através do património histórico, material e imaterial (Visita [...], [2024]).

[11] Professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde coordena o Laboratório de Etnomusicologia.

[12] Professor do Departamento de Sociologia e Metodologia das Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense, além do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco.

Artigo submetido em 31/10/2025 e aceito em 20/12/2025.

## Referências

BURAKA som sistema. [S. l.], c2019. Disponível em: <https://slink.com/OwYW7>. Acesso em: 22 dez. 2025.

COUTO, F. A. M. Lusofonia: um conceito ainda incipiente? **Diálogos**, v. 2, p. 71-88, 2017.

CUNHA, L.; MACEDO, L.; CABECINHAS, R. Fluxos, trânsitos e lugares de (des) encontro: contributos para uma lusofonia crítica. **Comunicação e Sociedade**, n. 34, p. 147-164, 2018.

DA WEASEL. [S. l.], c2022. Disponível em: <https://www.daweasel.pt>. Acesso em: 22 dez. 2025.

GILROY, P. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

A MULHER que, no dia 25 de Abril de 1974, distribuiu cravos pelos militares. **Observatório da Língua Portuguesa**. [S. l.], 25 abr. 2023. Disponível em: <https://linq.com/rdzkO>. Acesso em: 22 dez. 2025.

SOARES, I. O. Gestão comunicativa e educação: caminhos da educomunicação. **Comunicação & Educação**, v. 8, n. 23, p. 16-25, 2002.

STOLS, E.; PELAES MASCARO, L.; BUENO, C. (Ed.). **Brasil e Bélgica**: cinco séculos de conexões e interações. São Paulo: Narrativa Um, 2014.

VANSPAUWEN, B. P.; SÁNCHEZ-FUARROS, I. (Ed.). **Postcolonial aeromobilities**: branding, cultural governance, and tourism imageries. 1. ed. Londres: Routledge, 2025.

VANSPAUWEN, B.; SÁNCHEZ-FUARROS, I. Embracing postcolonial diversity? Music selection and affective formation in TAP Air Portugal's in-flight entertainment system. *In: PERALTA, E.; DOMINGOS, N. (Ed.). Legacies of the portuguese colonial empire: nationalism, popular culture and citizenship.* Londres: Bloomsbury Academic, 2023.

VISITA guiada, [S. l.], [2024] Disponível em: <https://lnq.com/1Y19n>. Acesso em: 22 dez. 2025.