

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

GABRIEL GUEDES GIL

**ONDE É O AFTER?**

SONORIDADES LGBTQIA+ NO *AFTER* (2023), DE PABLLO VITTAR

PORTO ALEGRE

2024

GABRIEL GUEDES GIL

**ONDE É O AFTER?**

SONORIDADES LGBTQIA+ NO *AFTER* (2023), DE PABLO VITTAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Bergamin Conter

PORTO ALEGRE

2024

### CIP - Catalogação na Publicação

Gil, Gabriel Guedes  
Onde é o after? Sonoridades LGBTQIA+ no After  
(2023), de Pablio Vittar / Gabriel Guedes Gil. --  
2024.  
84 f.  
Orientador: Marcelo Bergamin Conter.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade  
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Publicidade  
e Propaganda, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Música pop. 2. Semiótica da cultura. 3. Remix.  
4. Pablio Vittar. 5. Comunicação. I. Conter, Marcelo  
Bergamin, orient. II. Título.

GABRIEL GUEDES GIL  
**ONDE É O AFTER?**  
SONORIDADES LGBTQIA+ NO AFTER (2023), DE PABLO VITTAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Aprovado em: Porto Alegre, 19 de agosto de 2024

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Marcelo Bergamin Conter – UFRGS  
Orientador

---

Prof. Dr. Mario Arruda – UNISINOS  
Examinador

---

Prof<sup>ª</sup>. Ms. Taís Severo Casagrande – UFRGS  
Examinadora

Dedico este trabalho à Andrea Guedes Gil e à  
Juvelina da Luz Gil

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha avó paterna, Juvelina da Luz Gil, por todo o amor que recebi dela. Seu falecimento durante a minha infância criou um eco que me motiva a continuar te dando orgulho. Não tem um dia que eu não lembre de você.

Agradeço à minha mãe, Andrea Guedes Gil, por toda a inteligência e amor na minha criação. Sem eles eu não teria conseguido compreender o amor que envolve o processo. Infinitos agradecimentos não seriam suficientes para reconhecer o teu imenso cuidado por mim, ainda assim te digo, igual quando criança, que tu é a melhor mãe do mundo. Te amo mãe!

Agradeço também a toda a rede feminina que me criou, a minha irmã, minha madrinha, minhas tias e primas que, de alguma forma, sempre me acolheram e formaram a rede de apoio que, coletivamente, me criou. Muito obrigado.

Agradeço à Isadora e à Fernanda pelas irmãs que a vida me deu. Sem a amizade de vocês eu não conseguiria ser livre como tento ser. Amo vocês.

Agradeço também ao meu orientador, Marcelo, pela confiança inabalável. Até mesmo quando eu não confiava em mim e no trabalho, ele nunca deixou de acreditar e me motivar a seguir em frente. Contigo percebi que a docência pode ser um caminho para a felicidade. Todas as orientações sempre foram aulas, por isso te chamo de sor!

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a todos os docentes, técnicos-administrativos, funcionários terceirizados e alunos que fazem o ensino público ser de qualidade e um tesouro nacional inestimável.

Agradeço, especialmente, à professora Elisa Piedras, quando, em aula, me disse algo como “vai ser feliz no mercado! Depois tu vai ver que quer voltar pra academia”. Ela não sabia, mas profetizou minha trajetória profissional. Muito obrigado pela confiança e carinho.

Agradeço a todas as amigas da graduação, em especial, a Larissa, a Jessica, a Ana Julia, a Ana Vitoria, a Julia e a tantos outros que fizeram o curso de Publicidade e Propaganda mais divertido.

Agradeço ao Nicolas pela amizade e companheirismo que mantemos juntos. Nossa relação é muito importante para mim.

Agradeço ao GPESC pelas contribuições em grupo.

Agradeço à Pablllo, a toda a sua equipe e a todos os artistas que produziram o After coletivamente. Vocês mostram que a música nacional não precisa ser cafona.

Esses dias eu tava zapeando no SoundCloud  
Aí eu vi um set da Cyberkills, achei tudo  
Um set? Acho que não era um set  
Era um set ou era um remix? Não lembro  
Era um remix de alguma música ou era um set  
Fiquei ouvindo e malhando meu cuzão, ain  
(Pablo Vittar - *Descontrolada Cyberkills*  
*Remix*)

## RESUMO

Neste trabalho de conclusão de curso analisa-se a produção de sonoridades LGBTQIA+ no álbum *After* (2023), de Pablllo Vittar. O disco se apresenta como uma remixagem da obra anterior, o *Noitada* (2023). A problematização se volta para pensar, semioticamente, como a música produz sentido em seus elementos sonoros, culminando assim no problema de pesquisa: como o disco *After* engendra devires LGBTQIA+ em suas sonoridades? Partindo da obra conjunta de Deleuze e Guattari, o disco é tomado como um rizoma, onde diversas cadeias semióticas estão postas em relação. Diferentemente de uma estrutura radicular, o rizoma permite que a obra seja contemplada em toda a sua semiodiversidade, reconhecendo que seus elementos se desenvolvam não por oposição, mas inter-relação. Como metodologia, efetua-se uma escuta apoiada entre a semiótica da cultura e o método cartográfico, para dar conta de analisar as faixas do álbum através de um enfoque que reconhece a significação nos seus elementos sonoros. Por meio da análise, foi possível perceber algumas regularidades sonoras que permeiam o álbum e produzem a emergência de significação LGBTQIA+ que foi ouvido nele. Entre elas, a que mais se destaca é a forma como a persona de Pablllo Vittar é ressignificada no álbum através de seus processos de composição, resultando em várias expressões-Pablllo que atravessam toda a escuta do disco. Para realizar esse percurso investigativo, estruturamos o trabalho com um capítulo introdutório, no qual é apresentado o preâmbulo da pesquisa e o que orienta nossa problematização; no segundo capítulo, são descritas algumas práticas de remixagem desenvolvidas a partir da década de 1960, relacionadas com as composições remix do *After*; no terceiro capítulo, é construído o campo teórico que servirá de base para a condução da pesquisa, com base em Deleuze e Guattari; no quarto capítulo, o aparato metodológico no qual nos apoiamos para o empreendimento da análise das faixas é descrito, aproximando os conceitos da semiótica da cultura com o método cartográfico; no quinto capítulo, realizamos a descrição e a análise das faixas, reconhecendo os elementos que produzem significação nelas, e por fim, no sexto e último capítulo, apresentamos uma síntese dos resultados.

**Palavras-chave:** Semiótica da Cultura; Remix; Música pop; Pablllo Vittar; Comunicação.

## ABSTRACT

This paper analyzes the production of LGBTQIA+ sounds in the album *After* (2023), by Pablo Vittar. The album is presented as a remix of the previous work, *Noitada* (2023). The problematization focuses on thinking, semiotically, about how music produces meaning in its sound elements, thus culminating in the research problem: how does the album *After* engenders LGBTQIA+ becomings in its sounds? Starting from the joint work of Deleuze and Guattari, the album is taken as a rhizome, where several semiotic chains are put in relation. Unlike a root structure, the rhizome allows the work to be contemplated in all its semiodiversity, recognizing that its elements develop not through opposition, but through interrelation. The methodology carries out a listening supported by the semiotics of culture and the cartographic method, to be able to analyze the tracks of the album through an approach that recognizes the meaning in its sound elements. Through the analysis, it was possible to perceive some sound regularities that permeate the album and produce the emergence of LGBTQIA+ meaning that we hear in it. Among them, the one that stands out the most is the way in which Pablo Vittar's persona is re-signified in the album through her composition processes, resulting in several Pablo-expressions that permeate the entire listening of the album. To carry out this investigative path, we structured the work with an introductory chapter, which presents the preamble of the research and guides our problematization; in the second chapter, some remixing practices developed since the 1960s are described, relating them to the remix compositions of *After*; in the third chapter, the theoretical field that will serve as a basis for conducting the research is constructed, based on Deleuze and Guattari; In the fourth chapter, the methodological apparatus on which we rely for the analysis of the soundtrack is described, bringing together the concepts of the semiotics of culture with the cartographic method. In the fifth chapter, we carry out the description and analysis of the tracks, recognizing the elements that produce meaning in them. Finally, in the sixth and last chapter, we present a summary of the results.

**Keywords:** Semiotics of culture; Remix; Pop music; Pablo Vittar; Communication.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Diagrama alegórico de semiosfera.....	46
--	----

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 RAÍZES JAMAICANAS DO REMIX.....</b>	<b>18</b>
2.1 Te Dou Version, Na Sua Língua, À Meia Noite.....	20
2.2 O Dub Tá Solto, Quer Fazer Feitiçaria No Baile.....	22
2.3 Elas Tem Sample, E O After Também.....	23
2.4 Era O Remix De Alguma Música.....	24
<b>3 ESSES DIAS EU TAVA ZAPEANDO NO MIL PLATÔS.....</b>	<b>26</b>
3.1 ...ÁÍ EU VI UM RIZOMA, ACHEI TUDO.....	27
3.2 ...FIQUEI OUVINDO E MALHANDO MEU DEVIR[zaum], AIN!.....	31
<b>4 CALMA AMIGA VOCÊ VAI VER, A METODOLOGIA QUE VAI BATER.....</b>	<b>37</b>
4.1 ACHEI TUDO MUITO ORIGINAL, TUDO MUITO TEXTUAL, TEM MUITO DO LÓTMAN AÍ.....	37
4.1.1 A Linguagem Pode Ser Assim Qualquer Coisa? Pode Ser, Como Que Fala, Foda?!.....	39
4.1.2 Qual É O Sistema Modelizante Da Vez?.....	41
4.1.3 Tem Texto Cultural Pra Você e Seu Amigo.....	43
4.1.4 Organizei Uma Semiosfera Que Me Deixou Excitada.....	44
4.1.5 Amor, Tentei Fechar Minha Fronteira, Joguei A Chave Fora.....	47
4.1.6 Prova Minha Balinha, Derrete Na Boca, É Uma Explosão.....	49
4.2 CONFESSO QUE AMEI A CARTOGRAFIA, DEI ATÉ UMA EMBRAZADA.....	50
4.2.1 Hoje Só Vou Cartografar Se For Mapeando Você.....	51
<b>5 CALDEIRÃO SEMIÓTICO DO AFTER.....</b>	<b>58</b>
5.1 AMEIANOITE (CLEMENTAUM REMIX).....	58
5.2 DESCONTROLADA (CYBERKILLS REMIX).....	60
5.3 CALMA AMIGA (RAMEMES & DJ TONIAS EXTENDED MIX).....	63
5.4 BALINHA DE CORAÇÃO (PZZS REMIX).....	66
5.5 KAOSDEADO (MÍLIAN DOLLA REMIX).....	68
5.6 DERRETIDA (BRUNOSO REMIX).....	70
5.7 PENETRA (PEDRO SAMPAIO REMIX).....	72
5.8 APETITOSA (S4TAN REMIX).....	73
5.9 CULPA DO CUPIDO (EPX & DELCU REMIX).....	75
5.10 AFTER (FELIPE GUERRA REMIX).....	76
<b>6 TUDO TEM O SEU FIM MAS EU NÃO TERMINEI.....</b>	<b>78</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>83</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em 2023, a artista Pablllo Vittar lançou seu quinto álbum de músicas inéditas, o *Noitada*<sup>1</sup>. O material consolida o sucesso de Pablllo como uma figura midiática de primeira ordem, com os principais veículos internacionais, como o jornal estadunidense *The New York Times*<sup>2</sup> e a revista de negócios *Forbes*<sup>3</sup>, reconhecendo a sua relevância para o cenário internacional, não só como *drag queen*, mas como uma das principais artistas mundiais. No disco, Pablllo divide o campo sonoro com outros nomes famosos, como Gloria Groove, MC Carol e Anitta, bem como outros nomes menos conhecidos, como as estreadas Irmãs de Pau, Frimes, Jup do Bairro e Mc Naninha.

Observando a carreira da artista, é possível perceber uma tradição no lançamento de seus álbuns: o lançamento de álbuns remixados<sup>4</sup> a partir do disco anterior. Percebemos isso desde seu primeiro álbum, o *Vai Passar Mal*<sup>5</sup> (2017), que meses depois teve a sua obra remixada no *Vai Passar Mal Remixes*<sup>6</sup> (2017). Nele, a drag entrega o material bruto de suas composições para outros artistas produzirem suas versões remix. Não é diferente no caso do *Noitada*, cujo disco de remixes é o *After*<sup>7</sup> (2023). Essa nova versão do álbum apresenta uma outra organização dos elementos sonoros das faixas apresentadas anteriormente: contém a adição de novas participações, novos versos, novas batidas, ritmos etc.

O *After* utiliza boa parte dos elementos sonoros das faixas do *Noitada*. Entretanto, esses elementos são recodificados, em menor ou maior grau, de acordo com a faixa e com o que o artista pretende com sua remixagem. Esses “artistas remix” (vamos chamá-los assim, na falta de um termo consolidado) adicionam a sua estética à sonoridade da Pablllo, trazendo elementos que por vezes parecem alheios à obra dela, contudo, sob uma escuta mais cuidadosa, percebemos que a esfera de sentidos e de gêneros [musicais] pela qual a Pablllo se movimenta é bastante eclética, de forma que a remixagem soa “a la Pablllo”, mas também tem a identidade daquele que a produziu.

Os ritmos que permeiam o álbum são vários. Alguns deles flertam mais com o *funk* e suas variações regionais, como o *funk paulista*, o *funk carioca* e o *brega funk*, enquanto outros

<sup>1</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6FwzHdmi1hoOUSnirEqGRO?si=CXEu0uu-RiuswLmi-WqbSA>

<sup>2</sup> The World’s Next Big Drag Queen Is Brazilian, Jack Niclas. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2024/06/30/world/americas/pablllo-vittar-drag-queen-brazil.html>

<sup>3</sup> Pablllo Vittar’s Multilingual Music Is, Above All, A Gift To Her Fans, Cris Malone Mendez. Disponível em:

<https://www.forbes.com/sites/cmalone/2020/04/30/pablllo-vittars-multilingual-music-is-above-all-a-gift-to-her-fans/>

<sup>4</sup> É preciso fazer uma diferenciação aqui entre “álbum remixado” e “compilação de remixes”. Enquanto o primeiro é identificado como uma nova versão do álbum que remixa, o segundo possui um caráter de “compilação”, sendo caracterizado por vários remixes da mesma faixa ou até remixes de diversos singles lançados ao longo da carreira do artista. Considerando isso, podemos identificar o *After* como um álbum remixado do *Noitada*.

<sup>5</sup> Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/2HTrcsRAZAfD28OdqNc2iT?si=JH1qZhq2RIG\\_PRI-y22BaA](https://open.spotify.com/intl-pt/album/2HTrcsRAZAfD28OdqNc2iT?si=JH1qZhq2RIG_PRI-y22BaA)

<sup>6</sup> Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/0FMRLnUbj1in2fX3yxbmx3?si=8iStodkBTLSLTL\\_wnRWVoqQ](https://open.spotify.com/intl-pt/album/0FMRLnUbj1in2fX3yxbmx3?si=8iStodkBTLSLTL_wnRWVoqQ)

<sup>7</sup> Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/4aj7OO4L0221GAz5zbQwJZ?si=a2HXs\\_B0Trub34YEH9veIg](https://open.spotify.com/intl-pt/album/4aj7OO4L0221GAz5zbQwJZ?si=a2HXs_B0Trub34YEH9veIg)

passam pela música eletrônica e suas vertentes, como *house*, *techno*, *synthpop*, *EDM* etc. A respeito do álbum, a artista nos diz que “AFTER é um reencontro com o meu eu que vai para festas e adora a vida noturna. [...] Foi nas boates que a Pablllo Vittar nasceu. O projeto é uma celebração a essa história, além de ter a ideia de trazer novos artistas que admiro e acompanho o trabalho” (Passos, 2023, documento eletrônico).

Pablllo Vittar, a *drag*, surgiu na cena de música pop nacional no ano de 2015 com o lançamento do EP<sup>8</sup> *Open Bar*<sup>9</sup> (2015). O disco possui cinco faixas, sendo todas uma mistura de *cover*, *remix* e *mashup* de músicas internacionais de sucesso, contudo a sua sonoridade é misturada com outros instrumentos musicais tipicamente brasileiros, bem como composições líricas autorais de Pablllo. Logo, nota-se desde o início da sua carreira uma postura anti-autoral, não como forma de desrespeito aos direitos autorais, mas como uma forma de produção musical que se desenvolve a partir da dissolução da ideia de compositor isolado, em favor de uma composição que é sempre coletiva, desassujeitada e desidentificada. Vale salientar a proximidade desse tipo de postura com as vivências *bixas*<sup>10</sup> que Phabullo, intérprete da Pablllo, experienciou durante a sua vida, encontrando linhas de fuga pelas quais poderia expressar sua sexualidade, mas ainda assim mantendo-se seguro, de certa forma, das violências do preconceito.

Ainda a respeito de questões autorais, vale destacar outros dois álbuns lançados pela Pablllo, que não são compostos de músicas inéditas em sua maioria, mas expressam uma tradição regional que privilegia a música em vez do artista. Os discos *Batidão Tropical Vol. 1*<sup>11</sup> (2021) e *Batidão Tropical Vol. 2*<sup>12</sup> (2024) contêm regravações de músicas norte/nordestinas. Dentro das práticas culturais desses estilos, é como se as músicas gravadas entrassem em um *continuum* semiótico e a partir disso ficassem disponíveis para serem reinterpretadas, saindo da tutela de seus autores, quebrando com a produção musical centrada no sujeito. Os casos são inúmeros para se apontar, mas denotam uma composição musical descentralizada, na qual o gênero musical é construído por todos aqueles que o tocam, ocasionando uma diluição do conceito de autoria e um questionamento sobre o que significa ser original ou inédito. Em entrevista para o El País, Pablllo afirma: “Acho incrível essa cultura musical tão interligada.

<sup>8</sup> *Extended Play*. Esse formato de lançamento é caracterizado por ser um disco com menos de 7 faixas, geralmente. No mercado fonográfico é utilizado como termômetro da demanda por um artista e quanto movimento ele causa.

<sup>9</sup> O álbum foi deletado das plataformas digitais devido a questões de direitos autorais. Entretanto, ainda é possível encontrá-lo na plataforma do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qXmI17MyjPo>

<sup>10</sup> A partir desse termo, propomos um reconhecimento das vivências queer que o interprete da Pablllo teve durante a sua vida e como isso perpassa o seu trabalho como artista *drag-queen*.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/194szTkDIGJsa9iZJNStwN?si=lugoQxnURiawcl0IcO36CQ>

<sup>12</sup> Disponível em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/album/7g1OoBZsRRCy2DA9NeASaw?si=8W7IEdLnSX-RDwxRLmEwAQ>

Você tem uma banda, eu tenho outra, mas você regrava minha música, eu faço a sua também... Fico muito feliz quando lanço uma música e alguma banda já regrava em forró. Para mim, isso é como ganhar na Mega Sena!” (Oliveira, 2021, documento eletrônico).

Em seu livro *Devassos no paraíso - a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* (1986), João Silvério Trevisan explora como a homossexualidade sempre foi algo presente no projeto brasileiro que se desenvolveu neste território. Existem relatos de práticas homossexuais em diversas tribos indígenas nativas, que desafiam a binariedade de sexos, que foram, a partir de iniciativas religiosas, e depois de algum tempo higienistas e sanitárias, marginalizadas e colocadas à parte da sociedade brasileira, de forma que as sexualidades desviantes precisavam ocorrer no sigilo, na noite, escondidas, para que não fossem descobertas. Em uma passagem do livro o autor nos fala como a bixa - o guei - se vale do deboche para sua comunicação com o mundo (Trevisan, 1986). Trazemos a expressão do deboche para aproximá-la da postura de criação musical que vai seguindo linhas de fuga para encontrar a sua expressão, tensionado tanto o que significa produzir música original quanto como se produz a música em si. É como se essa expressão LGBTQIA+ contaminasse a produção sonora e orientasse a sonoridade que é criada. Lembrando o início da carreira da Pabullo, conseguimos perceber esse deboche nos seus primeiros lançamentos que, através do uso de bases sonoras de outros artistas, cria a sua territorialidade.

Após essa breve exposição voltemos à P[h]ab[u]llo. Com uma infância no interior do Maranhão e do Pará, recebendo diversas influências de ritmos musicais norte/nordestinos, e uma adolescência até idade adulta no interior de Minas Gerais, em Uberlândia, Phabullo sempre teve que conviver com o preconceito fora de casa; dentro ele era acolhido e respeitado pela família. Desde criança já participava de atividades escolares relacionadas à apresentação musical e cantava em corais de igreja, onde descobriu sua vontade e gosto pela música. Já em Uberlândia, em um ambiente mais favorável para sua expressão de sexualidade, encontrou um espaço onde poderia explorar novas formas de expressão, até que, em uma noite de Halloween, ele decide se montar pela primeira vez. Logo em seguida, já estava trabalhando em casas noturnas como promotora de festas, com a persona Pabullo Knowles, até que, através de amigos da cena noturna, conseguiu espaço para cantar. Em seguida, é descoberta por Rodrigo Gorky, DJ e produtor musical, iniciando o processo de produção de *Open Bar*. Desde 2015 essa parceria se mantém, com Gorky gerenciando a carreira de Pabullo e atuando como compositor e produtor de seus álbuns, junto de outros DJs e produtores da cena nacional.

A respeito da escolha do objeto deste trabalho, explicitamos que o tema delimitado se dá devido à aproximação entre o álbum e o pesquisador, permeada por diversas questões

identitárias entre sujeito e objeto. O que motiva esta pesquisa é uma inquietação própria do autor do trabalho, que, ao ouvir o *After* pela primeira vez, percebe um disco com muito mais elementos sônicos do que o *Noitada*, muito mais rico em termos de parcerias e de perspectivas.

Algo insólito toma forma pelas sonoridades<sup>13</sup> deste disco. Apesar de não saber bem como expressar a forma como isso o afeta, num primeiro movimento de investigação, o autor encontra na expressão “música de viado<sup>14</sup>” uma possibilidade de mostrar a cadeia de significados que o álbum desperta na sua percepção. Contudo, essa categorização não pretende demonstrar a constituição de um gênero musical denominado “música de viado”, “música *drag*” ou até “música LGBTQIA+”. Uma categorização a partir dessas nomeações é uma forma de se regularizar a expressão sonora da Pablla, de tentar cristalizar quem ela é, e, diante de uma carreira tão plural quanto a dela, tal exercício identitário se mostra infrutífero e inadequado. Enquadrar a artista em um gênero musical é tentar fazer a segmentarização de alguém cuja obra é tão plural<sup>15</sup> quando ela própria. Contudo, ao problematizar essas significações e questionar por qual motivo esse tipo de categorização surgia ao autor, percebemos uma inquietação que o incentivou a investigar e reconhecer a potência da sonoridade do disco e como ele opera dentro de um registro LGBTQIA+, não só em seu discurso, nas letras, mas também em suas sonoridades. Avançando nesse tópico, percebemos que o principal ponto de atenção da problematização do trabalho recai sobre o âmbito sonoro do disco, muito mais que o lírico. Com isso, é posto o problema de pesquisa deste trabalho, que é: como o disco *After* engendra devires<sup>16</sup> minoritários LGBTQIA<sup>17</sup>+ em suas sonoridades?

Desenvolvendo uma proposta para responder a esse problema de pesquisa, estabelecemos o seguinte objetivo: reconhecer processos de significação de devires

<sup>13</sup> Não há consenso na área da comunicação para se conceituar o termo "sonoridade". No entanto, nos alinhamos aqui à forma como Guigue (2011, p. 47) propõe, que é a de concebê-la como uma unidade sonora composta, “[...] um momento que não tem limite temporal a priori, pois pode corresponder a um curto segmento, a um período longo, ou até a obra inteira. Será sempre um múltiplo, que se coloca, no entanto, como unidade potencialmente morfológica, estruturante”.

<sup>14</sup> Não aplicamos o termo de maneira pejorativa. Ele faz parte do percurso investigativo deste trabalho e consideramos importante trazer esse termo para demarcar os diversos atravessamentos pelos quais a pesquisa passa.

<sup>15</sup> A carreira de Pablla é permeada por diversas participações e envolvimento com os mais variados gêneros musicais. Podemos apontar em seus álbuns de música norte/nordestina, *Batidão Tropical Vol.1* e *Vol.2*, ritmos como forró, brega, *tecnobrega* e *calypso*, além da colaboração com a Banda Fresno, reconhecida como música emo. Em seus álbuns, a artista realiza uma mistura de música Pop com diversos outros gêneros, como na faixa Rajadão, do álbum *III* (2020), por exemplo, composta com elementos do gospel. As colaborações são extensas, inclusive com artistas internacionais, mas os exemplos que trazemos aqui dão um panorama sobre os diversos estilos que a Pablla canta.

<sup>16</sup> O conceito de devir é explorado a partir de Deleuze e Guattari (2012) no capítulo 3.

<sup>17</sup> Ao utilizar a sigla LGBTQIA+, reconhecemos que ela convoca o campo das teorias queer e o conceito de “multidões queer”, de Paul Preciado (2011). Sem dúvida, o *After* expressa essas multidões. Contudo, no processo de desenvolvimento do trabalho, nos aproximamos mais das discussões referentes às sonoridades ao trilhar um caminho profícuo de pesquisa nos desenvolvimentos pós-estruturalistas de Deleuze e Guattari (1995; 2012) como forma de dar conta dos agenciamentos que as sexualidades operam através do som. A não utilização das teorias queer e seus autores não implica em uma desvalorização desse campo de estudos, mas sim evidencia nosso desejo em utilizar outros aportes teóricos como forma de pesquisar o limiar entre som e sexualidade. Por fim, cabe dizer que trata-se de um campo de estudos que convém ser aproximado ao das sonoridades em futuras pesquisas.

minoritários LGBTQIA+ dispersos nas sonoridades do disco *After*, de Pablllo Vittar. Como objetivos específicos, estabelecemos: (1) reconhecer como certas técnicas de amostragem e remixagem, oriundas de culturas minoritárias, são empregadas e atualizadas no disco *After*; (2) realizar uma aproximação entre a semiótica da cultura e o método cartográfico para a análise semiótica das faixas do álbum; (3) cartografar e analisar todas as faixas do *After* com base na Semiótica da Cultura.

Como fundamentação teórica, exploramos os conceitos de rizoma e devir de Deleuze e Guattari (1995; 2012), que surgem como uma proposta para encarar esse fenômeno e produzir encaminhamentos que permitam um entendimento maior a respeito da produção de significação no disco. Para alcançar isso, construímos a nossa metodologia a partir dos desenvolvimentos teóricos da semiótica da cultura, baseados nos desdobramentos de Lotman (1982; 1996), junto com as principais pesquisas de autoras brasileiras sobre essa perspectiva semiótica, como Machado (2003; 2007), Ramos *et al* (2007) e Rosário e Damasceno (2013).

A respeito da semiótica da cultura, consideramos que essa perspectiva teórica surge para dar conta da produção de significação do álbum através da consonância entre elementos diversos. Com seus conceitos de texto cultural e semiosfera, podemos pensar no *After* como um espaço semiótico, uma semiosfera, e como ele, por meio dos diversos textos interligados, produz as significações do disco. Os conceitos de Lotman surgem como proposta para pensarmos quais elementos fazem parte desse conjunto e como eles nos dão pistas para responder ao nosso problema. De acordo com Irene Machado, “onde quer que haja língua, linguagem, comunicação, haverá signos reivindicando entendimento. Isso quer dizer que haverá problemas semióticos à espera de análise (Machado, 2003, p. 24)”. Com isso, nos encaminhamos ao *After* para iniciar uma conversa a respeito de como signos, em seu caráter predominantemente indicial e/ou icônico, produzem significação. A semiótica da cultura também nos fornece bases para dar conta da heterogeneidade de signos que permeia o disco. De acordo com Irene Machado, “o eixo básico das investigações [de *Tártu-Moscú*] se orientou para o exame dos mecanismos semióticos que se manifestam em diferentes sistemas” (Machado, 2003, p. 25). Considerando a pesquisa que queremos desenvolver neste trabalho, essa perspectiva se mostra relevante para lidarmos com os choques culturais entre os elementos sonoros nas remixagens.

Para além disso, a configuração do objeto de pesquisa através da prática da remixagem nos leva para uma análise da cultura pelo viés da semiótica, visto que é próprio da “cultura remix” a recodificação da linguagem e os efeitos disso em textos culturais diversos. Com isso, procuramos estabelecer relações próximas entre a remixagem, com as suas técnicas que

colocam em contato os mais variados sons vindos dos lugares mais distantes possíveis, e a semiótica da cultura, que surge como proposta para lidar com os encontros abruptos que produzem cultura a partir dessa interação entre elementos sógnicos diversos.

Em um levantamento bibliográfico realizado nas bases de dados do Portal de Periódicos da Capes e da Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações, no período de 2019 a 2023, encontramos vinte e seis trabalhos que possuem interlocução com nossa pesquisa. Em uma busca utilizando a palavra-chave “Pablo Vittar” identificamos dezesseis<sup>18</sup> trabalhos, entre artigos publicados em periódicos e teses e dissertações. Entretanto, grande parte deles aborda aspectos circundantes à música, como performance, representação midiática, a representatividade por meio de redes sociais digitais, o discurso com foco na composição lírica, entre outros. Com isso, percebemos uma lacuna a ser preenchida, que é o da produção de significação através de elementos sonoros, algo que, a princípio, ainda não foi feito utilizando a obra de Pablo. Ainda sobre isso, retomamos o que Fabrício Silveira afirma sobre os estudos de rock:

Conforme Pablo Schanton, os escritos de Reynolds elucidam os dois grandes clichês presentes nas análises do rock: primeiro, o “lirocentrismo” - a crença de que o sentido de uma canção está em sua letra, nos conteúdos ali expressos verbalmente, de forma mais ou menos velada; segundo, o “sociologismo” - o cacete de interpretação de uma música ou de um movimento musical apenas como reflexo, como ilustração de alguma subcultura, de algum segmento ou faixa social (a juventude, a classe operária, os desocupados, os delinquentes, uma tribo urbana qualquer), como se o que tivéssemos diante dos olhos - ao alcance dos ouvidos, melhor dito - fosse um signo de alguma outra coisa, fosse um mero subproduto, um rebento secundário ou algo assim, inescapavelmente sobredeterminado por causas externas e macrossociais, que lhe seriam sempre transcendentais e que, ao analista, resultariam mais demandantes, dignas de maior atenção até. (Silveira, 2013, p. 30)

Apesar de Silveira (2013) se referir ao campo das pesquisas comunicacionais sobre rock, podemos considerar esses aspectos em relação aos estudos sobre música pop e, mais especificamente, em relação à figura Pablo Vittar. Em vez de pensar como o *After* é importante para o movimento LGBTQIA+ apenas pelo que ele tem de simbólico, nos interessa investigar e perceber o que faz as sonoridades do disco expressarem signos que nos remetem a esse grupo. Ensaíamos então uma proposta para ir além do reconhecimento da importância de Pablo para o movimento LGBTQIA+, de forma a superar o debate identitário

---

<sup>18</sup>A respeito disso, podemos destacar os trabalhos de: Filho *et al* (2018), Barbosa e Zolin-Vesz (2020), Cruz (2020) e Fagundes (2021).

apoiado na sociologia e na análise lírica das faixas, para iniciar um debate sobre como isso toma forma a partir das sonoridades.

A respeito dos encontros entre “semiótica” e “música”, é possível destacar alguns trabalhos de pesquisa que contribuem para o desenvolvimento teórico e metodológico do campo. O primeiro deles é a tese de doutorado escrita por Arruda (2022), na qual o autor, baseado nas propostas de Deleuze e Guattari para o ato de criação, propõe uma análise sonora dos “hits da música pop de streaming”, chegando em um método de descrição da “máquina de criação de hits”, por meio do qual são analisados os modos de produção fonográfica que levam à criação dessas músicas. O diferencial desta pesquisa está na maneira como o pesquisador coloca o som como protagonista e desenvolve métodos para investigá-lo, que é a proposta que se pretende realizar no presente trabalho.

Outro autor de destaque é Conter (2012; 2014; 2021). Apoiado em autores como Espinosa, Bergson, Deleuze e Guattari entre outros, ele desenvolve pesquisas que procuram investigar a forma como o som e seus elementos produzem significação. A sua produção mais recente (Conter *et al*, 2021) investiga, junto com outras pesquisadoras, a forma como a timbragem em bandas de rock-brasileiro expressa questões referentes ao feminino e ao feminismo. De acordo com os autores “Apoiados na filosofia da diferença de Deleuze e Guattari, reconhecemos, em seus depoimentos e na sonoridade de suas composições, um devir-mulher que se expressa nas timbragens e que rompe com normatividades de gênero” (Conter *et al*, 2021, p. 233). Isso nos mostra um caminho de pesquisa possível, no qual o som é colocado em um lugar de protagonismo para a reflexão de suas relações semióticas e processos de diferenciação.

A estrutura de apresentação desta pesquisa segue da seguinte forma: no segundo capítulo, retomamos algumas práticas de remixagem que tiveram início na década de 1960 nas Américas, a partir de desenvolvimentos tecnológicos que permitiram maior controle sobre a edição, modulação e reprodução sonora. Em seguida, no capítulo três, apresentamos a perspectiva teórica que orientou o desenvolvimento do trabalho e permitiu a análise das faixas a partir da perspectiva que propomos aqui. A fundamentação teórica do trabalho é baseada no pós-estruturalismo de Deleuze e Guattari (1995; 2012) e nos conceitos que os autores irão propor para compreensão dos fenômenos. No terceiro capítulo, temos a apresentação do referencial metodológico da pesquisa, baseado no campo conceitual da semiótica da cultura, desenvolvida pela Escola de Tártu-Moscú (Lotman, 1982; 1996), (Machado, 2007), (Ramos *et al*, 2007) (Rosário e Damasceno, 2013). Além disso, também vamos nos apoiar nos métodos cartográficos (Escóssia, Kastrup, Passos, 2009) para dar conta da produção de dados

a partir do som. Para o quinto capítulo, trazemos a análise das faixas do *After* e como elas expressam produções de significações LGBTQIA+ através de sua sonoridade. Em seguida, apresentamos uma síntese das regularidades sonoras que percebemos ao longo do disco, que nos dão alguns encaminhamentos para pensar como o som expressa sexualidades.

Por fim, recomendamos fortemente que este trabalho seja lido e ouvido. Todas as faixas possuem notas de rodapé direcionando, através de um *hiperlink*, a plataformas de música nas quais é possível escutar as canções apresentadas e/ou analisadas.

## 2 RAÍZES JAMAICANAS DO REMIX

A remixagem surge a partir da emergência de novas tecnologias que permitiram uma expansão das possibilidades de edição de áudio, de maneira que as músicas poderiam ser organizadas e reorganizadas de acordo com a intenção daquele que a manuseava, considerando as condições materiais que estavam à sua disposição. Nos referimos à fita magnética, os gravadores multi-faixa, o sintetizador e o *sampler*. Eduardo Navas comenta em seu livro *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling* que o “Remix surgiu como resultado de um longo processo de experimentação com diversas formas de gravação e reprodução mecânica [...]” (2014, p. 5, tradução nossa<sup>19</sup>). Com isso, pode-se perceber um caráter fundamental na emergência dessa prática, que é o desenvolvimento tecnológico juntamente aos impulsos criativos daqueles que experimentavam modos diversos de reprodução de música. Isso fica mais fácil de se perceber quando retomamos a cena musical da Jamaica dos anos 1970, que gostaríamos de enfatizar como um modo não só de refletir sobre o desenvolvimento da cultura da música pop descentralizada do eixo Estados Unidos/Inglaterra, mas também porque boa parte das técnicas de remixagem empregadas no álbum *After* são oriundas da cultura musical jamaicana.

De acordo com Brewster e Broughton (2022),

A música da Jamaica foi impulsionada quase inteiramente pelas necessidades do DJ, criando uma cultura musical única. Foi o primeiro lugar onde uma gravação não era mais vista como algo finalizado. Ao invés disso, no estúdio, a música se tornou o ponto de partida de toda uma série de versões semelhantes, mas diferentes, a matéria-prima para intermináveis ‘dubs’. Assim nasceu o conceito do remix, vários anos antes da mesma ideia surgir com os DJs de disco music e hip hop. (Brewster; Broughton, 2022, documento eletrônico, tradução nossa)

Nesse sentido, podemos demarcar o início de práticas que desenvolveram e construíram a prática de remix como a conhecemos atualmente. No âmbito da cena musical jamaicana, principalmente no *reggae*, os DJs ficaram conhecidos pelas suas formas de atuação privilegiando a dança, produzindo e mixando ou remixando faixas que seriam mais atrativas ao público, tornando a pista um local de confluência de batidas, estilos, movimentos etc. Por essa perspectiva, os autores vão reforçar a importância do DJ para a produção de novos modos de tratar a música e mixá-la. Sobre isso eles dizem que:

---

<sup>19</sup> Todas as traduções do trabalho são traduções livres.

Na Jamaica, o DJ retirou as vozes dos seus discos e pegou o microfone. Em seguida, separou ainda mais suas gravações, separando cada faixa de som. E de cada disco dissecado ele construiu mais cem, cada um feito com uma onda de ruído diferente. Ele construiu um horizonte imponente de alto-falantes e os encheu de graves potentes e agudos penetrantes, e, ao usar a música como arma para lutar contra seus rivais, ele construiu uma cultura de dança totalmente nova (Brewster; Broughton, 2022, documento eletrônico, tradução nossa)

Os DJs procuravam realizar uma performance ao vivo tornando a música viva, transfigurada ao longo do tempo, conforme as demandas daqueles que a escutam e a sentem, deixando de agir apenas como um simples “tocador de discos”. Podemos pensar que “seu trabalho consistia tanto em dar forma ao som quanto em simplesmente gravá-lo” (Brewster; Broughton, 2022, documento eletrônico, tradução nossa). Seguindo por esse caminho é possível perceber uma mudança na atuação do DJ: ele passa a transformar a música a partir da sua experiência e como ele percebe que o público reage, orientando sua produção pelo caminho da criação para além da reprodução.

Um elemento importante da atuação desses DJs eram os sistemas de som construídos para tocarem suas músicas. Esses sistemas, montados muitas vezes com dificuldade, são como instrumentos musicais, mas também ferramentas performáticas. É através deles que o público é conquistado, mas também é através deles que a rivalidade entres os DJs é concretizada (quem tem o sistema mais potente, por exemplo), motivando assim uma maior especialização e investimento por faixas inéditas, o que se torna um indicativo da qualidade do DJ. Não demorou muito para que a figura do DJ se transformasse naquela de um produtor, ou talvez até de uma espécie de maestro, que coordena as diversas facetas musicais que compõem o som enquanto ele é reproduzido ao vivo. Muitas dessas transformações aqui referidas ocorrem na festa onde o DJ faz a mixagem ao vivo, no “comando das picapes”. Assim, a prática de criar gravações exclusivas e personalizadas se desenvolveu. Em uma procura por novos sons para tocar para o seu público, os DJs começaram a produzir faixas autorais.

A outra grande inovação que surgiu da competição acirrada entre aparelhagens foi a prática de produzir gravações exclusivas e personalizadas. Essas eram ‘versão’ – novas versões instrumentais de uma música feitas a partir de uma faixa de apoio reciclada – e posteriormente ‘dubs’, onde uma música passava por uma reconstrução mais radical; essas foram as primeiras encarnações do dance remix. (Brewster; Broughton, 2022, documento eletrônico, tradução nossa)

Com isso, identificamos duas práticas que irão influenciar o desenvolvimento de alguns dos principais gêneros musicais que surgiram nos EUA nas décadas de 70, 80 e 90, como o *disco*, o *hip-hop*, o *rap*, o *house*, o *techno*, o *acid-house*, e tantos outros que surgiram desses. Essas práticas são o *version* e o *dub*, que são exploradas nos itens a seguir.

Antes disso, cabe retomar a forma como as práticas descritas acima se manifestam na forma de produção do *After*, e também na maneira como a Pablo começa sua carreira musical. O entrelaçamento entre Pablo e DJs é único. Desde o início, isso fica exposto na sua parceria com Rodrigo Gorky, cujo primeiro projeto musical foi a banda Bonde do Rolê<sup>20</sup>, na qual ele e outros dois amigos compunham música, inspirados pelo funk nacional, enquanto utilizavam *samples* de outras composições, principalmente de bandas internacionais. Percebemos essa veia de criação musical presente na obra de Pablo também. Talvez seja devido à relação entre a *drag* e o DJ Gorky, mas fato é que a sua composição musical é atravessada pela convivência de diversas referências e elementos díspares, que juntos fazem sua obra ser ouvida como Pablo.

## 2.1 Te Dou Version, Na Sua Língua, À Meia Noite

A prática identificada como *version* pode ser entendida como a “versão instrumental”. Conforme Howard (2018) relata, em uma ocasião, um dos principais operadores de sistemas de som da Jamaica, Ruddy Redwood, recebeu um disco cuja faixa dos vocais tinha sido removida acidentalmente pelo produtor. Ao descobrir esse erro, Redwood decidiu tocar o disco mesmo assim, sendo recebido positivamente pelo público. A respeito dessa prática, Brewster e Broughton, dizem que:

O estilo conhecido como *version* é simplesmente música feita a partir de faixas de apoio existentes. Estas são usadas como base para uma nova música, regravando-as com novos elementos, talvez os vocais de um deejay, ou uma linha melódica de órgão em vez de uma guitarra, e assim por diante. (Brewster; Broughton, 2022, documento eletrônico, tradução nossa)

Ou seja, inicialmente essas “versões” eram gravadas com novos elementos que as diferenciavam de outras que continham as mesmas faixas de apoio, criando assim uma versão instrumental que poderia ser reproduzida nas festas juntamente com versos que poderiam ser ditos por cima do som pelo DJ ou por outros.

<sup>20</sup> Trio de funk nacional. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5hpyMM40Urjie6x8vcmvsl?si=oL\\_IJnReeNfCivBZJg6A](https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5hpyMM40Urjie6x8vcmvsl?si=oL_IJnReeNfCivBZJg6A)

Para além disso, os autores contam que:

Como eles estavam produzindo música principalmente para suas festas, e não para tocar em casa ou no rádio, os produtores de som enfatizaram a sonoridade que fazia os discos funcionarem melhor ao ar livre (onde o som é se propaga menos) - bateria ensurdecidora e um grave bem gutural. (Brewster; Broughton, 2022, documento eletrônico, tradução nossa)

Aqui temos algumas pistas para pensar como era esse som. Tendo em vista que essas músicas eram reproduzidas ao ar livre, em grandes espaços onde essas festas aconteciam, os sons eram caracterizados por batidas graves e ressonantes que, para além de ouvidas, eram sentidas pelo público, criando uma sensação de pressão. A sonoridade que caracteriza esses ritmos da música é, principalmente, a presença de graves que reverberam longamente nas faixas, com uso marcado de ecos e distorções.

Com o gravador multi-faixas o processo pôde ser refinado e aprimorado, possibilitando assim a gravação de duas faixas distintas de som: uma com vocais e outra com instrumentos. A respeito disso, os autores vão nos dizer que “Os produtores finalmente perceberam que eram capazes de lançar infinitas novas versões do mesmo ritmo, cada uma renovada por uma nova melodia ou nova letra do DJ mais popular daquele mês.” (Brewster; Broughton, 2022, documento eletrônico, tradução nossa). Com a aprovação do público, os DJs perceberam que havia mercado para esse estilo de música. Para além do uso nos sistemas de som jamaicanos, conforme foram concebidas inicialmente, essas “versões” começaram a entrar nos discos *single* como *B-sides*, a partir dos anos 70.

Voltando os ouvidos para a Pablllo, percebemos a prática do *version* em alguns momentos de sua carreira. Em *Open Bar* (EP), a *drag* canta por cima de bases sonoras retiradas de outras músicas. A faixa homônima se apropria do fundo sonoro da faixa *Lean On*<sup>21</sup> (2015), da dupla Major Lazer<sup>22</sup>, para compor sua trilha, juntamente com sintetizadores recriando instrumentos musicais brasileiros para ensaiar um encontro entre essas duas influências, resultando em uma faixa que, para além de cruzar ritmos, atualiza a prática de *version*. Além disso, mais recentemente, ouvimos a banda Fresno fazer um cover de uma faixa da Pablllo. A faixa em questão é *Disk-Me*<sup>23</sup> (2018), do álbum *Não Para Não* (2018). Com o *cover*, a banda manteve o ritmo, entretanto adicionou novas sonoridades e melodias que transportam a canção para o campo do emo. Em comunicado à imprensa, Lucas Silveira

<sup>21</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2YWjW3wwQIBLNhxWKBQd16?si=03b239ff79a24766>

<sup>22</sup> Duo de DJs e produtores musicais estadunidenses. Disponível em:

[https://open.spotify.com/intl-pt/artist/738wLrAtLtCtFOLvOBXOXp?si=DuJ43W0IRv2aRjs-EdD\\_hw](https://open.spotify.com/intl-pt/artist/738wLrAtLtCtFOLvOBXOXp?si=DuJ43W0IRv2aRjs-EdD_hw)

<sup>23</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3xgDQRexKiyS4Eq3oAvLaD?si=21309710aa554026>

diz que: “Eu acho que ‘Disk Me’ é a canção mais bonita da Pablllo, no sentido de trazer essa coisa bem melancólica que se conecta em alguns graus com a Fresno” (Oliveira, 2024).

## 2.2 O Dub Tá Solto, Quer Fazer Feitiçaria No Baile

A respeito do *dub*<sup>24</sup>, os autores Brewster e Broughton (2022) exploram algumas práticas do estilo, descrevendo como o *dub* separa a música nos seus principais componentes e, através da adição ou retirada de partes, cria uma nova composição<sup>25</sup>.

Dub é um universo sonoro totalmente novo, o primeiro florescer completo do dance remix. O Dub abriu possibilidades tão dramáticas que pode ser considerado um gênero totalmente novo. (Brewster; Broughton, 2022, documento eletrônico, tradução nossa)

Ainda sobre isso, pode-se pensar que o *dub* é um desenvolvimento tecnológico do *version*, com o uso de novos equipamentos que permitiam a gravação de faixas diferentes. Os autores dizem que “A técnica mais óbvia do Dub envolve isolar a faixa rítmica, o ‘*drum and bass*’, e enfatizá-la acima de tudo, adicionando camadas de eco desorientadoras e uma enxurrada de outros efeitos de processamento de som” (Brewster; Broughton, 2022, documento eletrônico, tradução nossa). A respeito desse estilo ainda, Howard (2018) assinala a afinidade dos povos jamaicanos com o *dub* em função da herança africana dos povos traficados para a região caribenha: “Em primeiro lugar, o reggae é fortemente baseado na bateria e no baixo e isso repercutiu bem na população predominantemente negra. Indiscutivelmente, o novo som foi um sucesso em grande parte devido aos resquícios de um passado africano” (Howard, 2018, p. 3, tradução nossa).

Em relação à prática de remixagem, cabe dizer que o *dub* desenvolve algumas regularidades que estão presentes nas práticas dos artistas remix atuais. A maneira como o grave é protagonista na sua sonoridade nos mostra como essa influência persiste nos movimentos musicais da *dance music*. Sobre isso, os autores afirmam que: “Os artistas remix de hoje ainda usam princípios desenvolvidos inicialmente pelos visionários da Jamaica, e quase todas as faixas de dança têm algum tipo de mixagem ‘dub’ para abastecer a pista de dança. As formas de dub exerceram uma influência enorme e duradoura [...] (Brewster; Broughton, 2022, documento eletrônico, tradução nossa)”.

<sup>24</sup> Dub deriva de *double* ou *duplo*, em português, no sentido de cópia.

<sup>25</sup> Isso pode ser percebido no álbum *Blackboard Jungle Dub*, da banda *The Upsetters*, produzido por um dos principais expoentes do *Dub*, o produtor Lee “Scratch” Perry. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/7CNkEzWZQXjNpoASISj80p?si=X7oggeKiTJe0GSfIjQSf6Q>

### 2.3 Elas Tem Sample, E O After Também

Depois de realizar esse apanhado geral a respeito da emergência de práticas remix da música jamaicana nas décadas de 1960 e 1970, a atenção agora é direcionada para os EUA dos anos 1980, onde várias dessas referências e influências caribenhas despontam em diversos movimentos musicais. Entre esses movimentos, é possível identificar uma prática que, assim como o *dub* e o *version*, inaugura uma nova forma de produzir música ou até de organizar o som. A faixa *Rapper's Delight*<sup>26</sup> (1979), do conjunto *Sugarhill Gang*, utiliza como base para sua composição um fundo sonoro que sampleia a faixa *Good Times*<sup>27</sup> (1979) do conjunto de *disco music*, *Chic*. Essa prática é o *sampling*<sup>28</sup>. De acordo com Baker:

Samplear é pegar uma porção (uma frase, um riff, uma seção percussiva etc.) de uma gravação conhecida ou desconhecida (ou de um videogame, ou de um som de toque telefônico, ou de um registro verbal de Malcolm X ou Martin Luther King) e combinar com o mix geral (Baker, 1991, *apud* Conter; Silveira, 2014, p. 49)

Ou seja, a composição sonora se dá através de partes retiradas das mais diversas fontes, cuja relação faz emergir o sentido da faixa. Podemos pensar em um sentido sonoro e como ele desencadeia percepções e afecções<sup>29</sup> quando ouvimos esses sons aplicados em um contexto diferente daquele que os origina. Nesse sentido, a escolha de *samples* é pautada não só pela sua sonoridade, mas também pelos signos e contextos que exprime. Considerando a emergência do movimento *Hip-Hop*<sup>30</sup> e a sua relação com o *Rap*, pode-se perceber como a prática age para proporcionar significação, em um nível de apropriação e reterritorialização daqueles elementos sampleados.

Voltando para *Rapper's Delight* (1979), o que se pode apreender através da identificação do *sample* na lógica da remixagem é o uso de som para a produção de outros novos sons. Essa lógica subverte, de certa forma, alguns preceitos estabelecidos pela indústria fonográfica a respeito do que significa produzir música “original”, principalmente por se tratar de produção musical a partir dos “pedaços” sonoros da obra de outro autor. A respeito dessa prática, Brewster e Broughton dizem que o *sampling* “mostrou que os elementos

<sup>26</sup> É importante ressaltar que essa faixa foi uma das músicas responsáveis pela emergência do *hip-hop* no cenário estadunidense, e também uma das mais reconhecidas pelo uso de *sample*. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/01LUIYDKWEyvAEjAD2W5Bz?si=618d8ff1c21745e1>

<sup>27</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0G3fbPbE1vGeABDEZF0jeG?si=4cfd8af82e484473>

<sup>28</sup> Sampleamento, em português. Apesar do conceito abarcar algumas definições diferentes, para os efeitos do trabalho seguiremos com essa. Para mais definições consultar Lucas (2017).

<sup>29</sup> O termo é utilizado aqui a partir da teoria dos afetos de Espinoza

<sup>30</sup> Para um maior aprofundamento nas relações entre sampleamento e *Hip-Hop*, consultar Conter e Silveira (2014).

sampleados não precisavam necessariamente ser preservados intactos: em vez disso, eles poderiam ser entrelaçados em uma nova e complexa tapeçaria sonora” (Brewster; Broughton, 2022, documento eletrônico, tradução nossa).

Escutando o *After*, percebemos como grande parte do trabalho das remixagens envolve o sampleamento das faixas do *Noitada*. Entretanto, isso não limita, nem resume, o processo de criação empregado pelo artista remix. Conforme demonstramos ao longo desta seção, a prática envolve o trabalho de composição baseado na extração de partes de outras obras e o entrelaçamento delas na construção sonora do remix, em vez de uma pura e simples referência. Grande parte da diversidade sonora do álbum recai na composição musical que se dá através dessa costura de elementos díspares em um plano de criação comum.

#### 2.4 Era O Remix De Alguma Música

Observando o aparecimento do *disco remix*, conseguimos perceber como o remix, como o reconhecemos atualmente, tem suas raízes dentro do movimento *disco music*. É nesse momento que a mixagem ao vivo, que demarca a atuação de um DJ e é a base do seu trabalho, começa a ser impressa no vinil. Todas aquelas transições, efeitos e modulações que ele aplicava sobre a música enquanto as tocava nas discotecas, ou seja, a essência do *DJing*, se tornam produto sobre o qual as gravadoras visualizam um lucro potencial.

A respeito do desenvolvimento do *disco remix*, é possível afirmar que:

Os discos eram curtos e, se quisessem torná-los mais eficazes para as pistas de dança, os disc jockeys eram forçados a trabalhar bastante. A música pop de três minutos foi projetada para ser perfeita para o rádio. Aqui o compositor tem que concentrar sua mente e transmitir uma mensagem simples. No entanto, as necessidades de um dançarino não são as mesmas dos ouvintes de pop – o corpo faz exigências diferentes aos ouvidos. (Brewster; Broughton, 2022, documento eletrônico, tradução nossa)

O *disco remix* nasce como prática para produção de canções que fogem da lógica radiofônica, considerando que as músicas tocadas numa discoteca são produzidas com uma finalidade diferente daquelas que tocam nas rádios. É muito pertinente quando Brewster e Broughton (2022) nos dizem que “o corpo possui necessidades diferentes dos ouvidos”, descentralizando a escuta das orelhas e pensando num processo de audição que abarca também o corpo e como este percebe e sente a música. A esse respeito, pode-se ir além das

vibrações sonoras da música e pensar em outras questões no que se refere à relação entre corpo e escuta.

Tendo em vista as músicas remixadas, o aspecto mais claro de se perceber na prática é o aumento no tempo da faixa, tornando-a maior, logo aumentando as possibilidades do DJ e como ele poderia utilizá-la enquanto é reproduzida. Sobre isso, os autores vão dizer que:

A rigor, essas fitas foram reedições e não remixes. A reedição era uma nova versão feita reordenando trechos da música original, usando um gravador, uma lâmina de barbear e uma fita adesiva. Um remix é um processo mais complexo onde a gravação original multi faixas da música é alterada para construir uma nova versão a partir de suas partes componentes: bumbo, vocais etc. Uma reedição é como uma colcha de retalhos, enquanto um remix é um pedaço refeito de tecido musical. (Brewster; Broughton, 2022, documento eletrônico, tradução nossa)

Com isso, temos o encaminhamento para pensar a remixagem como o processo de transformação de uma música através de diversas etapas, por meio do qual o som é [re]organizado a partir de seus elementos basilares. Contudo, o processo de remixagem não encerra aí. Percebemos que o remix vai além e, em consonância com outros contextos e outros sons, não só musicais, reconstrói o “tecido musical”, conforme os autores comentam. Isso nos leva a pensar como a significação da música acontece em trama.

No capítulo seguinte, apresentamos o referencial teórico que embasa a pesquisa a partir da perspectiva de Deleuze e Guattari. Em uma aproximação com a trama, trazemos o pensamento rizomático desenvolvido pelos autores para pensar a diversidade de signos que estão no tecido do *After*, com destaque para os conceitos de rizoma e devir. O rizoma aparece como uma proposta para pensarmos na remixagem considerando as diversas relações de sentidos que se entrecruzam no disco, enquanto o devir surge como encaminhamento teórico que visa reconhecer como como esses signos sonoros são expressos de forma minoritária.

### 3 ESSES DIAS EU TAVA ZAPEANDO NO MIL PLATÔS...

O referencial teórico que serve de base para a construção do trabalho e para a problematização da produção de significação no *After* é a bibliografia de Deleuze e Guattari (1995; 2012) nomeadamente o livro *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 2*<sup>31</sup>. A partir dessa bibliografia, damos destaque para dois platôs, cujos conceitos agem como norteadores, sendo o primeiro deles o platô 1, com o título *Introdução: Rizoma*, e o segundo é o platô 10, com o título *1730 - Devir-Intenso, Devir-Animal e Devir-Imperceptível...*

No prefácio para a edição italiana, os autores indicam que “O projeto de *Mil Platôs* é 'construtivista'. É uma teoria das multiplicidades por elas mesmas, no ponto em que o múltiplo passa ao estado de substantivo” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 8). Pensamos ser adequado utilizar esse aporte teórico para lidar com um fenômeno tão multifacetado quanto o *After*, uma vez que um disco que possui diversas referências, sampleamentos e timbres produzindo significação LGBTQIA+ nas suas faixas pede uma literatura que dê conta do fenômeno em suas multiplicidades como um todo. Considerando a vertente pós-estruturalista e construtivista que os filósofos franceses seguem em sua escrita, seguiremos nosso percurso teórico visando estabelecer um conjunto de conceitos que nos permitam alcançar nosso objetivo de pesquisa.

Em um momento inicial, vale destacar que, de acordo com Deleuze e Guattari:

Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; as suas relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são hecceidades (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempo, que são espaços e tempos livres; a seus modelos de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem seus territórios e graus de desterritorialização. (Deleuze e Guattari, 1995, p.8)

A partir disso é possível reconhecer em *Mil Platôs* um projeto que, para dar conta das multiplicidades e seus elementos, lançará mão de diversos conceitos que tentam abarcar as facetas de uma multiplicidade, mas não são pautados de maneira arborescente, de forma que seja possível identificar uma estrutura “fundadora”. Em vez disso, o que os autores lançam são interrelações que em si são múltiplas e por si são multiplicidades.

<sup>31</sup> No original o livro é a continuação do trabalho iniciado em *Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia Vol.1*. Entretanto no Brasil, o *Mil Platôs* foi dividido em cinco volumes. Nas referências indicamos quais volumes foram utilizados no trabalho.

A escolha desse arcabouço teórico parte de um reconhecimento das multiplicidades que são expressas no *After*. Ao longo do texto, Deleuze e Guattari reforçam a proposta do rizoma como forma de compreensão dos fenômenos: “É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior (Deleuze; Guattari, 1995, p. 15)”. Com isso temos uma pista para encarar o *After* em toda as suas diversidades, sem que seja preciso remeter a um princípio fundador da sua composição.

Durante o percurso de trabalho, a pesquisa foi atravessada em alguns momentos pela presença do *Noitada*, afinal a relação entre os álbuns é íntima, de forma que o *After* não poderia ser contemplado sem que se voltasse para o material que ele remixa. Contudo, o pensamento rizomático possibilitou tomar as remixagens em si, sem se retornar para o álbum que é remixado, reconhecendo como o som da música produz significação. A superação dos binômios e do pensamento fundado na oposição de elementos - abandonar "ou esse ou aquele" em favorecimento do "esse e aquele" - é algo que fica expresso na obra de Deleuze e Guattari e é fundamental para que o *After* seja contemplado em toda a sua semiodiversidade (Risério, 2002, *apud* Machado, 2007b).

### 3.1 ...AÍ EU VI UM RIZOMA, ACHEI TUDO

O rizoma é um termo do campo da biologia que Deleuze e Guattari se apropriam para falar de um sistema de multiplicidades. Um rizoma é um tipo de caule subterrâneo em forma de raiz que não possui um “ponto de partida”, mas é estratificado em diversas direções sob a terra, e nos pontos de maior concentração forma “nódulos”. Os autores se apropriam desse sistema botânico para fazer uma crítica ao sistema radicular clássico, como em referência à teoria linguística de Chomsky que é diagramada em uma espécie de árvore cujo ponto de partida vai se binarizando, desenvolvendo-se por oposição, por binômios, um ou outro.

A crítica dos autores a esse sistema arborescente recai sobre a falha que esses sistemas têm em compreender a multiplicidade. Sobre a linguística, eles afirmam que “este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade: ele necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo um método espiritual” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 13).

Tendo em vista o que os autores afirmam, é preciso considerar que tipo de multiplicidade é realizada quando seguimos um binômio. Isso fica mais claro quando pensamos na dualidade expressa entre o *Noitada* e o *After*. Enquanto o primeiro se expressa

como o álbum “original”, o outro é lido como álbum de remixes, o que o coloca em um lugar de alteridade e talvez até de dependência, como se um fosse matéria para que o outro tome forma. Embora seja verdade que o *After* é composto de remixes do *Noitada*, pode ser perigoso trilhar um caminho de pesquisa que só consegue perceber o disco remixado como derivado do anterior. Além disso, o *After* tem corpo por si só: a escuta do álbum não depende de uma escuta prévia do *Noitada*.

Avançando a discussão, os autores nos dizem que:

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 11)

Logo, surge aí uma das primeiras pistas para pensarmos teoricamente o *After*. Nele existem linhas de articulação, estratos e territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. Essas linhas e movimentos são possíveis de serem percebidos em uma escuta comparativa entre as faixas de um e do outro, mas isso não nos leva a pensar sobre as significações que o *After* produz, apenas indica os caminhos de segmentarização e os caminhos de fuga que ele percorre em relação ao *Noitada*. Por mais que esse seja um caminho válido de pesquisa, não é o objetivo desta. Para conseguir fazer o reconhecimento e a construção de como a significação LGBTQIA+ se dá no *After*, é preciso percebê-lo e escutá-lo longe dessa binarização. É preciso percebê-lo como rizoma.

Então, continuando com a defesa do rizoma como um sistema que caracteriza multiplicidades, os autores vão enumerar algumas “características aproximativas” para reconhecê-lo. As duas primeiras são chamadas de *Princípios de conexão e de heterogeneidade*. De acordo com Deleuze e Guattari (1995), o rizoma:

[...] não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patuás, de gírias, de línguas especiais. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 15-16)

Seguindo por essa perspectiva, conseguimos fazer uma observação inicial do *After* ao perceber as suas variadas cadeias semióticas e diversas ocorrências que remetem aos mais diversos âmbitos. Quando os autores dizem que “uma cadeia semiótica é como um tubérculo

que aglomera atos muito diversos”, tratam justamente acerca desse princípio de heterogeneidade, que expressa a variedade e a diversidade de elementos que são realizados em um rizoma.

Junto a isso, se um rizoma não cessa de conectar cadeias semióticas, então a pesquisa se mostra como um recorte constituído a partir da entrada do pesquisador em seu campo perceptivo. Não nos propomos a um esgotamento a respeito das significações e dos elementos expressos no álbum e nas faixas, mas pretendemos propor um trabalho no qual há um esforço no reconhecimento desses elementos, bem como se faça um exercício a fim de pensar a multiplicidade a partir da ótica de um possível devir minoritário LGBTQIA+ que está realizado de maneira rizomática no álbum.

O terceiro princípio de caracterização do rizoma é chamado de *Princípio de multiplicidade*. Nele, os autores irão caracterizar justamente a diversidade que desenvolve seu curso no rizoma. Eles dizem que: “As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 16) e que “As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 17). As multiplicidades são definidas pela desterritorialização, pela linha de fuga, justamente pelos elementos que operam uma transformação de si, o que nos leva a outra pista ao nos aproximarmos de um rizoma. Ele tem como pressuposto de interrelação a diversidade de signos. Assim como dito no princípio anterior, um rizoma não cessa de conectar cadeias semióticas. Além de demarcar as conexões que o rizoma estabelece, isso também fala a respeito dos diversos elementos que o compõem e estabelecem conexões, a partir delas fazendo emergir novas cadeias semióticas.

Outra característica apresentada pelos autores, enumerada como princípio de número quatro, é o *Princípio de ruptura a-significante*. Sobre esse princípio, os autores afirmam que:

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Essas linhas não param de remeter umas às outras. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 18)

Essas linhas de fuga que desterritorializam o rizoma e quebram com a segmentaridade criada pelos estratos e regularidades fazem parte dele e fazem o rizoma ser rizomático. Sem elas, a multiplicidade e a diversidade do rizoma não se realizam. Aproximando-se do *corpus*

de pesquisa estão as linhas de fuga: as desterritorializações que caracterizam o *After*. O álbum rompe com segmentaridades do que é fazer remix, cria linhas de fuga do que é ser remixado, mas não para aí, continua engendrando linhas de fuga a respeito do sexo, do que é sensualidade, até mesmo do que é sexualidade, do que é um devir-minoritário LGBTQIA+, e faz tudo isso através do som. Antes de pensar em discurso, passando a um nível simbólico, é válido fazer uma pausa e pensar como aqueles sons sintetizados misturados com *samples* expressam os signos LGBTQIA+. Como se dá a expressão de signos afetivos para a comunidade LGBTQIA+ de forma que aquelas faixas possam ser escutadas configurando um território de significação LGBTQIA+? Um ensaio para tensionar questionamentos como esse pode ter como ponto de partida o que os autores afirmam a respeito do rizoma como forma de romper com uma lógica binária: “Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata (Deleuze; Guattari, 1995, p. 18)”. É seguindo esse princípio, juntamente com os outros tópicos abordados, que o trabalho pretende produzir análises que possam servir como pistas para o entendimento desse fenômeno.

Ainda sobre a ruptura a-significante, Deleuze e Guattari apresentam o seguinte:

A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. Poder-se-ia dizer que a orquídea imita a vespa cuja imagem reproduz de maneira significativa (mimese, mimetismo, fingimento, etc.). [...] Ao mesmo tempo trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 19)

Partindo disso, vamos pensar sobre os movimentos de desterritorialização e reterritorialização que ocorrem no álbum. Arriscando fazer uma simplificação, o que acontece entre a orquídea e a vespa é uma relação entre elementos que, a princípio, não possuem nada em comum: a vespa, do reino animal, e a orquídea, do reino vegetal, tem formas, órgãos, matérias diferentes entre si, mas ainda assim estabelecem relações potentes. A vespa transa com as estruturas vegetais da orquídea, num sexo que as desterritorializam e reterritorializam uma na outra; acontecem movimentos e velocidades de extrações de partículas que fazem com

que a vespa persiga uma linha de fuga que não imita a orquídea, mas ainda assim faz de si orquídea. O mesmo pode ser observado ao considerarmos a poliglossia, ou polifonia, presente no *After*. Os *samples* utilizados, as batidas, os graves, agudos, entre outros elementos sonoros, produzem uma ruptura entre a Pablllo do *Noitada* e a Pablllo do *After*, ou ainda, uma ruptura entre a Pablllo segmentarizada na música pop internacional e a Pablllo que foge nas linhas de fuga criadas pelos artistas remix através dos movimentos de desterritorialização da Pablllo. Podemos pensar que essa ruptura a-significante é uma fuga do sujeito em outros: uma quebra que procura fragmentar os significantes pré-estabelecidos de leitura desse sujeito e criar um território de produção coletiva, descentralizada de um controle sÍgnico.

O último princípio, enumerado como quinto e sexto, *Princípio de cartografia e decalcomania*, caracteriza o âmbito processual do rizoma. Esse princípio se baseia no acompanhamento de processos visando o conhecimento de um fenômeno, em oposição a um sistema arborescente que é pautado pela produção de decalques, que, na opinião dos autores, é uma mera reprodução, quase como uma foto. Então, como método para acompanhamento de um rizoma, aparece o mapa como uma proposta, de acordo com eles:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. [...] Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; (Deleuze; Guattari, 1995, p. 22)

A partir disso, é possível extrair alguns encaminhamentos metodológicos que serão explorados com maior destaque no capítulo seguinte, mas é importante ressaltar duas características do mapa, como escrito por Deleuze e Guattari. A primeira delas diz respeito à variedade de modos com os quais um mapa pode ser manuseado, até mesmo transformado, sendo suscetível a todas essas transformações que fazem parte dele. Inclusive, quando o mapa cessa de ser transformado ele torna-se decalque. A segunda dessas características é a maneira como um mapa pode ser penetrado e construído de diversas formas. Não existe um modo “correto” de se cartografar. O fato de ter múltiplas entradas garante que um mapa abarque multiplicidades sem que se persiga um caminho arborescente.

Sendo assim, o rizoma se põe como um conceito abrangente para pensar o *After*, já que “o rizoma [...] é uma liberação da sexualidade, não somente em relação à reprodução, mas também em relação à genitalidade” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 29).

### 3.2 ...FIQUEI OUVINDO E MALHANDO MEU DEVIR[ZAUM], AIN!

Em um exercício contra a interpretação, que não privilegia o simbólico no disco, pretendemos operar com o conceito de devir. O uso do conceito de Deleuze e Guattari é motivado pela potência heterogênea do álbum, criada a partir dos signos diversos que compõem a sua trama. Considerando esse arcabouço teórico, conseguimos perceber devires LGBTQIA+ sendo agenciados no álbum. Nossa escuta parte de um reconhecimento pós-identitário que não organiza o disco em torno de sexualidades segmentares com o propósito de categorizá-lo como LGBTQIA+. O que ouvimos no álbum é a produção de mil sexualidades; uma produção que não ocorre no uso de signos segmentares, como clichês ou arquétipos, nem no que é dito através do discurso das músicas, mas parte da criação colaborativa que acontece na extração e no lançamento de partículas dos corpos que compõem os remixes, bem como nos movimentos de desterritorialização e reterritorialização que isso produz. O que ouvimos no *After* é uma variedade de corpos sendo recodificados em Pablllo, não com o objetivo de soar igual a ela, mas de produzir músicas que devém Pablllo.

Como vimos no caso da vespa e da orquídea, devir não é representar; é algo que não pretende verossimilhança, nem realismo, tampouco mimetismo. De acordo com os autores:

[...] devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 67)

Com isso temos uma pista para pensarmos as sonoridades do álbum sob uma perspectiva que não as prezam pelo que simbolizam, mas pelo que está expresso no som, de maneira indicial ou icônica. Nesse sentido, os autores continuam:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e através das quais devimos. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 67)

Considerando os elementos heterogêneos que fazem parte do disco, pensá-los sob o conceito de devir apresenta um caminho fértil para cartografar como a significação das faixas produz sentidos LGBTQIA+ nas músicas a partir dos elementos sonoros que as compõem. Nos distanciamos de um caminho que classifica o *After* como LGBTQIA+ baseado na sua intérprete, a Pablllo, pois acreditamos que tal perspectiva persegue um ponto de vista vazio,

que não ouve o que o som tem a dizer e faz uma categorização de um produto cultural baseado em um identitarismo que não valoriza o processo (trans)formativo do sujeito, apenas busca cristalizar tanto o que se é quanto o que se cria. O que propomos aqui não é isso. Não propomos uma investigação que pretende responder se o *After* é LGBTQIA+ de fato ou não, ou, ainda, se o gênero de música do álbum seria uma espécie de “música queer”, “música drag” ou até “música LGBTQIA+”.

Pensando que devir é extrair partículas (Deleuze; Guattari, 2012) colocamos a questão: como partículas sonoras expressam sentidos LGBTQIA+ no álbum?

Para responder a esse questionamento, pensamos ser necessário retomar algumas características do devir, conforme são expostas pelos autores e que possuem interlocuções com o trabalho. Cabe salientar que não pretendemos esgotar o conceito, mas trazer algumas facetas sobre o que é devir e como esses aspectos nos ajudam a tensioná-lo a respeito da significação de sexualidades LGBTQIA+ no álbum.

Dentre aquilo que é exposto no platô, Deleuze e Guattari realizam algumas articulações em torno do devir-mulher. Os autores vão explorar esse devir para dar conta daquilo que não é segmentar. Nesse sentido, eles irão fazer uma distinção entre mulher molar, que seria a entidade oposta ao homem, que é definida e classificada em sua oposição à primeira posição de poder que temos em sociedade, e o devir-mulher:

O que chamamos de entidade molar aqui, por exemplo, é a mulher enquanto tomada numa máquina dual que a opõe ao homem, enquanto determinada por sua forma, provida de órgãos e de funções, e marcada como sujeito. Ora, devir-mulher não é imitar essa entidade, nem mesmo transformar-se nela. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 71)

Reiterando a sua proposta contra a representação, Deleuze e Guattari se opõem a todos aqueles signos que vão fazer parte da expressão mulher molar, encaminhando-se a um exercício de reflexão sobre o que é o devir-mulher. Vale retomar uma pista que os autores nos dão: devir é processo do desejo, que se situaria em uma zona “entre” (cf. Deleuze; Guattari, 2012, p. 67). Se pensarmos que existe, de fato, uma expressão de mulher, que seja própria do feminino talvez, para a qual não conseguimos deixar de retornar, então percebemos aí a presença da mulher molar em nossas apreensões, agenciando um processo de imitação<sup>32</sup>. Retornar à mulher molar significa seguir um caminho cognitivo que coloca a mulher como oposto do homem, mantendo e reforçando a dualidade.

<sup>32</sup> Imitação não é usado aqui de forma pejorativa ou para classificar algo de segunda linha. Encaramos um termo como sendo a concretização de uma representação onde não é possível distinguir o que é imitado e o que imita.

Conforme os autores:

Não basta tampouco dizer que cada sexo contém o outro, e deve desenvolver em si mesmo o polo oposto. Bissexualidade não é um conceito melhor que o da separação dos sexos. Miniaturizar, interiorizar a máquina binária, é tão deplorável quanto exasperá-la, não é assim que se sai disso. É preciso, portanto, conceber uma política feminina molecular, que se insinua nos afrontamentos molares e passa por baixo, ou através. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 72)

Sendo assim, com esse enfrentamento da binarização dos sexos é possível também fazer um ensaio de superação da sexualidade. Os autores afirmam: “É a mesma coisa para a sexualidade: esta se explica mal pela organização bissexuada de cada um dos dois. A sexualidade coloca em jogo devires conjugados demasiadamente diversos como  $n$  sexos, [...] (Deleuze; Guattari, 2012, p. 75)”. Logo, é colocada em jogo a urgência de uma superação da binariedade, dos binômios, para que os fenômenos possam ser explorados sem ficarmos presos em pesquisas que agem por oposição, um versus o outro, procurando trazer um resultado quando, por outro lado, o processo de transformação oferece percursos investigativos mais interessantes; mas também mais difíceis.

Seguindo por esse caminho, para começarmos a pensar a respeito de devires-LGBTQIA+ expressos no *After*, temos outra pista. Os autores afirmam que “Saber amar não é permanecer homem ou mulher, é extrair de seu sexo as partículas, as velocidades e lentidões, os fluxos, os  $n$  sexos que constituem a moça *desta* sexualidade (Deleuze; Guattari, 2012, p. 73)”. Com isso temos uma proposta para pensar a sexualidade a partir da extração de partículas do sexo, partículas que irão expressar a sexualidade, constituindo-a através desses movimentos. Pensando em nosso objeto, quais as partículas sonoras do *After* que expressam sexualidades?

Inicialmente, para pensar a respeito dessas partículas, vale retomar aqui um dos aspectos do devir, conforme os autores explicam o porquê de existir devires do homem, mas não ser possível realizar um devir-homem:

[...] todo devir é um devir-minoritário. Por maioria, nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias: homem-branco, adulto-macho etc. Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 92)

Com isso, é possível pensar a respeito da sigla que denomina a comunidade LGBTQIA+ e pensar por qual motivos não temos a letra H compondo dela, simbolizando a heterossexualidade, ou C simbolizando a cisgeneridade. O importante a ser considerado aqui é como as linhas de fuga são os encaminhamentos através dos quais os devires conseguem se expressar. Sendo assim, é incoerente pensar que existe algo como um devir-hetero, assim como um devir-homem, visto que o devir-homem já é expresso num estado de dominação, com relações de poder a partir das quais a comunidade *queer* é colocada numa posição de hipossuficiência em relação aos heterossexuais, através de diversos acontecimentos históricos.

Isso tudo serve para refletir a respeito das partículas e como estas estão intimamente ligadas aos devires, que são minoritários, ou seja, não são expressos naquilo que segmentariza, que cria padrões de regularidades, mas aparecem nas linhas de fuga dos fenômenos, naquilo que desterritorializa. Dessa maneira, temos um encaminhamento para pensar como essas significações LGBTQIA+ aparecem no álbum, considerando os devires-minoritários LGBTQIA+ que são expressos nas linhas de fuga e desterritorializações, realizadas nas faixas.

Ainda, para tensionar o conceito aproximando-o do nosso tema, a respeito da música os autores propõem uma oposição ao binômio dos sexos. Eles afirmam que:

[...] o problema musical de uma maquinária da voz implicava necessariamente a abolição da robusta máquina dual, isto é, da formação molar que distribui as vozes em “homem ou mulher”. Ser homem *ou* mulher não existe em música. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 111)

Isso nos ajuda a ir além de pensar que uma voz feminina é expressa através de tais elementos, ou que uma voz masculina possui alguns signos reconhecíveis. Antes disso, é preciso pensar na voz como onda sonora, como som que se ouve e que em si expressa significações.

A respeito do conceito de devir-minoritário LGBTQIA+ que norteia nosso problema de pesquisa e a investigação proposta por esse TCC, encontramos certa dificuldade em conceituá-lo, ou até mesmo sugerir o que ele seria, como seria expresso, ou que pistas podemos rastrear para compreendê-lo. Reconhecemos nisso a realização de linhas de fuga do próprio percurso investigativo que se deu aqui. O uso e a criação desse conceito guiou o próprio desenvolvimento da pesquisa e a maneira como nos apropriamos do objeto. De maneira cartográfica e aberta, pontuamos aqui como a pesquisa apresenta suas necessidades, cabendo ao pesquisador tentar supri-las, de acordo com as ferramentas que estão

disponíveis a ele. Assim, no desenvolvimento do trabalho, sentimos cada vez mais a necessidade de operar uma aproximação teórico-metodológica entre som e sexualidade, e a maneira que encontramos para isso foi através do devir-minoritário LGBTQIA+. Essa tentativa de conceituação surge ao lermos os desenvolvimentos de Deleuze e Guattari (2012) e pensarmos como o conceito poderia ser agenciado para se pensar a respeito das sexualidades, mais especificamente daquelas englobadas pela sigla LGBTQIA+, sendo expressas nas sonoridades do *After*. Quando se percebe que o devir vai além de imitar e representar e apresenta alternativas pelas quais conseguimos pensar como o desejo se manifesta, conseguimos articular um movimento semiótico para dar conta do som sem precisar remeter àquilo que ele representa ou imita. Com isso, vamos em direção a uma análise sonora que poderá nos dizer o que há de LGBTQIA+ no *After*.

Para seguir com o caminho proposto neste trabalho é preciso deixar o binarismo para trás, e exercitar a escuta, ouvir o que o som tem a dizer, isso é pressuposto basilar para uma investigação que pretende ir além de uma binarização ou que não deseja perseguir o caminho que indica que de um lado temos a heteronormatividade e de outro temos as outras sexualidades, que em si estabelecem normas também. Para além da oposição, pretende-se cartografar o som, percebendo o que ele expressa de significação e como elas podem ser ouvidas como LGBTQIA+.

Para tanto, iremos explorar no capítulo seguinte alguns referenciais metodológicos que farão a base do nosso percurso analítico. Um deles será o campo conceitual da semiótica da cultura, desenvolvida pela Escola de Tártu-Moscou, enquanto o outro é a cartografia, conforme proposta pelos autores Eduardo Passos, Liliana Escóssia e Virgínia Kastrup.

#### 4 CALMA AMIGA VOCÊ VAI VER, A METODOLOGIA QUE VAI BATER

Para realizar a análise do disco, procurando reconhecer suas produções de significação e seus devires minoritários LGBTQIA+, vamos nos apoiar no campo conceitual da semiótica da cultura (Ramos *et al*, 2007; Machado, 2007a; Machado, 2007b; Lotman, 1982; 1996) em uma aproximação com alguns desenvolvimentos da cartografia (Passos, Kastrup e Escóssia, 2009), realizando assim uma escuta do disco acompanhando seu processo de produção de sentido. Como nosso objetivo não é realizar uma representação do álbum, nem dizer o que é a sua significação numa análise voltada ao conteúdo da narrativa, a cartografia aparece como um método relevante para o trabalho. Sobre isso, Passos e Barros (2009) nos dizem que:

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. (Passos; Barros, 2009, p. 17)

Com isso, fazemos um diálogo entre cartografia e semiótica da cultura visando propor uma metodologia de análise sonora. Levando em conta a multiplicidade de signos e as relações que eles estabelecem com o álbum, assim como a nossa percepção rizomática do *After*, ambas as perspectivas se mostram relevantes para a pesquisa que procuramos realizar.

##### 4.1 ACHEI TUDO MUITO ORIGINAL, TUDO MUITO TEXTUAL, TEM MUITO DO LÓTMAN AÍ

Conforme discutem Ramos *et al* (2007), a semiótica da cultura surge como uma proposta desenvolvida por Lotman a partir dos desenvolvimentos teóricos de Roman Jakobson sobre o dialogismo para entender as produções de sentido desenvolvidas na Cultura, tendo em vista a interação entre sistemas culturais diferentes entre si, em menor ou maior grau. Nesse sentido, Irene Machado vai dizer que:

[...] Lotman investiu na compreensão da dinâmica dos encontros culturais no sentido de explicitar como duas culturas se encontram, que tipo de diálogo elas travam entre si e como elas criam experiências capazes de reconfigurar o campo das forças culturais. (Machado, 2007b, p.16)

Esse encontro cultural descrito pela autora pode ser pensado como o encontro entre a cultura remix e a cultura LGBTQIA+. De maneira mais acentuada, percebe-se como os remixes, conforme concebidos na seção dois do presente trabalho, são frutos dos mais diversos códigos sendo colocados em contato por aqueles artistas remix que produzem essas remixagens, constituindo-se assim como textos culturais que emergem de uma trama de diversas unidades de informação postas em relação. A partir dessa observação, fica evidente a relevância dessa perspectiva semiótica para o referencial metodológico do trabalho aqui desenvolvido.

De acordo com a pesquisadora Irene Machado, o panorama oferecido pela semiótica trata das relações entre os mais variados sistemas culturais e como a produção de significado na cultura emerge a partir dessas relações. Para ela, a produção de sentido ocorre em decorrência do choque que acontece entre diferentes textos culturais que estabelecem diálogo entre si. Ainda, é preciso demarcar a diversidade desses textos, que são postos em relação no mesmo espaço cultural:

Para a abordagem semiótica, trata-se da constituição de sistemas de signos que, mesmo marcados pela diversidade, apresentam-se inter-relacionados num mesmo espaço cultural, estabelecendo entre si diferentes diálogos graças aos quais o choque se transforma em encontro gerador de novos signos. (Machado, 2007b, p. 17)

Nesse sentido, cabe salientar a importância para a semiótica da cultura das inter-relações entre elementos dentro do espaço cultural. A respeito disso, podemos pensar nesse espaço cultural como a demarcação de temas que o *After* produz a partir do uso de elementos diversos em suas faixas e como a frequência no uso de alguns desses elementos estabelecem regularidades enquanto outros se apresentam como desvios. Esse “encontro gerador de novos signos” fica expresso justamente nesse encontro entre elementos regulares e elementos irregulares, que, a partir do choque, criam informação nova.

A respeito do aspecto metodológico da SC, Ivánov *et al* nos dizem que:

Ao pesquisador cabe a tarefa de literalmente “sistematizar” um sistema cultural por meio de relações encontradas em textos culturais: “[...] nenhum sistema semiótico é dado ao pesquisador, mas, sim, construído” (Ivánov *et al*, 1973, p. 9 *apud* Silva *et al*, 2020, p. 144)

Por essa perspectiva, é possível estabelecer bases e princípios para o uso dos conceitos da semiótica da cultura como norteadores para análise e investigação, aproximando-os à

cartografia, como um método que visa acompanhar um processo, através da produção de dados sobre o objeto, em vez de apenas coletá-los como se estivessem dados no mundo (Kastrup, 2009). A partir de Machado (2007), podemos identificar as premissas que estabelecem a perspectiva da semiótica da cultura como metodologia a partir da sistematização de semiosferas, nas quais os sistemas modelizantes de signos são investigados através das relações dinâmicas estabelecidas entre códigos culturais responsáveis pela produção das linguagens da cultura. De acordo com Ramos *et al* (2007), é preciso reconhecer que o pesquisador em si está em uma semiosfera também, ou seja, a própria pesquisa é permeada por outros elementos presentes na semiosfera do pesquisador e se relaciona com estes. Sobre isso, Lotman diz que:

Dado que todos os níveis da semiosfera – desde a pessoa do homem ou o texto isolado até às unidades semióticas globais – representam semiosferas como se estivessem colocadas uma dentro da outra, cada uma delas é, ao mesmo tempo, um participante no diálogo (uma parte da semiosfera) como espaço de diálogo (toda a semiosfera) (Lotman, 1996, p. 25, tradução nossa)

Portanto, é possível perceber o caráter dialógico que Lotman assume para pensar a cultura e também a semiosfera e como isso indica uma participação do pesquisador em diferentes níveis a partir dos encontros e sobreposições entre a sua semiosfera e as semiosferas do objeto de estudo. Dessa maneira, a construção de conhecimento e produção de dados a respeito do objeto é tida como produto dessas relações que se estabelecem entre pesquisador e objeto, como se o trabalho em si também fosse um texto cultural, cujo sentido vai sendo expresso nos dados que o pesquisador produz sobre seu objeto.

#### 4.1.1 A Linguagem Pode Ser Assim Qualquer Coisa? Pode Ser, Como Que Fala, Foda?!

De acordo com Ramos *et al* (2007, p. 27), “a linguagem pode ser definida como qualquer sistema de signos que sirva à comunicação e à produção de cultura, no mais amplo sentido do termo”. Ou seja, linguagem pode ser um sistema de signos qualquer, que gera, organiza, acumula e transmite informação.

Em relação ao conceito de linguagem, Irene Machado (2007a) relembra uma das críticas que Lotman fez à teoria informacional da comunicação, desenvolvida por Claude Shannon. De acordo com Shannon, comunicação é o processo de transmissão de informação que ocorre através de um modelo que indica que a informação passa de um emissor para um receptor, por meio de um canal, codificada utilizando-se um código único. A eficácia do

sistema é baseada nesse código único, que seria a linguagem. Essa univocidade permite que, tanto na codificação pelo emissor quanto na decodificação pelo receptor, a mesma mensagem seja transmitida de uma ponta a outra, concluindo assim o processo de transmissão da informação. Contudo qualquer “interferência” ou “ruído” que afeta o sistema ocasionará em perda de eficácia, gerando assim informação nova, mas comprometendo a comunicação, já que a mensagem foi transformada e não é mais a mesma que foi emitida no ponto inicial.

Por conseguinte, em uma de suas críticas, Lotman compreende que o princípio do modelo informacional é dependente da complexidade do sistema, ou da falta dela, e que o processo de transmissão de informação é inteiramente baseado em um código unívoco, de modo que não dá conta de processos de alta complexidade que acontecem no âmbito da cultura, com choques entre culturas diferentes com línguas diferentes. Então, ele também vai dizer que “por linguagem entendemos todo o sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular” (Lotman, 1978 *apud* Machado, 2007, p. 35). Essa definição dá conta de um princípio basilar para a semiótica da cultura, que é entender a comunicação como ordenação de signos de um modo particular. Esse “modo particular” é o que viabiliza entender como sistemas tão diversos entram em contato um com o outro e podem conceber a geração de uma informação nova. A respeito disso, Ramos *et al* (2007) dizem que é necessário perceber a linguagem como um todo complexo, um corpo-sistema de elementos relacionados entre si. A percepção da linguagem como um “corpo-sistema” (Ramos *et al*, 2007) que possui signos relacionados entre si é o passo que Lotman dá em direção a sua compreensão dos sistemas modelizantes e do texto cultural.

De acordo com Lotman, podemos distinguir três tipos de linguagens: as línguas naturais (os idiomas nacionais); as línguas artificiais (notações científicas, sinais convencionais, as linguagens simplificadas) e as linguagens secundárias (os sistemas de modelização secundária). Cabe salientar que, para Lotman (1982), a língua é o meio de comunicação mais poderoso, capaz de afetar o nosso modo de apreensão do mundo, inclusive o nosso meio social. A partir disso, é possível pensar como a estrutura da língua será a base e o princípio para o desenvolvimento de outros sistemas sógnicos, mesmo daqueles que são não-verbais.

#### 4.1.2 Qual É O Sistema Modelizante Da Vez?

A partir do conceito de linguagem, temos um encaminhamento para pensar e desenvolver os conceitos de sistemas modelizantes primários e secundários. Nesse sentido, considera-se a linguagem verbal como um sistema de signos dotado de estrutura. O autor considera a modelização da língua como o processo pelo qual os diferentes códigos culturais emergem, tendo como princípio a língua. Ou seja, baseados na estrutura linguística, outros sistemas de signos irão desenvolver sua estruturalidade.

Para melhor compreensão do que seria o sistema modelizante e a sua classificação entre primário e secundário, trazemos a aceção de Ramos *et al*:

A linguagem verbal, por ser dotada de estrutura, é tomada como sistema modelizante primário. Os outros sistemas da cultura, como é o caso da literatura, do mito, da religião e da arte, por serem dotados, não uma estrutura (sic), mas por construírem uma estruturalidade, são denominados sistemas modelizantes secundários. Modelizantes de segundo nível porque, construídos sobre o modelo da língua verbal não remetem para ele em sua codificação e decodificação, uma vez que constróem o seu próprio modelo. (Ramos *et al*, 2007, p. 29)

Ou seja, os sistemas culturais se apropriam da estrutura da língua, mas não para constituir estrutura própria, e sim para formar uma estruturalidade. Isso não significa que esses sistemas irão reproduzir todo o conjunto organizacional das línguas. Lotman apresenta como exemplo a música. Ele diz que:

Assim, por exemplo, a música difere radicalmente das línguas naturais pela ausência de conexões semânticas obrigatórias, embora seja, atualmente, evidente a total regularidade da descrição de um texto musical como uma determinada estrutura sintagmática. (Lotman, 1982, p. 20, tradução nossa)

A modelização pode ser pensada como um programa. Trazendo o conceito do campo da informática, na cultura, a modelização pode ser considerada como “programa para a análise e constituição de arranjos” e não a simples “reprodução de um modelo” (Ramos *et al*, 2007). Pensando a respeito do corpus deste trabalho, o objetivo aqui não é ter uma cópia do que é o *After* (2023), e sim realizar um programa para a análise e a constituição dos arranjos dos signos comunicantes que o constituem e expressam significações LGBTQIA+.

As autoras Ramos *et al* trazem uma contribuição da pesquisadora Irene Portis-Wiener, que pode servir de base para pensarmos a centralidade da língua nos sistemas de modelização:

[...] em meio à vasta rede semiótica que liga o homem com outros humanos, animais e o meio físico circundante, para os semioticistas da cultura, a linguagem não passa de um sistema modelizante secundário (Irene Portis-Wiener *apud* Ramos *et al* 2007, p. 30).

Por vezes, pode-se pensar que o sistema modelizante primário coloca as línguas naturais no centro do sistema, enquanto os sistemas secundários ficam ao redor dela, quando não é o caso. Em primeiro lugar, “secundário” refere-se ao modo como os sistemas culturais operam a sua estruturalidade, a partir das línguas naturais. Em segundo lugar, a centralidade da linguagem é dada a partir do objeto que é pesquisado. Sobre isso ainda, podemos pensar que as línguas naturais, tomadas dentro do contexto da semiosfera e da semiótica da cultura, podem ser “modelizadas pelo próprio corpo daqueles que a produziram” (Ramos *et al*, 2007, p. 30).

Na interioridade deste trabalho, pode-se pensar que o sistema modelizante primário aqui é a Música, enquanto o ato de remixagem é o sistema modelizante secundário. Essa aproximação pode ser feita a partir da observação de que a música constitui uma linguagem própria, como “um sistema de signos ordenados”, de acordo com o próprio Lotman (1982, p. 18). Sendo assim, a remixagem de faixas pode ser interpretada como um sistema modelizante secundário, que se apropria da estrutura musical, mas desenvolve sua estruturalidade a partir da geração, organização, reprodução e transmissão de signos próprios.

Ao apresentar o conceito de modelização para a semiótica da cultura, Zalizniák, Ivánov e Topórov dizem o seguinte:

Sabemos que o conceito de modelização funda-se em, pelo menos, dois pressupostos básicos: um diz respeito à ideia de que a transformação dos sinais em informação é um processo genuinamente semiótico uma vez que resulta na tradução desses sinais em signos; o outro, à noção de que nenhum sistema semiótico é dado ao pesquisador mas, sim, construído (Zalizniák; Ivánov; Topórov *apud* Machado, 2003, p. 84)

É a partir desse entendimento que a modelização tem como pressuposto a noção de que, ao pesquisador, não é dado um sistema pronto de antemão. Antes, o sistema deve ser construído para que se siga com a investigação de um objeto. Nesse momento, ficam claras as aproximações que são possíveis de serem feitas entre a cartografia e a semiótica da cultura.

#### 4.1.3 Tem Texto Cultural Pra Você e Seu Amigo

Diferente de outras perspectivas semióticas, como o pragmatismo ou o estruturalismo, que veem no signo a mínima unidade da linguagem, a semiótica da cultura reconhece esta mínima unidade da linguagem no texto, mais especificamente no texto cultural. A SC pressupõe a relação como espaço para a produção de significado, relação essa que se dá entre linguagens modelizadas entre si no espaço semiótico do texto. O texto “não se apresenta como realização de uma mensagem em uma só linguagem, mas como um complexo dispositivo que se compõe de vários códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas em gerar novas mensagens” (Lotman *apud* Rosário e Damasceno, 2013, p. 70). Daí a constituição do texto cultural em trama: uma relação entre diversos sistemas de códigos culturais que, inter-relacionados entre si, proporcionam a geração de nova informação.

O texto é um espaço semiótico onde há interação e auto-organização das linguagens, onde elas mesmas operam processos de modelização uma na outra. Nesse sentido, Ramos *et al* (2007, p. 31) dizem que “os sistemas de signos podem ser considerados sistemas codificados que se manifestam como linguagem, portanto, quando se define um objeto ou processo como texto é porque ele está codificado de alguma maneira”. Dessa forma, o texto é espaço de conjugação de vários sistemas entre si e pressupõe também um caráter codificado.

Ramos *et al* (2007, p. 31) nos dizem que o texto tanto mantém uma relação direta com a linguagem que o precede quanto é um gerador de linguagens, destacando também que Lotman concebeu o texto sendo constituído de inúmeros subtítulos e em permanente diálogo com vários outros. Essa multivocalidade se reflete nas considerações que Lotman faz sobre as três funções do texto: (1) comunicativa; (2) geradora de sentidos e (3) função mnemônica.

A função comunicativa (homogênea) é aquela na qual o texto é tomado apenas pela sua função transmissional. O texto aqui funciona como a relação comunicacional entre emissor e receptor, para a qual o sistema necessita de um ambiente sem ruídos e interferências para que o processo comunicativo tenha êxito. É a partir dessa noção de comunicação que Lotman vai desenvolver as duas seguintes, como forma de dar conta dos processos comunicativos da cultura (Ramos *et al*, 2007).

A função geradora de sentidos (heterogênea) identifica o texto como a manifestação de várias linguagens. Aqui, o ruído e a distorção, que são resultado dessa poliglossia, convertem-se em transformação da informação e em geração de cultura.

Observando nosso *corpus*, temos diversas linguagens sendo colocadas em relação por aqueles que as remixam. Nesse sentido, podemos pensar como o sampleamento de diversos

trechos sonoros são utilizados para a remixagem. A voz da Pablllo se torna *sample* e é usada como instrumento musical em algumas faixas, por exemplo.

A função mnemônica está relacionada à memória cultural, que conserva e reproduz estruturas anteriores, mas ao mesmo tempo produz algo novo. A respeito disso, Lotman diz que “o símbolo separado atua como um texto separado que se transporta livremente no campo cronológico da cultura e que cada vez mais se correlaciona de uma maneira complexa com os cortes sincrônicos desta” (Lotman *apud* Ramos *et al*, 2007). Com isso, podemos pensar em como a remixagem produzida no e pelo álbum atualiza a cultura remix e como esta se manifesta culturalmente, inserindo-se num *continuum* semiótico a respeito do que é remixar.

Essas funções do texto são pensadas a partir da noção do mecanismo próprio da semiótica da cultura, que é a transformação da informação em texto, ou seja, o estabelecimento de relações para que o elemento se torne texto e deixe de ser apenas informação, e denotam a característica única da semiótica da cultura, considerando a multiplicidade de vozes presente nos mecanismos de produção de sentido nos sistemas culturais.

Ramos *et al* (2007, p. 33) afirmam que “a oposição ‘cultura’ vs ‘não-cultura’ considera tão somente potência uma vez que a informação considerada não-cultura pode se tornar cultura ao ser modelizada num texto, isto é, num sistema de signos”. Ou seja, para se tornar cultura, as informações não-culturais precisam estabelecer relações para se tornarem textos.

#### 4.1.4 Organizei Uma Semiosfera Que Me Deixou Excitada

Como um desenvolvimento do seu trabalho sobre a semiótica da cultura, Lotman concebe, em um artigo homônimo publicado em 1984, o conceito de semiosfera para pensar o espaço semiótico: o espaço onde ocorre a produção de sentido. A significação para a semiótica da cultura ocorre através das relações estabelecidas entre elementos não-culturais, que estão fora do espaço de sentido, logo não podem ser interpretados. A partir do momento que essas informações são colocadas em trama, desenvolvem relações entre si, de modo que podemos conceber a emergência do texto e dos sentidos, bem como a sua inclusão na semiosfera. Por conseguinte, o conceito de semiosfera foi composto por Lotman para definir o espaço onde ocorrem os diversos encontros culturais entre diferentes culturas, e então construir uma teoria crítica da cultura (Machado, 2007).

Diferente do que se pode pensar em um primeiro momento, a semiosfera não é um espaço metafórico:

Trata-se de uma determinada esfera que apresenta as características distintivas que se atribuem a um espaço fechado em si mesmo. Somente dentro de tal espaço é possível a realização de processos comunicativos e a produção de novas informações. (Lotman, 1996, p. 23 *apud* Ramos *et al*, 2007, p. 34, tradução nossa<sup>33</sup>)

De acordo com o excerto acima, a geração de informação nova, de sentido, só existe dentro da semiosfera, já que fora dela não existe sentido nem interpretação. A semiosfera é o espaço de semiose por excelência.

Lotman contempla o conceito de semiosfera inspirado pelo conceito de biosfera. Biosfera é o espaço de emergência da vida na Terra, onde o próprio surgimento da vida é assegurado pela diversidade de organismos, conforme concebido pelo pesquisador russo Vladímir Ivánovich Vernádski. Ainda nesse sentido, Lotman considera a semiosfera como algo vivo, assim como a biosfera, sendo um organismo complexo e multifacetado que precede a comunicação, a linguagem e a semiose. Sem ela, esses processos não existem. Não pode se pensar em linguagem sem considerar a semiosfera. Ainda sobre isso Ramos *et al* (2007, p. 35) indicam um paradoxo na semiosfera, que se baseia em como ela é o espaço necessário para o processamento de informação nova, mas sem a informação também não há semiosfera, como se ela só se constituísse a partir dos textos culturais que estão dentro dela e funcionam como “órgãos” de organização interna e externa.

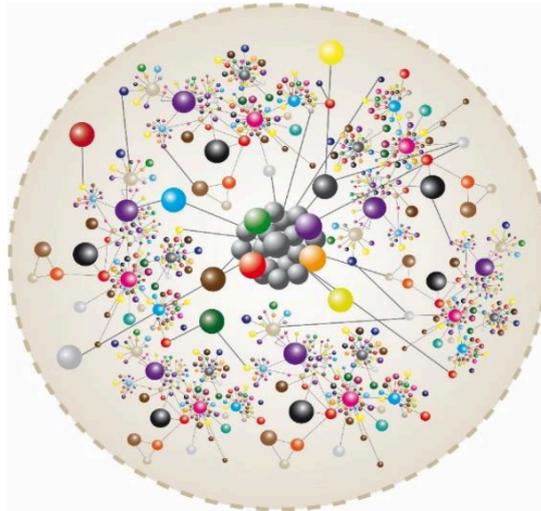
Abaixo, representado na Figura 1, é possível observar o diagrama alegórico da semiosfera conforme compreende Lotman.

Figura 1. Diagrama alegórico da Semiosfera de Lotman<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Tradução livre.

<sup>34</sup> O autor ressalta que esse diagrama não apresenta um dos aspectos centrais na hierarquia da Semiosfera conforme descrito por Lotman, que são as forças dinâmicas que tensionam os elementos textuais da semiosfera. Conferir: Machado (2021).



Fonte: Machado (2021)

Em relação ao diagrama da semiosfera, de acordo com a Figura 1, temos alguns pontos a destacar. O primeiro deles é a respeito do processo dinâmico entre o centro, no qual ocorre a autodescrição e o enrijecimento cultural, e a periferia, região de maior atividade semiótica, onde o contato entre culturas diferentes ocorre livremente. Na interação entre centro e periferia se dá a renovação: o surgimento de novas formas culturais (Ramos *et al*, 2007). Essa hierarquia dinâmica interna do espaço é importante para se pensar os elementos nucleares e os elementos periféricos do *After*; considerando como certas sonoridades criam regularidades na dinâmica interna do álbum, demonstrando nas faixas significações dispersas, mas segmentares, enquanto outros elementos se apresentam como irregulares, estabelecendo linhas de fuga.

De acordo com Ramos *et al* (2007), para a semiótica da cultura, a investigação dos códigos que articulam os textos culturais revela a hierarquia entre os sistemas de signos, mostrando como as linguagens estão distribuídas nas esferas da cultura, se no centro ou na periferia, e como essa hierarquia interna se organiza. A respeito dessa hierarquia interna, é preciso considerá-la como um organismo vivo, que possui movimentos internos acontecendo a todo tempo, fazendo com que a semiosfera não seja uma estrutura estática. É um erro tomar esse espaço como uma estrutura enrijecida, cristalizada, pois, de acordo com Ramos *et al* (2007, p. 37):

a semiosfera é, sobretudo, o espaço das interações ativas entre esses níveis, havendo nela uma tensão permanente que empurra as estruturas dominantes

para a periferia e as estruturas desta para o centro, muitas vezes colocando-as em choque, sobrepondo-as.

O conceito da semiosfera e o que ele representa para a semiótica da cultura é expresso com maior robustez no que tange a diversidade de signos que coexistem nela e produzem significado. Considerando o objeto de estudo deste trabalho, a diversidade é extremamente cara, ainda mais quando pensamos em semiodiversidade (Risério, 2002, *apud* Machado, 2007). O *corpus* deste trabalho é composto dos mais variados signos vindos dos mais diversos lugares que produzem as significações mais diversas. É essa diversidade que garante a polifonia do álbum e que todos os artistas remix que atuam sobre as faixas tenham um lugar garantido para se expressar sonoramente.

#### 4.1.5 Amor, Tentei Fechar Minha Fronteira, Joguei A Chave Fora

A fronteira semiótica é o principal mecanismo que ordena a organização da semiosfera. É através dela que os elementos são assentados e relacionados uns com os outros, penetrando no espaço semiótico e constituindo relações com outros tantos elementos. Ramos *et al* (2007, p. 38) dizem que:

[...] pela fronteira, é possível apreender não apenas a individualidade e a diversidade compositiva que caracteriza os diferentes sistemas modelizantes que formam a cultura, mas, sobretudo, a dinâmica relacional que impulsiona o movimento de semiosfera.

Ou seja, é a partir das bordas (Rosário; Damasceno, 2013) que a relação entre os elementos que fazem parte da hierarquia da semiosfera é estabelecida. Visto que a fronteira age como um mecanismo de diferenciação e união na cultura, nota-se um caráter dialógico, por meio do qual a borda delimita os limites internos e limites externos da semiosfera, ou seja, o limite entre o que é passível de interpretação, e o que é externo, que não pode ser interpretado.

Em primeiro lugar, é pela fronteira que se torna possível apreender as trocas informacionais operacionalizadas entre os sistemas sógnicos, visto que “A fronteira semiótica é a soma dos tradutores bilíngues - “filtros” - pelos quais um texto é traduzido para outra língua (ou línguas) que está fora da semiosfera dada.” (Lotman, 1996, p. 12, tradução nossa). A relação estabelecida entre dois ou mais sistemas modelizantes não corresponde a uma transferência linear de informação, mas implica em tradução. Quando um elemento sógnico

passa de um sistema a outro, passa por um processo de tradução nas fronteiras do sistema. O elemento que “saiu” não é o mesmo que “chegou”. O mecanismo de tradução dá conta de explicitar o modo como elementos que participam de sistemas diversos são “absorvidos”, ou melhor, traduzidos para sistemas diferentes entre si e como isso produz sentido. A diversidade do processo implica na recodificação de características singulares desses elementos, de modo que, para sua tradução, os elementos são transformados antes de “adentrarem” o sistema para o qual estão sendo traduzidos. Da mesma forma como acontece com o signo, o sistema que traduziu também é transformado, uma vez que a operação de tradução movimentada as hierarquias internas do sistema, implicando numa redefinição dos códigos da língua para que aquela informação possa ser traduzida. Nesse sentido, Ramos *et al* (2007, p. 39) dizem que “É neste aspecto que a fronteira pode ser entendida como um mecanismo que une, visto que a operação tradutória funciona como um ‘filtro’ posto no diálogo entre os códigos, as linguagens e os textos que circulam pela semiosfera.”

O segundo ponto a se pensar sobre a fronteira da semiosfera é a maneira como ela define o que é externo a si a partir do momento que organiza suas bordas<sup>35</sup> (Rosário; Damasceno, 2013). Um aspecto chave para entendimento da fronteira e da semiosfera, os autores dizem que “enquanto uma unidade cultural define seus parâmetros de organização interna, ela também cria sua desorganização externa, ou seja, é na relação com o outro que uma cultura se define enquanto tal” (Ramos *et al*, 2007, p. 39). Nesse sentido, é possível perceber como uma cultura constrói seus contornos sógnicos próprios, a partir da contraposição com outros espaços. A diferenciação é importante para o entendimento da fronteira semiótica, pois é a partir dela que as culturas criam sua identidade e definem os elementos que fazem parte dela, tanto os nucleares quanto os periféricos. Um aspecto que não deve passar batido aqui é como esse “fechamento” ou essa “demarcação” da fronteira não significa uma muralha intransponível, e sim uma membrana plasmática, por exemplo, que para os organismos é o meio de interação com o exterior, mas também é o seu modo de apreensão. É através da demarcação daquilo que é próprio da cultura que é possível identificá-la.

---

<sup>35</sup> A respeito das bordas, esse é um conceito desenvolvido pelos autores citados, que realizam uma aproximação entre o pensamento Lotmaniano e o rizomático de Deleuze e Guattari.

#### 4.1.6 Prova Minha Balinha, Derrete Na Boca, É Uma Explosão

O conceito de explosão formulado por Lotman em seus últimos textos (Ramos *et al*, 2007), busca entender como ocorre o aparecimento de novos textos da cultura. Segundo ele “[...] somente com o desalinhamento total do sistema é que se pode vislumbrar a emergência da imprevisibilidade. Explosão que, em vez de destruir, permite a emergência da vida (Ramos *et al*, 2007, p. 41-42)”. Esse desalinhamento é resultado da heterogeneidade constitutiva do sistema, da multiplicidade de signos que fazem parte do espaço semiótico. Então, com os choques ocorrendo entre essas várias culturas que estão em interação, acontece a “explosão”, que permite a emergência da vida, de informação nova. Retomando Ramos *et al* (2007, p. 42), “No espaço semiótico, muitos sistemas se chocam com outros e mudam repentinamente seu aspecto e sua órbita. O choque, contudo, não destrói, mas mostra a possibilidade de transformação do sistema”.

A respeito desse “choque” entre culturas, Machado (2007b) apresenta a perspectiva da Escola de *Tartú-Moscú*, segundo a qual esse conceito é pensado levando em conta os encontros sócio-políticos que ocorrem entre diversas civilizações e como eles são percebidos como choque, tendo em vista os embates que se desenrolaram a partir desses encontros. Por conseguinte, essas interações entre sistemas culturais serão definidas como choque: como momentos explosivos que estão na base da formação de novas culturas.

Ainda sobre isso, a pesquisadora Irene Machado (2007b) define essas explosões culturais, do ponto de vista filosófico, como momentos de grande imprevisibilidade, que levam ao desenvolvimento de novas configurações nas semiosferas. Nesse sentido, trata-se de sistemas sógnicos que, mesmo muito diversos, estão inter-relacionados num mesmo espaço cultural, estabelecendo diálogos diferentes entre si. O choque entre esses sistemas, portanto, se transforma em um encontro gerador de novos signos. Em relação a isso, Machado (2007b) faz um contraponto, indicando que muitos estudiosos afirmam que esse choque é resultado do encontro entre culturas diferentes e sistemas variados; contudo, os estudos de semiosfera apontam um outro caminho, que é a convivência das multiplicidades.

Lotman descreve dois movimentos possíveis como força motriz das trocas que geram desenvolvimento cultural, os quais apresentamos fazendo aproximações com a filosofia da diferença de Deleuze e Guattari (1995).

O primeiro, o movimento contínuo, caracteriza-se pela previsibilidade. As formas de desenvolvimento graduais tendem a continuar com o estabelecimento e desenvolvimento dos

sistemas seguindo as suas linhas de continuidade, realizando uma cristalização dos elementos nucleares da semiosfera.

O segundo, denominado modalidade Explosiva, caracteriza-se pela imprevisibilidade. Esse processo de dinâmica explosiva se relaciona com a geração de informação nova e com a criação de novas ideias, dando espaço para novos elementos serem estabelecidos no ambiente interno da semiosfera.

Nessa aproximação entre semiótica da cultura e o rizoma, é possível perceber as similaridades entre o movimento contínuo e as linhas de articulação ou segmentaridade como um fenômeno de viscosidade, ou seja, aquilo que mantém uma ligação duradoura; e entre a modalidade de explosão e os movimentos de desterritorialização como um fenômeno de ruptura, aquilo que rompe com o anterior e inicia uma linha de fuga.

Lotman estabelece a impossibilidade de destruição total do sistema, sendo algo “puramente teórico e pragmaticamente impossível” (Ramos *et al*, 2007, p. 42). Nesse sentido, é preciso visualizar o movimento de explosão e como ele mexe com estratos inteiros de textos culturais que, de um momento para o outro são desterritorializados (Deleuze; Guattari, 1995) para dentro da semiosfera. Esse processo de emergência de uma nova estrutura textual mantém alguns traços característicos do seu sistema de “origem”, mas também estabelece novas relações com outros signos que fazem parte do sistema de “chegada”. Logo, fica evidente que o autor recomenda cautela ao falar da morte de um sistema. Quando um texto cultural é desterritorializado, ele ainda carrega traços distintivos do seu território de origem. Essa dificuldade em tratar de “mortes de sistemas” orienta a lógica da explosão ao realinhamento, a produção de informação nova e o desenvolvimento de novos textos culturais, a “passagem da não-cultura em cultura” (Ramos *et al*, 2007, p. 42).

#### 4.2 CONFESSO QUE AMEI A CARTOGRAFIA, DEI ATÉ UMA EMBRAZADA

As bases do pensamento cartográfico são apresentadas e descritas por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) na sua obra *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 2*. Nela, os autores desenvolvem o pensamento rizomático como uma alternativa ao pensamento arborescente. Deleuze e Guattari tecem uma crítica ao segundo, explicitando como a busca por uma raiz, por um caule, e a procura por uma estrutura fundadora são improdutivas. Em contraste, propõe-se o conceito de rizoma:

Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda a natureza são aí conectadas a modos

de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 15)

Nesse sentido, é possível estabelecer que a cartografia tem como objetivo o acompanhamento de um processo. De acordo com Kastrup (2009, p. 32) “A cartografia é um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto”. Aproximando-se do objetivo deste trabalho, nosso foco aqui é a investigação dos processos de sentido que ocorrem no *After* a partir de uma aproximação com o campo teórico da semiótica da cultura para reconhecer os textos dentro de textos que o disco possui, através de uma cartografia desses processos de significação.

De acordo com Deleuze e Guattari (1995, p. 15-16):

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patuás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade linguística homogênea.

Indo ao encontro da semiosfera de Lotman, o princípio da multiplicidade, é a característica diferenciadora tanto do rizoma quanto da semiosfera, sendo, muito além disso, o próprio pressuposto de existência desses sistemas. Sem diversidade de signos não existe semiosfera, assim como um elemento sem relações com outros não se constitui como texto cultural. Ainda nesse sentido, os filósofos franceses nos dizem que o rizoma é constituído de cadeias de sentido sem cessar (Deleuze; Guattari, 1995), sem que haja uma hierarquia pré-definida. Os rizomas são, por essa perspectiva, platôs, ilhas, que possuem sentido em si e para si em relação aos outros.

#### 4.2.1 Hoje Só Vou Cartografar Se For Mapeando Você

No livro *Pistas do Método da Cartografia*, organizado por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, os autores fazem uma tentativa de sistematização da metodologia cartográfica, classificando-a como um tipo de pesquisa-intervenção, através da qual o conhecimento é produzido em uma orientação do saber-fazer. No capítulo de apresentação do livro, os autores sugerem a ideia de pistas, em oposição ao conjunto de regras

que orientam um procedimento metodológico, numa perspectiva construtivista na qual o conhecimento é produzido no e pelo pesquisador através das pistas percorridas para a investigação do seu objeto de estudo. O mesmo aplica-se neste trabalho, considerando que:

[...] sabendo que para acompanhar processos não podemos ter predeterminada de antemão a totalidade dos procedimentos metodológicos. As pistas que guiam o cartógrafo são como referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa – o *hódos-metá* da pesquisa (Passos; Kastrup; Escóssia, 2014, p. 13).

Com isso, temos a orientação cartográfica como método, juntamente com a semiótica da cultura, para auscultar o rizoma que o *After* realiza através das inúmeras significações que possui e diversos elementos que estão em relação na sua semiosfera.

Considerando o *corpus* de pesquisa deste trabalho, as faixas de um disco, faz-se necessário recorrer a métodos para produção de dados que consigam dar conta da multiplicidade de elementos sonoros que se destacam e atravessam o percurso desta pesquisa. Diferente de outros métodos de pesquisa canônicos na área da comunicação, a Cartografia aparece como um método que abarca as necessidades do presente objeto de estudos, as quais procuramos suprir para a condução deste trabalho. *After* apresenta, como objeto de pesquisa, inúmeras linhas de segmentaridade que, em um primeiro momento, parecem pedir para que sejam percorridas, de modo que se possa compreender o que são esses sons. Entretanto, nesse momento é preciso retornar ao problema de pesquisa: como as faixas do *After* expressam devires minoritários LGBTQIA+ através de sua sonoridade?

Tratando-se de faixas musicais e sonoras, foi possível encontrar em Kastrup (2009) direções pelas quais esse processo de investigação pudesse ser conduzido de maneira a satisfazer os objetivos de pesquisa propostos neste trabalho. Assim, para analisar o *After*, foi preciso realizar uma produção de dados, com uma descrição dos sons que aparecem nas faixas, através dos métodos de atenção flutuante, descritos por Virgínia Kastrup. De acordo com a autora, “No caso da cartografia, a mera presença no campo da pesquisa expõe o cartógrafo a inúmeros elementos salientes, que parecem convocar a atenção” (Kastrup, 2009, p. 39). Esse processo é semelhante ao contexto da escuta dos remixes, com seus sampleamentos, interpolações, batidas e graves. Entretanto, para conseguir efetuar uma descrição desses dados, a autora nos diz no mesmo parágrafo que:

[...] são as manifestações do inconsciente que despertam a atenção aberta do analista suscitando o gesto de prestar atenção. A abertura da atenção do cartógrafo também não significa que ele deve prestar atenção a tudo que lhe acomete. A chamada redireção é, nesse sentido, uma resistência aos dispersores. (Kastrup, 2009, p. 39)

Para tanto, a etapa de produção de dados desta pesquisa foi baseada e construída a partir das posturas atencionais descritas pela autora em seu capítulo de livro *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo* (2009). Nesse texto, a autora lança mão de algumas posturas atencionais, como desenvolvimentos do conceito de “atenção flutuante”, de Freud (1912; 1969 *apud* Kastrup, 2009) e do conceito de “reconhecimento atento” de Bergson (1897; 1990 *apud* Kastrup, 2009) para pensar a respeito do funcionamento da atenção no trabalho de pesquisa. Sobre isso, ela diz que:

A entrada do aprendiz de cartógrafo no campo da pesquisa coloca imediatamente a questão de onde pousar sua atenção. Em geral ele se pergunta como selecionar o elemento ao qual prestar atenção, dentre aqueles múltiplos e variados que lhe atingem os sentidos e o pensamento. (Kastrup, 2009, p. 35)

Tendo em vista as faixas do *After*, é possível associá-las ao que a autora chama de “[elementos] múltiplos e variados”. Os remixes são ricos em elementos diversos que compõem as suas tramas de significado, de maneira que, em um primeiro momento, é difícil de saber para onde a atenção deve ser direcionada. Com isso, a autora segue e diz que “a atenção não seleciona elementos num campo perceptivo dado, mas configura o próprio campo perceptivo” (Kastrup, 2009, p. 35). Nesse sentido, é possível retomar o que Ramos *et al* (2007) falam sobre a semiosfera do pesquisador e como esta estabelece as fronteiras daquilo que pode ser interpretado por ele. A entrada no campo perceptivo do *After* já é configurada, já é “fronteirizada” pela semiosfera daquele que entra no campo.

Então, a fim de propor um direcionamento para a atenção do pesquisador, a autora retoma um dos conceitos que Freud apresenta em *Recomendações aos médicos que exercem psicanálise* (*apud* Kastrup, 2009): o da “atenção flutuante”. A esse respeito, ela explica:

O uso da atenção flutuante significa que, durante a sessão, a atenção do analista fica aparentemente adormecida, até que subitamente emerge no discurso do analisando a fala inusitada do inconsciente. Em seu caráter desconexo ou fragmentado, ela desperta a atenção do analista. Mesmo que não seja capaz de compreendê-la, o analista lança tais fragmentos para sua própria memória inconsciente até que, mais à frente, eles possam vir a compor com outros e ganhar algum sentido. Falando de um inconsciente

receptor, a ênfase do texto freudiano recai na atenção auditiva. (Kastrup, 2009, p. 36)

Com isso, temos uma pista em relação a que tipo de método atencional podemos utilizar para realizar uma produção de dados do *After*. O exemplo trazido pela autora trata-se de uma sessão de psicanálise, cujo enfoque se volta a como a atenção auditiva do psicólogo influencia no tratamento do paciente. Ela explicita isso ao falar da importância de uma espécie de suspensão da seleção: um estado de alerta pré-existente à sessão no qual o psicólogo voltaria sua atenção em busca de determinados significantes na fala de seu paciente. Sendo assim, é necessário haver uma abertura do cartógrafo que se propõe a acompanhar um processo para que o funcionamento atencional seja operado de maneira flutuante, assim como descrito na citação acima, de modo que os elementos de significação sejam percebidos no campo conforme a atenção mapeadora do cartógrafo o explora. Para isso, é preciso considerar as posturas atencionais, que a autora descreve no artigo, como métodos para produção de dados, em vez de uma coleta de dados.

Cabe salientar que essa fase da pesquisa é compreendida pela autora mais como uma “produção de dados” do que uma mera “coleta de dados”, como se essas informações já estivessem entregues pelo campo perceptivo, prontos para serem coletados como frutas maduras em um pomar. A perspectiva de Kastrup demonstra um processo de produção do conhecimento que preza mais pelo processo de pesquisa do que pelos resultados que podem ser delimitados a partir dele. Ela afirma que:

[...] não há coleta de dados, mas, desde o início, uma produção dos dados da pesquisa. A formulação paradoxal de uma “produção dos dados” visa ressaltar que há uma real produção, mas do que, em alguma medida, já estava lá de modo virtual (Kastrup, 2009, p. 32-33).

Então, para realizar essa produção de dados, Kastrup define quatro variedades do funcionamento atencional a partir de uma concentração sem focalização. São elas o *rastreio*, o *toque*, o *pouso* e o *reconhecimento atento*.

O rastreio “é um gesto de varredura do campo” (Kastrup, 2009, p. 40). Este é o gesto atencional que propõe para o cartógrafo uma atenção aberta, que se deixa ser tocada pelos signos e elementos que fazem parte do campo. De acordo com a autora, a atenção do pesquisador se afina por uma sintonia precisa com o problema. Ela afirma que “trata-se aí de uma atitude de concentração pelo problema e no problema” (Kastrup, 2009, p. 40-41) e também que:

Como uma antena parabólica, a atenção do cartógrafo realiza uma exploração assistemática do terreno, com movimentos mais ou menos aleatórios de passe e repasse, sem grande preocupação com possíveis redundâncias. Tudo caminha até que a atenção, numa atitude de ativa receptividade, é tocada por algo” (Kastrup, 2009, p. 42).

O funcionamento atencional do toque se dá pela percepção de "algo [que] se destaca e ganha relevo no conjunto, em princípio homogêneo, de elementos observados" (Kastrup, 2009, p. 42). Esse destaque de determinados elementos é como um signo que configura um componente heterogêneo desse terreno, de maneira que a atenção tocada nesse nível gera "um acionamento no nível das sensações, e não o nível das percepções ou representações de objetos" (Kastrup, 2009, p. 42).

A respeito da direção atencional de pouso, destaca-se que esta se caracterizaria como uma parada onde o campo se fecha, criando uma janela de apreensão. "Há um gesto que delimita um centro mais pregnante, em torno do qual se organiza momentaneamente um campo, um horizonte, enfim, uma periferia” (Kastrup, 2009, p. 44). A respeito desse gesto atencional, Kastrup (2009) informa que Vermersch categoriza cinco tipos de janela atencional: a janela-joia, a janela-página, a janela-sala, a janela-pátio e a janela-paisagem. A diferença entre elas se dá pela quantidade de elementos que a janela permite configurar no campo perceptivo, com a joia tendo um caráter eminentemente focal, enquanto a paisagem permite a identificação de elementos próximos e distantes e a relação entre eles. Para além disso, a autora ressalta que “o movimento que chamamos de zoom não deve ser confundido com um gesto de focalização” (Kastrup, 2009, p. 44)

Por fim, para a conceituação do gesto atencional relativo ao reconhecimento atento, a autora se apoia em alguns desenvolvimentos *bergsonianos* a fim de pensar o funcionamento da atenção quando ocorre o reconhecimento de algo que chama a nossa atenção. Com esse propósito, é feita uma distinção entre reconhecimento automático e reconhecimento atento. A respeito do automático, a autora afirma que ocorre um rebatimento do elemento reconhecido com esquemas previamente estabelecidos pela cognição. Entretanto, a cartografia é o método para engendração do território desconhecido que se investiga. Para tanto, o reconhecimento atento aparece como uma forma de movimento contrário ao encadeamento de ideias de forma linear. Ele "ocorre na forma de circuitos. [...] [a] percepção não segue um caminho associativo operando por adições sucessivas e lineares. Através da atenção, ela aciona circuitos, se afastando do presente em busca de imagens e sendo novamente relançada à imagem atual, que progressivamente se transforma" (Kastrup, 2009, p. 46-47). É importante se considerar em

relação ao reconhecimento atento a construção da percepção através dos circuitos, que são acionados de maneira a expandir a cognição (Kastrup, 2009).

A respeito dos gestos atencionais descritos pela autora, todos eles, de alguma maneira, permearam nossa aproximação do campo perceptivo do objeto, bem como a construção da pesquisa. Apesar de serem expostos como método de análise para darmos conta da cartografia dos sons que fazem parte do álbum, os gestos atencionais descritos por Kastrup (2009) nortearam também a construção da pesquisa, desde a aproximação do autor no seu campo perceptivo até a escuta das faixas para sua análise, conforme apresentado no capítulo a seguir.

A percepção de algo “insólito”, conforme descrito no capítulo introdutório, parte de uma escuta rastreada da obra, que se deixou aberta para ser afetada por todos os textos que compõe o After, sem se preocupar com redundâncias ou saberes a priori. A escuta cartográfica desse álbum se deu nesse movimento, de suspensão da atenção, para que assim, os signos do disco permeiam e afetassem o pesquisador, dando início ao processo de desenvolvimento dessa pesquisa. Enquanto os demais gestos atencionais foram agenciados com mais aprofundamento na etapa de produção de dados e análise, o rastreio produziu os diversos recálculos de rota que foram precisos para chegar neste trabalho, até mesmo a problematização de pesquisa que procuramos encarar, é produzida por esse rastreio do álbum.

Essa escuta rastreada se deu, principalmente, nos momentos em que a nossa atenção estava direcionada para outros objetos. Para além da escuta do álbum para a produção dessa monografia, tivemos contato com as suas faixas em festas, festivais de música, no carnaval, soando em trio elétrico, já ouvimos nos alto falantes de carros também, não só nesses contextos, mas também durante o cotidiano nos movimentos pendulares de deslocamento para o local de trabalho, ou saída para algum compromisso. A escuta do álbum sempre esteve presente através de uma relação íntima entre nós e o After, a Pablllo. Momentos onde a organização do trabalho ainda estava em estágios iniciais, logo a escuta era guiada apenas pelo prazer sensorial em ouvir aqueles sons remixados e que soavam tão diferentes. A respeito dessas ocasiões sociais onde as faixas foram ouvidas de maneira coletiva, como no carnaval ou em festas públicas, escutamos o After para além da audição auricular. Foram momentos onde sentimos, de fato, uma escuta expandida, corporal. A pressão que os graves operaram sobre o nosso corpo indicou, durante um festival de música “alternativa”, como a formação de comunidades estéticas ocorre através do som, com todos os corpos vibrando sob aquela mesma frequência. Ou então, quando no Carnaval, percebemos o agrupamento que se dá em torno do trio elétrico, com suas caixas de som emanando esse som enebriante com seus arranjos e melodias estranhos e insólitos, mas que contaminam os corpos com sua

desregularização e os demandam a dançar e curtir, organizando uma multidão queer (Preciado, 2011) em torno da remixagem. Em cada um desses momentos de escuta do *After*, que desterritorializavam a nossa audição centrada no ouvido, a maneira como conhecemos o disco inicialmente, parecia mais correto e adequado se aproximar desse objeto munido dos sentidos que ele fazia emergir. E mais, sentíamos como se tudo isso já estivesse dado de forma virtual, entretanto precisávamos rastrear, perseguir essa “intuição” de certa forma, de que havia algo ali a ser esmiuçado e pesquisado.

Posto isso, estão dados os encaminhamentos metodológicos que irão guiar a análise do disco. Conforme a escuta das faixas foi sendo permeada por diversos elementos heterogêneos, foi preciso realizar uma modulação na atenção através dos gestos para conseguir realizar essa produção de dados a respeito dos sons que estão expressos nas faixas e as significações que eles produzem.

## 5 CALDEIRÃO SEMIÓTICO DO AFTER

Conforme discutido na seção anterior, para a análise do presente trabalho utilizamos uma metodologia cartográfica (Kastrup, Passos, Escóssia, 2009) em aproximação com o corpo teórico da semiótica da cultura (Ramos *et al*, 2007; Machado, 2007a; Machado, 2007b ; Rosário; Damasceno, 2013) e conceitos de Deleuze e Guattari (1995; 2012). O corpus de análise do trabalho compreende todas as faixas do disco *After*, portanto são analisadas ao todo dez músicas. É importante salientar que essas análises pretendem reconhecer a dimensão processual da produção de devires a partir das sonoridades. Enquanto o *After* é organizado por essas desterritorializações e linhas de fuga, o álbum em si não é um produto cultural estático. Ele se organiza como um espaço semiótico onde os elementos nucleares são escassos, mas os elementos fronteiros são vários (Lotman, 1996), demonstrando, assim, como essa organização de território não cristaliza as expressões, sendo um terreno fértil para a constituição de devires.

Antes das análises, é importante ressaltar as condições técnicas de escuta. As faixas foram reproduzidas através da plataforma de *streaming Tidal*<sup>36</sup> por meio do uso da configuração *Max*, que, de acordo com a empresa, tem melhor resolução sonora em comparação com outras plataformas. Além disso, as faixas foram ouvidas com um *Headphone Philips SHL3060*. É relevante destacar os aspectos técnicos da escuta visto que, tratando-se de uma investigação de devires, que são minoritários, podem existir elementos que não são facilmente percebidos em escutas com condições diferentes dessa pesquisa. Pensar em uma escuta “pura” ou livre de interferências é um falso problema e um ideal que nunca poderá ser alcançado. Os elementos identificados e as análises produzidas são fruto, também, do processo de escuta que se deu através dessas condições materiais.

### 5.1 AMEIANOITE (CLEMENTAUM REMIX)

Em *Ameianoite (Clementaum Remix)*<sup>37</sup>, a faixa de abertura do álbum, começamos com um sampleamento da voz da Pablla quando ela canta “À meia noite”, distorcida através de alguns softwares de produção musical, com a voz da *drag* sendo agenciada como linha melódica compondo o fundo sonoro da música. Enquanto isso, alguns outros sons são ouvidos no fundo, entre eles ouvimos sons guturais, como se pertencessem a aberrações, sirenes

<sup>36</sup> Disponível em: <https://tidal.com/>

<sup>37</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2Pg4E1DwkzDYpTx2kF7BS4?si=6484fe5ee51e4511>

policiais e gemidos. Assim, temos a introdução da faixa, nos seus primeiros 0:10, apresentando diversas expressões que irão permear o remix, não só da faixa como do disco também. Esses elementos trazem uma mistura de vigilância, através das sirenes policiais, junto com a obscenidade e a vulgaridade dos gemidos. Esses componentes coexistem na faixa criando um território onde um “puxa” o outro, criando uma sonoridade que engendra tramas de significado, que, a princípio, não estariam juntas. Nesse sentido, podemos identificar um aspecto de produção musical que permeia o álbum, que é a forma como os sons devem uns aos outros: eles criam uma expressão por meio da qual a arquitetura sonora do remix pede por todos esses signos em relação.

Aos 0:27, percebemos dois elementos sonoros: (1) a distorção na voz da Pablllo servindo como transição sonora para o verso da Glória Groove e (2) um bumbo distorcido produzindo uma sensação de grave “estourado”, exprimindo uma sensação de tremor, como um movimento súbito e intenso acontecendo na faixa. Enquanto isso ocorre, ouvimos mais gemidos. Durante o pré-refrão, aos 0:44, percebemos que as vozes das *drags* são sobrepostas. A maneira como essas trilhas de áudio se encontram juntas no remix nos leva a pensar na composição sonora conjunta que se dá. Apesar de cantarem em tons diferentes, ambas as *drags* têm suas vozes se encontrando num caminho entre elas, com a voz da Glória devendo Pablllo e vice-versa.

Depois disso, em 1:16, a voz da Glória é sampleada e transformada também em linha melódica. Assim como ocorre com a Pablllo, outra *drag* tem sua voz desterritorializada em *sample*, através de um devir instrumento musical. Ela não produz o som de um instrumento musical, mas também não mantém suas qualidades verbais. Em outras palavras, a voz de Glória não representa um instrumento, mas expressa seu devir. Esse recurso é utilizado novamente como forma de introduzir seu próximo verso. Ele fica exposto no sampleamento da palavra “deu”, aos 1:27. Nesse momento, aparecem sirenes de polícia enquanto a Glória canta. É curioso notar como de fato esses sampleamentos são utilizados nas mais diversas formas. Nesse caso, a voz da *drag* age quase como um bumbo devido aos timbres graves da sua voz, entretanto não o é.

Passando para o refrão, no 2:20, percebemos mais sirenes e gemidos compondo o fundo da música. Depois disso, por volta do 2:30, é possível perceber a voz da Glória sampleada novamente. Então, em 2:47, temos a introdução do verso da Siamese<sup>38</sup>, que é uma

---

<sup>38</sup> Siamese é uma cantora e compositora brasileira. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2OLLRxvUx1qVXo3t8ITZed?si=glEpte9AQ3qyXRAfZZPMQg>

adição à faixa produzida pela artista remix Clementaum<sup>39</sup>. Com o seu verso, a artista trans vai trazer alguns elementos que reterritorializam a faixa no *After*. Por volta do 3:00, nos primeiros segundos é possível perceber um coro de vozes entoando uma nota enquanto ela canta. Já aos 3:17, ouvimos ela cantar uma linha melódica característica do *vogue*, “caracaca”, repetidamente. Isso é sampleado na faixa e usado como instrumento musical, produzindo uma sonoridade próxima ao *vogue beat*<sup>40</sup>. Logo em seguida, aos 3:25, quando o verso dela termina, é possível perceber o sampleamento de *The Ha Dance*<sup>41</sup> (1991). A música lançada pela dupla de artistas remix *Masters at Work*<sup>42</sup> foi utilizada largamente na cena *ballroom* nova iorquina da década de 80, tornando-se um ícone para o movimento (Dolan *et al*, 2022, documento eletrônico). Interessante apontar que, enquanto temos essa linha melódica na faixa, temos também linhas de *funk* acontecendo ao mesmo tempo, ocasionando uma sobreposição de sonoridades que ensaiam arquitetar uma outra que, ao mesmo tempo que não é *funk*, também não seria o que chamamos de *vogue beat*: é algo entre essas duas linhas de segmentaridade, mas que percorre uma outra linha de fuga, um devir-*vogue* do funk ou um devir-funk do *vogue*.

Em relação ao coro de vozes ao fundo quando Siamese canta seu verso, no minuto 3:04, percebemos uma espécie de organização espacial em torno da cantora em função dos elementos sonoros inter-relacionados nessa seção do remix, considerando tanto os elementos de *funk* quanto de *vogue*. A maneira como as vozes são organizadas na trilha dão algumas pistas que nos fazem perceber uma espécie de ordenamento de vozes em torno do som. Esse ordenamento, junto ao *sample* utilizado, que nos remete à cena do *vogue*, nos fazem pensar em uma espécie de liturgia do *vogue* organizada através dos sons do remix.

## 5.2 DESCONTROLADA (CYBERKILLS REMIX)

Em *Descontrolada - Cyberkills Remix*<sup>43</sup>, a faixa de número dois do disco, temos a abertura da música com um áudio da Pablllo (como se fosse um áudio enviado pelo aplicativo *WhatsApp*) comentando sobre como ela estava “zapeando” em um serviço de *streaming* ouvindo remixes e DJ *sets* da dupla que produz a faixa. Temos nisso uma regularidade

<sup>39</sup> Uma DJ e produtora brasileira de música eletrônica *underground*. Disponível em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0uObfh4oRRfWmp6EOGDLzH?si=1iUa15YzRs-nvc4WeN-4SQ>

<sup>40</sup> O termo é utilizado para caracterizar linhas melódicas derivadas do *house music* utilizadas nas disputas de *vogue*, característica da cultura *ballroom*.

<sup>41</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4x1E99Fe36e06M5YbLBgMC?si=d5a92c483c30408b>

<sup>42</sup> Dupla de artistas remix. Disponível em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5Fkj0k7EPUhIsESSIEA9f1?si=RukO25diRgmcgnjo6ZA6MA>

<sup>43</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7oIW4mt7JZeqEUyZiKR6s3?si=6549147de7984441>

percebida no álbum como um todo: intervenções da Pablllo em forma de áudio, mas que não são inseridas como contribuições cantadas, e sim como falas opinando a respeito do remix ou dos artistas remix. Identificamos uma timbragem na voz dela que expressa um desvio, uma linha de fuga dentro do espaço semiótico do *After*, mas também remete a uma expressão de sexualidade. A maneira como a sua voz fica mais aguda e as vogais são pronunciadas de maneira mais alongada produz uma significação que é própria da expressão homossexual dita afeminada, como se fosse a expressão de um devir bixa.

Logo nos primeiros segundos da faixa, ouvimos uma nota aguda e distorcida de curta duração, semelhante a uma sirene, com textura semelhante aos ruídos do “tuin”. O uso desse elemento, produzido e desenvolvido nas periferias de São Paulo, ensaia uma sonoridade que se apropria de articulações sonoras marginais, produzidas a partir da relação entre DJ e público. A respeito do “tuin”, podemos compreendê-lo da seguinte forma:

Tuin é o nome dado pelo funk à alucinação auditiva provocada pelo uso do lança perfume, uma das drogas mais usadas nos bailes de rua da cidade. [...] nos últimos anos esse ruído agudo passou a ser mais extremo, muitas vezes durando por toda a música. Esse som surgiu de uma experimentação em sintonia com o espaço, os climas e as ações dos bailes. É um fazer artístico experimental intimamente ligado ao corpo e às tecnologias dos estúdios e paredes. (Albuquerque, 2022, documento eletrônico)

Quando a Mc Carol começa a cantar seu verso, aos 0:21, percebemos um som que simula uma sirene de polícia soando (realizado por um arpegiador sintetizado). Vale notar que a entonação da MC Carol é brava e agressiva enquanto canta, como se estivesse demonstrando todo o seu descontentamento com a vigilância orquestrada pela sirene. Esse timbre de voz mais agressivo é característico dos *funks* da Mc Carol, trazendo um elemento de intensidade para a faixa. Enquanto isso, ouvimos Jup do Bairro rindo ao fundo, de modo que podem ser percebidas em seu tom algumas nuances de deboche e terror. A participação da Jup do Bairro neste remix é uma novidade em relação à faixa do *Noitada*, na qual ela não está presente. Aos 0:37, quando a Jup pronuncia “Tequilas”, não é cantando, mas sussurrando: como se contasse um segredo ou falasse sobre algo que estivesse sob vigilância e precisasse ser mantido oculto. Passando para 0:50, percebemos duas coisas: (1) uma espécie de linha melódica do funk sendo produzida pela Jup com a voz conforme ela canta “tchu/tcha”<sup>44</sup>, sampleada e usada ao fundo da faixa, e (2) sampleamentos de seus gemidos sendo reproduzidos ao mesmo tempo que ela canta seus versos. Esse tipo de experiência sonora gera

<sup>44</sup> Com isso, procuramos nos referir à melodia genérica que geralmente compõe a maioria dos *funks*. Conferir: <https://www.youtube.com/watch?v=BVP2dwkq1xl>

uma multiplicação da persona, que apresenta a multiplicidade do ser em distintas temporalidades e modos. O mais notável é o sentimento de prazer que emerge desses gemidos ao mesmo tempo que a sua expressão verbal assume o primeiro plano da trilha.

Em 1:05, ouvimos simulações de sirenes novamente, dessa vez, acompanhando a ponte para o refrão cantado pela Pablla. Nessa ponte, notamos uma leve alteração na voz da *drag*, modulada através do Auto-Tune<sup>45</sup>, tornando-a mais aguda, com uma leve expressão robotizada. Essa modulação sonora acrescenta à sonoridade da faixa uma presença eletrônica, quase androide. Logo em seguida, o “tuin” retorna durante o refrão da música, com mais volume e potência, como um dos momentos de maior intensidade no remix. Percebemos também o uso de um *sample* da faixa *The Ha Dance* durante o refrão, por volta do 1:40. Aos 1:55 é possível perceber um efeito eletrônico simulando o prato de ataque da bateria, apesar disso, o que ouvimos não nos remete a um componente do instrumento em si, mas ao ruído de vidro sendo quebrado, como se fosse um copo ou garrafa. Logo no final desse minuto, em 1:58 é possível perceber um som que parece ser o de uma arma sendo carregada ou preparada para um disparo.

Em 2:15, é possível perceber um grupo de elementos que aparecem em sequência. O primeiro deles acontece quando a voz da Jup passa por um filtro de equalização, de forma que a sua voz parece emanar de um equipamento antigo. O segundo ocorre quase como em sobreposição, sendo criada uma linha melódica característica em referência ao *funk* da gravadora Furacão 2000, intitulado *Elas estão descontroladas*<sup>46</sup>, do início dos anos 2000, interpretado pelo *Bonde do Tigrão*. Como ambos os momentos ocorrem simultaneamente na faixa, podemos pensar em como isso produz um anacronismo, com signos de tempos diferentes coexistindo no mesmo metafísico sonoro, materializado através dessas formas expressas através do sampleamento.

Aos 2:27, temos um *sample* da faixa *Show das Poderosas*<sup>47</sup>, de 2013, da artista Anitta, demarcando a pronúncia de seu nome no verso. Aos 2:50 temos um momento de “textos dentro de textos”, no qual observamos uma referência à música *Satisfaction*<sup>48</sup>, de 2003, do produtor Benny Benassi, a partir da reprodução da sua linha melódica. Contudo, esse na

---

<sup>45</sup> Software de modulação sonora que permite a “correção” de desvios de nota que aparecem durante o canto. Entretanto, em algumas práticas mais vanguardistas, o *auto-tune* é usado como forma de distorcer a voz e trazer elementos dissonantes que contribuem para uma sonoridade “robótica” da voz, como ocorre em partes dos versos de *Believe*, de Cher (1998), primeira música a chegar ao topo das paradas utilizando o método.

<sup>46</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GVDfUf6eTFE>

<sup>47</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/28aUfTkMnJaqNqkLHR0weV?si=b927f91407e24c13>

<sup>48</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/716DOsv8I8mZC88CkvmrsE?si=c7bf57fc589f45cb>

verdade é um *sample* de *Jup-Me*<sup>49</sup> (2023): colaboração entre Jup do Bairro e a dupla Cyberkills, a mesma que remixa *Descontrolada*. Essa intertextualidade que acontece entre os artistas remix demarca um dos pontos chave da composição do *After*, que é a criação colaborativa, fruto das relações entre os diversos artistas que integram o projeto. Essa é uma característica que segue em direção contrária às noções de autoria e originalidade, considerando que, muitas vezes, o valor de um artista se baseia no reconhecimento de sua autonomia e individualidade sobre a criação de sua obra. Em contraste a isso, temos no *After* um território onde Pablllo renuncia ao controle da sua obra para que outros a reorganizem semioticamente. Assim, das segmentaridades formadas em *Noitada*, potencializa-se a emergência de linhas de fuga. A artista se deixa ser tomada pelos processos de subjetivação de outros, indo em direção a uma fuga de si própria, que ainda assim é ela. A Pablllo como entidade molar deixa de existir, mas torna-se partículas, que, junto com moléculas de outros, dão as condições formais para a existência de estruturas múltiplas.

Chegando nos 3:15, percebemos um sampleamento da voz da Jup utilizado como um duplo dela, configurando-se como se diversas Jups estivessem ocupando a faixa. Aos 3:19, a intensidade dos elementos sonoros do remix aumenta bastante, apresentando alto volume de signos, principalmente de elementos sampleados da Jup, como gemidos e a sua voz sampleada em melodia. Enquanto isso, o bumbo da música é intensificado e distorcido, demarcando a sensação de que está “estourando”. A partir dos 3:30, voltamos com a Mc Carol sampleada cantando o refrão enquanto essa profusão de signos entra em choque entre si e com a voz da Mc Carol.

### 5.3 CALMA AMIGA (RAMEMES & DJ TONIAS EXTENDED MIX)

Em *Calma Amiga (feat. Anitta) - Dj Ramemes (O DESTRUIDOR DO FUNK) & DJ Tonia Extended Mix*<sup>50</sup>, a faixa de número três, logo no início percebemos um *freeze* produzindo uma sensação sonora de *looping*, travando a escuta. Ao passo que esse som termina, temos o início de uma melodia que traz repetidamente o uso da palavra “trepá”, sampleada e colocada em *loop*. Essa transformação pela qual a pronúncia da palavra passa para se tornar um instrumento musical nos leva a pensar na expressão de um devir, considerando que, ao mesmo tempo que é pronúncia, a palavra também é instrumento musical

<sup>49</sup> Disponível em:

[https://soundcloud.com/cyberkills/jup-do-bairro-mc-tha-cyberkills-jup-me?si=ac94644f2435402c95b95c1d9fc13c4a&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/cyberkills/jup-do-bairro-mc-tha-cyberkills-jup-me?si=ac94644f2435402c95b95c1d9fc13c4a&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

<sup>50</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3TR1wk9p4ACUJwTxs8SgWQ?si=d084078e08be480a>

produzindo linha melódica. Essas marcas de autoria que os artistas remix imprimem na faixa, no caso de *Calma Amiga*, do DJ Ramemes (O Destruidor do Funk), produzem uma transformação na identidade da Pablllo, de forma que a identidade do DJ se torna dela também. Cabe salientar que esse DJ é conhecido pelo uso de sonoridades que remetem ao sexo nas faixas que produz, geralmente *funks proibidos*<sup>51</sup>. Aos 0:17, percebemos um som agudo, que possivelmente pode ser considerado uma expressão de “tuin”. No segundo 0:26, identificamos também a utilização de um *sample* de *The Ha Dance*. Assim como na faixa anterior, observamos uma intervenção da Pablllo, que age como se estivesse mandando uma mensagem de áudio para seus amigos no momento de sair de casa. Aos 0:39, temos outra palavra sampleada compondo melodia: nesse caso é “toma”, repetida de forma semelhante à “trepá”. Para além do simbolismo que essas palavras possuem na língua portuguesa, é interessante pensar como os seus fonemas e a sua pronúncia produzem os sons que o DJ deseja para formar melodia e o fundo sonoro da faixa.

Avançando sobre essas questões, procuramos entender por que essas palavras em especial são escolhidas para serem transfiguradas em melodia. Uma possibilidade pode ser considerada ao observarmos os fonemas das palavras e como estes produzem os encontros sonoros necessários para gerar os sons pretendidos com seu sampleamento. Indo além disso, numa tentativa transpassar o valor simbólico, será que podemos pensar no que tem de "trepá" na palavra "trepá"? Como que o *sample* da palavra se agarra na melodia? Ou também - contradizendo o que falamos antes - como que o simbolismo da palavra oferece alças ou bordas como apoios através dos quais a sonoridade emerge para o plano da composição musical do remix? O mesmo pode ser pensado a respeito da palavra “toma”, considerando de que forma as sonoridades expressas através dessa palavra tomam para si os seus fones<sup>52</sup>. Podemos até pensar, inclusive, em como esses fones são arrancados da palavra através do seu sampleamento para, então, comporem música. Não pretendemos esgotar essas questões, entretanto, nos parece adequado nomeá-las conforme essas indagações vão atravessando o trabalho. Complementando esse ponto, temos um *sample* do *funk Eu sou viciada em sexo*<sup>53</sup>, aos 0:55 que por sua vez já foi remixado pelo Dj Ramemes na faixa *Sexo 2 Completo*<sup>54</sup>.

No 1:00 da faixa, inicia-se mais uma intervenção da Pablllo. Dessa vez, ela se expressa como se dialogasse com um interlocutor que é intangível. Essa figura não tem voz nem

<sup>51</sup> Gíria utilizada para caracterizar os *funks* que abordam assuntos explícitos. N, na maioria das vezes, expressam é quando um funk aborda assuntos sexuais descritos de maneira explícita e vulgar.

<sup>52</sup> Na fonética, o termo fone é utilizado para caracterizar os sons na sua forma pronunciada.

<sup>53</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6wj0lQjbTiXEHR32lUFzAL?si=ed37d6693d8f49c6>

<sup>54</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=u1wtp5bV\\_h4E](https://www.youtube.com/watch?v=u1wtp5bV_h4E)

presença na faixa, mas ainda sentimos que ela está ali, tomando forma através da sonoridade Pablo que se expressa nesse meta-comentário do disco. O final dessa aparição da Pablo termina com uma modulação da voz da *drag* por meio de efeitos de *auto-tune* e distorção concomitantes com um grito de "eu quero!", que é fragmentado a ponto de ficar num caminho entre o verbal e o não-verbal. Então, aos 1:13, ouvimos o refrão com a voz da Pablo sampleada e distorcida. Essas edições mudam a altura da voz da Pablo, fazendo com que ela soe mais grave. Isso acontece de forma tão acentuada que, em algumas escutas, pode-se até pensar que é outra pessoa colaborando na faixa. Contudo, nas escutas de análise, pensamos se tratar da voz da Pablo de fato, apenas alterada de forma a expressar um timbre mais grave. Interessante pensarmos sobre esse tipo de ocorrência, pois, na transfiguração de sua voz, percebemos a expressão de um devir da Pablo, no qual, simplesmente a partir de uma alteração de frequência, ela não existe mais e é substituída por outro. Na falta de conseguir nomear e dizer quem ou o que é esse outro, talvez seja mais adequado apenas indicá-lo como outro. E ainda além, o fato da sua voz ter ficado mais grave pode levar a nossa cognição a interpretá-la como masculina, como se o oposto do agudo (feminino) fosse o grave (masculino). Entretanto, esse não é o tipo de análise que pretendemos: responder se a voz expressa gênero binário ou não é irrelevante. Importa muito mais reconhecer que a sua timbragem ao cantar a ponte expressa uma espécie de preliminar sexual: "Calma amiga, você vai". Com isso, percebemos a expressão do desejo, na qual a construção afetiva que leva ao clímax é mais inebriante e afrodisíaca que o orgasmo em si. A expressão disso através dos sons cria uma sensação de expectativa no ouvinte, ansioso pelo que virá a seguir. Elaborando ainda mais essa questão, percebemos a materialização formal dos desejos sexuais por meio da sonoridade da faixa, presente na maneira como os sons são orquestrados para compor o pré-refrão da música. Considerando que o desejo é a principal força mobilizadora do devir, percebemos na faixa como os devires são transpirados através do som, surgindo no e pelo som. Temos ainda intervenções da artista Anitta, aos 1:40, enviando outra mensagem de áudio, aparentemente discutindo possibilidades de composição da letra da música.

Nos segundos finais desse primeiro minuto, temos a vinheta do DJ Ramemes, "é mais uma do Ramemes", junto com outra marca autoral do seu trabalho que é a palavra "sexo" sampleada e utilizada como elemento rítmico/percussivo (aparentemente atuando como *hi hats* com os fones [s] e [ks]<sup>55</sup>), que vai permear todo o início do segundo minuto da faixa, juntamente com uma voz questionando "você gosta de fazer sexo anal?". Em seguida temos mais um comentário da Pablo falando "eu to chapadaaaa" com a sua voz distorcida, havendo

<sup>55</sup> Utilizamos a transcrição de acordo com o IPA (International Phonetic Alphabet).

um ganho de volume logo ao final que intensifica sua presença. Grande parte desse segundo momento da faixa é marcado pelo *sample* de “trepá”, que compõe a música, intensificado com o uso de diversos outros *samples*, o que aumenta o nível de informação da faixa, tornando-a carregada sonoramente. E então, aos 2:40, temos outra intervenção da Anitta na faixa, que é transformada em linha melódica característica de funk - “tchu/tcha” - encaminhando para o encerramento da faixa.

Para além disso, percebemos outro fenômeno sonoro que nos interessa tensionar. Ao longo da faixa, temos a participação da cantora Anitta trazendo algumas intervenções verbais, assim como a Pablllo o faz, até que, em determinado momento, a sua voz é distorcida através de filtros e *softwares* de modulação vocal e transforma-se numa batida de funk. Isso ocorre durante o minuto 2:42. A desterritorialização da voz da cantora e a reterritorialização em batida sonora nos leva a pensar sobre processos de transformação e expressão de sexualidades. A respeito da sexualidade, Deleuze e Guattari afirmam que “A sexualidade é uma produção de mil sexos, que são igualmente devires incontrolláveis” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 75). Com isso, podemos pensar na produção de sexo que ocorre através do uso do *sample* da Anitta por um DJ convidado no remix de uma faixa lançada pela Pablllo. Essa sexualidade não é fruto de uma expressão sonora “limpa” da Anitta, mas é colocada em jogo com os outros elementos que compõem a trama da faixa e a semiosfera *After*, cuja relação nos leva a pensar no sexo Anitta que é exprimido no remix.

#### 5.4 BALINHA DE CORAÇÃO (PZZS REMIX)

Em *Balinha de Coração (Pzzs Remix)*, a faixa de número quatro do *After*, percebe-se ao longo de sua duração duas características sonoras que possuem bastante influência na escuta da música. São elas: graves fortes, que produzem uma sensação de pressão quando são ouvidos, e agudos, que engendram uma posição de contraste a esses graves. Esses elementos podem ser percebidos a partir do minuto 1:20.

A respeito dos graves, consideramos a atualização desse elemento através da memória da cultura quando lembramos do seu uso nos ritmos de *dub*, caracterizados pela potência demarcada. Vale ressaltar que, nesses casos, os graves duram mais ao longo do tempo, tornando-se mais suaves, enquanto na faixa analisada eles são mais intensos e curtos, com alto impacto na escuta. Percebemos uma outra atualização desse som que pressiona, que tem relação com sistemas de som que não suportam a pressão do grave e acabam distorcendo o

som, dando a sensação de tremor no corpo inteiro: algo bem característico de bailes *funk* e festas de música eletrônica. Esse efeito é produzido através do som de bumbo distorcido, característica que se tornou usual na música eletrônica de pista contemporânea. É importante pensar como esse som “estourado”, de baixa fidelidade<sup>56</sup> em relação a um bumbo físico idealizado, é reterritorializado para estabelecer uma outra sonoridade, na qual essa característica se torna parte fundamental da música e da significação que ela produz.

Os agudos tradicionalmente agenciam uma contraposição ao grave e, na mixagem "de manual", propõem-se a arranjar os instrumentos em territórios de frequência. Ou seja, fazer um bumbo distorcer a ponto de fazê-lo operar na área dos agudos é ir contra intuições e hábitos criados por convenções do mercado fonográfico. É fazer, ainda, o agudo devir grave (mas sem, com isso, querer imitá-lo, cabe ressaltar). Ainda, percebe-se uma predominância de graves na música eletrônica e suas vertentes, de maneira que o uso de um agudo, como é feito aqui, desencadeia processos de desterritorialização nos quais é como se esse grave atravessasse os sentidos do corpo que ouve a música. Gerando sensações que não são apenas sonoras, mas hápticas também, o corpo se sente pressionado e rompido através desses atravessamentos, ocasionando em uma compressão dos sentidos. Com isso, percebe-se uma desterritorialização da escuta centrada no ouvido e da sua reterritorialização no corpo, tornando-o superfície háptica para produção de significação.

Além disso, pretendemos pensar também na relação que se dá entre graves e agudos, tendo em vista como um devem o outro. Ao escutarmos os graves distorcidos, que permeiam a música toda, escutamos também expressões agudas que se dão nessa distorção. Enquanto isso, agudos rítmicos que marcam o tempo assumem um papel que é, tradicionalmente, do bumbo, tanto na música pop quanto na música eletrônica. É quase como se, através de suas vibrações, essas frequências expressassem devires um do outro e demandassem da trilha de áudio que ela se transfigure para dar conta de sua expressão.

Em um outro momento, podemos perceber, novamente, a prática de sampleamento das vozes das cantoras, Pabllo e Anitta. Deleuze e Guattari (2012) afirmam que a música tem uma grande força desterritorializante e que a voz tem uma potência para ser desterritorializada ainda maior que a da música. Com isso, exploramos dois âmbitos de desterritorialização da voz que ocorrem nessa faixa. O primeiro deles é o sampleamento da voz da Pabllo sendo utilizado de base para o desenvolvimento do som possível de ser percebido em alguns momentos da faixa. Optamos por demarcar aqui um desses sons em especial, que acreditamos expressar um devir minoritário Pabllo. Em 1:14, percebemos a voz dela sendo sampleada e

<sup>56</sup> Reconhecemos a existência de distinções entre fidelidade, qualidade e resolução. A respeito disso conferir Conter, 2016.

alterada drasticamente com diversas camadas de filtros e *auto-tune* enquanto canta um dos versos do refrão: “quer provar”. Notamos como isso ocorre ao mesmo tempo em que a voz de Pablllo, sampleada também, compõe o fundo sonoro do remix. O mesmo ocorre também na respectiva faixa do *Noitada*; contudo, no *After*, isso é levado a um patamar diferente do que ocorre no outro álbum, produzindo uma desterritorialização da Pablllo e do próprio *Noitada*. Esse sampleamento é utilizado aqui com uma certa “afetação” que expressa um devir-bixa na entonação e no timbre que é usado para pronúncia das palavras. É como se fosse um devir-gato, que mia as palavras. Simultaneamente, o *sample* é utilizado como linha melódica para compor o refrão. Num segundo momento, a partir do 1:55, percebemos uma transição da Pablllo para Anitta através de uma modulação sonora entre a voz das duas, como se estivesse acontecendo extrações de partículas Anitta da sonoridade Pablllo numa espécie de devir-Pablllo da Anitta. Para além disso, a entonação que a artista de *funk* usa no seu verso atua como se estivesse expressando partículas Pablllo também numa espécie de devir-bixa do seu devir-mulher, através do timbre usado na entonação das palavras.

### 5.5 KAOSDEADO (MÍLIAN DOLLA REMIX)

Em *Kaosdeado (Milian Dolla Remix)*, quinta faixa do *After*, escutamos um som que é sampleado da sílaba “ta”, colocado em *looping* de modo a produzir uma linha melódica. Aos 0:20, ouvimos a Pablllo falando “Te Amo”, realizando uma de suas intervenções na faixa. Esse “Te amo” é dito com uma entonação leve, em um timbre mais suave, como se fosse uma declaração a outra pessoa em uma espécie de desterritorialização da Pablllo, utilizada para declaração de amor por outro. Logo em seguida, aos 0:29, reconhecemos a voz da Pablllo sampleada falando “botei”, referenciando o refrão da música: “Tranquei meu coração/Botei um cadeado”. Esses dois *samples* são utilizados concomitantemente para compor a batida, por cima da qual sons de bateria<sup>57</sup>, principalmente o som dos pratos sendo tocados, são reproduzidos simultaneamente com o primeiro verso da música.

Sobre tudo isso, temos uma comunicação aberrante sendo expressa pelo uso de *samples* de “bolha”, possível de ser percebido no minuto 1:13. Entrando no 1:27, percebemos um som que parece remeter ao que seria ouvido ao realizar uma chamada de telefone,

---

<sup>57</sup> Cabe notar que esses sons de bateria e de pratos não são produzidos por uma bateria de fato sendo gravada. Provavelmente, são sons produzidos através de um sintetizador que imitam uma bateria. Não existe devir aqui, apenas representação.

característico da tecnologia *push-to-talk*<sup>58</sup> da *Nextel*. Por volta de 0:48, ouvimos alguns sons de gemido caracterizados pelas interjeições “Ai” e “Ui”, que são caricatas quando as comparamos com outros gemidos identificados ao longo do álbum. Em seguida, temos a vinheta da artista remix que produziu a faixa, a Mílian Dolla<sup>59</sup>, com uma voz bem aguda, que não sabemos se é dela ou não, falando também de forma caricata e apresentando o “Show da Mílian”, como se estivesse fazendo uma referência ao programa do apresentador Silvio Santos, *Show do Milhão*.

Entrando no 3:06, escutamos um gemido bem forte, que parece representar o clímax de um momento, logo depois que a Pablllo fala “Essa vontade que me dá”, desterritorializando esse discurso e transformando-o em desejo. Por volta de 3:36, temos uma intervenção da Pablllo dando a opinião dela sobre o remix, o que nos leva a pensar sobre os choques entre Pablllos que permeiam o remix. Temos (1) a Pablllo cantando os versos, que é sampleada da faixa que está sendo remixada; (2) cortes do canto da Pablllo que são usados como linhas melódicas através de um *sampler*, e também (3) a Pablllo que intervém ativamente na faixa, fazendo um meta-comentário sobre como ela acha que ficou o remix, como se estivesse mandando um áudio para a sua amiga Mílian Dolla. Na fala dela, observamos um elemento interessante, que é o reconhecimento da faixa como textual por meio da afirmação “achei tudo muito textual”. É provável que a Pablllo não tenha estudado a semiótica da cultura, mas ainda assim ela lança essa pista verbal que evidencia o conjunto de relações que constituem esse produto cultural que é a *Kaosdeado* e também o *After*. Ainda a respeito disso, na própria fala da artista percebemos uma diluição do verbal, visto que é possível ouvir tanto “textual” quanto “pessoal” na sua fala: ambas as palavras trazem conotações diferentes, mas, de qualquer forma, expressam esse processo de desidentificação da Pablllo operado pela artista remix, que se apropria de diversos signos Pablllo e os coloca para seguir linhas de fuga na faixa.

Não pretendemos nos ater a uma espécie de “conteúdo” da música, contudo, uma pista que nos ajuda a orientar a análise é a renomeação de *Cadeado* para *Kaosdeado*. Esse *Kaos*, vindo do grego, é utilizado para nomear o estado primordial da existência a partir do qual a ordem surge. Em português, a palavra “caos” remete à desorganização e à desordem, significação que fica expressa na faixa pela maneira como os elementos sonoros são compostos e dispostos. As distorções que acometem as faixas, o sampleamento da voz dos

<sup>58</sup> Essa tecnologia permitia uma espécie de chamada telefônica que funcionava mais como um rádio, como se a comunicação fosse feita através de um *walkie-talkie*, um rádio de mão portátil. O som reproduzido ao fazer essa chamada era algo semelhante a: <https://www.youtube.com/watch?v=xzh03OtbbaA>

<sup>59</sup> Mílian Dolla é uma DJ brasileira, produtora musical, intérprete, performer, artesã, diretora criativa e artista visual. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7u3RgCNzBSkM4L4gqGvdvU?si=Vj3ipm4ESO-axpoi0b6HWA>

cantores e o uso de sons não convencionais, como sons de bolha, por exemplo, remetem a uma significação confusa que não expressa um sentido aparente, entretanto, lembrando de Deleuze e Guattari (2012), é importante considerar que os devires são minoritários e expressos através de partículas. É através do micro que podemos expressar o desvio. Pensando a esse respeito, é relevante questionar como esse caos é expresso sonoramente na faixa e como isso produz sexualidade, ou, até mesmo, quais linhas de fuga são expressas na faixa que nos fazem pensar se existe sexo sendo expresso aqui. Indo além, nos perguntamos de que formas esse *Kaosdeado* expressa um devir Pabllo Vittar. Sobre isso, podemos pensar que “Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear devires (Deleuze; Guattari, 2012, p. 66). Mesmo que seja uma tarefa árdua, o reconhecimento dessas partículas de expressão se apresentam como um exercício investigativo mais profícuo para pensarmos na expressão de devires. Por isso propomos uma cartografia no *After*, o objetivo aqui não é a representação da(s) faixa(s), mas o acompanhamento do processo de significação desencadeado através da expressão de devires.

## 5.6 DERRETIDA (BRUNOSO REMIX)

Em *Derretida - Brunoso Remix*<sup>60</sup>, o sexto remix do álbum, a base melódica para as rimas das artistas Irmãs de Pau<sup>61</sup> é a voz da própria Pabllo, sampleada e desfigurada a tal ponto que opera como um instrumento musical. Essa sonoridade através do uso de sampleamento fica expressa desde o início da faixa, quando ouvimos a voz da *drag* ser distorcida, com muitas camadas de filtros de áudio e *auto-tune*. Nesse caso, refletimos sobre como é produzida uma desterritorialização da própria Pabllo, de modo que a sua voz é transformada em *sample* para organização do território ocupado pela dupla de artistas remix. Podemos até pensar em como isso apresenta um devir Pabllo Vittar, expresso pelo uso de *samples*: o remix produzido pelo DJ e produtor Brunoso junto com as Irmãs de Pau não imita a Pabllo, tampouco a representa, contudo, extrai as suas partículas [sonoras] e as forçam a devir, a outrar-se, a produzir comunicação aberrante (Deleuze; Guattari, 2012) entre as sonoridades Pabllo e as sonoridades do remix. De acordo com Deleuze e Guattari (2012), o devir, para além de ser, expressa descontinuidades ou irregularidades que são linhas de fuga para fora das segmentaridades estabelecidas na norma. Através do reconhecimento disso, é

<sup>60</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7CzUp49fXwsYP4CgONfDSh?si=7f79fd6e0fca4b72>

<sup>61</sup> Dupla de funk paulista. Disponível em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2M0BRHVrzJ5y20huTCzMJu?si=MLrJmF26Sq20AeibuGMNKA>

possível articular um momento de acompanhamento processual a partir do qual o uso da voz sampleada nos dá pistas para entender a demarcação de uma semiosfera Pablló, que está em encontro com diversos outros espaços semióticos nos quais as faixas e esses textos culturais surgem nas fronteiras, onde existe maior potencial criativo.

A desterritorialização do elemento voz serve como uma expressão de devir e nos leva a pensar o que é Pablló Vittar para além da persona *drag*, artista, cantora etc. Com a sua voz reterritorializada da figura para o fundo, do sentido (letra) para a presença (melodia), temos a constituição de uma sonoridade. Isso em consonância com o lançamento de um álbum remixado, no qual a artista renuncia a sua autoria sobre as faixas e as entrega para outros artistas criarem os seus remixes.

Através da perspectiva oferecida pela SC, podemos pensar a respeito da atualização que esse *sample* opera no âmbito cultural. Tendo em vista os textos culturais e suas funções, Lotman (1982; 1996) pontua que uma delas é a função de memória. Ou seja, a cultura age como um dispositivo de autopreservação e manutenção, conservando e reproduzindo estruturas anteriores. Sobre isso, o autor nos fala que “o símbolo separado atua como um texto separado que se transporta livremente no campo cronológico da cultura e que cada vez mais se correlaciona de uma maneira complexa com os cortes sincrônicos desta” (Lotman *apud* Ramos *et al*, 2007, p. 32). Esse símbolo mencionado pelo autor pode ser pensado como a voz da Pablló sampleada e desfigurada, por exemplo.

Na faixa, outro fenômeno sonoro que acontece é uma sobreposição de batidas que ensaia um estilo nomeado como “*vogue mandelão*”, nas palavras das Irmãs de Pau. Acontece que a batida de *funk* permeia a faixa como um todo, enquanto, em alguns momentos, percebe-se a utilização de um *sample* característico das batalhas de *vogue*. Essa característica é observada desde o início da música, quando *samples* da faixa *The Ha Dance*, da dupla *Masters at Work*, são utilizadas juntamente com o *sample* da voz da Pablló. A utilização desses *samples* no remix de *Derretida* conjuntamente com uma batida de funk acompanhada de rimas e versos “proibidos” caracteriza, logo, um *vogue mandelão*.

Agora, pensando a respeito dessa produção no contexto de um remix, consideramos relevante apontar a atualização de práticas do tipo *disco remix* que ocorre no álbum, mas que também coloca em jogo uma das principais características do texto cultural: a trama de sentido produzida a partir da relação entre elementos diferentes. Um texto cultural é composto de vários códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas, gerando novas mensagens (Rosário; Damasceno, 2013), e é isso que ocorre aqui. O texto *Derretida*, sendo composto por

diversos códigos formalizados pela prática de sampleamento, gera linhas de fuga que desterritorializam os elementos e expressam devires minoritários sem parar.

### 5.7 PENETRA (PEDRO SAMPAIO REMIX)

Em *Penetra (Pedro Sampaio Remix)*, a faixa número sete do *After*, conseguimos identificar o som de um instrumento característico do ritmo de samba aos 0:16. Em 0:31, observamos um gemido da Pabllo. Quando é feita uma transição da Pabllo para o Kannalha, aos cinquenta e cinco segundos, é possível perceber um sampleamento da voz do Kannalha falando “sexo” em *loop*, acompanhando o início do verso dele. Pensando a respeito dos sons que permeiam a música, é como se essas sonoridades servissem de introdução para o que vem a seguir. Ao longo do verso de Kannalha, percebemos o sampleamento da sua voz de modo a produzir eco, através de um efeito de *delay* sonoro enquanto ele canta, como se fosse uma reminiscência daquilo que ele fala e expressa para o mundo.

Durante o refrão, no 1:23, ouvimos gemidos da Pabllo constituindo o fundo da música enquanto Kannalha canta “vou penetrando”, de forma contínua. Assim como ocorre em algumas outras faixas, aqui temos uma expressão de sexo que é demarcada pelos gemidos da Pabllo como em reação ao que o artista canta. Apesar de não existir penetração sexual, vaginal ou anal, existe a reação correspondente de prazer vinda da *drag*, expressa apenas a partir da voz dos artistas sampleados que compõem a sonoridade da faixa. Enquanto manifestam som e tom, essas sonoridades também expressam sexo: sexo eletrônico e sonoro que transa através de timbres. Estabelecendo um diálogo com a faixa *Apetitosa*, que vem a seguir, parece existir uma voz que assume um papel ativo na faixa, que canta, enquanto outra voz se comporta de maneira passiva, reagindo àquilo que está sendo dito. Entretanto, ao apontar esses papéis normativos da relação sexual, não pretendemos estabelecer algum tipo de binarismo ou dualidade do sexo, afinal, sem os gemidos expressos e sampleados, não seria possível estabelecer esse sexo de sonoridades.

Entrando aos 2:00 do remix, quando o Pedro Sampaio começa a cantar o refrão, temos gemidos novamente. Por volta dos 2:17 observamos gemidos diferentes dos anteriores, como se a pessoa estivesse no ato sexual de fato, sendo penetrada. Na sonoridade da música, percebemos alguns sons que parecem demarcar a performance de um ato sexual, por volta do minuto 2:21.

Percebemos devires incontrolláveis que expressam sexo principalmente através dos gemidos que permeiam a música. A entonação que Kannalha emprega pode ser associada a uma energia masculina de sedução e dominação, o que contribui para uma atmosfera de flerte. O reconhecimento disso é fundamental para pensarmos como o ato sexual vai além das afecções do discurso. O sexo, no disco, acontece em um âmbito pré-simbólico, sendo produzido através de todos esses sons não verbais que nos demonstram o prazer que o flerte e o ato sexual proporcionam.

### 5.8 APETITOSA (S4TAN REMIX)

Em *Apetitosa (S4TAN Remix)*, a oitava faixa do *After*, podemos perceber aos dezessete segundos o Mc Tchelinho<sup>62</sup> cantando seu verso, enquanto sua voz sampleada e distorcida está presente no fundo da música, servindo de base para ele mesmo, ao mesmo tempo que ouvimos sons de gemido acompanhando os seus versos. Por volta dos 0:43, quando a Pablllo começa a cantar, percebemos mais gemidos acompanhando o verso até que, aos 0:52, ouvimos a voz da Pablllo sendo distorcida. Até esse momento, a voz de Pablllo tinha sido utilizada assim como no *Noitada*, entretanto, a distorção e a filtragem transfiguram a voz dela em *sample*, como se essa transformação fosse o processo pelo qual a *drag* deixa de ser a artista Pablllo Vittar, uma diva pop conhecida mundialmente, cuja música é produzida de acordo com as regularidades que caracterizam a música Pop, para se tornar o *sample* Pablllo Vittar, que serve de instrumento musical para compor a melodia da faixa. Contudo, essa ainda assim é Pablllo. A respeito dos devires que estamos reconhecendo nesse disco, talvez o mais icônico deles seja o devir-Pablllo que é regido pela sua transformação em instrumento musical.

Por volta de 1:17, percebemos a voz da Frimes<sup>63</sup>, também sampleada, compondo planos de figura e fundo na faixa. O interessante sobre esses *samples* é a timbragem “afeminada” que ela usa para cantar seus versos. Percebemos esse timbre como “bixa”: ele produz essa significação na faixa através da forma como os versos são apresentados para o ouvinte por meio da voz da Frimes. Existe uma materialização da bixa na forma da sua voz, que se dá mediante a timbragem. A respeito disso, podemos pensar o que seria esse timbre afeminado e, de repente, como ele produz um devir-bixa através dessa enunciação, ou ainda, como a artista interfere na sonoridade da faixa adicionando partículas nas ondas sonoras.

<sup>62</sup> Um dos integrantes da dupla Heavy Baile. Disponível em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2OMImVZQlaVtav9HoKxrbv?si=-xyhGKpaSRC2gaA2eafR0w>

<sup>63</sup> Frimes é uma artista multimídia *drag-queen*. Ela ganhou notoriedade ao participar do *reality show Caravana das Drags* (2023). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/058LwSIFHb689Oywervu0i?si=z3EvK0tFQWCPa3p4gpST2g>

Podemos pensar nisso como um ato consciente da artista remix, de modo a trazer mais intensidade para a faixa, mas essa prática também não deixa de indicar a maneira como Frimes, sendo *drag-queen*, expressa e constrói a persona da sua performance *drag* nessa timbragem. Uma questão que fica é a respeito desse devir-bixa: o que ele é? O devir-bixa pode se relacionar de alguma forma com um devir-afeminado, talvez?

Por volta dos 1:55, esse timbre afeminado aparece com mais intensidade, enquanto a *drag* canta seus versos indo além dos fragmentos que haviam aparecido inicialmente. O timbre é extremamente carregado com afetações ditas “afeminadas”, impactando a faixa de modo a criar novas linhas de sentido, percebidas ao prestarmos atenção na maneira como as palavras do verso são entoadas. Enquanto isso, podemos ouvir outros gemidos sampleados no fundo. Novamente, temos a voz de uma *drag* sendo distorcida, transformando e exprimindo devires sexuais através do timbre. Nota-se, através desses timbres, uma vontade, ou desejo, de alteração da faixa através dos mais variados caminhos. Contrários à uma produção “pura” de música, procurando fugir de interferências externas, percebemos como esses artistas remix buscam tornar a faixa o mais personalizada possível, imprimindo seus agenciamentos sobre o som de todas as formas possíveis.

Ao final do verso, por volta de 2:20, o *sample* da Frimes é distorcido e passa por uma transição para os versos do Mc Tchelinho. É interessante pensar na transfiguração pela qual a voz da *drag* passa, pois ela aparece novamente no final da música através de sampleamentos e gemidos. Essa transfiguração atua de modo a desmaterializar a Frimes, lançando-a nas ondas sonoras da faixa, de maneira que essas suas partículas ressurgem de outro modo em conjunto com os versos do Mc Tchelinho. Podemos perceber isso aos 2:52, quando o Mc começa o seu verso e, junto dele, ouvimos gemidos da Frimes sampleados como se estivessem reagindo ao canto do Mc, semelhante à simulação de um ato sexual. Isso é tudo criado: os versos do Mc Tchelinho são reutilizados a partir do *Noitada*, enquanto os gemidos da Frimes provavelmente foram gravados em algum momento posterior. Queremos dizer com isso que os artistas não estiveram na presença um do outro para gravar essa remixagem. Entretanto, a interlocução que se dá entre as gravações, os *samples* dos dois, estabelece uma relação sexual, como se fosse um sexo eletrônico, sonoro e vocal. Isso não é uma gravação *de fato* de uma relação sexual acontecendo entre os dois artistas: o que ouvimos é o choque entre corpos *sonoros* em um ato sexual imaterial. Corpo pode ser entendido como textos, signos, corpos e/ou genitálias, dado o contexto. Em termos de mixagem sonora, é como se as faixas de áudio dos artistas fossem colocadas uma sobre a outra, disso se produzindo o prazer e o tesão desse sexo. Por mais absurdo que isso pareça ser, se, conforme dito anteriormente, existem mil

sexos entre o Homem e a Mulher (Deleuze; Guattari, 2012), então porque um sexo eletrônico não pode ocorrer entre essas duas vozes ou entre essas duas ondas sonoras? Aqui pouco importa se a voz é masculina ou feminina, ou se os órgãos que as produzem são masculinos ou femininos. O sexo produzido na faixa é mais ou menos intenso, e mais ou menos relevante, transpassando qualquer classificação binária de gênero que possa ser feita. O afeto entre os elementos sonoros em relação produz um sexo que contempla também o ouvinte, afinal, se o sentimos é porque nos afeta também.

### 5.9 CULPA DO CUPIDO (EPX & DELCU REMIX)

Em *Culpa do Cupido (EPX & Delcu Remix)*, a nona faixa do *After*, a música se inicia com um grave forte e bem demarcado. Ao 0:13, temos um uivo da Pablllo, como se fosse uma espécie de chamado. A partir de 0:24, é possível perceber um som que parece de guitarra compondo o fundo sonoro da faixa. Contudo, em uma escuta mais apurada, percebemos que não se trata de uma guitarra produzindo o som, mas sim um teclado com um timbre parecido ao de uma guitarra distorcida. Em 0:47, começa um sampleamento do refrão da faixa correspondente do *Noitada*, entretanto, editado de modo a produzir uma sensação de distância ou de baixa qualidade, visto que não é possível ouvir a voz da Pablllo com alta definição. Isso vai mudando ao longo do tempo, com a voz da Pablllo se tornando mais clara.

Seguindo para o 1:21, é possível ouvir um gemido da Pablllo. Quando a faixa passa para o pré-refrão, a guitarra retorna ficando mais intensa. É nesse momento, por volta de 1:46, que é possível perceber gritos aberrantes e monstruosos compondo o plano de fundo da música. Eles se tornam a principal base por cima da qual a Pablllo canta, o que produz uma espécie de aberração sonora, causando uma sensação de horror, como se fosse um devir-animal da música ou até um devir-monstro: uma aberração que encontra no som a forma de expressar a sua matéria (Flusser, 2007). Ele não tem contorno, mas grita. Esse grito, podemos pensar, se estabelece como a formalização do que esse monstro é, afinal “[...] a forma, é precisamente aquilo que faz o material aparecer. A aparência do material é a forma (Flusser, 2017, p. 30)”.

Expandindo as questões que envolvem gritos monstruosos, pensamos na forma como essas expressões caracterizam um devir-monstro através da modulação sonora de gritos. Não sabemos que tipo de ser produz esses gritos, nem como eles são mixados, entretanto, eles remetem a um som monstruoso, apresentando-se como um grito gutural e horroroso que é

usado como instrumento musical para compor a linha melódica da música. Essa sonoridade acaba criando uma melodia aberrante, uma espécie de som ameaçador. Esse efeito é possível graças à memória da cultura e à função do texto cultural, que permite que sejam lembrados os sons provenientes de monstros mais conhecidos, como o monstro de Frankenstein, o Drácula, entre outros, atualizados pelas práticas culturais. Salientamos também como essas criaturas noturnas estão intimamente ligadas aos temas abordados no e pelo *After*, considerando até mesmo como a comunidade LGBTQIA+ se expressa em práticas noturnas e como isso cria uma expressão de noite na faixa.

Além disso, observamos a presença do som simulado de guitarra na faixa e como ele parece “pedir” esses gritos. Isso é possível de ser percebido por volta de 1:34, quando, junto com o som de guitarra, começam também os berros. A partir da sobreposição desses sons, parece que se cria uma trama entre o agudo da guitarra e esses gritos, como que arrancados do aparelho vocal de alguém, proporcionando um efeito como se a guitarra estivesse devindo berros e os berros estivessem devindo a guitarra. A relação entre os elementos descritos, essa engendração conjunta deles, parece exprimir o som metálico da guitarra, que nos remete a uma sonoridade *heavy metal*, enquanto os berros nos levam para um patamar mais próximo de um estilo de música eletrônica alucinogénica. Com isso, notamos como se forma uma comunidade política na beleza estética (Shank, 2014) do *After*. Isso se dá através da maneira como os sons não operam separados uns dos outros, nem operam harmonicamente como na música da prática comum; eles chamam uns aos outros, devem uns aos outros. Essa não é uma lógica binária e disciplinar, que segmentariza o que cada instrumento deve produzir sonoramente.

### 5.10 AFTER (FELIPE GUERRA REMIX)

Em *After (Felipe Guerra Remix)*, a última música do álbum, podemos perceber a voz da Pablo sendo sampleada a partir da faixa correspondente do *Noitada*. A maioria dos sons e batidas usados aqui remetem a um sub ritmo do *House*, que é o *Tribal House*. Esse ritmo secundário, como em “modelização secundária”, é caracterizado pelo uso predominante de sintetizadores para produção dos sons e pelo uso de bumbos para compor a sua sonoridade, com destaque para os graves que são produzidos e incorporados na faixa. Algo possível de perceber são os sons de apito tocando ao longo da música. Um dos exemplos ocorre em 1:49,

quando um elemento retirado do ambiente das casas de festa, onde geralmente se escuta esse estilo de música, é apresentado.

É possível identificar na faixa uma reminiscência de leques sendo abertos justamente quando os graves são reproduzidos. Isso se tornou um elemento comum<sup>64</sup> nas comemorações públicas e culturais no Brasil, como reflexo de apropriação de aspectos culturais da comunidade LGBTQIA+ por parte da mídia geral. Isso é algo que fica presente na faixa e é possível de ser reconhecido por aqueles familiarizados com essa cena musical. Existe algo de expressivo quando um leque é usado para acompanhar a sonoridade da música, provocando uma espécie de devir instrumento musical do leque que não imita nem reproduz o exato som de um bumbo, por exemplo, mas envia partículas de si no som que produz. Para além disso, é emblemático que essa prática cultural seja criada dentro da comunidade *queer*, tornando-se característica da cena.

Percebemos como essa faixa é colocada como uma segmentaridade dentro do álbum. Enquanto os outros remixes são caracterizados por uma miríade de práticas e técnicas, com produções de significação variadas, marcadas por desterritorializações e reterritorializações, a faixa homônima do álbum se apresenta como um remix clássico. Nesse remix, são aproveitados alguns elementos da faixa correspondente no *Noitada*, transformados em remix, cuja sonoridade é alternada de modo a encaixar a música dentro das regularidades de um gênero musical, neste caso o *Tribal House*. Isso não ocorre com os demais remixes analisados, que transformam a sonoridade das faixas, mas não criam linhas de segmentaridade que demarcam um estilo musical definido. É como se essa faixa fosse uma das principais linhas de segmentarização, tanto do *After* como álbum quanto da prática de remixes em si, visto a cristalização de elementos que a canção promove, encerrando o álbum como um dos poucos remixes no qual conseguimos identificar um gênero musical. Pensando nesse espaço semiótico que o *After* demarca, essa faixa pode ser vista como um elemento nuclear duro que cristaliza o que é remix, ao contrário das outras, que percorrem linhas de fuga e tensionam a prática, atualizando-a cada vez mais.

---

<sup>64</sup> Conferir Storch (2024) e Bronze (2024).

## 6 TUDO TEM O SEU FIM MAS EU NÃO TERMINEI

Utilizando a perspectiva pós-estruturalista de Deleuze e Guattari (1995; 2012), produzimos uma proposta para reconhecimento de significações LGBTQIA+ nas sonoridades do álbum *After*, de Pabllo Vittar. A metodologia adotada se apoia nos conceitos da semiótica da cultura (conforme Lotman, 1982; 1996, Machado, 2003; 2007, Ramos *et al*, 2007, e Rosário e Damasceno, 2013), aproximados de perspectivas advindas do método cartográfico, sistematizado por Eduardo Passos, Liliana da Escóssia e Virgínia Kastrup (2009). Através dessas aproximações teórico-metodológicas, foi possível ensaiar uma metodologia que permitiu a investigação do álbum e a forma como as suas sonoridades expressam devires LGBTQIA+.

Por meio da análise das faixas, conseguimos identificar algumas regularidades e segmentaridades que permeiam a maioria delas, senão todas, em alguns casos. Essa organização não é caracterizada por cristalizações ou criações de categorias, mas expressam uma cartografia do disco ao descrever, analisar e reconhecer elementos de significação que estão dispersos através nele. Sendo assim, identificamos os seguintes pontos:

A prática de *sampleamento* é utilizada constantemente no álbum, operando agenciamentos em alguns níveis. Em uma primeira instância, os artistas remix convidados receberam as músicas em “aberto”, ou seja, receberam os arquivos das faixas do *Noitada*, contendo os elementos separados em faixas de áudio para que assim pudessem produzir o seu remix. Com isso, podemos pensar como existe uma grande porcentagem das faixas de áudio que é composta por *samples* dos elementos de áudio do álbum anterior. Entretanto, essa constante de *sampleamento* é expressa, principalmente, na forma como as vozes que cantam são transformadas em instrumentos musicais para compor a música. Nisso, é expresso um *dever* no qual as vozes não imitam um instrumento musical, nem podem ser confundidas com um, mas também deixam de ser um elemento verbal para compor a estruturalidade do remix. O *sampleamento* vai para além da voz, ficando expresso em outros elementos não-verbais, todavia, o uso da voz como linha melódica é um aspecto que se encontra no cânone do disco. Apesar do *After* possuir poucas linhas de segmentaridade ou poucos elementos nucleares, este seria um deles.

Observamos também que existe uma descorporificação ou desidentificação da Pabllo, seja através do *sampleamento* da sua voz ou nas intervenções que ela faz em algumas faixas, dando a sua opinião, fazendo algum relato de alguma experiência sua ou performando algum tipo de espírito da *Noitada*. Essas diferentes instâncias, nas quais a Pabllo aparece ou existe,

criam uma multiplicidade de Pabllos que expressam facetas diferentes da *drag* e da sua performance e que até deixam “vazar” aspectos subjetivos do Phabullo, seu intérprete. É possível perceber como o processo de desmonte da subjetividade é fundamental para a composição musical do álbum. Grande parte dos remixes não se levam a sério, em um sentido de “pureza” musical, mas acabam por demonstrar uma espécie de “diretriz” criativa, na qual quanto maior for o nível de interferência na faixa, melhor; quanto mais elementos distorcidos puderem ser produzidos, mais isso agrega à sonoridade que se pretende ensaiar.

Outro aspecto que demarca o álbum como um todo é a predominância de sons de gemidos, o que contribui para uma atmosfera de prazer do álbum. Não pretendemos relacionar o gemido diretamente ao sexo, contudo, não podemos deixar de notar como as músicas expressam relações sexuais através desses sons. Ainda, é relevante observar que os gemidos não são homogêneos. Assim como as faixas, eles possuem instâncias diferentes entre si, seja no timbre do gemido, seja na verbalidade que toma a sua forma. Cabe notar também como os gritos de aberrações, que permeiam a faixa *Culpa do Cupido*, podem ser ouvidos como gemidos também. Assim como exploramos na seção 5.9, as criaturas da noite se expressam através de berros e gritos, então por que não pensar que essas manifestações vocálicas são como instâncias do seu prazer? Essa recorrência nos leva a questionar por qual motivo isso ocorre. É preciso lembrarmos que os remixes são criados por artistas remix diferentes, e ainda assim existem sonoridades em comum entre as faixas, sendo essa uma delas. Podemos pensar que o rizoma do sexo é o que interconecta as multiplicidades do álbum. É através das linhas dele que as sexualidades encontram formas de se expressar sonoramente no disco.

Adicionalmente, muitos dos sons graves que são utilizados nas faixas são “estourados” ou então são editados de maneira a emular uma sensação de que o equipamento que apresenta o som não o reproduz fielmente ou o faz com baixa qualidade. Por vezes, isso gera uma sensação de pressão, como se o corpo estivesse sendo comprimido. Relembrando a respeito do movimento jamaicano do *dub*, ouvimos esses sons produzidos dessa maneira, procurando emular essas condições materiais, lembrando como era fundamental para os produtores daquele tempo que o som fosse potente o suficiente para atravessar o aparelho auditivo, procurando ser ouvido pela massa que compunha o público.

Além disso, é relevante apontar que, nas três primeiras faixas do álbum, confirmamos o *sample* característico da cena *ballroom*, de *The Ha Dance*. O uso desse *sample* nos remixes não é desacompanhado: nelas a sonoridade é colocada em consonância com melodias de *funk*, o que ensaia brevemente um gênero musical que se forma a partir dessas influências. Talvez isso ocorra devido a uma crescente onda de popularização da cultura *ballroom* no Brasil, em

diversos estados, mas talvez também seja possível que esse seja um processo de atualização da cultura através das funções de seus textos, ou, ainda, podemos estar escutando as relações dinâmicas da semiosfera sendo colocadas em movimento.

Por fim, cabe notar que essas expressões acontecem apenas na semiosfera *After*: nesse espaço de significação que possui a desorganização do *Noitada* como elemento nuclear duro, sendo aquilo que regulariza o álbum e a sua significação. É como se fosse expresso um paradoxo, pois as linhas de fuga agem como segmentarização no álbum. A sua produção de significação recai sobre os desejos de transformação operados pelos artistas remix nas suas criações.

As discussões levantadas neste trabalho nos parecem importantes para pensar a respeito do som e da música, e como eles expressam em si diversas significações. A miríade de signos que permeiam o *After* cria um ambiente fértil para que as significações das mais diversas ordens possam ser expressas. Percebemos que através das linhas de fuga que o álbum produz, e dos seus movimentos de desterritorialização, a potência musical emerge. Tratando-se de um álbum remixado, ele se pauta pela desorganização de tudo aquilo que o *Noitada* estabelece como segmentar. Durante nosso percurso analítico, fica expresso que o disco possui elementos canônicos muito escassos, enquanto suas fronteiras são povoadas pelos mais diversos processos de significação. E ainda além, a criação colaborativa que é agenciada no álbum, através da entrega das músicas abertas para os artistas, demonstra uma desterritorialização completa da Pablllo. Percebemos que ela abre mão de sua segmentaridade sonora, para que possa ser rearticulada através dos remixes, através de samples, gemidos, falas etc. Com a semiótica da cultura, podemos escutar no disco como a Pablllo se torna memória da cultura, na qual suas estruturas anteriores são mantidas, mas também atualizadas. Agenciam-se operações nas quais a artista se torna um devir-Pablllo, extraído de suas partículas sonoras, para expressar um desejo de transformação, indo contra a segmentarização.

As análises também demonstram que as práticas de remixagem são atualizadas no *After* através dos criadores que as aplicam para composição musical, com isso notamos como o fazer remix se distancia da composição instituída pelo mercado fonográfico e do que é regularizado como o “fazer música”. Em uma sintonia fina com o que seu público, os DJs, produtores e artistas que remixam o álbum, demonstram um conhecimento profundo do que é o ato de remixar e como isso os leva para uma produção musical descentralizada. A partir das análises percebemos que o álbum configura e organiza um território de multiplicidades LGBTQIA+ onde a expressão de sexualidades se organiza de forma pós-identitária e fora do

discurso. O desejo movimenta e, muitas vezes, guia as faixas indo em direção ao sexo de forma a criar um local de ocupação e expressão desses sexos desviantes. Esse caldeirão semiótico de signos irregulares cria uma semiosfera tão caótica que o exercício de análise se mostrou difícil, no qual foi preciso mergulhar no campo perceptivo do álbum de forma a conseguir perceber os elementos sonoros que estavam mais distantes da nossa escuta, e assim perceber como eles estavam agenciando processos de significação. A escolha de investigar esses devires minoritários se deu justamente pelo reconhecimento desses signos que assumem formas tão pequenas, de difícil audição. O devir-minoritário LGBTQIA+ está presente nesse álbum em todos esses movimentos e velocidades de desterritorialização e reterritorialização. O caos cacofônico do álbum é como um monumento ao pós-estruturalismo e a superação do identitarismo. O *After* é um álbum LGBTQIA+ justamente na desorganização que ele agencia, no território preenhe de devires que ali se instaura. A pressão que ele opera sobre a audição de quem o ouve é um convite para a superação do binarismo e das dicotomias: é justamente na escuta, fora do discurso, que percebemos o que há de desorganizado e caótico sobre o álbum.

Por fim, cabe demarcar que categorizar o álbum como diverso (em alusão ao conceito de diversidade) é uma armadilha que por vezes caímos ao longo do processo de escrita da presente monografia. Entretanto, percebendo a potência desse trabalho, não pode deixar de ser dito que tais classificações são violentas, e talvez até denotem em certa medida o que Deleuze e Guattari (2012) falam sobre a potência fascista da música. A diversidade é apenas uma categoria inventada para encaixotar e patrolar as multiplicidades que fazem parte do rizoma das minorias sociais de forma a torná-las mais simpáticas aos agentes segmentares que atuam nos diversos campos de disputa de poder, seja na indústria fonográfica, seja na sociedade como um todo. O *After*, assim como as sexualidades abjetas e periféricas “tá descontrolad[o]!”, como diz Mc Carol; ele não para de realizar linhas de fuga a todo momento, por isso a cartografia empreendida aqui não pretende criar uma imagem estática que representa o que é o álbum, mais que isso, ela propõe uma leitura dessa semiosfera rica em textos periféricos como forma de desregularizar as segmentaridades.

E ao final, indicamos que durante o percurso de produção dessa pesquisa foram encontradas as mais variadas linhas de fuga, que nos convidavam para perseguir caminhos inexplorados e charmosos, mas, em função do escopo de um TCC, não foi possível seguir, precisamos escolher quais caminhos iremos perseguir. Contudo, este trabalho não termina aqui, o trabalho acadêmico nunca termina. Vemos neste trabalho fios entremeados que pedem para serem seguidos, vistos, ouvidos, tocados, até saboreados, por isso pretendemos continuar a investigar esse limiar entre o campo da música e o campo queer em pesquisas futuras,

sempre perseguindo os caminhos fronteiriços e caóticos, através dos quais os corpos abjetos e periféricos conseguem encontrar sua expressão.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, GG. Tuin, montagens no Fruity Loops e som de passarinhos: no estúdio com DJ K e JLZ. **Monkeybuzz**, [S. I: s.n.], 31 maio 2022. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/tuin-montagens-no-fruity-loops-e-som-de-passarinhos-no-estudio-com-dj-k-e-jlz/>. Acesso em: 28 jul. 2024.
- BARBOSA, Julian Junior dos Santos; ZOLIN-VESZ, Fernando. O dispositivo pedagógico das revistas Contigo! e Rolling Stones em relação a Pablo Vittar. **Margens**, Baixo Tocantins. v. 14, n. 22, p. 54-65, jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/9642>. Acesso em: 4 ago. 2024.
- BREWSTER, Bill; BROUGHTON, Frank. **Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey (Deep Cuts)**. Orion. Edição do Kindle. 2022.
- BRONZE, Giovana. Amados pelos fãs, leques viram tendência contra o sol em show de Madonna. **CNN Brasil**, [S. I: s.n.], 4 maio 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/amados-pelos-fas-leques-viram-tendencia-contr-a-o-sol-em-show-de-madonna/>. Acesso em: 27 jul. 2024.
- CARDOSO FILHO, Jorge; AZEVEDO, Rafael José; SANTOS, Thiago Emanuel Ferreira; MOTA JUNIOR, Edinaldo Araujo. Pablo Vittar, Gloria Groove e suas performances: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop. **Contracampo**, Niterói. v. 37, n. 03, p. 81-105, dez. 2018/ mar. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/19455/pdf>. Acesso em: 1 ago. 2024.
- CONTER, Marcelo Bergamin. **Imagem-música em vídeos para a web**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- CONTER, Marcelo Bergamin; KOLMAR, Juliana Henriques; LUZ, Ingrid Cristina Pontes; GULARTE, Gabriel Fagundes. Band in a Girl: devir-mulher nas timbragens do rock independente brasileiro. **Estudos Semióticos**, São Paulo. v. 17, n. 3, p. 233-249, 2021. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.183864. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/183864>. Acesso em: 4 ago. 2024.
- CONTER, Marcelo Bergamin; SILVEIRA, Fabrício Lopes. Sampleamento de imagens sonoras em Fear of a Black Planet. In: **Resonancias**. vol. 19, n. 35, p. 47-60, 2014. Disponível em: [http://resonancias.uc.cl/images/PDFs\\_n%C2%BA\\_35/conter\\_lopes\\_sampleamento.pdf](http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n%C2%BA_35/conter_lopes_sampleamento.pdf). Acesso em: 15 jul. 2024.
- CONTER, Marcelo Bergamin. **Lo-fi: agenciamentos de baixa definição na música pop**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- CRUZ, Vitor Henrique de Souza. **Pablo Vittar no Instagram: comunidade LGBTQI+ e a performatividade drag queen nas redes sociais**. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação

e Semiótica) - Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. I). 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. IV). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DOLAN, Jon; LOPEZ, Julyssa; MATOS, Michaelangelo; SHAFFE, Claire. 200 Greatest Dance Songs of All Time. **Rolling Stones**, [S. I.: s.n.], 25 jul. 2022. Disponível em: <https://au.rollingstone.com/music/music-lists/200-greatest-dance-songs-of-all-time-41563/masters-at-work-the-ha-dance-1991-41633/>. Acesso em: 10 jul. 2024.

FAGUNDES, Rodrigo Quevedo. **Identidades transviadas midiáticas em videoclipes e suas apropriações por pessoas trans**. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2021.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. Por uma filosofia do design e da comunicação. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GUIGUE, Didier. **Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HOWARD, Dennis. From Ghetto Laboratory to the Technosphere: The influence of Jamaican studio techniques on popular music. **Journal on the Art of Record Production**, v. 3, n. 1, 2008.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32-51.

LOTMAN, Yuri. **La semiosfera I: Semiótica da cultura y del texto**. Madri: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de València, 1996.

LOTMAN, Yuri. **Estructura del texto artístico**. 2. ed. Madri: Ediciones Istmo, 1982.

LUCAS, Cássio de Borba. **Significâncias da Música Sampleada**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MACHADO, Irene. Circuitos dialógicos: para além da transmissão de mensagens. *In*:

MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007a. p. 57-68.

MACHADO, Irene. Por que semiosfera? *In*: MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007b. p. 13-24.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, Ricardo de Jesus. **SEMIOFAGIAS CANIBAIS: O ponto de vista da alteridade a partir de uma abordagem semiótica-multinaturalista da cultura**. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

MENDEZ, Cris Malone. Pablló Vittar's Multilingual Music Is, Above All, A Gift To Her Fans. **Forbes**, [S. I: s.n.], 30 abr. 2020. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/cmalone/2020/04/30/pablló-vittar's-multilingual-music-is-above-all-a-gift-to-her-fans/>. Acesso em 15 mar. 2024.

NICAS, Jack. The World's Next Big Drag Queen Is Brazilian. **The New York Times**, [S. I: s.n.], 30 jun. 2024. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2024/06/30/world/americas/pablló-vittar-drag-queen-brazil.html>. Acesso em 02 jul. 2024.

OLIVEIRA, Aline. Fresno lança versão emo da música "Disk Me", sucesso de Pablló Vittar. **CNN Brasil**, [S. I: s.n.], 21 jun. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/fresno-lanca-versao-emo-da-musica-disk-me-sucesso-de-pablló-vittar/>. Acesso em: 7 ago. 2024.

PASSOS, Nívia. Pablló sobre o novo disco, 'AFTER': "Foi nas boates que a Pablló Vittar nasceu. O projeto é uma celebração a essa história". **Glamour**, [S. I: s.n.], 20 ago. 2023. Disponível em: <https://glamour.globo.com/entretenimento/musica/noticia/2023/08/pablló-sobre-o-novo-disco-after-foi-nas-boates-que-a-pablló-vittar-nasceu-o-projeto-e-uma-celebracao-a-essa-historia.ghtml>. Acesso em: 19 jul. 2024.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17-31.

QUEER. In: Merriam Webster. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/queer#dictionary-entry-1>. Acesso em 29 jul. 2024.

RAMOS, Adriana Vaz *et al.* Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura. In: MACHADO, Irene. (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

RIZOMA. In: **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/rhizome>. Acesso em: 10 jul. 2024.

ROSÁRIO, Nísia Martins; DAMASCENO, Alex Ferreira. Contribuições de Iuri Lotman à teoria da comunicação: cultura, informação e explosão. *In*: ROSÁRIO, Nísia Martins; OLIVEIRA, Lizete Dias de; PARODE, Fábio Pezzi. (org.). **Entre-semióticas**. São Paulo: Kazuá, 2013, p. 67-86.

SHANK, Barry. **The political force of musical beauty**. Durham and London: Duke University Press, 2014.

SILVA, Alexandre Rocha da *et al.* **Semiótica crítica e as materialidades da comunicação**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2020.

SILVEIRA, Fabrício. **Rupturas Instáveis**: Entrar e sair da música pop. Porto Alegre: Libretos, 2013.

STORCH, Júlia. Leques no Carnaval: saiba a origem e significados do acessório. **Exame**, [S. I: s.n.], 16 fev. 2024. Disponível em:  
<https://exame.com/casual/leques-no-carnaval-saiba-a-origem-e-significados-do-acessorio/>.  
 Acesso em: 27 jul. 2024.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TOROP, Peeter. Semiosfera como objeto de pesquisa na semiótica da cultura. *In*: MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007. p. 57-68.

VITTAR, Pablio. **After**. Sony Music Brasil, Mataderos. 2023. *Streaming*.

VITTAR, Pablio. Pablio Vittar: “Cresci ouvindo forró e tecnobrega e é graças a isso que faço a música pop de 2021”. [Entrevista cedida a] Joana Oliveira. **El País**, [S. I: s.n.], 24 jun. 2021. Disponível em:  
<https://brasil.elpais.com/cultura/2021-06-24/pablio-vittar-cresci-ouvindo-forro-e-tecnobrega-e-e-gracas-a-isso-que-faco-a-musica-pop-de-2021.html>. Acesso em: 15 jun. 2024.