Comunicações contra-plataformiais da música digital
Counter-platformial communications of digital music

Cássio de Borba Lucas [1]
Thiago Pereira Alberto[2]
Gustavo Bernardes Almeida[3]

***Resumo**: O presente artigo investiga o que tomamos aqui como comunicações contra-plataformiais da música digital, questionando a premissa de uma onipresença das plataformas de* streaming *como mediadores universais do ecossistema fonográfico contemporâneo. Após uma exploração inicial de estudos críticos sobre a plataformização, o texto aborda algumas práticas desviantes que permanecem ativas fora das plataformas, como blogs musicais,* softwares *de troca* peer-to-peer *e comunidades privadas de* torrents*. Essas redes são compreendidas como espaços de produção de* affordances *específicas, vidas sociais e conhecimentos comuns capazes de sustentar formas alternativas de curadoria, acesso e arquivamento da música digital. Por fim, sugerimos que tais práticas não constituem mera resistência reativa, mas expressam dinâmicas de desterritorialização que revelam a persistência e a criação de modos de comunicação musical irredutíveis à racionalidade plataformial.*

***Palavras-Chave:** Música digital. Comunicação contra-plataformial. Plataformização da música.*

***Abstract**: This article investigates what we conceptualize as counter-platformial communications of digital music, challenging the premise of the omnipresence of streaming platforms as universal mediators of the contemporary phonographic ecosystem. Following an initial examination of critical studies on platformization, the article addresses a set of deviant practices that remain active outside platform infrastructures, such as music blogs, peer-to-peer file-sharing softwares, and private torrent communities. These networks are understood as spaces for the production of specific affordances, social lives, and common knowledges capable of sustaining alternative forms of curation, access, and archiving of digital music. Finally, we argue that such practices do not constitute merely reactive forms of resistance, but rather express dynamics of deterritorialization that reveal the persistence and the emergence of modes of musical communication irreducible to platform rationality.*

***Keywords:** Digital music. Counter-platform communication. Music platformization.*

1 Pós-doutorando em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM-UERJ). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. cassioborba@gmail.com
2 Professor Adjunto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense. thiagopereiraalberto@gmail.com
[3] Mestrando em Comunicação e Cultura no PPGCOM da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). gubeal3@pm.me

1. Introdução

Inicialmente, é importante pontuar que a discussão central proposta no presente artigo é em parte inspirada por uma frase repetida em encontros dos últimos anos por um precioso amigo e interlocutor deste grupo de Estudos de Som e Música, Marcelo Conter. Ao comentar trabalhos apresentados que, em maior ou menor grau, se relacionavam com as questões que queremos tratar aqui – em termos amplos, a sensação de que nosso consumo musical é indissociável das plataformas de *streaming*, configurando o que chamaremos de hipótese da onipresença e da onipotência plataformial –, Conter repetidamente se lamentava com uma frase instigante: "desistimos dos blogs rápido demais". A premissa conteriana abre janelas para panoramas bastante pessimistas a respeito do tema: será que entregamos, mais uma vez, o 'ouro aos bandidos'?

Historicamente, as indústrias fonográficas (ou os 'bandidos') entraram em colapso no início dos anos 2000, e parte da responsabilidade por isso esteve na ascenção de programas de troca *peer to peer* como o *Napster* e o *Soulseek*, dos programas de *download* de *torrents* e dos blogs de compartilhamento de música. Estes últimos surgiram como espaços paralelos e imensamente populados, atuando como páginas inter-relacionais de curadoria, produção e fruição da música. Quer chamemos esse momento de pirataria ou de 'espírito *hacker*', o fato é que, na virada da década, tais espaços foram sensivelmente esvaziados em função do surgimento das plataformas. O que nos faz questionar se, de fato, desistimos das linhas de fuga possíveis em prol da acessibilidade dócil e ao alcance dos bolsos possibilitada por empresas como o *Spotify*, mesmo que com implicações prejudiciais especialmente para a remuneração da ponta inicial da cadeia produtiva fonográfica (os músicos). Parece que dispensamos uma oportunidade preciosa de macular as instâncias hegemônicas que sempre intermediaram a relação acesso/posse entre música gravada e usuário e de estabelecer conexões mais diretas entre ouvintes – e tudo isso em prol do que novos agentes desta mesma indústria batizaram de plataformas de *streaming*.

Tratou-se de um redesenho, como de praxe, interior à lógica capitalista/industrial e estrategicamente traçado com contornos firmes de inevitabilidade, mas talvez feito com um pulso mais dramático. Inaugurou-se a era da plataformização (VAN DIJCK; POELL; NIEBORG, 2020), que vem transformando a exploração desigual da lógica trabalho e consumo (pagávamos para possuir a materialidade física da música; uma parcela dessa negociação, mesmo que ínfima, era repassada aos autores) na 'entrega' da vida e do

comportamento cotidianos *per se* (para ter acesso 'à nuvem' e nada possuir; sendo uma parcela pecuniária imoral deste contrato repassada aos músicos). Em suma, estabeleceu-se um contexto em que a mercantilização da experiência humana é quase total, onde a matéria-prima somos nós e nossas experiências (em torno da música, da mobilidade, do afeto, do sexo, da saúde...) tomados como dados comportamentais finaceirizáveis (COULDRY & MEIJAS 2019; ALBERTO, 2025).

A dimensão deste processo em termos de uma plataforma de *streaming* musical como o *Spotify*[4] pode ser sublinhada em diversos pontos, que contaminam todos os elos da cadeia de produção, fruição e curadoria da música contemporânea. Entre eles, podemos destacar a opacidade dos algoritmos de recomendação, a remuneração desigual e insuficiente dos artistas, a dependência tecnológica e a assimetria informacional, a precarização do trabalho musical, a padronização estética e a redução da diversidade, etc. São aspectos que reafirmam continuamente (diante da atualização e do aperfeiçoamento constante destes modelos) a transformação da música e da escuta em dado, e portanto, em mercadoria típica do capitalismo de plataformas; processos nos quais vamos nos debruçar ao longo deste trabalho e que vêm sendo particularizados por uma gama de autores afiliados à noção de "plataformização da música" (PREY, 2020, DE MARCHI, 2023).

O caráter pernicioso deste novo arranjo vem sendo denunciado em proporções mais amplas nos últimos anos, especialmente por parte do 'chão-de-fábrica' desta indústria: os artistas. Acumulam-se denúncias, tentativas de movimentos e boicotes, vazamento e publicização de contrainformação e dados internos das empresas, análises por parte de *insiders* do mercado e, destacadamente, reclamações e argumentos vindos por parte de artistas (novos e veteranos) que expõem o quão danoso vem se demonstrando todo este processo de plataformização[5]. Entre os focos mais tóxicos desse cenário, aponta-se a distribuição desigual e concentrada de renda em prol dos grandes nomes, deixando artistas

4 Segundo dados de 2025, o Spotify, tomado aqui como exemplo hegemônico de plataforma de *streaming* musical, possui cerca de 713 milhões de usuários ativos mensais, incluindo 281 milhões de assinantes em mais de 180 países e detém de 31 % a 35 % do mercado global. https://www.cnnbrasil.com.br/economia/negocios/spotify-diz-ter-feito-pagamento-recorde-para-industria-musical-em-2025/

5 No *Spotify*, em particular, soma-se ainda aos protestos e acusações a informação de que CEO da empresa, Daniel Ek, é investidor de uma empresa alemã que desenvolve IA para utilização militar. Bandas como Godspeed You! Black Emperor e Deerhoof retiraram suas músicas da plataforma em protesto. Cf. https://pt.euronews.com/cultura/2025/07/30/artistas-revoltam-se-contra-o-spotify-devido-a-investimento-do-dono-da-empresa-em-fabrican.

menores com valores baixos (mesmo quando suas músicas acumulam muitas reproduções), inviabilizando a sustentabilidade econômica do trabalho musical; a transformação da música em produto de consumo algorítmico, reduzida à metrificação (número de *streams*, engajamento, *playlists*), o que gera ansiedade e tensões psicológicas por dependência do desempenho algorítmico; estratégias de recomendação por lógicas plataformiais típicas, mas que tendem a favorecer artistas com padrões sonoros 'seguros', reduzindo a diversidade musical e criando um ciclo de reforço de popularidade limitado[6].

Esse conjunto de críticas ajuda a entender por que artistas de fama global como a islandesa Björk chamou o *Spotify* de "provavelmente a pior coisa que aconteceu aos músicos"[7], ao mesmo tempo em que, no Brasil, músicos (como Bruno Kayapy, da banda Macaco Bong[8]) estabelecem em suas redes sociais verdadeiras campanhas sublinhando, didaticamente, os arranjos danosos estabelecidos pela hegemonia das plataformas musicais. Curiosamente, não é incomum tais diagnósticos virem acompanhados de sugestões de alternativas relativamente antigas: o acesso a blogs, programas de *torrents* e *softwares P2P*. Os blogs, por exemplo, são espaços que anteciparam lógicas posteriormente aprofundadas pelas plataformas de redes sociais, na medida em que expressam a transição de uma rede predominantemente estática (marcada pelos primeiros *sites*) para um ambiente participativo, relacional, mas que eram orientados à produção e mediação de conteúdo pelos usuários, através de *affordances* como autopublicação, hiperlinkagem pessoal intensiva, interação social relativamente filtrada etc.

Pensemos aqui em um contestante ativo do atual panorama plataformial da música, a página Hominis Canidae. Na ativa desde 2009 (prévio ao *boom* do *streaming,* portanto), o autor do endereço o define dizendo que este "não é um blog operacional, é uma alternativa. Trata-se de um depósito virtual de discos para download, de preferência nacionais alternativos e independentes"[9]. Em suas redes sociais, surge uma continuada reflexão crítica sobre o papel das plataformas, muitas vezes reafirmando, através de exemplos, dados e pesquisas, a afirmação central que norteia este trabalho: que, por um lado, nas plataformas de

6 Cf. https://elearncollege.com/business-and-management/artist-payments-and-eu-spotify-reforms/

7 Cf. https://pt.euronews.com/cultura/2025/07/30/artistas-revoltam-se-contra-o-spotify-devido-a-investimento-do-dono-da-empresa-em-fabrican

8 Cf. https://www.instagram.com/p/DVGtPJbiCLH/?igsh=MTIyaTA5b3gxZTdlNQ

9 https://www.hominiscanidae.org/p/sobrecontato.html

streaming *não há* tudo que possamos desejar e, por outro, que fora delas *há* circulação e vida musical digital. Diante desse panorama, o presente artigo parte de uma factualidade que indaga o diagnóstico de Conter: *desistimos todos?*

Diríamos mesmo, introduzindo nossa hipótese, que há movimentos *contra-plataformiais* de circulação, criação e escuta de música digital em robusta articulação mundo afora. A investigação desses espaços não somente ajudará a visibilizar um fenômeno subestimado pelos números oficiais de descrição do mercado (que são, justamente, números *oficiais* de um *mercado*) como também retomará a força desterritorializante da música (DELEUZE; GUATARRI, 2012a) enquanto produtora de *affordances* (EVANS et al., 2017), vida social (DENORA, 2001) e de conhecimentos comuns (STENGERS 2009) irredutíveis à plataformização.

Para isso, articulamos o trabalho no entorno do que entendemos como um aspecto contra-plataformial da música digital, partindo da hipótese de que a onipresença e a onipotência destas plataformas não são condicionais absolutas para a cadeia da música contemporânea. Além disso, também sugeriremos que, nas margens e desvios das plataformas, podem residir possibilidades instigantes e produtivas para instâncias de armazenamento, curadoria e distribuição da música, assim como da produção musical e das escutas musicais. Na segunda seção, introduzimos estudos críticos da plataformização para que, na etapa seguinte, possamos visibilizar possíveis práticas desviantes de "reinvenção de modos de produção e cooperação que escapam às evidências do crescimento e da competição" (STENGERS, 2009, p. 20). Estas serão buscadas em iniciativas como blogs, programas de trocas P2P e comunidades fechadas de *torrents*. Nosso objetivo é produzir uma exploração inicial que dê a ver, a partir de uma mirada crítica, fenômenos contra-plataformiais de comunicação musical no âmbito digital e, nas considerações finais, apontar para possíveis perspectivas conceituais que lhes correspondam de maneira teoricamente profícua.

2. Dimensões críticas da plataformização da música

Compreender o contexto hegemônico de espaços como o *Spotify* no consumo da música exige pensar, inicialmente, na centralidade que as plataformas e seus modos de atuação ocupam na contemporaneidade. Nessa direção, Van Dijck, Poell e Waal (2020, p.19) sugeriram o termo plataformização para se referir à maneira como "todos os setores da

sociedade estão se transformando como resultado da formação mútua de conectores e complementadores *online*". Neste cenário, as plataformas condicionam a emergência do social, reorganizando relações interpessoais e concepções dos afetos, modos do consumo de bens e lógicas comunicacionais, e alavancando novas práticas socioculturais e políticas. Em termos históricos, elas se apropriam da lógica pré-existente de conexão das redes sociais, mas as potencializam com ênfase no monitoramento, ranqueamento e predição de dados. De modo que, na prática, acessar a ampla gama de plataformas que marcam nossos cotidianos em diversos campos é também corroborar com um sistema que trabalha constantemente com o intuito de prever necessidades, induzir práticas e gerar novas possibilidades de capitalização para suas *big techs* referenciais – empresas como *Meta*, *Google*, *Amazon*, *Microsoft* e *Apple* (ALBERTO, 2025).

Estas atuam como espaços que armazenam, canalizam e gerenciam o fluxo de dados, onde a experiência humana, datificada, é a matéria-prima central. A ideia de datatificação é fulcral para o novo arranjo: diz da quantificação da vida humana através de informação digital, como um modo poderoso de categorizar, analisar, monitorar e interpretar a vida cotidiana por parte dos beneficiários deste processo (COULDRY & MEIJAS 2019). Tecnicamente, trata-se de instruções algorítmicas automatizadas para transformar entradas (os rastros que continuamente deixamos nestes espaços) em saídas desejáveis (o alcance preditivo que possuem, 'adivinhando' o que somos, gostamos, e principalmente o que *também poderíamos* desejar, criando mercados de vontades futuras). Assim nossa experiência é personalizada nos mais diversos setores, estabelecendo uma espécie de câmbio: a conveniência dos serviços prestados – sob a sedutora 'gratuidade' – em troca de controle sobre estas informações, que possuem grande valor comercial.

A ascensão das plataformas de *streaming* como o *Spotify* articula-se com este processo amplo de plataformização, no qual empresas passam a organizar e intermediar fluxos simbólicos por meio de infraestruturas técnicas, algoritmos e modelos de negócios orientados à captura de dados e à maximização do engajamento. Para pensar as formas como as lógicas de plataforma penetram no ecossistema musical, podemos partir do estudo de caso liderado por Erikson (2018) sobre o *Spotify*, onde é possível visualizar historicamente a expansão das funções exercidas pela plataforma a nível global, começando de sua fundação muito associada às redes de compartilhamento de arquivos e à crise da indústria fonográfica iniciada após a popularização do Napster, em 1999 (DE MARCHI, 2023). A formação do

Spotify como um agente central da circulação de música digital não se deu através de uma tecnologia 'revolucionária', mas ao longo de mais de uma década de negociações com grandes agentes comerciais, tanto da fonografia quanto da tecnologia. O melhor e mais representativo exemplo dessas negociações com outros grandes agentes é o primeiro acordo com as grandes gravadoras, em 2008, que legalizou o uso já iniciado de obras protegidas por direitos autorais (baixadas ilegalmente), e as transformou em sócias minoritárias da *startup*. No entanto, o momento decisivo que transforma a atuação do *Spotify* envolve a sua chamada virada curatorial (ERIKSON et al., 2018). Através da aquisição de outras duas empresas de tecnologia, *Tunigo* e *The Echo Nest*, em 2013 e 2014, a plataforma passa a concentrar seus esforços na recomendação musical, remodelando seu conceito anterior como vasta biblioteca instantânea e dando primazia ao produto fundamental do *Spotify* desde meados da década passada: a *playlist* (PREY, 2020).

Por mais que este seja um formato de escuta com uma história que antecede em muito os serviços de *streaming*, a *playlist* plataformizada pode ser definida como aquela "construída profissionalmente por meio de curadoria, recomendação automática e a inerente mistura entre eles" (FERREIRA, 2020, p. 96). O hibridismo da definição proposta é sintetizado por Bonini e Gandini (2019) na formulação do termo *algotorial*, neologismo para a mistura das lógicas algorítmica e curatorial de recomendação musical. Assim, é principalmente através de seu papel de prescrição personalizada que o *Spotify* passa a se valer dos dados extraídos do usuário para fortalecer seu modelo de negócio, exemplificando como as lógicas de datificação foram capazes de permear de maneira efetiva o mercado de música gravada. Podemos, então, pensar eixos distintos da comunicação musical nos quais as lógicas de plataforma têm sido capazes de penetrar, e, para além, se mostrarem sedutoramente como determinantes: consumo, recomendação e produção.

No eixo do consumo, se "todo o tempo de audição se tornou tempo de geração de dados" (PREY, 2016, p. 12), a hegemonia do *streaming* musical passa necessariamente por sua adoção massiva já que, sem os dados de escuta dos usuários, seria impossível, segundo sua própria lógica, automatizar o processo. Nesse sentido, o *Spotify* se utiliza de uma "retórica da personalização" (STRECKER, 2023) para estimular o imaginário de que seus algoritmos seriam capazes de extrair algo de singularizado das práticas de cada usuário. Essa individualidade apreendida seria, então, a responsável por informar a automação que personaliza a recomendação; no entanto, o que melhor ilustra essa lógica no consumo musical

é a adoção e a legitimação dessa forma de prescrição pelos próprios usuários. Strecker (2023), por exemplo, analisa a forma como os ouvintes ajudam a dar sentido para as recomendações plataformizadas através de uma performance dos perfis que lhes foram atribuídos. A hipótese da autora é de que os sistemas funcionam em uma via de mão dupla, em que a própria crença na efetividade dos algoritmos para 'conhecer' o gosto de seus usuários ajuda-os a acatar suas recomendações.

Um exemplo marcante e representativo da introjeção subjetiva desses perfis criados pela plataforma está ligado ao *Spotify Wrapped*, a retrospectiva realizada pela empresa ao fim de cada ano. Esse apanhado dos hábitos é realizado desde 2013, mas segundo Annabelle e Rasmussen (2025), ele foi gradativamente se transformando de um relatório informativo para uma ferramenta massiva de engajamento, principalmente através da geração de conteúdos audiovisuais pensados para serem 'instagramáveis'. Segundo eles, por mais que sua real função esteja mais ligada à naturalização do extrativismo de dados e a propaganda orgânica, o evento algorítmico é celebrado como uma manifestação da identidade dos usuários através da performance do gosto musical. O trabalho das autoras demonstra, inclusive, uma atenção consciente de parte dos ouvintes em selecionar o que ouvir para não prejudicar a retrospectiva com audições casuais ou acidentais, agindo em nome de como eles *imaginam* que o algoritmo funcione para controlar a imagem que será projetada deles mesmos no *Wrapped* [10].

Em relação à recomendação, o ponto central é referente às formas de se conhecer obras, tanto novas quanto antigas, deslocando a questão de '*como sugerir músicas?*' de uma espécie de persuasão editorial humanamente mediada ('*eu acho que você tem que conhecer isso'*) para um problema de previsibilidade matemática, automatizada com o auxílio de algoritmos ('*o Spotify acha que você tem que conhecer isso*') (PREY, 2016). Trata-se de uma objetivação das prescrições individuais, a partir da questão: quais os critérios para escolher o que cada pessoa recebe como *sua* seleção particular? Desvinculando o ouvinte de todos os marcadores históricos e culturais que influem na formação do seu gosto musical, os sistemas de recomendação automática tratam suas *playlists* como *inputs* de uma cadeia informacional,

10 Por sua vez, o trabalho de Pereira de Sá e Luccas (2022) demonstrou a ambivalência (ou mesmo falha no sistema) dessa introjeção subjetiva a partir da surpresa (negativa) que alguns usuários tiveram com o *wrapped* de 2019, e que é apropriadamente resumida na indagação (vinda de ouvintes ao mesmo tempo 'individuais' e, digamos, 'algotoriados') que dá título ao artigo: *what the fuck, Spotify?*

cujos *outputs* seriam leituras automatizadas das interações, ou de sua ausência, como provas do sucesso da prescrição através da atenção retida do ouvinte.

Se a medida de uma boa sugestão musical é a permanência do usuário em suas plataformas, suas lógicas de seleção de repertório personalizado se aproximam de critérios como reconhecimento e familiaridade, afastando possibilidades de estranhamento e rejeição (KISCHINHEVSKY et. al., 2023). A ideia de serendipidade, ou seja, o encontro fortuito buscado pelas curadorias artísticas, está limitada nos sistemas de recomendação automáticos por sua própria lógica de reverberação, que pode refletir comportamentos de escuta passados, mas limita o desenvolvimento do gosto ao que já é conhecido (DE MARCHI et. al., 2021).

Em um terceiro e último eixo, é notável também as transformações na produção de música advindas da lógica de plataformização. Isso porque, de forma mais geral e evidente, se os eixos da circulação e da escuta musical a nível global dependem da infraestrutura e do funcionamento de empresas como o *Spotify*, o trabalho de gravação musical precisa estar atento a como melhor se adaptar a eles. Essa adaptação ao contexto passa a ser ainda mais necessária diante da grande quantidade de músicas lançadas diariamente, com estimativas de uma média acima de 100 mil novas faixas por dia, em 2025[11]. Em sua análise sobre a plataforma, Pelly (2025) traz alguns exemplos, como o s*treambait pop*, que consiste na produção de faixas otimizadas para estéticas bem sucedidas em plataformas digitais, com introduções curtas, marcantes, ou que simplesmente começam do refrão, pensadas também para o uso em redes sociais baseadas em vídeos curtos, como *TikTok* e *Instagram*.

Outro exemplo notável é o caso do *Hyperpop*, gênero que tem uma forte ligação histórica a comunidades *queer* e trans. Uma vez que o *Spotify* criou uma *playlist* com o mesmo nome, ao observar a ascensão do interesse por músicas com essa estética, a plataforma acabou por descaracterizar um movimento coerente e socialmente situado, cujos artistas perderam espaço na compilação do próprio gênero para outros agentes, externos à comunidade e ligados a selos e gravadoras com maior poder econômico. Por fim, a entrada recente e pouco monitorada de outro fator torna a situação ainda mais controversa: o uso de inteligência artificial na produção musical, que impulsionou a proliferação de conteúdo fraudulento, como a presença de artistas falsos ou que falseiam artistas reais[12], que

11 https://www.musicbusinessworldwide.com/quarter-of-a-billion-tracks-now-sit-on-music-streaming-services-where-does-it-end/

12 A título de ilustração podemos citar o Velvet Sundown, banda gerada por IA que conseguiu milhões de *streaming* na plataforma; já em relação ao falseamento de bandas conhecidas, em dezembro de 2025 postaram

prejudicam a equidade do sistema (competem por espaço em *playlists* e recomendações) e diluem a visibilidade (e, portanto, o pagamento) a artistas de fato humanos.

Em suma, a forma como a plataformização atravessa a cadeia produtiva de música é ampla e possui poucos freios institucionais: a opacidade com que o *Spotify* define suas recomendações e critérios editoriais impede que sejam construídas resistências informadas, capazes de expor os interesses econômicos disfarçados de objetividade datificada. Na recomendação, os sistemas tendem a repetir padrões passados e desvincular o entendimento sobre o gosto de fatores sociais e culturais, limitando a sugestão à retenção de audiência. No consumo, as plataformas reforçam a performatividade dos gostos musicais através de ações de marketing, que funcionam como propaganda gratuita e legitimação de seus algoritmos em uma introjeção subjetiva voluntária. E, por fim, na produção, as lógicas de plataforma se impõem através de suas *playlists*, seja descaracterizando movimentos artísticos, padronizando estéticas ou mesmo substituindo artistas por mão de obra terceirizada e desvinculada de autoria.

3. Comunicações contra-plataformiais da música digital

O percurso da seção anterior nos parece indicar uma reconfiguração do ecossistema da comunicação musical que estabelece uma perspectiva totalizante que vimos chamando de *hipótese da onipresença plataformial*, ligada a uma narrativa que vemos se consolidar, em especial na última década, atribuindo uma espécie de poder absoluto às plataformas. Parafraseando o acinte sobre a visibilidade contemporânea e a centralidade do *Google*, '*se sua banda/trabalho musical não está no Spotify, ela não existe*'. Tal impressão entrelaça, de um lado, a plataformização da música e, de outro, o apagamento do que nos habituamos a chamar de pirataria – incluindo a 'pirataria' sem fins lucrativos: o 'baixar musica' através do *download*.

Esse entrelaçamento está presente tanto em estudos científicos quanto nos discursos de jornalistas e de 'produtores de contéudo', mas também se manifesta em nossa impressão cotidiana de que, quando queremos compartilhar uma música com alguém, o melhor é enviar-

no Spotify versões de IA da banda King Gizzard and the Lizard Wizard. As músicas chegaram a entrar em rankings e editoriais, ganhando tração na plataforma, antes da banda oficial acusar o golpe. Ver em: https://pitchfork.com/news/king-gizzard-and-the-lizard-wizard-respond-to-spotify-impersonator-we-are-truly-doomed/

lhe um *link* para o *Spotify* ou o *YouTube*. Essa impressão subjetiva se coaduna com o que Cesarino (2022, p. 72) chamou, parafraseando Freud, de "mal-estar na plataformização", que "se liga ao modo como as novas mídias introduzem, difundem e capilarizam uma infraestrutura técnica" e "novas formas de reintermediação que excluem os indivíduos do controle cognitivo desses processos".

Entretanto, pautar-se exclusivamente pela perspectiva da atuação das plataformas é ver somente a parte aparente, institucionalizada ou macropolítica do fenômeno, como se se tratasse de certa forma de comunicação englobante da contemporaneidade, a partir da qual diferentes práticas de sentido da música teriam de partir como de uma matriz ou 'era' universal. Ou seja, ainda que a hipótese de uma onipresença queira postular uma indissociabilidade entre o acesso à música e a plataformização, *ainda há* conteúdo fora do *Spotify*; para além, *é possível* ter acesso à música digital à revelia do *streaming*; e, para mais além, considerando determinadas necessidades e desejos da ordem de autonomização do ouvinte, é *forçoso* que se escape das plataformas. Essa fuga se materializa em outros espaços, espaços contra-plataformiais que permanecem ocupando um papel importante e transversal na circulação, preservação e acesso da música digital. Dentre eles, destacaremos aqui espaços ligados aos blogs, aos *torrents* e aos programas P2P.

Ao redor dessa circulação contra-plataformial formam-se redes de produção de curadoria, gostos e sensibilidades musicais que são inviáveis nas *affordances* das plataformas. Afinal, existem lacunas não preenchidas por elas, referentes a aspectos como restrições de licenciamento, gravações antigas, raras ou fora de catálogo, ausência de artistas independentes ou de nicho, enfraquecimento dos laços comunitários ao redor da música, entre muitos outros pontos que, ao longo da história da fonografia, configuraram um tipo de ouvinte aficionado. Se acreditássemos na hipótese da onipresença da plataformização da música, teríamos de assumir, por exemplo, ou que este tipo desapareceu ou que se mantém vivo apenas com suas mídias físicas, à revelia da circulação de música digital.

Em contraposição a esse desaparecimento, destacaríamos alguns espaços contra-plataformiais, a começar pelos blogs, que se caracterizam pelo compartilhamento de discos raros, gravações ao vivo e artistas pouco conhecidos, possuem marcas curatoriais com contextualização histórica e crítica e atuam como arquivos informais, especialmente de gêneros marginalizados ou fora do mercado comercial. Os espaços de trocas P2P permitem escuta sem conexão e sem depender da continuidade da plataforma; viabilizam o acesso a

catálogos completos e/ou versões específicas de álbuns e são fundamentais quando não há alternativa legal ou comercial disponível; por fim, possibilitam que um ouvinte acesse a curadoria pessoal de outro e descubra repertórios em função de organizações de gosto específicas. Já as comunidades fechadas (*private trackers*) de compartilhamento de *torrents* são buscadas por ouvintes que valorizam qualidade de áudio ou precisam manipulá-lo (caso de DJs, produtores e compositores) e, muitas vezes, exigem certo *know-how* para que o usuário simplesmente possa acessá-las. Todos esses três espaços, embora controversos do ponto-de-vista legal, se pautam pela lógica do *download*: garantem a posse do arquivo de música digital, não apenas acesso temporário.

Em um momento em que os efeitos deletérios das plataformas de *streaming* tem sido expostos e criticados sistematicamente, nossa análise contrapõe, à aparente falta de alternativas, caminhos desviantes de circulação de música digital, no sentido de demonstrar que há modos de vida musical à margem da plataformização: o que entendemos aqui como comunicação musical contra-plataformial. Suas *affordances* (EVANS, S. et al., 2017) constituem conhecimentos coletivos (STENGERS, 2009) e instauram vidas sociais (DENORA, 2000) situadas que informam a produção, recomendação e consumo para aquém e além dos modelos plataformiais.

3.1 Blogs e suas vidas sociais

No decorrer de nossa análise, sublinhamos o *modus operandi* do *Spotify* como um sistema que privilegia artistas com maior potencial de retenção de audiência e lucros: os nomes mega populares que possuem as condições para ‘jogar’ algoritmicamente com a máquina e conquistarem visibilidade, acesso e consumo. Como efeito, tal arranjo marginaliza tanto produções mais alternativas e/ou independentes/experimentais/dissidentes, como trabalhos (novos ou antigos) que estão fora do radar midiático. É neste contexto, inevitavelmente lacunar, que os blogs voltados à divulgação e ao compartilhamento de música podem ser compreendidos – ou rememorados – como instâncias de mediação comunicacional que possibilitam agências distintas, pautadas pelo estabelecimento de uma reflexividade singular no entorno da música e no estabelecimento de um senso de comunidade.

Espaços brasileiros como Hominis Canidae e Scream & Yell (dedicados à divulgação da música independente) ou Goma Laca e Toque Musical (dedicados ao arquivo musical

nacional gravado em partes mais recuadas do século XX) não operam prioritariamente como agentes econômicos, mas sim como articuladores da música como uma prática social, incorporada a afetos e interesses específicos, compartilhamentos e diálogos, que estabelecem um papel para ela nas infraestruturas de vida cotidiana de uma maneira menos 'operacional' e mais reflexiva, situada (DENORA, 2001). São exemplos de como os blogs musicais historicamente se configuraram como espaços de mediação humanizada, fortemente ancorados em performances de gosto, narrativas pessoais e alta concentração informacional, capazes de gerarem comunidades interpretativas específicas.

Uma consulta fortuita ao Toque Musical (2026) nos informa e dá acesso a uma gravação, originalmente um LP, de uma *Folia de Reis no Rio de Janeiro* de 1981, sob os auspícios, ao que parece (considerando as imagens também disponibilizadas do encarte original), do Centro de Documentação e Pesquisa de Arte Popular e da Fundação Rio. A gravação não consta em nenhuma plataforma de *streaming* consultada, o que tomamos como sintomático de certo processo de produção de arquivo e repertório da música digital. Já quem acessa frequentemente o Hominis Canidae encontra lançamentos da cena independente brasileira raramente visibilizados em outros espaços. Assim, seja como ambiente de apresentação e acesso a novidades, ou de arquivo e história, os blogs tornam visível parte do que é escamoteado pela lógica plataformial, permitindo que repertórios ocultos circulem como conhecimento, compartilhamento e, em última instância, recursos para identidades e pertencimentos – não apenas como 'faixas' em fluxo comercial.

Nessa direção, assumindo que "a música fornece recursos para a constituição da ação social, oferecendo estruturas temporais, energéticas e emocionais" (DENORA, 2001, p. 53), é possível pensar que o usuário constante de blogs é também partícipe da constituição de outros modos de vida em relação à música, tomando-a como um recurso ativo para sociabilidades e formação de comunidades. Diferentemente das *playlists* automatizadas, os blogs oferecem ao leitor-ouvinte não apenas recomendações sonoras, mas quadros interpretativos que orientam formas de atenção, afeto e pertencimento, contribuindo para a constituição de rotinas de escuta que são menos funcionais, menos preditivas e mais exploratórias. Entendemos essa curadoria aqui como uma conjunção entre o conteúdo musical (artistas e álbuns divulgados e disponibilizados para *download*) e um complexo de escolhas informacionais complementares (textos, imagens, vídeos) baseadas em critérios estéticos, históricos, econômicos e políticos que oportunizam agências de troca e compartilhamento entre usuários no mesmo espaço.

Em diálogo com DeNora (2001), acessar a música em espaços não plataformizados como blogs pode estabelecer uma relação de temporalidade na escuta mais lenta e ritualizada, em oposição a uma usabilidade continua e imediata; e também inspirar modulações mais exploratórias do *self*, sugerindo possibilidades narrativas e identitárias recíprocas em oposição a uma funcionalidade individualizada. Nessa direção, podemos entendê-los como espaços contraplataformiais que, ao afirmar a música como objeto cultural contextualizado, sugerem modos de vida singularizados no entorno da música; modos alternativos à racionalidade algorítmica e que valorizam a particularidade da escuta, o vínculo entre música, informação e comunidades, escapando da lógica da atualização constante e do acesso imediato imposta pelas plataformas. Mesmo em posição 'defasada', fruto de outra época, ainda são espaços que sugerem a capacidade de articular música e vida cotidiana em formas situadas de engajamento com o mundo, insistindo na ideia de que a experiência com a música não se esgota na eficiência do acesso, mas se constrói e se amplia nas práticas sociais que lhe dão sentido (DENORA, 2001).

3.2 P2P e suas *affordances*

Surgido no final dos anos 1990, o sistema *peer-to-peer* (P2P) designa um modelo de circulação musical baseado na comunicação direta entre usuários, no qual arquivos são compartilhados de forma descentralizada, sem a mediação de servidores centrais ou plataformas corporativas. Nesse arranjo, cada participante atua simultaneamente como provedor e receptor de conteúdo, possibilitando a troca de catálogos musicais, práticas curatoriais e formas de organização do acervo que refletem gostos, contextos culturais e usos situados da música. Seu *software* pioneiro foi o Napster, nascido em 1999 e solidamente reconhecido na bibliografia especializada sobre as transformações da indústria da música pela tecnologia digital (KNOPPER, 2009) como fato revolucionário.

Desde seu surgimento, contudo, diversos outros *softwares* também viabilizaram o compartilhemento musical por P2P. Insistindo na lógica da posse, da cópia e do *download* dos arquivos de áudio, as *affordances* do compartilhamento P2P se contrapõem à dinâmica destrutiva de conhecimentos comuns do capitalismo contemporâneo. Pode parecer que passamos, com a "era do acesso" (RIFKIN, 2000), a uma lógica na qual pagamos por um empréstimo musical, já que o *streaming* nos permite ouvir uma música que não ficará conosco após reproduzida, sendo propriedade das plataformas que nos cedem 'somente' o

stream. Tudo leva a crer que isso é *menos* que uma aquisição da música. Mas, ao contrário, é *mais*: para haver *stream*, é preciso que nossa máquina faça o *download* da música reproduzida e, depois, num passo suplementar, a apague. O *streaming* é, portanto, um processo de cópia seguido de um processo de destruição.

É similar o que ocorre para as músicas que 'baixamos' no Spotify e similares para a escuta *offline*: elas estão em nosso aparelho, mas não no formato original AAC ou MP3, pelo qual seriam reprodutíveis em qualquer aplicativo para diversos usos (como a manipulação por DJs), e sim, em função de um passo criptográfico suplementar, na forma de arquivos que só podem ser abertos no próprio aplicativo de *streaming*. Não temos, portanto, um arquivo de música, como no caso do compartilhamento P2P, mas sim um arquivo 'de Spotify' gerado a partir de um arquivo de música. Aqui, consequentemente, deveríamos falar menos em um processo literal de destruição e mais em um tipo de esquartejamento do arquivo, que precisa ser recomposto a cada reprodução.

Em certos programas, e notadamente no *SoulSeek*, que opera continuamente desde 2001, a dinâmica da posse do arquivo implica ainda uma *affordance* que nos parece digna de destaque por sua diferença em relação ao manejo musical inter-pessoal nas plataformas de *streaming*. Por meio da função *browse folder*, podemos ter acesso aos itens compartilhados por outro usuário exatamente na maneira como ele os organiza em seu disco rígido. Este detalhe operacional possibilita o compartilhamento de organizações singulares, características do modo de relação de cada ouvinte com seu arquivo musical pessoal. Ter é também dispor, tanto no sentido de organizar como no de disponibilizar.

Ao navegarmos pelos arquivos do outro, podemos descobrir músicas e artistas em função de afinidades de gênero e de época, mas também, a depender dos critérios de cada um (materializados em sua organização), de resolução do arquivo digital, de prática relacionada (pastas 'para corrida' ou 'para estudo'), de hierarquia de gosto ('preferidas de 2009'), etc. Ao contrário, em plataformas de *streaming* como o Spotify, a organização em pastas das playlists do usuário não é compartilhável, dificultando descobertas por afinidade tanto de músicas quanto, especialmente, de formas singulares de curadoria.

As redes de compartilhamento P2P de música digital ilustram, assim, a relevância de se observar as diferentes *affordances* contra-plataformiais como determinantes de modos de vida no entorno da música e, como veremos a seguir com os *torrents*, também o potencial

político da produção de conhecimentos comuns a partir do compartilhamento de música digital.

3.3 *Private trackers* de *Torrents* e seus conhecimentos comuns

Em semelhante direção, outro espaço que investigamos na presente pesquisa como contraplataformial é aquele que vai se desenhando em conjunção com a tecnologia dos *torrents*. Baseado nos sistemas P2P, o protocolo *BitTorrent* representou, em 2001, outro desenvolvimento-chave do compartilhamento de arquivos –uma forma de descentralizar ainda mais o processo. Os arquivos de extensão ".torrent" não carregam, em si, o arquivo que se deseja baixar, mas sim os dados que indicam múltiplas fontes de onde o usuário pode acessar o arquivo de forma simultânea, realizando o download mais rápido e de forma mais eficiente do que ao se conectar com apenas um par. Interessantemente, com os *torrents*, emergem também comunidades específicas, os *private trackers*, restritas a usuários selecionados, como o *REDacted* e o *Orpheus*. Essa seleção geralmente envolve convites, com quantidades limitadas, além de entrevistas abordando o funcionamento do sistema, e chamam a atenção suas práticas para prospecção de novos membros e seus códigos de conduta internos.

Primeiro, ressaltamos a complexidade das barreiras de acesso a tais comunidades, porque, de início, o usuário deve estar familiarizado com o funcionamento de tecnologias como o próprio *torrent*, chats IRC (*Internet Relay Chat*) e o chamado 'encaminhamento de portas' da conexão de internet. Ou seja, antes mesmo de falar em áudio, estes conhecimentos já limitam o acesso a usuários com algum nível de proficiência em computação. Trata-se, portanto, de inclusão seletiva e não de compartilhamento total, o que denota um trajeto paralelo à 'facilidade de acesso' oferecido pelas plataformas – algo que pode soar excludente. Porém, trata-se de um sistema que reforça um espírito comunitário relacionado com a ideia de conhecimentos comuns de Stengers (2009). Essa noção, de viés político, é sugerida pela autora como um modo de dizer não às infraestruturas que decidem por nós – caso da lógica universalizante das plataformas – e joga luz em espaços onde a música passa a funcionar, em última instância, como unidade de dados e as experiências sobre ela são extraídas com o propósito de alimentar modelos preditivos (e lucros) futuros.

Nesse sentido, os *private trackers* encarnam a premissa da autora de que conhecimentos comuns existem quando há coletivos capazes de assumir obrigações recíprocas e sustentar práticas situadas, onde a singularidade comunitária é pactuada como um foco de resistência. Assim, é possível entender os *private trackers* como infraestruturas auto-organizadas: enquanto a plataforma neutraliza conflitos e singularidades em nome da datatificação, tais espaços assumem a partilha da música baseadas em práticas de produção de conhecimentos comuns específicos. Através da formação de uma espécie de perícia coletiva, exercida por diversos usuários, a comunidade como um todo protege sua independência de estruturas hegemônicas, e simultaneamente reforça seus próprios critérios para a circulação musical.

Para fazer parte do *tracker* privado *REDacted*, por exemplo, o candidato que não tiver convite de outro usuário deve entrar em uma fila (que pode durar dias) para uma entrevista de admissão. Os critérios dessa 'prova' são a melhor ilustração dos conhecimentos valorizados pelo coletivo, passando desde as formas corretas de extrair músicas de um CD, a hierarquia de formatos de áudio, etc. Com efeito, a organização das comunidades enfatiza um conhecimento comum em construção baseado na recusa da passividade, na transformação de simples utilizadores em usuários (*commoners*) ativos em defesa dos bens comuns (*commons*), no caso, a música. Uma vez aceito pela comunidade, as regras de comportamento são ainda restritivas em nome da sustentabilidade de seu ecosistema, tanto com o controle coletivo sobre a qualidade e procedência dos arquivos quanto através da regulação da quantidade de downloads que cada usuário pode fazer, devendo respeitar uma proporção (*ratio*) que aproxime, e idealmente supere, a relação entre obras oferecidas e baixadas.

A inteligência aqui compartilhada aplica o conhecimento como parte de um cuidado com o que é comum, com as possibilidades comunitárias de troca que oferecem valiosas alternativas à circunstância plataformizada do consumo musical massificado. É nesse sentido que é possível falar numa construção coletiva que vai além de um diretório de arquivos musicais completo e curado por usuários engajados, mas sobretudo produtora conhecimentos comuns que passam por *chats*, *softwares* para leitura de áudio, indo até as práticas sustentáveis de compartilhamento que garantam a manutenção de um arquivo musical estável, acessível (para alguns) e preservado. Nessa dinâmica entre acesso e limitação regrada por práticas comunicacionais de produção de conhecimentos comuns nos parece residir uma

frente de investigação produtiva para o entendimento das comunicações contra-plataformiais da música digital.

4. Considerações

Ao longo deste artigo, procuramos introduzir o debate acerca das manifestações contraplataformiais de comunicação da música digital: de início, situando nossa problemática a partir dos estudos crítcos da plataformização da música; depois, delimitando nosso conceito central a partir da produção que ele engendra de *affordances*, vida social e conhecimentos situados em três espaços de compartilhamento musical – os blogs, os *trackers* privados de *torrents* e os softwares P2P. As presentes considerações, por sua vez, não serão denominadas 'finais': primeiro, elas se voltam para uma observação importante sobre a discussão havida até aqui e, segundo, sugerem um fundamento teórico que dê consistência e proficuidade ao conceito de comunicação plataformial. Nem um movimento nem o outro tem caráter de fechamento – antes, de abertura para o aprofundamento do debate.

No decorrer da análise, vimo-nos compelidos a falar, por diversas vezes, em fenômenos de *resistência* às dinâmicas de plataformização da música. Parece, porém, necessário precisar a acepção deste termo, pois o que queremos enfatizar não pode ser reduzido a ações de resistência que somente 'respondem' às plataformas – lógica que pressupõe, no mesmo gesto, um primado destas mesmas plataformas. Objeção similar poderia ser feita ao prefixo *contra*, que pode parecer dependente daquilo a que ele se opõe. É por isso que é preciso escapar, aqui, a uma dinâmica de oposição entre plataformização e contra-plataformidade. É o que ocorre, por exemplo, nos conceitos correntes de contracultura, que nunca deixa de ser uma espécie de produção cultural, e de contrainformação, que não pode deixar de ser informativa. Pensamos, ainda, no conceito de "contracomunicação" de Pignatari (1971, p. 158), que não queria escapar à comunicação, mas contestar-lhe os códigos dominantes por meio de certa "guerrilha" comunicacional.

Nesse sentido sugerimos, para embasar o conceito de comunicação contra-plataformial, a retomada de certa filosofia que entende a música como fator de desterritorialização (DELEUZE; GUATARRI, 2012a, p. 142) das práticas de comunicação musical. Nessa concepção, a resistência é como que primeira em relação àquilo a que se deve resistir. Pois, desse ponto-de-vista, nunca há territórios, mas somente processos de

reterritorialização que enrijecem formas comunicacionais transitórias a tal ponto que elas, se institucionalizando, passam a parecer estáveis ou mesmo eternas. Porém, logo que um território de significação se estabiliza, "a territorialização que o provocou força sua própria abertura para que ocorram desterritorializações, pois força, também, a geração de uma semiose capaz de rearranjá-lo ou até arrebatá-lo" (CONTER, 2016, p. 60).

Portanto, não se trata de constatar que há ações 'contrárias' às plataformas, pois a dinâmica que conecta plataformização e contra-plataformidade não é a de uma simples oposição, mas de emaranhamento: a plataformização é uma espécie de institucionalização ou captura (DELEUZE; GUATARRI, 2012b, pp. 150-151) do fluxo contra-plataformial desterritorializado da música digital. O exemplo já mencionado da paixão pelas *playlists* é elucidativo a esse respeito. Há décadas, usuários de programas de reprodução de música digital (do *WinAmp* ao *iTunes*) e de *softwares* de transferência P2P de arquivos musicais sempre criaram, compartilharam e discutiram suas *playlists* (FERREIRA, 2020, WAITS, 2003). Se hoje é ao *Spotify* que vamos quando alguém nos oferece uma lista desse tipo, é porque a plataformização soube domesticar esse fluxo de desejos e conhecimentos (como a manipulação de programas P2P, de arquivos mp3, de servidores para armazenamento *online* e de *hard drives*) até então comuns e associá-los a seu aplicativo de forma amigável para seus – agora – consumidores.

Dito isso, convém lembrar que não é plausível identificar, respectivamente, reterritorialização e plataformização, desterritorialização e contra-plataformidade. A plataformização da *playlist*, por exemplo, é uma apropriação reterritorializante de elementos pré-existentes de maneira dispersa, mas no próprio seio da plataformidade sempre haverá pontas de desterritorialização prestes a se precipitar em linhas de fuga contra-plataformiais. Será preciso, mesmo aí, observar os processos de desterritorialização que a facilidade de uso e o amplo acesso, ligados a certo letramento digital, produzirão. Que novos conhecimentos comuns e situados emergirão desde o interior dessas redes baseadas em uma reterritorialização privativa? Que formas de vida social distintas da mera relação entre consumidores e vendedores poderão ser inventadas aí? Que *affordances* contra-platafomiais serão decisivas para isso? São questões que gostaríamos de seguir pesquisando.

Para finalizar, uma última observação. As redes contra-plataformiais que investigamos brevemente neste artigo têm um traço comum: tanto os blogs quanto os *torrents* quanto os softwares P2P envolvem técnicas historicamente anteriores à própria emergência

das plataformas de *streaming* musical. A ‘resistência’, neles, parece-se mais, portanto, com uma reivindicação reacionária de retorno a uma circunstância prévia a ser defendida e retomada. Mas a contra-plataformidade não nos parece redutível a uma retomada do pré-plataformial. Lembramos, nesse sentido, da problemática dos movimentos de contestação da globalização e da modernidade surgidos no final dos anos 1990, que, não aceitando o rótulo de ‘antiglobalizacionais’ ou ‘antimodernistas’ que a mídia lhes impunha, optaram, em alguns casos, por se autodenominar ‘altermodernistas’ ou ‘alterglobalistas’, por ser, obviamente, impossível atuar politicamente *fora* da situação concreta da modernidade (NEGRI; HARDT, 2009, pp. 121-123). Talvez nos reste, nesse sentido, sugerir às pesquisas futuras que elas se voltem, mais do que ora pudemos fazer, para os movimentos *alter*plataformiais de comunicação da música digital.

Referências

ALBERTO, Thiago Pereira. Cancelamento em tempo, espaço e forma: articulações entre guerras culturais, plataformas e discurso de ódio. **Revista FAMECOS**, *[S. l.]*, v. 32, n. 1, p. e47400, 2025. DOI: 10.15448/1980-3729.2025.1.47400. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/47400.

ANNABELL, Taylor; RASMUSSEN, Nina Vindum. An algorithmic event: The celebration and critique of Spotify Wrapped. **New Media & Society**, v. 0, n. 0, p. 1–24, 2025.

BONINI, T.; GANDINI, A. "First Week Is Editorial, Second Week Is Algorithmic": Platform Gatekeepers and the Platformization of Music Curation. **Social Media and Society**, [s. l.], v. 5/4, p. 1-11, 2019.

CESARINO, L. **O mundo do avesso: verdade e política na era digital.** São Paulo: Ubu Editora, 2022

COULDRY, N.; MEJIAS, U. A. **The costs of connection: how data is colonizing human life and appropriating it for capitalism**. Stanford: Stanford University Press, 2019.

CONTER, M. **Lo-fi** - Música pop em baixa definição. Appris. Curitiba. 2016.

DE MARCHI, L. **A Destruição Criadora da Indústria Fonográfica Brasileira, 1999-2009. Dos Discos Físicos ao Comércio Digital de Música**. Rio de Janeiro: Fólio Digital, 2016.
DE MARCHI, Leonardo; FERREIRA, Gustavo; KISCHINHEVSKY, Marcelo; SALDANHA, Rafael Machado. O gosto algorítmico: A lógica dos sistemas de recomendação automática de música em serviços de streaming. **Revista Fronteiras - estudos midiáticos**, v. 23, n. 3, p. 16–26, set. 2021.
DE MARCHI, L. **A Indústria Fonográfica Digital: formação, lógica e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2023.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4**. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5.** São Paulo: Editora 34, 2012b.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3**. São Paulo: Editora 34, 2012c.

DENORA, T. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
ERIKSSON, M. Close Reading Big Data: The Echo Nest and the Production of (Rotten) Music Metadata. **First Monday**, [s. l.], v. 21, n. 7, 2016

EVANS, S. et al. Explicating affordances: a conceptual framework for understanding affordances in communication research. **Journal of Computer-Mediated Communication**, v. 22, n. 1, 2017.

ERIKSSON, M.; FLEISCHER, R.; JOHANSSON, A.; SNICKARS, P.; VONDERAU, P. **Spotify Teardown: inside the black music of streaming music**. Cambridge, MA: MIT Press, 2019

FERREIRA, G. **O formato playlist: a prescrição musical entre filosofias de programação radiofônica e engenharias da experiência musical automática**. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

KISCHINHEVSKY, M. ; FERREIRA, G. ; VIEIRA, I. M. . Serendipity on radio and streaming: Between musical discovery and recognition. **NEW MEDIA & SOCIETY,** p. 146144482311545, 2023.

KNOPPER, S. Appetite for self-destruction: the spectacular crash of the record industry in the digital age. London: Simon & Schuster, 2009

NEGRI, A.; HARDT, M. Bem estar comum. Rio de Janeiro: Record, 2009.

PELLY, Liz. **Mood machine: The rise of spotify and the costs of the perfect playlist**. New York: Atria/One Signal, 2025.

PIGNATARI, D. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PREY, R. Musica Analytica: The Datafication of Listening. In: NOWAK, R.; WHELAN, A. (Orgs.). **Networked music cultures: contemporary approaches, emerging issues**. London: Palgrave Macmillan, 2016.
PREY, R. Locating power in platformization: music streaming playlists and curatorial power. **Social Media + Society**, v. 6, n. 2, p. 1-11, 2020.

RIFKIN, J. **The age of access**: the new culture of hypercapitalism where all of life is a paid-for experience. New York: Penguin Putnam, 2000.

STENGERS, I. **Au temps des catastrophes:** résister à la barbarie qui vient. Paris: La Découverte, 2009.

STRECKER, Helena. Personalização algorítmica no Spotify e a premissa de que somos o que ouvimos. **internet & sociedade**, v. 4, n. 2, p. 49–72, 2023.

VAN DIJCK, J.; POELL, P.; DE WAAL, M. **The platform society. Public values in a connective world** New York: Oxford University Press, 2018.

WAITS, J. C. The playlist is the thing. **Journal of Popular Music Studies**, v. 15, n. 2, 2003.