AMBIÊNCIAS COMUNICACIONAIS, ATIVOS FONOGRÁFICOS E PAISAGENS AFETIVAS: o Nordeste como espaço-problema[1]

COMMUNICATIONAL AMBIENCES, PHONOGRAPHIC ASSETS AND AFFECTIVE LANDSCAPES: the Northeast as a problem-space

Itania Maria Mota Gomes [2]
Jeder Janotti Jr.[3]

Resumo: *O artigo propõe articular música, afeto e ambiência comunicacional para problematizar o Nordeste como campo de conflito, valorizando as tensões, deslocamentos e assimetrias nos modos de habitar, sentir e imaginar a região. A música é considerada como dispositivo fonográfico, ou seja, é campo de práticas, experiências e materialidades sonoras tecnicamente mediadas, capaz de inscrever, reiterar e tensionar pertencimentos e engajamentos afetivos em heterogêneos fluxos sônicos/audiovisuais que envolvem gravação, circulação, escuta, memória, corporeidades e prazeres estéticos que constituem paisagens afetivas sobre o Nordeste brasileiro. Nesse percurso, mobiliza repertórios de artistas como Belchior, Raul Seixas, Reginaldo Rossi, João Gomes e Mari Fernandez. Tomado como espaço-problema, o Nordeste constitui-se como um horizonte histórico de inteligibilidade, no qual se articulam, de forma contingente, forças econômicas, políticas, culturais e simbólicas em tensão.*

Palavras-Chave: *Fonografia; Ambiências comunicacionais; Paisagens afetivas; Nordeste como espaço-problema.*

Abstract: *The article proposes to articulate music, affect, and communicational ambience to problematize the Northeast of Brazil as a field of conflict, valuing the tensions, displacements, and asymmetries in the ways of inhabiting, feeling, and imagining the region. Music is considered as a phonographic apparatus, that is, a field of technically mediated sonic practices, experiences, and materialities, capable of inscribing, reiterating, and creating tension in affective belongings and engagements within heterogeneous sonic/audiovisual flows involving recording, circulation, listening, memory, corporalities, and aesthetic pleasures that constitute affective landscapes of the Brazilian Northeast. In this process, it mobilizes repertoires of artists such as Belchior, Raul Seixas, Reginaldo Rossi, João Gomes, and Mari Fernandez. Taken as a problem-space, the Northeast constitutes a historical horizon of intelligibility, in which economic, political, cultural, and symbolic forces are contingently articulated in tension.*

Keywords: *Phonography; Communicational ambiences; Affective landscapes; Northeast as a problem-space.*

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPQ. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas. E-mail: itaniagomes@gmail.com

3 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPQ. Doutor em Ciências da Comunicação. E-mail: jederjr@gmail.com

Prelúdio

Habitar o Nordeste parece ser uma afirmação consumada por endereços, georreferencias e localizações afetivas que parecem fixar um prisma onde são tecidos vínculos, acolhimentos, partilhas e partições do que se acredita ser e do que se poderia ser ao afirmar-se nordestina/o. Nessa perspectiva, endereçar-se não trata somente de dados geoespaciais, mas de afetos agenciados por práticas comunicacionais e culturais, dentre elas a música, entendida em nossa perspectiva não apenas como expressão cultural-artística, mas como um dispositivo fonográfico de mediação sensível, capaz de inscrever, reiterar e tensionar pertencimentos ao longo do tempo, ou seja, um fluxo audiovisual sônico heterogêneo que envolve gravação, circulação, escuta, memória, afeto, corporeidade e prazeres estéticos. Mobilizamos o afeto não como interioridade subjetiva, mas como dimensão organizada por dispositivos discursivos e culturais que orientam modos de estar no mundo e de habitar os territórios (GROSSBERG, 2010; GOMES et al, 2023).

Assim, esse pertencimento através da música e outras produções culturais, que situa engajamentos em certas coordenadas espaciais e emocionais - incorporando temporalidades, lugares e afetos como se nos pertencessem desde que brotamos no mundo - constitui-se como constructo que envolve aprendizados, saberes incorporados, sentir-se parte, bem como à parte. Pertencimentos que, além dos endereços físicos, são compostos por ambiências comunicacionais que interpelam tanto quem se engaja com este pertencer quanto quem não habita estes confins, que, como dito, além das fronteiras geopolíticas, pressupõem paisagens afetivas cujas demarcações são efetuadas por produções artístico-culturais diversas.

A ideia de ambientação comunicacional parte do pressuposto de que vínculos são constituídos na relação entre ambiente, ambientado e ambientando, evitando as armadilhas de linearização das transformações nos processos de disponibilização, circulação e consumo da cultura. Neste horizonte, concebemos o ambiente não como dado externo ou mera moldura, mas como ambiência - um campo relacional e sensível - formado por entrelaçamentos técnicos, afetivos e simbólicos que, em sua dinâmica, reconfiguram continuamente os próprios vínculos que sustentam a ambientação comunicacional (JANOTTI JR., 2020).

Ao pensarmos essas ambiências a partir da fonografia, entendida em seu sentido ampliado como campo de práticas, experiências e materialidades sonoras tecnicamente

mediadas (WEHELIYE, 2005), desloca-se a música do lugar de simples representação identitária para compreendê-la como inscrição sensível, relacional e historicamente situada. Nesse enquadramento, a música não apenas expressa pertencimentos, mas participa ativamente de sua constituição, organizando modos de escuta, memória e repetição que conformam vínculos afetivos e territoriais (BORN, 2011). Essa perspectiva dialoga com reflexões nas quais a música é compreendida como gesto relacional que articula escuta, corpo e ambiência, permitindo pensar os pertencimentos como processos afetivos e situados, e não como essências fixas (JANOTTI JR.; TENÓRIO, 2025).

Neste artigo, procuramos perceber como a música é acionada como dispositivo privilegiado dessas ambiências, por sua capacidade de agenciar afeto, memória e corporeidade como saberes sensíveis que possibilitam o acionamento de ecologias de pertencimento a determinados espaços, tais como a urbe e as macrorregiões geopolíticas. Ao mobilizarmos as ideias de audibilidade e escuta conexa nesse ponto, não o fazemos como instrumentos metodológicos a serem reiteradamente operacionalizados, mas como horizontes de inteligibilidade, isto é, como enquadramentos que informam a escuta do pesquisador e a leitura das materialidades musicais. Desse modo, as produções musicais são ativos fonográficos de pertencimento, isto é, artefatos sonoro-midiáticos que, por meio de sua circulação, repetição e escuta, participam ativamente da produção e da manutenção de vínculos afetivos, memórias compartilhadas e modos situados de habitar o espaço. E mobilizamos a noção de escuta conexa, uma escuta atravessada por fluxos e ambiências comunicacionais, na qual o som se faz experiência corporeosônica, implicando regimes de presença, dança, afetos e sociabilidades. Nesse sentido, a música gravada opera não apenas como objeto de consumo, mas como materialidade socio-estética que agencia pertencimentos, modula sensibilidades e produz invenções territoriais situadas — entre pista, streaming, paredão e memória coletiva (JANOTTI JR., 2020; JANOTTI JR; PIRES, 2022).

Essas incorporações também perpassam a governança e a disciplinarização do sensível, atravessadas tanto pelo modo como a educação formal faz assentar as divisões do país em macrorregiões quanto pela educação do sensível. Nesse sentido, a fonografia permite compreender como tais processos são reiterados e tensionados pela circulação e pela escuta da música gravada, frequentemente antecedendo ou deslocando as classificações oficiais do território, ao produzir sentidos de Nordeste antes e além da geopolítica estatal. Somando-se a transmissão do conhecimento formal, incorporado, muitas vezes, de modo a extirpar distintas

temporalidades que conformam o saber histórico, acrescentam-se epistemologias estéticas que funcionam como saberes incorporados (MARTINS, 2021). Por exemplo, o xote *No Meu Pé de Serra*, gravado por Luiz Gonzaga, dificilmente será contestado enquanto cânone do arquivo cancioneiro nordestino, que articula engajamentos de pertencimento a partir da saudade, da sonoridade do fole da sanfona - apoiada pelo ritmo da zabumba e do triângulo, instrumentos que juntos compõem o conhecido trio nordestino - e de um ensinamento coreográfico que se propõe a dançar a falta daquilo que se sente: "Lá no meu pé de serra/deixei ficar meu coração/Ai que saudades tenho/Vou voltar pro meu Sertão(...) O xote é bom /De se dançar/A gente gruda na cabocla sem soltar/Um passo lá, um outro cá/Enquanto o fole tá tocando/Tá gemendo, tá chorando..." (GONZAGA; TEXEIRA, 1946). Canções como *No Meu Pé de Serra* compõem ativos fonográficos de pertencimento, acionados como modos incontestes de vinculação à região geopolítica e às suas paisagens afetivas. A canção não apenas alude à saudade, mas a atualiza fonograficamente e a ensina corporalmente, reiterando modos de sentir e habitar o Nordeste. A ideia de paisagens afetivas, tal como formulada por Grossberg, são estruturas de sentimento que se territorializam, configurando atmosferas densas nas quais certas experiências se tornam possíveis — e outras, ainda inimagináveis (GROSSBERG, 2018; GOMES; ANTUNES, 2019).

Em uma outra gravação da mesma composição (GONZAGA; TEIXEIRA, 1946, faixa *No Meu Pé de Serra*, versão ao vivo, 1980), o Rei do Baião não deixa de fazer uma de suas usuais galhofas com o rock, considerado música exógena nesse contexto: "Vá dançar caboclo! Iê-iê-iê não, tem que ser xote matuto, nordestino puro!". A interpelação de Luiz Gonzaga atua como dispositivo simbólico de pertencimento, produzindo fronteiras afetivas e culturais entre o que se afirma como próprio e o que é situado como externo.

A obra de outro ícone musical pernambucano, Reginaldo Rossi — o Rei do Brega — nos permite refletir sobre esse incitamento dirigido ao Iê-Iê-Iê, sonoridade que marcou o início de sua carreira. Compositor e intérprete de *Recife, Minha Cidade*, hino afetivo da capital pernambucana, Rossi mobiliza arranjos do brega romântico urbano dos anos 1980, abrindo outras linhas de fuga no modo como o pertencimento musical é acionado. A passagem do sertão ao urbano reconfigura o dispositivo musical de pertencimento, deslocando-o de uma paisagem sonora associada ao rural para outra, marcada por afetos urbanos e cotidianos, como se observa quando canta: "O povo daqui gosta de cantar/Tem religião, gosta de rezar/Tem cristianismo, Tem Candomblé/Tem muita cachaça e muita mulher/Tem Luiz Gonzaga, o Rei do Baião/ Tem

Alceu Valença, Anunciação/E, em Olinda/O Carnaval/É o melhor do mundo/É sensacional" (ROSSI, 1980).

Podemos ainda pensar esses pertencimentos quando nos deparamos com a canção Let me Sing, Let Me Sing, do baiano Raul Seixas, considerado um dos ícones do rock brasileiro, músico/compositor que nunca teve problemas em agrupar brega-romântico, rock e baião sob o agenciamento de seu ídolo, Elvis Presley. Nos elementos sônico-musicais da canção, Raul Seixas justapõe referências em inglês e português enlaçando o rock de Presley e Little Richards às sonoridades do baião, sugerindo similaridades rítmicas entre esses gêneros musicais na batida forte do compasso 2/4, apontando semelhanças entre expressões musicais aparentemente distintas: "I said: whop bop b-luma b-bop bam bom/Let me sing, let me sing/ Let me sing my rock and roll (...) Tenho 48 quilos certos/48 quilos de baião/Não vou cantar como a cigarra canta/ Mas desse canto, eu não lhe abro mão" (SEIXAS, 1973).

A partir dessas canções, é possível perceber as costuras, muitas vezes díspares, que envolvem os percursos dos engajamentos afetivos, ecologias de pertencimento a uma macrorregião geográfica, mostrando que antes de estável ou tradicional, esse repertório é dinâmico e paradoxal, refletindo de certa forma a própria complexidade cultural da Região Nordeste. Ecologias de pertencimento são os vínculos e alianças sensíveis que se constituem em torno de práticas culturais, produzindo mapas de importância e formas situadas de reconhecimento coletivo (FARIAS; GOMES, 2021). Nessa seara, reconhecemos o quão importante é pensar as sobreposições entre questões de gênero, raça, sexualidade, classe e territorialidades em suas múltiplas dimensões. Apesar das diferenças sônico-musicais, um elemento comum sobressai nas canções mobilizadas: o agenciamento da masculinidade como valor hegemônico, presente em identificações recorrentes com o pertencer nordestino: "cabra-macho", "mulherengo" e "dono de si".

Se esse atravessamento aproxima gêneros musicais distintos, por outro lado não se pode alijar o Nordeste das mutações pelos quais lutas políticas e transformações dessas materialidades têm passado nos últimos tempos em quase todo o mundo, incluindo aí os embates poéticos e mudanças estéticas que vêm acontecendo dentro do próprio forró (FRANÇA, 2025), do rock (MEDEIROS; SILVA, 2022) e do brega romântico (SILVA; FERREIRA, 2025). Quando acionamos essas canções iniciais, não visamos estabilizar repertórios de Nordeste, mas tensionar os modos pelos quais a música participa da constituição de engajamentos afetivos e ecologias de pertencimento à região.

Dessa forma, assumimos que o Nordeste se configura como *locus* de conflito. As tentativas de estabilizações do território costumam implicar esforços de coerência e linearidade temporal, o que requer que nosso esforço teórico-metodológico evidencie heterogeneidades, conectividades, relacionalidades para acolher multiplicidades espaço-temporais (GOMES et al, 2021). A ideia de que territórios são "constelações temporárias" em constante mudança (MASSEY, 2009, p. 209) pode ser inspiradora para acolher as complexidades espaço-temporais do Nordeste. Conflito aqui é entendido como fricção entre espacialidades, temporalidades, sensibilidades sonoro-musicais e possibilidades de pertencimento, e, para Doreen Massey, é justamente o conflito que abre possibilidades de transformação.

A partir desta perspectiva, dialogamos com as ideias de Georgina Born (2011) sobre as articulações entre música, identificação e identidade. Para Born, a música materializa identidades por meio de uma constelação de mediações composta por planos distintos, mas interconectados: as socialidades das práticas e performances musicais, as comunidades imaginadas e coletividades de escuta, as formações sociais e identitárias mais amplas e as condições sociais/institucionais de produção. Esses planos não se organizam de forma linear ou hierárquica, mas como dimensões autônomas que se articulam de modo contingente e relacional. Neste artigo, a noção de constelação de mediações opera como uma chave organizadora do argumento, permitindo articular os diferentes planos pelos quais a música participa da produção de pertencimentos regionais, ainda que a análise se detenha mais detidamente no plano das comunidades imaginadas e das coletividades de escuta, em diálogo com os engajamentos afetivos e as ecologias de pertencimento mobilizadas ao longo do texto. Ao mobilizar a noção de comunidades imaginadas, Born desloca o conceito formulado por Benedict Anderson (2008) para o campo das práticas culturais e musicais. Nesse deslocamento, a música passa a operar como um dispositivo capaz de articular pertencimentos coletivos, agregando ouvintes em públicos e coletividades afetivamente engajadas, sustentadas por identificações musicais, simbólicas e territoriais, compreendidas não como totalidades estáveis, mas como formações contingentes e em permanente disputa.

A música, assim como outras produções artístico-culturais, não se encontra circunscrita às fronteiras geopolíticas, mas constitui um de seus constructos dinâmicos, participando da produção do espaço como relação, isto é, como uma trama de encontros, fluxos e temporalidades heterogêneas, em consonância com a compreensão de território como constelação temporária. Nessa acepção, a música pode ser compreendida como um ativo

fonográfico de pertencimento, que conforma, e é conformado, por ambiências comunicacionais e paisagens afetivas, inscrevendo pertencimentos que nunca se fecham completamente, mas se refazem no tempo. Ao mesmo tempo, tais comunidades não se constituem no vazio: a música é atravessada por formações identitárias e sociais mais amplas, que vão das relações mais íntimas às coletividades abstratas, refratando, em espelhamentos múltiplos e não lineares, questões de classe, gênero, sexualidade, idade, raça e etnicidade (BORN, 2011, p. 378). Reiteramos, assim, que gênero, raça, sexualidade e dimensões geopolíticas atravessam este artigo como camadas relacionais em permanente negociação, e não como categorias analíticas isoladas ou previamente estabilizadas.

Motivos e Recorrências

Retomamos a hipótese de que as sonoridades aqui analisadas operam como ativos fonográficos de pertencimento, isto é, como operadores sensíveis que articulam circulação midiática, ambiências festivas e regimes de escuta, produzindo territorialidades em disputa no interior da música popular massiva. Mais do que repertórios regionais, trata-se de fonografias que modulam afetos, vínculos e formas situadas de habitar o Nordeste como espaço-problema.

Nesse enlaçamento, as músicas afirmam-se como ativos fonográficos de pertencimento, isto é, como artefatos sonoro-midiáticos que, por meio de sua gravação, circulação, repetição e escuta reiterada, operam engajamentos afetivos e produzem ecologias de pertencimento que articulam memória, sensibilidade e territorialidade. Ancorado na noção de fonografia — o conjunto de práticas, materialidades e regimes de inscrição do som no tempo e no espaço —, e em diálogo com a ideia de fluxo audiovisual em rede (GOMES, 2023), que enfatiza a circulação contínua e relacional de imagens, sons e afetos nas ambiências comunicacionais, este artigo dialoga com produções recentes do GT de Estudos de Som e Música da Compós que vêm se dedicando a pensar as relações entre música, espacialidades e formas de pertencimento. Entre essas contribuições, destaca-se a noção de territórios sônico-musicais (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014), conceito especialmente potente para compreender a inscrição espacial da música em cenas, circuitos e práticas localizadas, conforme desdobrado em trabalhos apresentados no GT (FERNANDES et al., 2025; JANOTTI JR. et al., 2024).

Reconhecendo a força heurística dessa abordagem, nosso trajeto opta por outra ênfase analítica, ao deslocar o foco das cartografias espaciais para os modos fonográficos de produção do pertencimento, nos quais a música atua como operador relacional que não depende

necessariamente da copresença física, mas se sustenta *em fluxo*, ou seja, na circulação no ambiente tecnocomunicativo, na memória e nos engajamentos afetivos. Assim, a noção de ecologia de pertencimento amplia o debate sobre música e identidade ao permitir pensar a nordestinidade como arranjo relacional, no qual música, afetos, mídia, temporalidades e territorialidades coexistem e se modulam mutuamente, em meio a desigualdades históricas persistentes.

Assim, nos aproximamos da ideia de audibilidade contemporânea (PEREIRA; LUCAS 2025, p.16) que se propõe a "(...)investigar como os sons e suas materialidades podem ser incorporados, avaliados e sentidos a partir de uma abordagem que integre tanto a dimensão estética quanta as tramas socioculturais, ecológicas e histórica que os envolvem". A audibilidade é mobilizada por nós como baliza para pensar a incorporação sensível da produção sônico-musical e não como método analítico formal.

É diante desses circunlóquios que propomos um gesto teórico-metodológico voltado a instituir outras formas de organizar e compartilhar experiências nos modos de arquitetar, refletir e habitar o Nordeste, a partir das ambiências comunicacionais e das paisagens afetivas que atravessam essas vivências. Encenar esse gesto implica lançar luz sobre as corporeidades que pesquisam, suspendendo momentaneamente os fluxos tempo-espaciais cristalizados na ideia de Nordeste, e abrindo campo para a presença de múltiplas temporalidades e possibilidades espaciais. Trata-se de um Nordeste tensionado por alteridades, racialidades e vínculos que articulam e desarticulam afetos, territorialidades e relações de poder (FARIAS, 2025). Adotar esse caminho de pesquisa significa reconhecer o gesto que "instaura e faz emergir algo sempre como elaboração, implicando agência, ou seja, um modo de intervir no mundo" (AMORMINO, 2024, p. 30).

Nosso esforço consiste em problematizar formas pelas quais o Nordeste tem sido reiteradamente apresentado como um todo harmonioso, coerente e homogêneo, evidenciando como essa imagem se sustenta por meio de narrativas e repertórios culturais que tendem a apagar fissuras, conflitos e dissensos. Ao deslocar o olhar para as ambiências comunicacionais e as paisagens afetivas acionadas pela música, buscamos pôr em relevo corpos, desejos e afetos que habitam esse território de maneira desigual e muitas vezes contraditória, bem como as linhas de fuga que delineiam outras territorialidades possíveis. Trata-se, logo, de reconhecer que a nordestinidade não se apresenta como unidade estável, mas como arranjo relacional atravessado por temporalidades diversas, disputas simbólicas e agenciamentos múltiplos, nos

quais a música opera simultaneamente como vetor de pertencimento e como espaço de fricção. Nessa perspectiva, o texto se afasta de leituras conciliatórias e se aproxima de um exercício analítico que toma a dissonância, a instabilidade, a ambivalência e o conflito como condições constitutivas das formas de habitar, imaginar e sentir o Nordeste.

Não nos interessa apenas localizar o comum entre o Beato e o Cangaceiro, o Praieiro e o Vaqueiro, tampouco reiterar, de forma acrítica, aspectos romantizados de uma miscigenação que frequentemente oclui violências históricas, como os estupros silenciados em narrativas heroicas sobre cangaceiras ou a idealização das amas de leite da casa-grande. Manter as incoerências em perspectiva é fundamental para que não percamos de vista, enquanto pesquisamos, estratégias recorrentes por meio das quais intelectuais, artistas e instituições contribuíram, ao longo do tempo, para formulação dos discursos que sustentaram a demarcação do que se convencionou chamar de Região Nordeste. Assim, mais do que buscar sínteses conciliatórias, este artigo aposta na fricção entre conceitos, repertórios e sensibilidades, reconhecendo que o Nordeste se constitui na tensão entre dissensos, ambivalências e sobreposições históricas. Como observa Albuquerque Jr. (2013, p.198),

> Misturam-se em um só texto conceitos, enunciados, temas e imagens de tendências retóricas às vezes antagônicas, mas que são harmonizadas naquilo que seria uma característica do pensamento brasileiro, ou seja, não ter amor pelas oposições e pelas dissidências e sim pelo amalgamento e harmonização dos contrários.

Variações e Deslocamentos

É contra a naturalização da harmonia como forma de consenso que situamos nosso gesto analítico. Ao pensar as articulações entre música, pertencimento e nordestinidade, assumimos o Nordeste como *locus* de conflito, entendido como fricção persistente entre temporalidades, espacialidades, sensibilidades e modos de escuta socialmente situados. A dissonância, aqui, não é exceção nem ruído a ser resolvido, mas operador central, aquilo que torna audíveis tensões, deslocamentos e assimetrias nos modos de habitar, sentir e imaginar a região. A harmonia, quando emerge, o faz apenas como efeito provisório de arranjos instáveis, resultado contingente da convivência forçada entre forças heterogêneas que não se ajustam plenamente. Nessa chave, os territórios não se apresentam como unidades coerentes ou estabilizadas, mas como constelações temporárias (MASSEY, 2009), nas quais pertencimentos são continuamente negociados, rearticulados e tensionados, sem promessa de resolução final.

Deste modo, compreender o Nordeste como espaço-problema, nos termos de Lawrence Grossberg (2010), implica afastar leituras que o tomem como objeto estável ou como unidade cultural previamente dada. O espaço-problema não designa um território, mas um horizonte histórico de inteligibilidade, no qual se articulam, de forma contingente, forças econômicas, políticas, culturais e simbólicas que definem quais questões podem ser formuladas, quais disputas se tornam visíveis e quais modos de ação e pensamento se apresentam como possíveis em determinado momento histórico. Pensar o Nordeste como espaço-problema significa deslocar a pergunta "o que é o Nordeste?" para indagações sobre como ele foi e vem sendo constituído como problema em diferentes conjunturas, quais narrativas e disputas organizam o que pode ser dito, sentido e imaginado a seu respeito, e a partir de que presentes se rearticulam passados e futuros possíveis. Nesse sentido, diferentes momentos históricos produzem distintos espaços-problema, redefinindo as perguntas que valem a pena ser feitas e os regimes de intervenção que se tornam imagináveis (SCOTT, 2004).

Ao ser concebido como espaço-problema, o Nordeste deixa de ser pensado apenas como recorte territorial ou construção discursiva e passa a ser compreendido também como um campo de experiência, no qual disputas políticas e simbólicas se inscrevem nos modos de perceber, sentir e habitar o mundo. Essas disputas atravessam práticas cotidianas, formas de sociabilidade e mundos sensórios historicamente situados, nos quais se definem o que pode ser visto, ouvido, reconhecido ou silenciado. Como lembra Jacques Rancière (2018), é justamente nesse terreno que se joga a política do sensível: a redistribuição do que conta como ruído ou como discurso, do que pode aparecer ou permanecer invisível. É a partir desse deslocamento — do espaço-problema como campo de forças para o espaço vivido como campo sensível — que se torna possível avançar na análise das formas pelas quais afetos, territorialidades e práticas culturais, entre elas a música, participam da constituição de pertencimentos e dissensos em torno do Nordeste.

Uma obra que amalgama diferentes linhas de fuga ao tratar de deslocamentos corpóreo-temporais através da música é *Como Nossos Pais*, do cearense Belchior, artista associado ao chamado *Pessoal do Ceará*. Lançada nos anos 1970, a canção traz marcas características do cantautor: uma dicção melódica inspirada em Bob Dylan, arranjos atravessados por referências ao rock e à psicodelia, mas já assentados em uma gramática que se consolidaria como própria da MPB, na qual a voz, e aquilo que se diz cantando, opera como poética e como gesto de

presença. Em grande parte de seu arquivo fonográfico, Belchior destila desencanto ao mesmo tempo em que aponta para possibilidades de transformação. Nesse movimento, sua canção pode ser lida como expressão de uma estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1979; GOMES, 2011), isto é, como fricção sensível entre formas arcaicas e residuais de pertencimento, forças hegemônicas de estabilização cultural e aquilo que ainda emerge como promessa de outro tempo. Ao afirmar "Eu vou ficar nesta cidade, não vou voltar pro sertão", a canção colide frontalmente com o tom saudosista que atravessa muitos repertórios de evocação do sertão como origem estável, afirmando, ao contrário, o peso e o fardo de uma tradição que parece ser exigida como destino: "Cheiro de nova estação/ Eu sei de tudo na ferida viva no meu coração".

Como Nossos Pais funciona como um ativo fonográfico do deslocamento da "claustrofobia político-existencial" daqueles tempos, citando Paulinho da Viola, e da sensação de bloqueio histórico: "Eles venceram e o sinal está fechado pra nós/ Que somos jovens". Ao mesmo tempo, Belchior tensiona melancolicamente a geração anterior, insinuando que o passado se reapresenta como memória dolorida: "Já faz tempo eu vi você na rua…/ Na parede da memória/ Essa lembrança é o quadro que dói mais". O paradoxo se intensifica quando a própria canção interroga os limites do arquivo e do saber fonográfico, recusando a ideia de que a experiência possa ser inteiramente capturada pelo aprendizado cultural acumulado: "Não quero lhe falar, meu grande amor, das coisas que aprendi nos discos/ Quero lhe falar como vivi/ E do que aconteceu comigo". Versos que se amplificam na crítica ao passadismo travestido de novidade, insistindo que o novo não é continuidade pacificada, mas fricção e deslocamento: "É você que ama o passado e que não vê/ Que o novo sempre vem…". Belchior nos permite perceber que a canção não é apenas vestígio de um arquivo, mas pode funcionar como ativo fonográfico de pertencimento, operando deslocamentos afetivos e temporais no interior da nordestinidade.

Contrapontos

Pensar o Nordeste musicalizado como espaço-problema, nesses termos, é investigá-lo como campo de dissonâncias e sobreposições, no qual diferentes temporalidades, afetos e disputas entram em relação. Como em um contraponto, não se trata de uma única linha melódica que conduz o sentido, mas de expressões simultâneas, por vezes convergentes, por vezes tensionadas, que definem o que pode ser ouvido, dito e vivido como Nordeste em distintos momentos históricos. Quais problemas lhe são atribuídos? Quais afetos circulam? Quais possibilidades são abertas, ou bloqueadas, nesse universo sônico-musical? Nesse

sentido, uma análise do ativo fonográfico Nordeste como espaço-problema desloca a pergunta "o que é o Nordeste?" para outras, como: de que modos o Nordeste foi e está sendo constituído como problema em diferentes produções sônico-musicais? Quais discursos e disputas organizam o que pode ser sentido e feito sobre e a partir do deslocamento imaginado da região? A partir de que presentes rearticulamos os passados e os futuros que desejamos para o Nordeste? Pois, seguindo Grossberg (2010) e Scott (2004), interessa-nos compreender que diferentes conjunturas produzem diferentes espaços-problema, gerando novas questões e novas demandas. As condições em que formulamos as perguntas, como em uma mudança de tonalidade, delimitam também o horizonte das respostas possíveis.

Forjadas nas socializações e reiteradas no viver, no que se diz e no que não se pode dizer, as percepções sobre o que situamos como dentro, fora ou nos interstícios do que é agenciado como Nordeste compõem um comum que, ao mesmo tempo, acolhe, separa, afasta e reorganiza deslocamentos e pertencimentos. Como lembram Corbin e Mazurel, "É por isso que, de uma época, de uma cultura, de um meio social para outro, os seres humanos habitam mundos sensórios diferentes" (CORBIN; MAZUREL, 2024, p. 14). Por suposto, trata-se de ajuntar e separar, dividir e manter. É sabido que a geografia dos homens é da ordem da política — não apenas da política institucional, mas também daquela que Jacques Rancière chama de "polícia": a que instaura fronteiras, regula corpos e controla fluxos. A política, para ele, é o que rompe essa ordem — o que desorganiza as repartições estabelecidas. Como afirma o autor: "A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o ruído, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído" (RANCIÈRE, 2018, p. 43).

Mesmo numa percepção geográfica de viés positivista, é possível perceber fraturas na tentativa de conjugar espaços múltiplos sob a direção unificadora de um "Norte" que chamamos de Nordeste: a Zona da Mata, praieira, marcada pela Mata Atlântica e pelas plantations; o Semiárido, dos sertões e da agropecuária; o Agreste, das matas secundárias e dos serrados; e as encruzilhadas, como a Chapada Diamantina, onde coexistem Mata Atlântica, cerrado e caatinga, ou ainda parte do estado do Maranhão, cujo bioma de floresta o diferencia dos demais da região. Como reitera Albuquerque Jr. (1999, p.33),

> (...) O Nordeste nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder. Entendamos por

> espacialidades as percepções espaciais que habitam o campo da linguagem e se relacionam diretamente com o campo de forças que as institui.

Pode-se pensar, por exemplo, no semiárido como mais do que um recorte climático definido pela irregularidade das chuvas, mas como uma ambiência comunicacional que atravessa corpos, escutas e modos de existir. Essa condição não se confunde com o bioma que a abriga majoritariamente, a Caatinga, ecossistema singular, nem se reduz ao sertão como categoria histórico-cultural, ou imaginário de interioridade. Antes, trata-se de compreender como atmosferas de estiagem e regimes sensórios de aridez se tornam matéria estética e política, modulando territorialidades sonoras que escapam às leituras estigmatizantes do "vazio" ou do "atraso". Nesse horizonte, gêneros musicais como o forró e, mais recentemente, o piseiro não aparecem apenas como expressões musicais regionais, mas são fonografias em circulação, isto é, modos de produção sonora e escuta que articulam paisagens afetivas, ecologias de pertencimento e formas de habitar e viver o Nordeste. A música gravada, disseminada em plataformas digitais, paredões, festas e playlists, reinscreve o sertão como territorialidade em disputa, onde o som opera como possibilidade de presença, sociabilidade e invenção de mundo. A análise dessas sonoridades, e de suas ambiências festivas, permite pensar o semiárido como experiência territorial, sensível e fonográfica, que nordestina a escuta e reconfigura os mapas do pop e do popular midiático.

Nesse horizonte, gêneros musicais como o piseiro e o arrocha podem ser compreendidos como ativos fonográficos da música popular massiva, capazes de produzir ambiências festivas e regimes de pertencimento distintos no interior das territorialidades nordestinas, isto é, como ambiências comunicacionais produzidas pela articulação entre som, corpo, espaço, tecnologia e sociabilidade em situações de festa. Essas ambiências se inscrevem no Nordeste como geografia imaginada, frequentemente divisada como lugar de carnaval, de festivais de música e de vivências sônicas associadas ao forró, axé music e brega. Cabe destacar que a festança ou a vivência festiva não constituem uma singularidade da região, mas, quando articuladas a essa espacialidade cultural, ganham inflexões próprias, assim como ocorre com o technobrega no Pará e, por extensão, na região amazônica brasileira. Ao pensar a festa como dimensão política e comunicacional de vivência coletiva, essa perspectiva também dialoga com a noção de festa como política de vida proposta por Rafael Andrade (2023), que enfatiza os regimes sensíveis, corporais e comunicacionais da festa como formas de habitar o social.

O piseiro, fortemente articulado aos circuitos da vaquejada e às cidades do interior atravessadas pela economia do forró eletrônico, se faz música do chão: batida repetitiva, refrão imediato, timbres digitais e uma escuta pensada para o corpo em movimento, para o suor compartilhado diante do paredão, para a praça tomada pelo grave e pela euforia coletiva, fluxo midiático que se coloca como contraponto continuado ao arrasta pé do forró do trio nordestino tão arraigado no imaginário sônico do sertão. As vaquejadas, nesse sentido, operam como ambiência festiva e infraestrutura cultural do sertão contemporâneo, que articula tradição, indústria do entretenimento, mobilidades regionais, sonoridades amplificadas e economias locais, produzindo circuitos próprios de sociabilidade e circulação musical. Como observa GG Albuquerque, trata-se de um "piseiro de cria dos interiores do Nordeste", cuja emergência está ligada a ecologias sonoras associadas ao universo da vaquejada (ALBUQUERQUE, 2022).

Artistas como João Gomes e Mari Fernandez emergem dessas ambiências situadas, mas acionadas de modos distintos. João Gomes, oriundo de Serrita (PE), no Agreste pernambucano, conhecida pela Missa do Vaqueiro, território emblemático da vaquejada em Pernambuco, reinscreve, em canções como *Vaquejada Tá na Moda* (2024), a festa como paisagem afetiva masculina atravessada por romance, deslocamento e sofrência pop. A canção pode ser entendida como uma fonografia encarnada do piseiro, na qual se articulam signos sonoros do forró de vaquejada e gramáticas de produção digital voltadas à cultura popular massiva. A batida em 4/4, sustentada por uma zabumba sampleada e comprimida, produz um pulso repetitivo, pensado para o corpo em movimento, para coreografias em grupo ou dançar a dois e para a escuta do paredão, evocando um tom intimista no modo como João Gomes canta, e assim interpela quem o escuta. A presença de uma sanfona, ou de timbres que a evocam em chave eletrificada, reinscreve o imaginário do forró, mas deslocado para uma ambiência comunicacional marcada pelo ao vivo, pela festa como infraestrutura sensível e pela circulação entre parques de vaquejada, palcos, vídeos curtos e plataformas de streaming. A canção não apenas tematiza a vaquejada como evento, mas a produz como regime de escuta e pertencimento: uma paisagem afetiva do sertão popular massivo em que euforia, romance e reconhecimento coletivo se tornam audíveis na própria materialidade sonora da gravação. A letra evoca o universo contemporâneo do vaqueiro pop, ao mesmo tempo em que se depara com o lugar da deambulação e da falta de arreio para quem segue essa sina, reiterando os traços masculinos dessa personagem, sem firulas para nomear a vaqueira como prêmio:

> Vaquejada tá na moda e eu sou modelo/ Bota a sela no cavalo para eu desfilar/ Sapato, chapéu e bota organiza o vaqueiro Campeão buscando o primeiro lugar (...)Uma Vaqueira é coisa linda de calça apertada/ Sabe que é o maior troféu de todas as vaquejadas/ Dá uma volta no vaqueiro com seu cabelão/ E se for se apaixonar, cair numa ilusão, oh! (2024).

Mari Fernandez, vinda de Alto Santo, no Vale do Jaguaribe, semiárido do Ceará, tensiona esse universo a partir de uma posição feminina marcada pela zoeira, pela afirmação de presença e pela reconfiguração de espaços festivos tradicionalmente masculinizados, sem referências diretas às vaquejadas, mas à ambiência festiva acionada a partir dessa ecologia de pertencimento. Suas produções iniciais, moldadas pela lógica do streaming, pela cultura do paredão e por uma estética digital de circulação acelerada, friccionam a ideia do sertão, evidenciando-o como território ativo de conectividade, experimentação sonora, novas possibilidades do feminino e invenção através do popular massivo. A canção *Página da Ex* (FERNANDEZ, 2024) pode ser categorizada como uma fonografia nordestina não pela referência à regionalidade, mas sim por sua inserção em fluxos comunicacionais territorializados e pelas sonoridades conexas ao forró eletrônico e ao pop piseiro, como a batida eletrônica 4/4, em torno dos 160 bpm, um tempo rápido e dançante marcado pela percussão sampleada e timbres de sanfona digitais. Em comparação com o forró tradicional, associado a balanços mais cadenciados e variações rítmicas da sanfona e da zabumba, esse BPM evidencia uma gramática sonora contemporânea do piseiro-pop, na qual a repetição, o grave comprimido e a velocidade operam como ativos comunicacionais de circulação massiva. O ritmo não apenas acompanha a festa: ele a produz como territorialidade provisória de pertencimento, modulando afetos, sociabilidades e formas de habitar o Nordeste em fluxo comunicacional entre interior, plataforma e pista.

Trata-se de uma canção afeita à fonografia nordestina, articulando paredão, festa e sociabilidade digital como ambiências comunicacionais em que o Nordeste se inscreve como espaço-problema e territorialidade fonográfica movente, inclusive reposicionando a mulher em relação aos lugares tradicionais do feminino no forró e no piseiro stricto. Mari Fernandez (2024) canta: “Olhe quem me mandou um olhinho e um: tudo bem?/ O áudio eu nem ouvi ainda (...)Ver minha boca solteira só pelos stories já é um terror/Imagina se tu ver eu gemendo pra outro na hora do amor (...)Toma o que tu procurou”.

Já o arrocha conforma outra tonalidade sensível, enraizada em cidades baianas como Feira de Santana, Serrinha ou Santo Antônio de Jesus, isto é, em uma região imaginada que

articula interior urbano, circuitos populares e espraiamentos afetivos para além do sertão vaqueiro. Se o piseiro se vincula à vaquejada como ambiência de euforia coletiva, o arrocha atualiza outras genealogias festivas, ligadas à seresta e às tradições do romantismo popular, modulando uma escuta colada e uma festa atravessada pelo excesso sentimental. Como argumenta Vladi (2015), o arrocha articula sofrência, circulação massiva e posicionamento pop, tensionando fronteiras entre o periférico e o mainstream no interior da música popular contemporânea. Longe de operarem como universos estanques, essas fonografias frequentemente se contaminam e se misturam: a batida do piseiro incorpora a dramaticidade do arrocha, enquanto o arrocha se eletrifica e se acelera nos mesmos circuitos de paredão, vaquejada e streaming. Assim, entre poeira, grave, desejo e algoritmo, essas sonoridades evidenciam que o semiárido e o sertão não são apenas recortes geográficos, mas paisagens afetivas e sensíveis em disputa, onde a música gravada se torna corpo, encontro e invenção territorial.

Tomar o Nordeste como espaço-problema implica desarticular a noção de região como limite fixo, como unidade política homogênea e estável que separa, divide e afasta, abrindo possibilidades para se pensar o Nordeste como paisagens afetivas dinâmicas que geram ecologias de pertencimento. Se, tradicionalmente, o território é concebido como algo estático e demarcado, um espaço que define o "dentro" e o "fora", nosso gesto é pensar o território de forma mais flexível, dinâmica e, sobretudo, relacional, reabrindo o Nordeste como campo de interações e trocas, como zona de relação, onde o encontro com a outridade é constitutivo do espaço enquanto prática política (MASSEY, 2009; FARIAS, 2025; GOMES et al, 2023).

Pós-Lúdio

Em nossa perspectiva, a territorialidade relaciona-se às ambiências comunicacionais, aos fluxos audiovisuais/sônicos e às disputas sobre os territórios em diversas instâncias — informando afetos, relações de poder e imaginários. Nesse sentido, podemos pensar as territorialidades no universo da música como engajamentos afetivos e políticos sobre os territórios, dimensões que se estabelecem tanto a partir de práticas políticas nos espaços quanto a partir de práticas analíticas que se debruçam sobre ou se envolvem com esses espaços. Essa compreensão amplia nosso campo de investigação, permitindo investir nas territorialidades enquanto modos diversos de engajamento com o território (FARIAS, 2021; GOMES et al, 2023). Para a analisar as fricções das territorialidades no Nordeste, é preciso dar especial

atenção à dimensão afetiva, assim como às noções de ecologias de pertencimento, ambiência comunicacional e paisagens afetivas, conceitos que se configuram como práticas de empoderamento estratégico, fundamentais para compreender as dinâmicas de resistência e reinvenção nos territórios.

Reverberamos, junto com Grossberg (2010, p.194), que o "afeto está sempre organizado por dispositivos discursivos e culturais, que por sua vez são lugares/agentes da produção do real e da luta em torno dele, na forma de hábitos e costumes". Ou seja, os afetos evidenciam os nossos modos de estar no mundo. Na medida em que atravessam relações de poder, sentidos e valores, sendo parte da disputa por hegemonia, e podem ser mobilizados em diferentes agendas, os afetos são políticos. Como percebemos em nosso cotejamento de gêneros musicais e expressões sonoras distintas que compartilham, (re)partem e disputam ecologias de pertencimento da territorialidade nordeste, esses ativos fonográficos não apenas organizam relações espaço-temporais, mas se constituem também através de políticas afetivas: são lugares de trabalho e produção de alianças que nos permitem falar de uma “geografia dos afetos”, ampliando a densidade que essa expressão ganha em Massey (2009, p. 263). Esta percepção dos afetos e das políticas afetivas em torno do Nordeste destaca a formação de alianças enquanto ecologias de pertencimento, que dizem respeito às maneiras como vínculos são estabelecidos, como definimos nossos mapas de importância, como nos engajamos com os territórios. Nessa direção, o Nordeste pode ser lugar de aninhamento de afetos, construídos a partir de vínculos estabelecidos através de estruturas de sentimento que são vividas como modos de habitar e inventar mundos a serem habitados partir do ser nordestina/o.

Para Grossberg (2018, p. 93) paisagens afetivas são configurações de estruturas de sentimento, entendidas como pontos de articulação entre o que já é conhecido e experimentado e o surgimento de novas experiências que ainda não podem ser expressas e, portanto, permanecem desconhecidas, e investiga os modos como elas definem ecologias de pertencimento e possibilidades de mudança. Uma paisagem afetiva é um espaço denso, onde experiências, vivências, relações de força estabelecem limites e possibilidades para as ações dentro dele. Nessa ambiência, considerar o Nordeste através da música como um espaço-problema significa assimilar a disputa e a fricção crítica entre tradição/modernidade, popular/pop massivo, sertão/urbano não necessariamente como uma contenda binária e sim como dispositivo continuado de engajamentos afetivos que se atravessam e se bifurcam, como em uma encruzilhada.

Se pensarmos com Augustin Berque (2023) que a ideia de paisagem, inclusive a afetiva, pressupõe o entrelaçamento de toponímias, espaços de deleite, arquiteturas que molduram possibilidades de fruição, representações da ambiência e reflexões sobre a própria existência da paisagem, é possível perceber que a percepção da música incorpora valores, normas e expectativas que modulam experiências e agrupam comportamentos de quem as habita. É nelas que emergem experiências ainda vistas como impossíveis ou inimagináveis - experiências que só vêm à tona ao desafiar os limites previamente traçados sobre o que se pode sentir, viver, conhecer e imaginar. A luta para tornar essas vivências possíveis e inteligíveis é, justamente, o campo onde se forjam transformações sociais, pois tensionam as fronteiras do sensível e abrem caminho para outras possibilidades de existência.

> Uma paisagem afetiva descreve um modo social complexo de estar no mundo, um espaço densamente texturizado no qual algumas experiências, comportamentos, escolhas e emoções são possíveis, alguns "sentimentos" inevitáveis e óbvios, e outros ainda são impossíveis ou inimagináveis. Define o que é permitido e o que é proibido. E é aí que a luta para tornar experiências novas e emergentes, vivíveis e conhecíveis, é levada a cabo (GROSSBERG, 2018, p. 91).

Para além da busca por sínteses ou intersecções que insinuariam um comum apaziguador do diferendo, cotejamos impurezas, desarmonias e distâncias como potências que tornam possível perceber o Nordeste como um espaço-problema em constante desdobramento. Esse movimento, que compreendemos como uma radical contextualização (GROSSBERG, 2010), reconhece realidades sociais, culturais e políticas enquanto formações articuladas, complexos vivos que se entrelaçam em tensões e contradições. Contextos são tecidos por múltiplas condições, geográficas, históricas, políticas, institucionais, intelectuais e culturais, estruturadas por relações de poder e força, por afetos e alianças. Entendemos que certas práticas e formações culturais participam ativamente da origem e da manutenção desses contextos como realidades que se apresentam como coesas e estáveis. É nesse movimento que se forjam concepções homogeneizadoras de Nordeste, recorrentes tanto no pensamento intelectual quanto na formulação de políticas públicas brasileiras. E é justamente esse reconhecimento que convoca nosso gesto teórico-metodológico para a prática analítica transformadora da contextualização radical, pois, se um contexto é formado por relações de força, no interesse de certas posições de poder, mudar um contexto envolve cartografar essas relações, expor suas disputas por coerência, e, quando possível, desarticulá-las e rearticulá-las para construir outras conexões possíveis (GOMES, ANTUNES, 2019).

Ao nos desviarmos das facilidades oferecidas por axiomas ancorados em dicotomias como tradição/modernidade ou popular/pop, deslocamos lugares-comuns que estruturam imaginários hegemônicos de Nordeste. Propomos, assim, problematizar a noção de região a partir das ambiências comunicacionais que emergem dos fluxos sônico-musicais e, de modo mais amplo, sensíveis, compreendendo essas expressões como modos de experimentar e imaginar o território. Trata-se de abrir frestas para pensar, dançar e tocar outras formas de habitar o ser nordestino, acolhendo multiplicidades e dissensos como fricções que compõem o Nordeste. É nesse horizonte que propomos pensar a música gravada como ativo fonográfico de pertencimento: uma materialidade socio-estética que, ao circular entre plataformas, festas e cenas, produz ambiências comunicacionais e ecologias de reconhecimento, reinscrevendo o Nordeste como territorialidade sensível em fricção - um espaço-problema movente.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Nordestino: invenção do falo: uma história do gênero masculino (1920-1940)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de**. A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

ALBUQUERQUE, GG. Forrozinho: o piseiro de cria dos interiores do Nordeste. **Volume Morto**, 07 dez. 2022.

AMORMINO, Luciana. **A memória como gesto: um ato ético, estético e político**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2024.

ANDERSON, Benedict**. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Rafael. **Festa como política de vida: da sobrevivência pandêmica à prática cotidiana para um bem-viver**. Tese (Doutorado em Comunicação Social), UFMG: Belo Horizonte, 2023.

BERQUE, Augustin. **O Pensamento paisagem.** São Paulo: Edusp, 2023.

BORN, Georgina. Music and the materialization of identities. **Journal of Material Culture**, v. 16, n. 4, p. 376–388, dez. 2011.

CORBIN, Alain; MAZUREL, Hervé (Orgs.). **História das sensibilidades**. São Paulo: Editora Unesp, 2024.

FARIAS, Daniel; GOMES, Itania. Fluxos ativistas indígenas: instabilizando a hipótese da guerra cultural a partir de afetos, territorialidades e temporalidades no Brasil, **Revista Eco-Pós**, v. 24, p. 277-308, 2021.

FARIAS, Daniel. **Fluxos ativistas e territórios afetos e repertórios na configuração comunicacional de ativismos políticos no brasil**. Tese Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA, Salvador, 2025.

FARIAS, Daniel. **Engajamentos afetivos na música em salvador: territorialidades que articulam gêneros musicais e identidades**. Dissertação. Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea/UFBA/FAPESB, Salvador, 2021.

FERNANDES, Cíntia; BARROSO, Flávia; HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Simone Luci. Multicartografias de cenas musicais de São Paulo e Rio de Janeiro. **Anais do 34.º Encontro Anual da Compós**, 2025.

FOUCAULT, Michel**. A hermenêutica do sujeito**: curso no Collège de France (1981-1982). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRANÇA, Moema. **Sanfona pop: reiterações e rupturas performáticas no forró**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), UFPE: Recife, 2025.

GOMES, Itania. Consciência afetiva, modificações de presença e fluxo: comunicação e experiência nos estudos culturais. In: Bruno Leal; Carlos Mendonça. (Org.). **Teorias da Comunicação e Experiência**: Aproximações. 1ed. Cachoeirinha/MG: Fi, 2023, p. 41-66.

GOMES, Itania. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JR., Jeder. (Org.). **Comunicação e Estudos Culturais**. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 29-48.

GOMES, Itania; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. **Revista Galáxia**, Especial 1 - Comunicação e Historicidades, 2019, p. 8-21.

GOMES, Itania; JÁCOME, Phellipy; BERTOL, Rachel; MORETTIN, Eduardo. Figuras de historicidade como cartografia tátil: a questão da fronteira. In: FONSECA, M. G.; GUTMANN J.; JÁCOME, p.; & RIBEIRO, A. P. G. (Orgs.). **Temporalidades e espacialidades nos processos comunicacionais.** 1ed.Belo Horizonte/Minas Gerais: Selo PPGCOM UFMG, 2023, p. 25-48.

GROSSBERG, Lawrence. **Cultural studies in the future tense,** Durham/London: Duke University Press, 2010.

GROSSBERG, Lawrence. **Under the cover of chaos**: Trump and the Battle for the American Right. Londres, Pluto Press, 2018.

HAESBAERT, Rogério. **Território e descolonialidade**: sobre o giro (multi) territorial/de(s)colonial na América Latina, 1a ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO / Niterói : Programa de Pós-Graduação em Geografía da UFF, 2021.

HAESBAERT, Rogério. **Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

JANOTTI JR., Jeder. **Gêneros musicais em ambientações digitais**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

JANOTTI JR., Jeder; MONTEIRO, Gabriel; CARNEIRO, Giovanna; BARREIRO, Heloise. Inimigos do fim: apontamentos sobre o circuito de "afters" no Recife. In: **Anais do 33.º Encontro Anual da Compós, 2024**, Niterói. Campinas: Galoá, 2024.

JANOTTI JR., Jeder; TENÓRIO, Henrique. "Eu vou tacar fogo na pista antes que a noite acabe": escuta conexa e corporeidades dançantes na música popular massiva. In **Anais do 34º Encontro Anual da Compós**, realizado na Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2025.

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

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MEDEIROS, Beatriz; SILVA, Melina. Ignorar aquilo que nos diferencia enfraquece o riot grrrl brasileiro. In: ALBERTO, Thiago Pereira; PILZ, Jonas; JANOTTI JR., Jeder (org.). **O rock errou?** Belo Horizonte: Selo Editorial PPGCOM/UFMG, 2022. p. 25–45.

PEREIRA, Vinícius Andrade; LUCAS, Cássio de Borba. Panauralidade e audibilidade musissônica: Diálogos Afirmativos entre Estudos de Som e Música. **Anais do 34.º Encontro Anual da Compós, 2025**.

PIRES, Victor; JANOTTI JR., Jeder**.** "Listening is everything": percursos de escuta conexa nas articulações entre playlists, pre-saves e recomendações musicais no Spotify. **Culturas Midiáticas**, v. 16, 2022.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

RANCIÈRE, Jacques**. O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 2018.

SCOTT, David. **Conscripts of Modernity**. The tragedy of Colonial Enlightenment, Durham & London: Duke University Press, 2004.

SILVA, Erlani Regina Bezerra da; FERREIRA, Daniela Maria. Música e representação da mulher no brega romântico recifense: o caso da canção "Novo Namorado". **SciELO Preprints**, 2025.

VLADI, Nadja. O sotaque pop da sofrência: as estratégias de comunicação do arrocha para se posicionar como música pop mundial. In: **Anais do XXXVIII Intercom, 2015**, Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

WEHELIYE, Alexander G**. Phonographies: grooves in sonic Afro-modernity**. Durham; London: Duke University Press, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: tecnologia e forma cultural, São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.

Referências Fonográficas

BELCHIOR. **Como nossos pais**. Intérprete: Belchior. In: *Alucinação*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1976. 1 faixa.

FERNANDEZ, Mari. **Página da ex**. Intérprete: Mari Fernandez. 2024. 1 faixa. Disponível em: https://open.spotify.com/. Acesso em: 06 fev. 2026.

GOMES, João. **Vaquejada tá na moda**. Intérprete: João Gomes. 2024. 1 faixa. Disponível em: https://open.spotify.com/. Acesso em: 06 fev. 2026.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. **No meu pé de serra**. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *Luiz Gonzaga ao vivo: vou voltar pra curtir*. Rio de Janeiro: RCA, 1980. 1 faixa.

ROSSI, Reginaldo. **Recife minha cidade**. Intérprete: Reginaldo Rossi. In: *Reginaldo Rossi ao vivo*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1980. 1 faixa.

SEIXAS, Raul. **Let me sing, let me sing**. Intérprete: Raul Seixas. In: *Krig-ha, bandolo!*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. 1 faixa.