

“Nasci com sintetizadores dentro de mim”: *hyperpop*, plataformas digitais e um futuro pós-gênero

“I was born with synthesizers inside me”: hyperpop, digital platforms and a post-genre/post-gender
future

Rodrigo Fernandez

UFRGS / RS

wwrdfernandez@gmail.com

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6875428660257776>

 Orcid: 0009-0005-0753-507X

Fabício Lopes da Silveira

UFOP / MG

fabricao.silveira@ufop.edu.br

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8096511043948981>

 Orcid: 0000-0002-9598-8052

RESUMO

O artigo apresenta e problematiza a complexa caracterização do chamado *hyperpop* enquanto gênero musical (*genro*). Em paralelo, e/ou concomitantemente, aborda-o como expressão de uma identidade de gênero (*gender*) mais fluída e não-binária. Certas disposições da plataforma digital Spotify são o estopim da problematização geral. Do ponto de vista metodológico, adotamos procedimentos cartográficos, bem como entrevistas dadas por artistas envolvidos nessa produção musical, dentro e fora do Brasil. No plano teórico, além do filósofo e crítico cultural inglês Mark Fisher, recorremos a outros especialistas acadêmicos que têm dado atenção ao fenômeno. Em conclusão, defendemos o *hyperpop* como anúncio e efetivação de um futuro pós-humano e pós-gênero.

PALAVRAS-CHAVE:

Hyperpop. Spotify. Gêneros musicais. Identidades de gênero.

ABSTRACT

The article presents and discusses the complex characterization of the so-called *hyperpop* as a musical *genre*. In parallel, and/or concomitantly, it approaches it as an expression of a more fluid and non-binary *gender* identity. Certain decisions of the Spotify digital platform are the trigger for the general problematization. From a methodological point of view, we adopted cartographic procedures, as well as interviews given by artists involved in this musical production, inside and outside Brazil. On a theoretical level, in addition to the English philosopher and cultural critic Mark Fisher, we turn to other academic specialists who have paid attention to the phenomenon. In conclusion, we defend *hyperpop* as an announcement and realization of a post-human, post-genre and post-gender future.

KEYWORDS:

Hyperpop. Spotify. Musical genres. Gender identities.

Introdução

Tanto sua breve história quanto as discussões suscitadas ao redor de sua validade enquanto conceito andam, curiosamente, *pari passu* às características formais e estéticas que permitem traçar uma definição do que é, afinal de contas, *hyperpop*. Ao mesmo tempo, o termo é criticado e disputado¹. Suas fronteiras são dificilmente delimitáveis e sua origem artificial nos ajuda a entender como as grandes plataformas de distribuição de áudio se tornaram hoje capazes de definir, controlar e impulsionar gêneros musicais inteiros. As primeiras menções ao termo “*hyperpop*” aconteceram em 2014, ainda como um adjetivo empregado para se referir a alguns lançamentos de artistas associados à PC Music, gravadora de pop experimental fundada pelo inglês A. G. Cook.

Foi apenas em 2018, no entanto, que o *hyperpop* viria a ser classificado pelo Spotify como um “microgênero”², permitindo agrupar músicas e artistas que, para o algoritmo da plataforma, se assemelhavam, compartilhando referências e sonoridades. No ano seguinte, como resposta direta ao sucesso viral de 100 geecs, grupo que ficaria conhecido como a exemplificação mais emblemática do tipo de música que ali se aglutinava, o serviço de *streaming* criou sua *playlist* oficial do gênero, contando com diversos artistas que faziam parte da PC Music ou que estavam, de algum modo, conectados à comunidade que emergia ao redor dela³.

De acordo com o artigo “PC music’s twisted electronic pop: a user’s manual”, publicado pela Pitchfork, em 2014, no intuito de cobrir o recente sucesso de nicho do coletivo, a estética ali engendrada foi definida como:

uma mistura de toques metálicos, zoings emborrachados, vocais estilo *Alvin e os Esquilos*, stabs de música *trance*, buzinas, baterias pesadas, *happy hardcore*, Eskibeat, *k-pop*, *j-pop*, *vocaloid*, música em 8-bits, black MIDI, *808s and Heartbreak*, o som de abertura do Windows 95 e uma dose saudável de *Far Side Virtual*, do James Ferraro (Sherburne 2014, n.p.)⁴.

A. G. Cook descreve seu trabalho como tendo “elementos de gratificação instantânea, como imagética *kitsch*, refrões contagiantes e cores sintéticas’ [...]. Os resultados normalmente são produções subversivas de música pop, [capazes de deixar] o ouvinte com a difícil tarefa de navegar por um ‘mundo imersivo de ideias e referências’” (Williams 2021, 3). Enquanto a música pop costuma ter uma orientação comercial e uma acessibilidade meticulosamente calculada para compartilhar, ao máximo, referentes

¹ Nos últimos anos, muitos artistas reunidos sob o termo passaram a rejeitá-lo, afirmando que se tornou uma espécie de *buzzword* para qualquer tipo de experimentalismo dentro da música pop. Outros simplesmente preferem não se enquadrar dentro de nenhum gênero. Há mais sobre isso em <https://www.dazeddigital.com/music/article/55293/1/the-rise-and-fall-of-hyperpop-the-internets-most-confusing-music-genre>.

² O termo “microgênero” é uma definição coloquial que não reflete, necessariamente, sua popularidade. Segundo o site everynoise.com, o Spotify reconhece, atualmente, 5.946 gêneros diferentes. *Hyperpop* constava, no dia da consulta, como o 332º mais popular. A título de comparação, termos como “axé”, “reggae”, “jazz” e “post-punk” constam mais abaixo, na mesma lista.

³ A *playlist* ainda existe, é atualizada constantemente e contava, no início de março de 2023, com mais de 360 mil curtidas.

⁴ Todas as traduções são nossas. Todas as citações diretas foram traduzidas de forma livre.

comuns que tornem a experiência auditiva a mais palatável possível, dirigida ao maior público possível, o pop experimental da PC Music soava como um tipo de paródia absurdista de tudo isso⁵.

Embora sejam considerados, por vezes, quase como sinônimos e suas origens estejam invariavelmente entrelaçadas, é preciso evidenciar a distinção entre PC Music – a usina colaborativa de pop experimental – e *hyperpop* – o estilo musical e fenômeno cultural nomeado e impulsionado pelo Spotify. Se fôssemos traçar uma linha cronológica, a PC Music seria uma espécie de *proto-hyperpop*.

Para todos os efeitos, o *hyperpop* costuma beber de referências bastante próximas, com pequenas variações adicionais. Soma-se à cultura digital da geração Z, à autoconsciência, à ironia metalinguística e aos estilos musicais emergentes em comunidades do SoundCloud⁶ a tendência de experimentação com uma música pop maximalista e altamente digitalizada, iniciada na PC Music.

Apesar do tênue limiar entre a produção do coletivo e o desenvolvimento posterior da cena, de acordo com Eli Enis (2020, n.p.), algumas particularidades, principalmente temáticas, são observáveis nos artistas associados ao *hyperpop* pós-PC Music: “Enquanto a PC Music se baseava na sua exuberância melódica e na produção cartunesca, o *hyperpop* costuma pegar as suas qualidades mais surreais e indisciplinadas do hip-hop da última metade da década”⁷.

De acordo com Fraxiom, artista de renome na cena, em entrevista para o mesmo artigo, antes citado (Enis 2020, n.p.), “em uma música da PC Music você teria um refrão repetido por quatro minutos; em uma música de *hyperpop* você falaria para um bilionário morrer porque seria divertido. As músicas são mais curtas, a energia é mais caótica e mais jovem”⁸. Alice Gas, outra artista, em entrevista à revista Dazed (cf. Yalcinkaya 2021, n.p.), disse que “as coisas novas são bem menos polidas. A maioria é feita por adolescentes no quarto com um microfone e acesso ao FL Studio”⁹.

Passou a se desenvolver de forma rápida na internet uma constelação¹⁰ de artistas – jovens, muitos com menos de 18 anos – que expunham, na forma e no conteúdo de suas composições, mesmo sem perceber, uma espécie de apropriação crítica ou contestação de temas intensamente

⁵ Há controvérsias sobre a intencionalidade dessa paródia. De acordo com Blackburn (2021), Caroline Polachek, membro original do coletivo, já afirmou em entrevistas sobre a PC Music que “existe um senso de beleza genuíno em tudo que eles fazem que, às vezes, é interpretado como ironia... um senso de beleza muito avançado que incorpora o fato de que vivemos em um mundo comercializado, digitalizado”.

⁶ Aqui se incluem, segundo Maisonneuve (2022), gêneros como *nightcore* – que, segundo o autor, também é um dos ascendentes diretos do *hyperpop* –, *emo rap*, *lo-fi trap*, *trance*, *dubstep* e *chiptune*.

⁷ Em particular o rap experimental e/ou emo que também se originou em comunidades do SoundCloud.

⁸ Quando aludimos à chamada “geração Z”, fazendo referência a uma dada juventude específica, temos noção de que empregamos uma categoria frágil, mais própria do marketing e do jornalismo culturais, do que do mundo acadêmico, de uma sociologia da cultura ancorada em bases mais sólidas. Estamos informados de que a variável “geração”, mesmo entre sociólogos e pesquisadores do campo da Comunicação, vem sendo questionada. Trata-se, portanto, de um tópico a ser reservado para os próximos escritos, quando receberá tratamento mais crítico e menos naturalizado.

⁹ O FL Studio é um dos *softwares* de edição e produção de áudio digital mais utilizados no mundo.

¹⁰ Uma importante ressalva metodológica: interessa-nos refinar, na continuidade imediata desta discussão, procedimentos cartográficos mais consistentes e mais autoconscientes, melhor fundamentados, em termos teóricos, bem como almejamos realizar entrevistas igualmente melhor engendradas, para além daquelas que utilizamos aqui – entrevistas dadas à imprensa musical especializada –, a título de primeira aproximação ao tema de estudo, como documentos de “segunda mão”, válidos, tão só e preferencialmente, num acercamento ainda inicial, como é o nosso caso. Para exames mais detalhados sobre o “gesto cartográfico” pretendido, bem como para o entendimento de suas potencialidades e suas ramificações teóricas, remetemos aos trabalhos de Rosário e Aguiar (2012), Rosário (2016) e Rosário e Coca (2018).

contemporâneos que vinham sendo abordados, alguns anos antes – de forma relativamente intencional¹¹ –, pela PC Music: “cultura pop, aceleracionismo, hiperrealismo, comunidades digitais, gênero, identidade e consumismo” (Sherburne 2014, n.p.).

Hoje, artistas que reivindicam o *hyperpop* – ou que são influenciados diretamente por ele, embora rejeitem o termo – surgem em diversos lugares do mundo, inclusive no Brasil¹², dando continuidade às experimentações em sonoridades digitais popularizadas pela PC Music. É importante destacar que essa cena mais jovem originária das trincheiras mais remotas da internet, uma espécie de “segunda onda” do *hyperpop*, pode ser melhor delimitada e costuma optar pelo termo *digicore*, que destaca sua especificidade enquanto um movimento nascido de coletivos online¹³ e com características sônicas significativamente diferentes daquelas utilizadas pela PC Music.

De acordo com Sophie Walker (2021), em matéria para a Complex, os auto-proclamados artistas de *digicore* negam a influência, como forma de se desvencilhar totalmente do guarda-chuva do *hyperpop*, que também inclui artistas como Charli XCX ou Dorian Electra. Ambos, por sinal, apesar das intersecções, fazem parte de contextos consideravelmente diferentes daqueles que originaram a maioria das comunidades de *digicore*. Em entrevista para Billy Bulgara (2021, n.p.), da i-D, o artista d0lywood1¹⁴ confirma a preferência: “Nós somos ‘digital kids’ que nos conhecemos na internet e fazemos música que se parece com as merdas que achamos na internet. É por isso que ‘digicore’ é perfeito para nós”.

Entender as características do que passou a se definir como *hyperpop* – o que inclui a própria elasticidade do termo e todas as controvérsias envolvidas – serve para compreender a construção contínua não só de uma musicalidade *per se*, mas também de uma subcultura digital que se desenrola no mesmo ritmo, na mesma intensidade e com características semelhantes às especificidades materiais do tipo de música que é colocado sob o guarda-chuva categorial do *hyperpop*.

Laura Les, parte do duo 100 geecs, disse em entrevista ao New York Times: “apesar de ser um gênero, eu acho que ele ainda está na infância e nós ainda estamos escrevendo as regras sobre como ele deve soar, mas uma vez que você trava os elementos que definem o que faz algo ser ‘isso’, então é hora de fazer outra coisa” (Lemco 2020, n.p.).

Hoje, ainda que a afirmação de “estar na infância” talvez não se aplique, o clima de constante efervescência e disputa ao redor dos conceitos e dos traços identificadores centrais se mantém. Portanto, para ir além da procura por uma espécie de natureza ontológica do que definiria o *hyperpop*

¹¹ Essa intencionalidade é contestável. Segundo Blackburn (2021, 16), porém, tanto A. G. Cook quanto Danny L. Harle, outra co-fundadora da PC Music, estavam estudando em Goldsmiths, em Londres, enquanto Mark Fisher e Kodwo Eshun, dois nomes ligados à tradição teórica do aceleracionismo, lecionavam na universidade, o que poderia indicar um contato próximo com os temas citados.

¹² De acordo com o everynoise.com, o “*hyperpop* brasileiro” é o 2.627º gênero mais popular no mundo, sendo menos ouvido do que o espanhol, o francês e o russo; e mais do que o alemão, o italiano, o japonês, o tcheco e o coreano. É uma “popularidade” curiosa, datificada e estatística, que parece expôr o *nonsense* das taxonomias, das hierarquizações e das taxas informacionais que hoje se pode depreender de todo e qualquer tipo de consumo cultural.

¹³ Exemplos são o Losers Club, Radiation e Bloodhounds (Walker 2021, n.p.).

¹⁴ Com 17 anos, d0l1wood1 acumula músicas com mais de 5 milhões de reproduções no Spotify.

enquanto subgênero próprio a partir da forma como soa, a partir de sua textualidade sônica, é mais realista reconhecê-lo como um movimento cultural particular que segue sendo construído coletivamente¹⁵ – e que, portanto, “a identidade do *hyperpop* é baseada menos em uma ‘genética musical’ do que num *ethos* compartilhado de transcender a ideia de gênero enquanto ainda se opera no contexto da música pop” (Enis 2020, n.p.).

TABELA 1

Convenções formais e estilísticas	Produção vocal	Valores de produção	Instrumentos	Referências líricas e estéticas
<p>Fórmulas de músicas populares nos anos 1990 e do pop <i>mainstream</i> dos anos 2000.</p> <p>Poliestilístico: mistura de muitos gêneros e estilos.</p> <p>Contrastes rígidos de material sônico, normalmente no meio das músicas.</p> <p>Guia-se, normalmente, pelo uso de ganchos (centrando-se nos refrões).</p>	<p>Vocais altamente processados, incluindo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - vozes artificialmente agudas; - vozes alteradas; - vozes distorcidas; e - Autotune extremo. 	<p>Produção forte e pesada.</p> <p>Distorção pesada.</p> <p>Produção com a mente aberta.</p> <p>Processamento e efeitos maximalistas.</p>	<p>Justaposição de texturas sônicas, misturadas de vários gêneros.</p> <p><i>Leads</i> e sintetizadores distorcidos.</p> <p><i>Samples</i> (às vezes cartunescos ou exagerados e referenciais).</p> <p>Efeitos colocados em instrumentos e sintetizadores.</p>	<p>Referências muito distintas, cômicas e irônicas.</p> <p>Consciência reflexiva.</p> <p>Consumismo.</p> <p>Laços fortes com a comunidade LGBTQIA+.</p> <p>Músicas populares dos anos 1990 e 2000.</p> <p>Vários subgêneros ou gêneros musicais <i>mainstream</i>.</p>

Fonte: Maisonneuve (2022, 55).

A tabela acima, que sintetiza alguns dos traços mais evidentes do *hyperpop* – mas, claro, não deve ser tomada como uma caracterização absoluta, como já argumentamos, pela natureza volátil da categoria –, foi elaborada por Maisonneuve (2022, 55). O autor sugere também que podemos entender o *hyperpop* como

¹⁵ Como já vimos, muitos artistas rejeitam o termo. Portanto, quando falamos que a tendência segue sendo construída coletivamente, estamos cientes de que o nome em si não é o mais relevante.

uma entidade rizomática que cria canais livremente ao longo do espaço e do tempo. Como um organismo, o *hyperpop* não tem uma forma truncada do qual suas ideias emergem. [...] [O] *hyperpop* existe de forma fluída ao redor de uma rede interconectada de referências continuamente se alterando, vocabulários sônicos e métodos de realização [...]. [O] *hyperpop* – assim [mesmo] como gênero – não é algo fixo (Maisonneuve 2022, 55).

Aqui, nessa última frase da citação, reside outra questão essencial e incontornável, que trataremos com maior profundidade mais adiante: seus fortes vínculos com a comunidade LGBTQIA+. Não só boa parte de seus principais expoentes são pessoas trans, muitas delas não-binárias, mas muito da construção das músicas, lírica e sonicamente, se entrelaça de forma profunda com aspectos da não-conformidade de gênero e sexualidade, como “a flexibilidade (fluidez de identidade) e a aceitação de perspectivas e vozes *queer*” (Maisonneuve 2022, 57). De acordo com Fraxiom, em entrevista para a VICE (cf. Enis 2020, n.p.), “*queerness* e *hyperpop* são inseparáveis”.

É por isso que, em português, a polissemia do termo “gênero”¹⁶ não poderia ser mais apropriada na hora de tratarmos dos aspectos éticos, estéticos e políticos implicados no modo como o *hyperpop* funciona: ao mesmo tempo, enquanto um conjunto de sonoridades experimentais, uma comunidade online e um manifesto por novas formas de expressão e sociabilidade – subentendendo-se, claro, que esses três fatores se tornam inseparáveis, quase indistintos.

Contra o gênero

A dificuldade em classificar o *hyperpop* enquanto um gênero propriamente dito, além de expor uma característica fundamental do fenômeno que estamos estudando, é sintoma da reconfiguração total da indústria da música. Começemos com uma definição possível de gênero, num contexto sócio-musicológico, que pode ser útil para compreender a questão:

gêneros não são grupos estáticos de características musicais empiricamente verificáveis, mas associações de textos cujos critérios de similaridade podem variar de acordo com os usos que estão sendo feitos pelas categorias de gênero. Elementos ‘similares’ incluem mais do que o estilo musical e, frequentemente, os agrupamentos abrangem elementos de nacionalidade, classe, raça, gênero, sexualidade, etc (Brackett *apud* Christiana 2021, 3).

Classificações¹⁷ podem também servir como forma de ajudar a estruturar a história da música, bem como facilitar aos ouvintes a localização de artistas semelhantes àqueles nos quais estão interessados.

¹⁶ Em inglês, gênero enquanto uma categoria de classificação para composições artísticas e gênero enquanto manifestação biopsicossocial da subjetividade humana são palavras diferentes – *genre* e *gender*, respectivamente.

¹⁷ Possuem bom lastro os estudos sobre gêneros musicais, em se tratando da pesquisa em Comunicação produzida no Brasil. Dada a urgência e a complexidade do caso singular que aqui destacamos, optou-se por realizar esse panorama histórico-monográfico, esse estado da arte das investigações locais, produzidas entre nós, nos últimos anos, numa outra oportunidade, numa ampliação futura deste primeiro estudo, ainda descritivo e exploratório. Certamente, esta próxima etapa será necessária e muito bem-vinda.

Além disso, como propõe Mark Fisher (2004, n.p.), num pequeno texto publicado em seu blog pessoal, nomear não é um ato neutro de se referir a algo, a algum fenômeno no mundo: “nomear produz mais-valia”. De acordo com o crítico britânico, o simples ato de nomear uma cena, um gênero musical – ele está apontando para o *jungle* – é capaz de criar uma nova mitologia, uma nova atmosfera para o som¹⁸. O importante aqui é reconhecer que, apesar de sua aparente neutralidade, o conceito de gênero é essencialmente ficcional e construído, ao mesmo tempo em que atua como poderosa ferramenta de mediação cultural – e aqueles que têm controle sobre suas definições são capazes de controlar o consumo e a produção musical através, por exemplo, de sugestões baseadas em algoritmos, estratégias direcionadas de marketing ou curadorias de determinados gêneros.

E nisso entra uma questão essencial: definições de gênero são, acima de tudo, importantes ferramentas na organização das estratégias através das quais a música será comercializada e distribuída. Sua função é primordialmente logística: certo público-alvo é mais propenso a consumir determinado estilo musical, enquanto outro grupo opta por algo radicalmente oposto.

Um gênero, enfim, é uma forma de alinhar as expectativas dos ouvintes quanto à percepção daquilo que irão ouvir. Ao saber que escutará um rock pesado, por exemplo, o ouvinte já se prepara sensorialmente e entende o que deve esperar daquela sonoridade. É uma forma de tornar a experiência musical mais legível, palatável e menos inesperada. Categorizar músicas ajuda a criar identificação com os ouvintes e, conseqüentemente, transformá-los em consumidores instruídos. O próprio ato de definir comercialmente determinada música como parte do gênero x, mesmo ignorando quaisquer elementos de outros gêneros (digamos, y e z) que ela possa carregar, já é capaz de fazer, por exemplo, com que um ouvinte que odeie y e z, mas se identifica com x, venha a consumir sem maiores percalços, sem tanto estranhamento, a música em questão. É um recurso de indução.

Fisher (2004) propõe que a falta de nome em uma cena, em um estilo musical, apesar de não decretar sua morte, denota uma crise. Uma crise, entretanto, num sentido positivo, de que a cena ainda está incipiente, em estado de devir – “não é ‘comercializável’, em qualquer sentido do termo”, afirma (Fisher 2004, n.p.). Uma nomeação, como a feita pelo Spotify, torna aquilo que nomeia um produto comercializável, batizado, potencialmente estático.

Através dessa exposição, é possível perceber o problema em categorizar *hyperpop* enquanto um único gênero/estilo musical particular. Ao passo que as sonoridades agrupadas dentro dessa categoria são necessariamente orientadas por uma perspectiva rizomática de contestação do sistema estanque de classificação musical, numa bricolagem caótica e pós-moderna, o próprio termo já começa a ser empregado da maneira mais artificial, arbitrária e impositiva, vide a criação de uma *playlist* oficial no Spotify que, através de investimentos pesados em curadoria e algoritmização, passa a ter voz de

¹⁸ Objetivamente, este trabalho pretende se inserir no âmbito de uma discussão maior, já em curso, sobre a pertinência da obra do filósofo e crítico cultural inglês Mark Fisher no que toca ao campo da Comunicação. Por hipótese, Fisher teria nos deixado um legado riquíssimo, a ser explorado conceitual, temática e metodologicamente, na proliferação de estudos comprometidos com o mundo das mídias, das modernas tecnologias da comunicação, das estéticas mediais e com o dimensionamento das novas formas e das novas instâncias do exercício da crítica política numa sociedade hipermidiatizada (Sobrenome do autor 2, 2021, 2023).

autoridade na definição e no controle dos milhares de gêneros que a plataforma já reconhece¹⁹. Com isso, o serviço adquire o poder de organizar comunidades, formas de produção e hábitos de consumo. O “*hyperpop* exemplifica o paradoxo do gênero: [o] gênero é ficcional, mas imensamente importante” (Christiana 2021, 13).

Com o tempo – muito por decorrência da própria playlist do Spotify –, a palavra *hyperpop* foi se tornando cada vez mais vaga e abrangente, utilizada para descrever um grande guarda-chuva de tendências musicais e cenas culturais distintas²⁰, que vão surgindo como galhos brotando no tronco da árvore semiótica que abordamos até aqui, ao ponto de, como já afirmamos, muitos artistas não se reconhecerem mais como pertencentes ao gênero. Apesar disso, o termo segue sendo relevante – não só por sua capilaridade e sua popularização recém obtidas, mas pela sua própria etimologia –, como uma espécie de (hiper)conceitualização possível, útil para dar conta de correntes que, apesar de múltiplas e heterogêneas, são ancoradas nas bases comuns e nas referências compartilhadas que descrevemos.

O problema é que qualquer visão essencialista a respeito de como um gênero musical se constitui acaba, inevitavelmente, limitando as possibilidades de interpretação e de escuta daquela sonoridade. Cabe, portanto, para continuar fazendo um uso adequado do termo – tratando o *hyperpop* como um gênero vasto e complexo –, recorrer a uma percepção expandida do conceito de gênero:

Uma definição pós-estruturalista de gênero enxerga gênero como existindo em um sistema de relações. Pós-estruturalismo, a filosofia fundante aqui, assume que coisas não podem ser categorizadas pelas suas qualidades essenciais – maçãs são vermelhas, rap usa *hi-hats* –, mas que cada gênero existe em uma teia mutável de muitos gêneros (Christiana, 2021, 6).

O fenômeno de um microgênero fabricado comercialmente ser considerado abrangente demais para toda a diversidade que é conectada a ele e todas as relações que decorrem disso, aparentemente contraditórias, é relevante, em especial, porque a relação do *hyperpop* com o gênero não é, ao que aparenta, de negação – pelo contrário, é de aceleração, exagero e intensificação. Não se trata de uma música “sem gênero”, mas de uma música ostensivamente dependente da própria ideia de navegar dentro do conceito de gênero, expondo e parodiando seus limites, buscando provocar uma sequência de microexplosões, causar um colapso por vias internas. O que se busca é desterritorializar, é implodir, é levar um sistema inadequado ao limiar da contradição para, enfim, torná-lo obsoleto e explicitar sua incapacidade de descrever a multiplicidade de registros criativos (observados na mídia, no mundo e nas artes em geral).

Antes de explorar, de fato, a linha traçada pelo *hyperpop* que aproxima “*genre*” de “*gender*”, cabe lembrar que, para além de discussões teóricas, “muitos dos artistas mais conhecidos da cena se

¹⁹ É importante frisar que, antes do lançamento da *playlist*, *hyperpop* era essencialmente um adjetivo – era “gênero” apenas enquanto uma classificação algorítmica da plataforma, assim como milhares de outras micro categorias. Foi a curadoria do Spotify que impulsionou e reuniu artistas em torno de uma comunidade e tornou o conceito conhecido.

²⁰ Cabe exemplificar, além do já citado *digicore*, o *glitchcore*, o *breakcore* e o *hyperplugg*. Essa multiplicidade de cenas e a criação constante de novos microgêneros é, em grande parte, fruto da atmosfera cultural da internet e particularmente das comunidades do SoundCloud e do Discord. Mais sobre isso em: <https://nobells.blog/soundcloud-microgenres>.

identificam como pessoas transgênero ou não-binárias” (March 2022, 3). Por exemplo: Laura Les, parte do duo 100 geecs, é uma mulher trans; Dorian Electra é gênero-fluído; SOPHIE, que faleceu aos 34 anos, em janeiro de 2021, foi uma pessoa não-binária. Isso se reflete liricamente, de forma explícita ou não, nas temáticas abordadas pelas músicas produzidas, que tratam, com frequência, de dilemas e questões da experiência *queer*.

Conforme a comunidade ao redor dos artistas foi se constituindo, esse espaço digital se tornou, cada vez mais, um espaço livre e seguro para jovens LGBTQIA+, racializados ou marginalizados de alguma forma. Esse processo se deu, para além da representatividade gerada pelos artistas que impulsionaram o gênero²¹, pelas próprias características formais e possibilidades do *hyperpop* enquanto sonoridade e enquanto tendência cultural. De acordo com Luce (2021, 10), “o gênero oferece tanto uma música quanto uma comunidade online para a juventude trans e *queer* enquanto sintetiza teorizações sobre *queerness* enquanto algo transgressivo e subversivo”.

Levando em consideração as próprias características sonoras do que costuma ser relacionado ao termo, já se começa a perceber de que forma surgem, no *hyperpop*, algumas preocupações do universo *queer*. O *hyperpop* se apresenta como uma espécie de lado B do pop, negando-se a abraçar aquilo que seria mais condizente com a aceitação geral do público. Enquanto a música pop *mainstream* é hiperpalatável, o *hyperpop* rejeita a norma e, à primeira vista, para o ouvinte incauto, pode soar ruidoso e incômodo. Há um nítido ímpeto de transgressão. É um som inerentemente jovem, experimental e que acumula acusações de ser “só barulho” – acusações que trazem, em conotação, criptografado, o argumento normativo de que alguns arranjos e combinações de ruídos são “dignos” de serem considerados como música legítima; enquanto outros, são impuros e anormais.

Existe ainda uma constante justaposição de dois tipos de elementos que costumam ser associados aos pólos masculino-feminino: por um lado, baterias agressivas, industriais, intensas e distorcidas; por outro, melodias fofas, vozes hiperfemininas e um aspecto onírico. Somados, esses elementos atuam simultaneamente, levando as convenções de masculinidade e feminilidade aos extremos, atravessando e parodiando a própria noção cristalizada de gênero.

Para além disso, como um dos fatores centrais do aspecto *queer* compartilhado por grande parte dos artistas identificados ao *hyperpop*, há uma modulação intensa nos vocais. A voz se torna um instrumento digital altamente manipulável, distorcida até tornar-se irreconhecível. Auto-tunes²² exagerados e vozes metálicas não são apenas aceitáveis, mas desejáveis, o que, além de diminuir a barreira para aqueles que desejam entrar no mundo da música, acentua a estética de uma verdadeira simbiose humano-máquina que exploraremos mais adiante.

Sobre as vozes, o que nos interessa é a flutuação constante nos timbres. E a vasta modulação no tom de voz dos artistas pode ter algumas funções particulares. A primeira é essencialmente estética:

²¹ Processo que se dava numa dinâmica de retroalimentação: quanto mais artistas marginalizados surgiam, mais as comunidades se tornavam um espaço seguro para que novos artistas (marginalizados) surgissem.

²² Tecnologia para a correção de falhas vocais. Quando utilizado de forma exagerada, confere à voz um aspecto nitidamente robótico.

uma das principais influências do *hyperpop* é o *nightcore* – estilo musical que consiste em músicas comuns aceleradas ao ponto do tom de voz se tornar extremamente agudo. Outra motivação, constantemente assegurada pelos próprios artistas, é a relação do tom de voz com a percepção do próprio gênero. O uso da tecnologia pode fazer as vozes “variarem entre o masculino, [o] feminino, [o] robótico e tudo [o] que está entre” (Luce 2021, 17) cada uma dessas posições de referência.

O uso planejado de tecnologias de distorção vocal, aliás, pode servir como: 1) forma de reiterar a construção de uma auto-imagem das pessoas que cantam, ajudando a lidar com situações de disforia de gênero²³ e a criar uma versão idealizada de si próprio; 2) experimentar os limites do corpo e confundir suposições preliminares dos ouvintes sobre o gênero do(a) artista que canta. Graças à tecnologia, as cordas vocais se tornam um instrumento de gênero neutro – como qualquer outro – e auxiliam a contestar uma percepção binária de gênero. Com isso, há uma experiência *queer* radical manifestada através da música.

Referindo-se ao duo 100 geecs, mas de forma que pode ser estendida para o gênero como um todo, Luce (2021, 17) afirma que “a variabilidade das vozes [faz com que] categorizá-los [se torne] impossível, reducionista e possivelmente problemático politicamente. O uso pesado de modulações de voz não vem só do *nightcore*, mas dos problemas de Les com disforia de gênero”.

Por fim, outro aspecto estético relevante na cena das produções mais recentes – em particular daquelas que entendemos como *digicore* –, é um aspecto que pode ser explicado, em parte, pela natureza *queer* do *hyperpop*: diz respeito à tendência de artistas assumirem *personas* pretensamente descoladas de suas identidades fora da internet. Considerando que muitos dos produtores são extremamente jovens, em fase de constituição das próprias percepções sobre si e sobre o mundo, é compreensível que não queiram ter suas músicas e experimentações encontradas por familiares, parentes ou conhecidos. Além disso, já se acostumaram a ser frequentadores de comunidades online e as músicas surgem de forma despreziosa, como meio de expressar algo – seja um descontentamento profundo, seja alguma piada interna.

Dessa forte conexão com o espírito cultural da geração Z na internet surge mais uma razão para as distorções intensas nos vocais das músicas. E, assim, vão crescendo as comunidades online onde jovens artistas – majoritariamente *queers* e/ou racializados – recebem apoio e costumam fazer circular esse tipo de conteúdo. Marginalizados e sem espaços fora da internet, para que exponham seu modo de existência, mesclam-se às próprias criações, mascarando-se nelas, e buscam ocupar territórios e meios alternativos. Referindo-se particularmente à cena e às comunidades de *digicore*, ericdoa, um dos artistas que cunhou o termo, afirmou em entrevista à Complex:

Nós finalmente temos algo. E, [dizendo] ‘nós’, eu quero dizer os meus amigos, artistas incríveis que trazem representatividade *queer*, representatividade negra, representatividade hispânica, representatividade asiática... É incrível. Antes, na

²³ Um exemplo explícito e emblemático é o da faixa “How to dress as human”, da carreira solo de Laura Les. Letra disponível em <https://genius.com/Laura-les-how-to-dress-as-human-lyrics>.

música pop, você nunca veria todos nós fazendo músicas juntos, um ao lado do outro (Walker 2021, n.p.).

Muitos não revelam o próprio rosto, mas utilizam imagens de desenhos ou fotos extremamente distorcidas. Os nomes artísticos também não compartilham muita semelhança com aqueles adotados por artistas *mainstream* e soam mais como *usernames* aleatórios, com números e símbolos ou estilizações em caixa baixa ou alta. Navegando por listas de artistas catalogados sob o gênero, pode-se encontrar nomes como “roxas358”, “oaf1” ou “poptropicalslutz!”, todos com centenas de milhares – quando não milhões – de ouvintes. Essas personas constroem a subcultura digital em que estão inseridas ao mesmo tempo em que são construídas por ela. Nessas comunidades, com expressão máxima nas músicas produzidas, é possível ver esgarçada ao limite uma série de hibridizações que tentam fugir de dicotomias e sistemas que limitam formas de ação e expressão.

Acessar o futuro = intensificar o presente

Como vimos, borrar a divisa entre corpo e máquina é uma preocupação temática central em todo o processo que vai da concepção à recepção dessas músicas, seja através de vozes robóticas sintetizadas, *glitches* e/ou da apropriação de textos marcantes da cultura digital dos anos 2000, na construção de uma atmosfera cultural própria, que exagera e parodia todos esses elementos.

Tudo isso, não por acaso, surge como característica de um movimento inerentemente *queer*: as experimentações realizadas pelos artistas, afinal, integram-se à tradição de pensar, através da tecnologia, sobre gênero e sexualidade, para além do binário masculino-feminino e das limitações do corpo puramente humano. Trata-se de pensar na existência de um corpo expandido pela técnica, que avança de forma inevitável até tornar obsoletas certas categorias – sejam costumes sociais, classificações inadequadas ou fixações em certas partes do corpo humano, de carne e osso.

Existe um desejo genuíno por *desantropocentrizar* a produção musical. A forma se torna o aspecto mais relevante, a arte é retirada de seu papel tradicional de revelação e pureza e o ser humano passa a ser apenas um dos componentes num processo de profunda experimentação com as possibilidades inauguradas pelo avanço das tecnologias. Há sempre uma sobreposição de duas tendências, uma mixagem constante de fatores que se entrelaçam. E a hibridização humano-máquina se conecta profundamente à superação do paradigma ocidental de gênero enquanto sistema binário (mercado-técnico e heteropatriarcal).

Desde Donna Haraway, com a figura do ciborgue – e mesmo bem antes dela –, a atenuação das fronteiras entre categorias pretensamente estanques já era objeto de atenção na ficção científica. Com o avanço exponencial de tecnologias computacionais e midiáticas, esse processo se intensificou e, hoje, as linhas que delimitam humanos e suas extensões são mais uma preocupação do presente, de nossa atualidade, do que do futuro.

No caso do *hyperpop*, há uma espécie de *ciborguização* inerente ao processo de criação. Existe a parcela humana, que canta, escreve, experimenta, vivencia e transpõe à máquina seus afetos, sua turbulência, suas frustrações e suas idiossincrasias emocionais, que – até o momento – não poderiam ser geradas artificialmente. Existe, por outro lado, a máquina, a tecnologia que modula, transforma, mixa, sintetiza e equaliza a parcela humana, conferindo um aspecto estético inimaginável de ser reproduzido de forma estritamente biológica.

A cultura que atravessa as criações e as relações sociais ao redor do gênero também têm um aspecto dual semelhante: são, em sua maioria, relações digitais completamente mediadas – por avatares e *usernames* –, frutos de uma subcultura extremamente particular e indissociável da materialidade do ambiente online. Ao mesmo tempo, são ambientes que só existem por conta de uma superestrutura que marginaliza determinados corpos (vindos) de determinados ambientes.

Em “Saí do Armário”, produção recente do coletivo brasileiro *cyber5upremacy*, o verso “eu nasci com sintetizadores dentro de mim” opera como um aforismo capaz de dar conta de boa parte do que trouxemos até agora: na perspectiva do pós-humanismo, deve-se contestar qualquer distinção qualitativa possível entre o biológico e o plástico – ambos têm plena capacidade de agência. Os sintetizadores nas vozes dos artistas são tão inatos quanto suas expressões de gênero ou mesmo suas cordas vocais. E tornar essas relações explícitas, mesmo de forma ficcional, é desestabilizar por dentro um sistema que é construído ideologicamente e se impõe como natural e imutável, como afirmou Williams (2021, 23), ao falar sobre uma das principais precursoras do que viria a ser entendido como *hyperpop*: “SOPHIE parece violar as fronteiras de gênero e forma, imaginando uma vida em que a fisicalidade é descentrada e na qual conotações sociais do corpo não definem a sua experiência”.

Da mesma forma que o *hyperpop* não é uma negação do gênero musical, e sim uma tentativa de superação por intermédio do acréscimo de uma intensidade, a relação do *hyperpop* com a especulação de um futuro pós-humano (e, por consequência, pós-gênero) se dá menos através da construção de um imaginário futurista – embora ele inegavelmente exista – e mais em razão de uma postura de confronto e exagero com o próprio presente. “A. G. Cook constatou que a PC Music não está preocupada com o futuro, mas sim com uma ‘versão mais agressiva e mais transparente do presente’, na qual os artistas do coletivo estão conectados por uma atitude de ‘não separar a alta da baixa cultura’” (Blackburn 2021, 27). Não há, portanto, uma preocupação imediata com a construção de um futuro propriamente dito, mas uma adesão inconsciente à tarefa de desvelar sônica e visualmente a falência de uma sociedade hiperacelerada.

E é por isso que, sendo o *hyperpop* essencialmente *queer*, enquanto código ou orientação (*gender*) e enquanto tendência (*genre*), torna-se capaz de desconstruir-se na medida em que não esconde sua própria construção – pelo contrário, intensifica o ritmo frenético do presente numa estética fatalista de pastiche consumista –, tanto quanto utiliza sua condição essencialmente pós-moderna como motor criativo, ético e micropolítico para nos livrar da incapacidade de imaginar um mundo sem os constrangimentos e os arbítrios de gênero.

Referências

- BLACKBURN, Anton. 2021. "Queering Accelerationism: virtual ethnography, PC music, and the temporal politics of queerness". Dissertação de Mestrado – Musicology, University of Oxford, Oxford, 63p.
- BRACKETT, David. 2016. *Categorizing Sound: genre and twentieth-century popular music*. California: University of California Press.
- CHRISTIANA, Anthony. 2021. "Hyperpop: how streaming services create and control genre through curation". *Hamilton Digital Commons*. Disponível em: <https://digitalcommons.hamilton.edu/student_scholarship/42/>. Acesso em: 21 jan. 2023.
- ENIS, Eli. 2020. "This is hyperpop: a genre tag for genre-less music". *Vice* [S.l]. Disponível em: <<https://www.vice.com/en/article/bvx85v/this-is-hyperpop-a-genre-tag-for-genre-less-music>>. Acesso em: 17 jan. 2023.
- FISHER, Mark. 2004. "Give it a name". *K-punk*, [S.l], 4 fev. 2004. Disponível em: <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/001576.html>. Acesso em: 21 jan. 2023.
- LEMCO, Ben Dandridge. 2020. "How hyperpop, a small Spotify playlist, grew into a Big Deal". *The New York Times* [S.l]. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2020/11/10/arts/music/hyperpop-spotify.html>>. Acesso em: 17 jan. 2023.
- LUCE, Miles. 2021. "The 'Gec-Effect': how 100 geecs renders genre and gender absurd". *zenith!*, [S.l], v. 5, n. 1, p. 9-24, jun, 2021. Disponível em: <https://journals.ku.edu/zenith/article/view/15564> Acesso em: 17 jan. 2023.
- MAISONNEUVE, Justin. 2022. "Escaping The Binaural-Dimension: theoretical and methodological approach to discussing and analyzing gender and personae in popular music". Dissertação de Mestrado – Arts in Music, University of Ottawa, Ottawa, 153p.
- MARCH, Lucy. 2022. "Wrap You Up in My Blue Hair": vocaloid, hyperpop, and identity in "Ashnikko Feat. Hatsune Miku – Daisy 2.0". Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/15274764221093599>. Acesso em: 17 jan. 2023.
- ROSÁRIO, Nísia Martins do. 2016. Cartografia na comunicação: questões de método e desafios metodológicos. In: MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (orgs.). *Pesquisa em Comunicação: metodologias e práticas acadêmicas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 1, p. 175-194.
- ROSÁRIO, Nísia Martins do; COCA, Adriana Pierre. 2018. "A cartografia como um mapa movente para a pesquisa em comunicação". *Comunicação & Inovação (OnLine)*, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da USCS, Universidade Municipal de São Caetano do Sul (SP), São Caetano do Sul / SP, v. 19, p. 34-48.
- ROSÁRIO, Nísia Martins do; AGUIAR, Lisiane Machado. 2012. "Pluralidades metodológicas: a cartografia aplicada às pesquisas de audiovisual". *Comunicación*, v. 1, p. 1262-1275.
- SHERBURNE, Philip. 2014. "PC Music's Twisted Electronic Pop: a user's manual". *Pitchfork* [S.l]. Disponível em: <<https://pitchfork.com/thepitch/485-pc-musics-twisted-electronic-pop-a-users-manual/>>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- SOBRENOME e NOME DO AUTOR 2. 2021. Título de artigo publicado e referências bibliográficas. Acesso em: 26 jan. 2023.
- SOBRENOME e NOME DO AUTOR 2. 2023. Título de artigo publicado e referências bibliográficas. Acesso em: 26 jan. 2023.

- WALKER, Sophie. 2021. “404 Error, Genre Not Found: the life cycle of internet scenes”. *Complex* [S.l.]. Disponível em: <<https://www.complex.com/pigeons-and-planes/life-cycle-of-internet-genres-scenes-hyperpop-digicore-cloud-rap/>>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- WILLIAMS, Patrick. 2021. “Beyond the Binary: digital voices and transhumanist expression in SOPHIE’s *Oil of Every Pearl’s Un-Insides*”. Dissertação de Mestrado – Music, California State University, Long Beach, 40p.
- YALCINKAYA, Günseli. 2021. “Hyperpop is the new sound for a post-pandemic world”. *Dazed* [S.l.]. Disponível em: <<https://www.dazeddigital.com/music/article/52088/1/hyperpop-new-sound-for-a-post-pandemic-world-spotify-soundcloud-glaive/>>. Acesso em: 17 jan. 2023.