

Do Músico ao Mood: Fonogramas, Plataformas e Modos de Escuta em Disputa

From Musician to Mood: Phonograms, Platforms, and Listening in Dispute

Ollivia Maria Gonçalves

UFSC - PPGAS

asomadetodosossons@gmail.com


C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8243780104961207>

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5916-4830>

Leonardo Moraes Batista

PROEMUS/UNIRIO

leonardomoraesbatista@gmail.com

 C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6703096527905876>

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4290-8100>

Recebido em: 23/05/2025

Aprovado em: 14/12/2025

RESUMO

Este artigo analisa a transformação histórica do fonograma como objeto cultural, técnico e político, mapeando o deslocamento da centralidade do músico para a lógica algorítmica dos moods nas plataformas digitais de streaming. A partir da experiência da RCA Victor no início do século XX, que criou discos de uso como estratégia comercial, traçamos o percurso até a atualidade, em que plataformas como Spotify e YouTube Music promovem uma escuta funcional, opaca e despersonalizada. Utilizando aportes da etnomusicologia, antropologia sonora e estudos de mídia, o texto discute a dissolução da autoria musical nas curadorias algorítmicas e a ressignificação da escuta como prática política. Para isso, são analisados exemplos como o trabalho da Mestra Mayá, o projeto Sonora Brasil do Sesc, e bandas punk da América Latina como Pachorra, Histeria Coletiva e Pus, que utilizam o fonograma como forma de resistência estética e política. Também discutimos o papel de plataformas como o Bandcamp, que permitem a circulação autoral direta e desafiam as lógicas de silenciamento dos grandes players. O artigo conclui que o fonograma digital é um território em disputa e que escutar, hoje, é também um ato de insurgência.

PALAVRAS-CHAVE

Fonograma digital, Escuta etnográfica, Plataformas de streaming, Autoria musical, Reexistência sonora

ABSTRACT

This article analyzes the historical transformation of the phonogram as a cultural, technical, and political object, tracing the shift from the centrality of the musician to the algorithmic logic of moods on digital streaming platforms. Beginning with RCA Victor's early 20th century use records strategy, we follow the trajectory to today's landscape, through which platforms like Spotify and YouTube Music promote functional, opaque, and depersonalized mode of listening. Drawing on ethnomusicology, sonic anthropology, and media studies, the article discusses the erasure of musical authorship in algorithmic curatorship and redefinition of listening as a political practice. Examples include the work of Mestra Mayá, the Sonora Brasil project by Sesc, and Latin American punk bands such as Pachorra, Histeria Coletiva, and Pus, which use the phonogram as a tool of aesthetic and political resistance. We also address the role of platforms like Bandcamp, which enable direct authorial distribution and challenge the silencing logic of dominant streaming services. The article concludes that the digital phonogram is a contested field and that, today, listening is also an act of insurgency.

KEYWORDS

Digital phonogram, Ethnographic listening, Streaming platforms, Musical authorship, Sonic reexistence.

1. Introdução – O som sem rosto: autoria, curadoria e repetição histórica nos fonogramas

o início do século XX, a indústria fonográfica dava seus primeiros passos como um empreendimento técnico e simbólico de grandes proporções. Entre os agentes centrais desse processo estava a RCA Victor, resultado da fusão entre a Radio Corporation of America e a Victor Talking Machine Company, que se tornaria uma das mais poderosas gravadoras e fabricantes de fonógrafos do mundo. A RCA Victor não apenas dominava a tecnologia da reprodução sonora, mas também moldava o que significava ouvir, consumir e valorizar música no século XX.

Seus catálogos iniciais eram fortemente baseados na música erudita europeia: óperas, sinfonias, execuções de maestros consagrados como Arturo Toscanini, e promoviam o disco fonográfico como um objeto de prestígio cultural. A aposta era clara: associar a nova mídia sonora à legitimidade simbólica das salas de concerto. Era preciso convencer o público de que o disco valia tanto quanto uma partitura ou uma performance ao vivo. Essa estratégia fundou a noção moderna de fonograma como objeto de valor estético e social, e inaugurou o vínculo entre gravação e autoria personalizada: o nome do compositor, do maestro ou do solista era o que conferia legitimidade ao som fixado.

Com o tempo, essa lógica se expandiu para a música popular. A personalização do fonograma, visível nas décadas de 1950 a 1980, consolidou o imaginário do artista como centro da experiência musical. A emergência de figuras como Elvis Presley (ícone do rock norte-americano nos anos 1950), os Beatles (grupo britânico inovador na fusão de música e narrativa autoral) e, mais recentemente, Beyoncé Knowles (cantora, produtora e performer norte-americana, uma das artistas mais premiadas e ouvidas do século XXI), reforçou a ideia de que o fonograma era, acima de tudo, uma assinatura: a identidade do artista justificava a escuta e definia o valor simbólico do que se ouvia.

Este artigo parte de uma hipótese oposta: estamos testemunhando, no século XXI, a descontinuação da centralidade do músico como figura simbólica do fonograma. Em seu lugar, emerge uma lógica de escuta mediada por *moods* – atmosferas genéricas, sensações algorítmicas e *playlists* sem rosto. Em vez de buscar quem fez uma música, o ouvinte é convidado a escolher como deseja se sentir. E, nesse gesto, a autoria enquanto inscrição subjetiva, política e estética se dilui.

Mas essa diluição não é inédita. A própria RCA Victor, ainda nos anos 1920, já havia investido na produção de discos voltados para usos específicos: música para dançar, relaxar, receber amigos. Eram os primeiros *moods*. A diferença, hoje, é que essa lógica retorna sob o manto da personalização algorítmica. O Spotify, maior plataforma global de *streaming* musical, e o YouTube Music, braço do conglomerado Google, reproduzem e amplificam essa curadoria de sensações, agora mediadas por dados, inteligência artificial e estruturas corporativas que concentram o poder de visibilidade e remuneração.

Neste texto, propomos então uma leitura histórica e crítica dessa repetição que talvez seja uma regressão. Partindo das gravações eruditas da RCA, passando pela invenção da figura do músico pop e chegando à curadoria algorítmica do século XXI, mapeamos as transformações no lugar da autoria dentro do fonograma. A cada seção, tomamos uma citação como ponto de partida para a escuta crítica da história que propomos. Nossa pergunta de fundo é simples e radical: para onde vai a escuta quando o músico desaparece?

2. A RCA, os Moods e a Invenção da Escuta Funcional

"Records were not just selling music, they were selling the idea of what music was for." Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music (David Suisman, 2009, p ;34)

No início da década de 1920, a Victor Talking Machine Company, que mais tarde se tornaria RCA Victor após sua fusão com a Radio Corporation of America em 1929, enfrentava um desafio inesperado: a dificuldade em vender seus equipamentos de reprodução sonora. O fonógrafo, embora tecnologicamente avançado para a época, era um objeto caro, de difícil manutenção e cujo valor simbólico ainda não havia se consolidado. Além disso, a experiência de ouvir música gravada em casa era uma novidade estranha para muitos consumidores, habituados ao ambiente social das salas de concerto ou à música ao vivo em ambientes populares.

Diante dessa resistência do mercado, a RCA Victor implementou uma estratégia que se tornaria um marco na história da indústria musical: passou a vender não apenas músicas, mas experiências sensoriais embaladas em discos. Começaram a surgir catálogos com títulos como *Dinner Music*, *Music for Reading*, *Soothing Melodies*, entre outros. Esses fonogramas eram compostos por seleções de peças instrumentais, geralmente anônimas ou genéricas, que prometiam ambientar momentos da vida doméstica com elegância e tranquilidade.

Assim nascia o *mood disc*, um disco que não se comprava por causa de quem tocava, mas pelo que fazia você sentir.

Essa virada comercial, mais do que uma manobra de marketing, constituiu uma mutação epistemológica: a música gravada deixava de ser entendida como obra e passava a ser concebida como função. A autoria, nesse modelo, tornava-se secundária; o relevante era a capacidade do som de criar atmosfera. Essa lógica alterava profundamente o papel do ouvinte: ele deixava de ser um apreciador informado e passava a ser um consumidor emocional, que escolhia faixas não por gosto estético ou afiliação artística, mas por necessidade de contexto.

A escolha da música erudita como núcleo inicial dessa escuta funcional teve uma razão estratégica. Repertórios sinfônicos, valsas e prelúdios eram associados a bom gosto, estabilidade emocional e sofisticação; valores úteis à classe média emergente que a RCA pretendia alcançar. No entanto, à medida que a estratégia se mostrava eficaz, a gravadora começou a estender o conceito para outros estilos e situações. O fonograma passava a ocupar um novo papel social: ser moldura sonora da vida cotidiana.

Essa transformação, que parece naturalizada hoje, foi uma invenção comercial. A RCA não apenas vendia discos: vendia formas de ouvir, e com isso reconfigurava o próprio conceito de música como objeto cultural. O que antes era uma obra atribuída a um criador, passava a ser um fundo invisível para outra ação. Era uma escuta que prescindia da autoria.

O mais intrigante é que, ao olharmos para o presente, esse modelo retorna com vigor. O que a RCA fazia com selos físicos, o Spotify faz com *playlists* automatizadas. O que antes era Dinner Music, hoje é *Chill Dinner*, *Lo-fi for Work*, *Deep Focus*. As funções mudaram pouco, o que mudou foi a escala, a opacidade e o controle algorítmico da mediação.

Esse retorno da escuta funcional é o que abordaremos na próxima seção, mas agora articulando a transição histórica para o momento em que o músico, e não o *mood*, passa a ser o centro simbólico do fonograma.

3. Entre a autoria erudita e a personalização pop: a invenção do artista

“Musical authorship is neither self-evident nor stable. It is constructed across institutional, technical, and ideological practices.” Music and the Materialization of Identities (Born 2005, p; 8)

A noção moderna de autoria musical como expressão individual, signo de originalidade e fonte de valor simbólico, é uma construção histórica forjada no cruzamento entre práticas jurídicas, culturais e tecnológicas. Como argumenta Lydia Goehr (1992), o conceito de obra musical consolidou-se na Europa entre os séculos XVIII e XIX, vinculado à expansão da notação, à profissionalização dos compositores e à consolidação do *copyright*. No campo da música erudita, a autoria passou a ser entendida como centro da experiência estética e da legitimação institucional.

Essa lógica foi transferida para a indústria fonográfica nas primeiras décadas do século XX. Empresas como Victor Talking Machine Company (mais tarde RCA Victor), Columbia Records e HMV – His Master’s Voice lançaram seus catálogos baseados quase exclusivamente em obras do repertório clássico europeu, interpretadas por maestros e solistas renomados como Enrico Caruso, Fritz Kreisler e Arturo Toscanini (Katz, 2010; Taruskin, 2005). O fonograma era um símbolo de distinção, uma extensão sonora dos salões de concerto.

Com o tempo, porém, essas grandes gravadoras saturaram seus catálogos com gravações eruditas, limitando o crescimento mercadológico dentro desse nicho. A solução foi buscar novos públicos e expandir o repertório: surgem então os primeiros esforços organizados de gravação e promoção da música popular como produto fonográfico. Como nota David Suisman (2009), a transição para a música popular gravada foi tanto estratégica quanto inevitável diante da ampliação do consumo provocado pelo barateamento do fonógrafo e pela penetração da música gravada em camadas médias e populares. A escuta passava a ocorrer fora dos salões de concerto: nas casas, nas festas, nos bares.

Nesse cenário, o cantor popular emerge como novo vetor de valor simbólico. Nos Estados Unidos, Frank Sinatra se torna, a partir dos anos 1940, não apenas uma voz, mas um rosto midiático, uma personalidade moldada pela indústria do entretenimento. No Brasil, Francisco Alves e Dalva de Oliveira cumprem papéis semelhantes. A música gravada

passa a carregar o nome do intérprete como sua principal marca — o fonograma se torna um emblema autoral performático.

Esse processo atinge seu ápice nas décadas de 1960 e 1970 com o surgimento do álbum autoral como forma estética e narrativa. O grupo britânico The Beatles, entre 1965 e 1967, promove uma transformação radical na maneira como o fonograma é concebido e consumido. O disco *Rubber Soul* (1965) marca o início dessa virada, com canções autorais mais introspectivas e coesas; *Revolver* (1966) aprofunda a experimentação sonora e lírica; e *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) consolida o álbum como obra conceitual, com estética unificada e complexidade narrativa. Como aponta Simon Frith (1996), a partir desse momento “a identidade do artista se torna parte da experiência musical”.

A figura do músico como autor total que compõe, interpreta, grava e performa se consolida nas décadas seguintes. Artistas como David Bowie, Joni Mitchell, Caetano Veloso, Prince e Björk passam a controlar diversos aspectos da produção de seus fonogramas, transformando-os em expressões subjetivas e políticas. O fonograma deixa de ser apenas uma gravação: torna-se um gesto de autoria estética e existencial.

Contudo, como lembra Georgina Born (2013), essa centralidade da autoria é instável e historicamente curta. Ela coincide com o período da circulação do fonograma físico LPs, cassetes, CDs, nos quais capas, encartes e créditos materializavam a identidade artística. Com a digitalização e o avanço das plataformas de streaming, essa ecologia simbólica se desmancha: os fonogramas continuam a circular, mas os nomes desaparecem da escuta cotidiana. A música permanece, mas sua autoria se dissolve.

Na próxima seção, analisaremos como essa dissolução se intensifica com a lógica da curadoria algorítmica e o retorno da escuta funcional, agora mediada por plataformas digitais que reformulam os “*moods*” com dados, anonimato e controle invisível.

4. Do mood ao algoritmo: Spotify, YouTube e o apagamento da autoria

*“Playlists promise personalization but deliver predictability. The artist is no longer the focal point — the mood is.”*The Problem with Muzak on Spotify -The Baffler, (Liz Pelly, 2018, p;3)

O avanço das plataformas de streaming no início do século XXI alterou profundamente o modo como os fonogramas são distribuídos, consumidos e valorizados. Serviços como Spotify (fundado na Suécia em 2006), YouTube Music (divisão do Google/Alphabet lançada em 2015) e Apple Music se apresentam como sistemas de acesso facilitado e “personalizado” à música. No entanto, como mostram estudos recentes (Pelly, 2018; Seaver, 2022; Morris, 2015), o modelo algorítmico que estrutura essas plataformas promove uma reorganização silenciosa da escuta: o centro simbólico não é mais o artista, mas o mood.

As playlists editoriais e automatizadas como *Deep Focus*, *Chill Vibes*, *Lo-fi Beats*, *Peaceful Piano*, representam a reatualização da lógica inaugurada pela RCA Victor nos anos 1920. Mas, ao contrário dos discos de *mood* daquela época, cuja função era explicitada e fisicamente limitada, as playlists digitais operam em larga escala e com opacidade. O ouvinte muitas vezes não sabe quem está tocando, nem como aquela música foi selecionada. Como afirma Liz Pelly (2018), “a experiência é de fundo sonoro ininterrupto sem rosto, sem autoria, sem identidade”.

Essa despersonalização é, paradoxalmente, vendida como personalização. O algoritmo promete entender preferências, mas agrupa comportamentos com base em dados de uso, tempo de escuta, saltos de faixa, repetição. Nick Seaver (2022), em *Computing Taste*, argumenta que os sistemas algorítmicos não “conhecem” os usuários, eles classificam estatisticamente audiências a partir de categorias de gosto produzidas por engenheiros e profissionais de curadoria automatizada. Trata-se de uma modelagem da escuta em função de padrões e não de singularidades.

A consequência direta desse processo é o apagamento estrutural da autoria. Os fonogramas inseridos em playlists raramente aparecem com seus créditos completos. Artistas independentes são frequentemente utilizados como trilha “de apoio” para atmosferas específicas, sem serem nomeados ou promovidos como sujeitos criadores. Como descrevem o coletivo *Spotify Teardown* (Eriksson et al., 2019), as plataformas operam com o conceito de “música ambiente computacional” faixas descartáveis, de baixa complexidade e alto rendimento métrico, projetadas para gerar tempo de retenção e engajamento.

Essa transformação tem implicações profundas sobre os sistemas de valor simbólico e econômico na música. Como mostram Shoana Plesner e Timothy D. Taylor, a autoria deixa

de ser critério de visibilidade e passa a ser um dado colateral. A lógica da escuta é moldada pelo que a plataforma considera valioso e não pelo que o artista tem a dizer. Em muitos casos, o próprio artista é incentivado a produzir para *playlists* específicas, adaptando o som ao *mood* dominante, e não ao projeto autoral.

O pesquisador Alan Krueger, em *Rockonomics* (2019), demonstra que mais de 90% da receita gerada por *streaming* se concentra em menos de 1% dos artistas. Isso evidencia que, mesmo num ambiente aparentemente horizontal, a lógica de concentração é intensificada, e agora mediada por algoritmos e curadoria invisível. A promessa de democratização dá lugar à curadoria corporativa silenciosa, onde o artista é subalternizado à *playlist*, e a *playlist*, à métrica de performance.

Nesse contexto, o fonograma não desaparece mas é reconvertido em mercadoria funcional, sem autoria, sem rosto, sem história. O que se escuta é o “fundo sonoro da vida digital”. Uma espécie de retorno ao modelo pré-autoral dos anos 1920, mas agora recodificado pela lógica do capital de plataforma (Srnicek, 2017).

Na próxima seção, discutiremos como essa dinâmica de apagamento e funcionalização abre espaço para formas de resistência e reinvenção, especialmente pela escuta etnográfica, sensível e situada, capaz de recolocar o fonograma como objeto de afeto, relação e política.

5. Escutar o que resiste: etnografia sonora e modos outros de presença

*“Listening is a mode of being with. It does not objectify sound; it opens a relation.”*Theorizing Sound Writing (Deborah Kapchan, 2015, p;5)

Diante da crescente funcionalização e desautoria promovidas pelas plataformas digitais, escutar torna-se, mais do que nunca, um ato político. Uma forma de resistência. Uma prática de presença. Ao invés de aderir à lógica algorítmica que transforma o fonograma em dado, a escuta etnográfica propõe uma contra lógica: escutar como quem observa, acolhe, se afeta. Escutar como quem se deixa atravessar.

A etnomusicologia contemporânea tem sido central nesse movimento de resignificação da escuta. Desde os trabalhos de Steven Feld com os Kaluli da Papua-Nova Guiné, onde o som é compreendido como meio de relação e pertencimento até a proposição de escuta sensível de Deborah Kapchan e a crítica às epistemologias visuais formulada por Ana María Ochoa Gautier, emerge uma nova compreensão: ouvir não é apenas receber som, mas construir mundos possíveis com ele.

Como observa Feld (1996), escutar não é uma técnica, é uma forma de estar. O som é indexical, territorial, relacional. Ele liga pessoas, histórias e lugares. Suzanne Cusick, ao escrever sobre experiências sonoras em contextos de violência, mostra que o som tem corpo, e, por isso, escutar é também um ato de cuidado. Escutar é se comprometer.

No contexto dos fonogramas digitais, essa escuta insurgente atua como uma prática de recuperação de presença e autoria. Escutar um fonograma fora do filtro da *playlist* é reconhecer sua trajetória: quem o compôs, como foi produzido, onde foi gravado, com quais intenções afetivas ou políticas. É reconstituir a espessura que o algoritmo aplainou.

Minha própria prática como compositora e pesquisadora é atravessada por esse gesto. Desde os anos 1990, gravei fonogramas com diferentes tecnologias do cassete ao streaming, e acompanhei como o suporte molda o som e sua recepção. Comecei gravando paisagens sonoras urbanas com gravadores de fita, buscando capturar o ritmo não da música, mas da cidade. Mais tarde, integrei essas gravações em composições experimentais, não como trilha de fundo, mas como corpo vivo da música.

Ao participar de plataformas colaborativas como o Freesound, percebi que escutar é, também, habitar outros tempos e territórios. Criado em 2005 pelo grupo de tecnologia musical da Universitat Pompeu Fabra (Barcelona), o Freesound é uma plataforma online de compartilhamento gratuito de sons sob licenças abertas, amplamente utilizada por músicos, designers sonoros, cineastas e pesquisadores. Mais do que um repositório técnico, o Freesound constitui uma rede sociotécnica de práticas sonoras onde se compartilham gravações de campo, samples, ruídos ambientais, instrumentos isolados, vozes humanas e outras materialidades auditivas.

Trata-se de um espaço onde o fonograma se desdobra em suas camadas: ele não é mais apenas música, mas gesto sonoro. Os usuários enviam sons captados em seus contextos

locais, uma cachoeira na Patagônia, o chiado de uma televisão em Tóquio, o ronco de um motor no Saara e, com isso, inscrevem suas escutas no mundo. Baixar um som gravado por alguém na Islândia ou enviar um áudio captado em Santa Catarina é construir pontes sonoras afetivas. É desenhar um mapa de escutas compartilhadas que resiste ao anonimato das *playlists* algorítmicas.

Nesse sentido, escutar fonogramas fora da lógica do mood é um ato de reinvenção. É perguntar: quem está ali? O que essa faixa carrega que não está nos metadados? Que história ela conta, mesmo sem letra? Que corpo ela faz vibrar? A etnografia sonora, aqui, não é apenas método, é modo de estar no mundo.

Essas práticas de escuta etnográfica e produção fonográfica insurgente não apenas revelam fissuras no modelo dominante de circulação musical, mas apontam para formas outras de presença sonora, autoria situada e escuta afetiva. Na próxima seção, aprofundaremos essa perspectiva ao destacar iniciativas e circuitos contemporâneos especialmente entre comunidades indígenas, artistas periféricos e coletivos punk latino-americanos que utilizam o fonograma como instrumento de reinvenção, resistência e reexistência cultural.

6. Nem tudo é ruído: resistência e reinvenção sonora nas bordas do fonograma

*"The means of reproduction have become the means of reinvention."
Aurality: Sound and Listening in the African Diaspora (Ana María Ochoa
Gautier, 2014, p;3)*

Se por um lado os fonogramas digitais têm sido funcionalizados e desautorados pelas plataformas hegemônicas, por outro, são também instrumentos de reinvenção cultural, resistência afetiva e apropriação política. Essa tensão é essencial para não produzirmos uma leitura determinista ou fatalista do presente. Os fonogramas, apesar de capturados por lógicas algorítmicas, escapam. E quando escapam, são retomados por agentes históricos e políticos invisibilizados, que os convertem em arquivo vivo, em prática comunitária e em presença sonora.

Um exemplo fundamental é o trabalho da Mestreira Mayá (Maria Muniz de Andrade), registrado no livro *A Escola da Reconquista*, publicado pela Teia dos Povos. Primeira professora de seu povo, Mayá narra sua trajetória como liderança na retomada das terras ancestrais dos Pataxó Hãhãhãe, no sul da Bahia, onde esteve presente em cada uma das 396 retomadas entre 1982 e 2012. O livro articula memória, pedagogia e resistência, propondo uma escola que não se limita ao espaço físico, mas se manifesta no caminhar, na escuta e na reconexão com a terra.

Na obra, Mayá relata como os cantos tradicionais gravados em sala de aula com crianças indígenas são compartilhados digitalmente por meio de fonogramas acessíveis na internet. São sons que, ao invés de seguir a lógica do mercado ou do entretenimento, ativam memória, ancestralidade, pertencimento e subjetividade. Trata-se de uma forma de democratizar o acesso ao saber oral e coletivo que, de outra forma, se limitaria ao espaço e tempo da sala de aula.

Nesse sentido, os fonogramas tornam-se ferramentas de reconquista sensível — não apenas da terra, mas da voz, da história e do direito de escutar e ser escutado. O fonograma aqui é insurgente porque recusa o silenciamento e propõe futuro.

Outros exemplos potentes incluem o projeto *Sonora Brasil – A Música dos Povos Originários do Brasil*, organizado pelo Sesc Nacional e seus departamentos regionais. Em 2019, durante a circulação do projeto, diversos grupos indígenas reuniram-se nos estúdios do Sesc Casa Amarela, em Recife (PE), para gravar um álbum digital que hoje está disponível nas plataformas de áudio e no Sesc Digital. Essa coleção revela a diversidade estética e cultural dos povos indígenas em todo o território brasileiro e reafirma o fonograma como tecnologia de memória e resistência.

Os grupos participantes — como o Teko Guarani (Guarani Mbya), o Nóg Gã (Kaingang), o Dzubucuá (Kariri-Xocó), o Memória Fulni-Ô, o Wagôh Pakob (Paiter Suruí), o Byiyyty Osop Aky (Karitiana) e o coletivo Wiyae com Djuena Tikuna — mostram que o fonograma também é uma forma de preservar oralidades, performances rituais, línguas ancestrais e sistemas simbólicos indígenas. Cada gravação é mais que uma faixa: é um gesto de transmissão e escuta pública de saberes que, em muitos casos, estariam restritos ao espaço comunitário.

Esses fonogramas são disponibilizados de forma gratuita e pública como arquivo de reexistência e gesto curatorial que desafia o apagamento das tradições indígenas nas dinâmicas culturais de massa. Aqui, a escuta volta a ser um gesto coletivo, territorial e político.

Outros casos emblemáticos incluem bandas punk latino-americanas que, à margem das grandes gravadoras e dos algoritmos de plataformas hegemônicas, constroem redes de circulação baseadas na escuta engajada e na partilha direta. Grupos como Histeria Coletiva (São Paulo, Brasil), com sonoridade raw punk e letras que denunciam a opressão institucional; Pus (Lima, Peru), referência no dark punk latino, com performances intensas e produção artesanal; Punhos de Maim (Santo André, SP), que mistura punk com performance política direta nas periferias urbanas; e a catarinense Pachorra, liderada por Pogo Fonseca, cuja atuação antifascista é explícita em letras, shows e na presença combativa do vocalista mascarado na cena punk do Sul do Brasil.

Essas formações usam o fonograma como arma estética, gravando com os meios disponíveis, muitas vezes em condições precárias, e distribuindo suas obras por circuitos próprios, como o Bandcamp. Nessa plataforma, gratuita para escuta e justa na remuneração, é possível acessar centenas de fonogramas punks e experimentais que dificilmente apareceriam nas playlists das grandes plataformas. Como gesto de pesquisa ativa, basta digitar "punk" na busca do Bandcamp para ser lançado em um universo de sons insurgentes, de selos autônomos da América Latina a coletivos radicais da Europa do Leste.

Esses fonogramas são mais que faixas: são documentos sonoros de reexistência, que registram corpos dissidentes, geografias periféricas e políticas do ruído. Eles devolvem ao fonograma sua potência de dissenso, desvio e desejo, mesmo que gravado em uma fita de quatro canais, mesmo que mixado num porão. O que se escuta aqui não é função. É fricção.

O que é o Bandcamp? Criado em 2008, o Bandcamp é uma plataforma online de venda direta de música e de escuta gratuita. Ao contrário das plataformas de streaming tradicionais, ele permite que o artista defina o valor da venda, receba diretamente a remuneração e mantenha controle sobre sua obra. Além disso, é um espaço de curadoria independente, livre de algoritmos. Se um usuário, por exemplo, digita a palavra punk na busca, encontra centenas de álbuns lançados por bandas de todo o mundo muitos invisíveis nas plataformas hegemônicas. Nesse sentido, o Bandcamp se tornou uma espécie de

“plataforma insurgente”, onde os fonogramas ainda circulam com autoria, rosto, causa e urgência.

Esse movimento de retorno ao controle artístico também se manifesta no resgate de formatos físicos como os cassetes lançados por gravadoras independentes argentinas ou os LPs prensados por coletivos de música experimental no interior do Brasil. Trata-se de um contragolpe sensível: se as plataformas impõem fluidez sem autoria, o físico reaparece como gesto de fricção. Escutar, nesse contexto, torna-se um ato de escolha, de presença, de busca.

Essa nova ecologia sonora se aproxima do que Ana María Ochoa Gautier (2014) chama de auralidade insurgente: modos de escuta e produção que reconfiguram relações entre sujeitos, territórios e corpos, resistindo à normatividade epistêmica imposta pelo olhar moderno-ocidental. O fonograma, nesses casos, não é dado. É dado a ver, dado a escutar, dado a sentir.

Estamos, talvez, diante de uma virada epistemológica que reconecta o fonograma à vida concreta. Como nos anos 1970, quando Afrika Bambaataa e outros coletivos negros criaram sistemas de som improvisados a partir de tecnologia reaproveitada para ativar musicalidades comunitárias. Hoje, o fonograma ressurgiu como tecnologia de reexistência, ferramenta para nomear o mundo com o próprio som.

7. Considerações finais – O fonograma como gesto insurgente

“Musicking is not a thing, but an activity: an act of making relationships.”

Musicking: The Meanings of Performing and Listening (Christopher Small, 1998, p;15)

O que escutamos quando escutamos um fonograma? Esta pergunta atravessou cada seção deste artigo. Não como indagação técnica, mas como investigação crítica de um objeto que, embora aparentemente estável; um arquivo sonoro, uma faixa digital, uma trilha sonora, carrega em si disputas, memórias, silenciamentos e reinvenções.

Partimos da história da RCA Victor e da criação dos discos de moods como solução mercadológica para um problema de adesão: o fonógrafo era caro, e era preciso criar uma razão funcional para adquiri-lo. Essa lógica instrumental da música voltada ao “uso” foi temporariamente suplantada pela ascensão da figura do artista como centro simbólico do

fonograma, especialmente entre as décadas de 1950 e 1990, período em que a autoria passou a ancorar o valor estético, narrativo e mercadológico da escuta.

Com o avanço das plataformas digitais e da lógica algorítmica, retornamos com outra estética, outra escala e outro grau de invisibilidade, à escuta por função. As playlists e os *moods* contemporâneos não organizam apenas repertórios; eles reconfiguram o que pode ser escutado. E, ao fazê-lo, silenciam sujeitos, dissolvem autorias e subordinam o fonograma à lógica da retenção métrica.

Mas não terminamos aqui. O fonograma também escapa.

Na escuta etnográfica, nos circuitos periféricos, nas escolas populares, nas gravações caseiras, nos cassete-punk de Buenos Aires, nas faixas de Bandcamp de Lagos, nas rádios indígenas da Colômbia o fonograma reaparece como forma de existência. Ele ressurge como gesto comunitário, como corpo sonoro, como tecnologia de reexistência.

A escuta, nesse contexto, deixa de ser consumo e se torna gesto ético. Escutar é reconhecer. Escutar é se vincular. Escutar é resistir.

O fonograma digital, assim, não está perdido. Ele está em disputa. E essa disputa não se dá apenas nas plataformas, mas no ouvido. Em cada escolha que fazemos sobre quem escutar, como escutar e por que escutar.

Na era do dado, a escuta ainda pode ser dádiva.

Referências:

Andrade, Maria Muniz de. 2022. *A Escola da Reconquista*. Salvador: Teia dos Povos.

Born, Georgina. 2011. “Music and the Materialization of Identities.” *Journal of Material Culture* 16 (4): 376–388. <https://doi.org/10.1177/1359183511424196>

Born, Georgina. 2013. *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cusick, Suzanne G. 1994. “On a Lesbian Relationship with Music.” In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, edited by Philip Brett, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas, 67–83. New York: Routledge.

DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Eriksson, Maria, Rasmus Fleischer, Anna Johansson, Pelle Snickars, and Patrick Vonderau. 2019. *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Streaming Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Feld, Steven. 2012. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. 2nd ed. Durham: Duke University Press.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kapchan, Deborah. 2015. *Theorizing Sound Writing*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press.
- Kenney, William H. 1999. *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890–1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Krueger, Alan B. 2019. *Rockonomics: A Backstage Tour of What the Music Industry Can Teach Us About Economics and Life*. New York: Penguin Press.
- Morris, Jeremy Wade. 2015. *Selling Digital Music, Formatting Culture*. Oakland: University of California Press.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press.
- Pelly, Liz. 2017. "The Problem with Muzak." *The Baffler*, December 4. <https://thebaffler.com/salvos/the-problem-with-muzak-pelly>
- Seaver, Nick. 2022. *Computing Taste: Algorithms and the Makers of Music Recommendation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sesc. 2019. Coleção Sonora Brasil – *A Música dos Povos Originários do Brasil*. Sesc Digital. <https://sescdigital.com.br>
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Srnicek, Nick. 2017. *Platform Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Suisman, David. 2009. *Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Taruskin, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, Timothy D. 2012. *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music, and the Conquest of Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tita, Beatriz. 2020. *Etnografando sons, escutando imagens*. Belo Horizonte: PUC Minas.
- .

DADOS DO AUTOR

Ollivia Maria Gonçalves é PhD Candidate in Social Anthropology at UFSC - Federal University of Santa Catarina. Holds a Master's degree in Social Anthropology from UFSC and in History and Cultural Assets from the School of Social Sciences at FGV - Getulio Vargas Foundation. Graduated in Social Anthropology from UFSC.

Leonardo Moaraes Batista é filho de Celma Moraes Batista, irmão de Vanessa Moraes Batista, neto de Maria de Lourdes Diogo Moraes, sobrinho de Edna Moraes, Maria Lúcia Moraes (in memoriam), Luciana Maria Moraes e Bernadete de Fátima Moraes. Criado e forjado no matriarcado de mulheres negras. É pianista, pesquisador, professor e curador em formação. É Licenciado em Música (2012) e Especialista em Educação Musical (2014) pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM-CeU). Especialista em Gestão Cultural e Indústria Criativa (2025) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Mestre em Educação Musical (2015) e Doutor em Etnomusicologia (2024) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É membro fundador e pesquisador no Grupo de Estudos e Pesquisa Etnomusicológica NEGÔ, que desenvolve pesquisas sobre sonoridades negras e dissidentes sexuais consumidas pelas juventudes negras e LGBTQIAPN+ em territórios urbanos periferizados. É membro associado da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (ABPN), Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), do Fórum Latino Americano de Educação Musical (FLADEM), Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e Federação de Arte Educadores do Brasil (FAEB). Atua profissionalmente no Departamento Nacional do Sesc, na gestão da área de Arte Educação e na Plataforma BATEKOO, Direção de Ações Educativas. Integra o time de profissionais do Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais - PROEMUS da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. (PROEMUS), como professor e orientador na linha de pesquisa "Ensino das Práticas Musicais". Tem interesse nas seguintes áreas de investigação: educação musical, etnomusicologia, arte educação, educação e seus desdobramentos, tais como: contracolonialidade, decolonialidade, interculturalidade, diversidade cultural, cultura, relações étnico crítico raciais, questões LGBTQIAPN+, formação de educadores/as e políticas públicas de educação brasileira.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.