

**INFORMAMOS QUE ESTA É UMA PRIMEIRA VERSÃO DO TEXTO APROVADO PARA PUBLICAÇÃO. ESTE ARTIGO AINDA PASSARÁ PELA FASE DE REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO.**

**ID: 3019**

**DOI: <https://doi.org/10.30962/ecomps.3019>**

**Recebido em: 25/02/2024**

**Aceito em: 27/06/2024**

## **Semioses afetivas da música ambiente em playlists do YouTube**

**Marcelo Bergamin Conter**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

**Resumo:** O presente artigo pretende, a partir de uma pesquisa exploratória inicial, edificar um arcabouço teórico para a investigação de playlists de música ambiente publicadas YouTube. É desenvolvido o conceito de semioses afetivas do timbre, agenciamentos sonoros que produzem signos políticos, culturais, tecnológicos e de linguagem a partir das afecções entre ouvintes e sonoridades. A natureza transdisciplinar de nosso arranjo teórico nos provoca a recorrer por metodologias alternativas, provenientes da musicologia, etnomusicologia e acústica, para que se avance na investigação de hábitos de escuta de música ambiente em estudos de caso futuros.

**Palavras-chave:** Música Ambiente. YouTube. Comunicação. Semiótica. Timbre.

### **Ambient music's affective semiosis in YouTube playlists**

**Abstract:** This article aims to build a theoretical framework for the investigation of ambient music playlists published on YouTube, based on initial exploratory research. It is developed the concept of timbre's affective semiosis, which is defined as sound agencies that produce political, cultural, technological, and language signs based on the affections between listeners and sonorities. The transdisciplinary nature of our theoretical arrangement compels us to resort to alternative methodologies, such as musicology, ethnomusicology and acoustics, to advance the investigation of ambient music listening habits in future case studies.

**Keywords:** Ambient music. YouTube. Communication. Semiotics. Timbre.

### **Semiosis afectivas de la música ambiental en las listas de reproducción de YouTube**

**Resumen:** Este artículo pretende, a partir de una investigación exploratoria inicial, construir un marco teórico para la investigación de las listas de reproducción de música ambiental publicadas en YouTube. Se desarrolla el concepto de semiosis afectiva del timbre, agencias sonoras que producen signos políticos, culturales, tecnológicos y lingüísticos basados en afectos entre oyentes y sonoridad. El carácter transdisciplinar de nuestro planteamiento teórico nos lleva a recurrir a metodologías alternativas, provenientes de la musicología, la etnomusicología y la acústica, para avanzar en la investigación de los hábitos de escucha de música ambiental en futuros estudios de caso.

**Palabras clave:** Música *Ambient*. YouTube. Comunicación. Semiótica. Timbre.

## Introdução

O consumo de música ambiente até o estabelecimento da internet de banda larga dependia da aquisição de discos, fitas, ouvir estações de rádios dedicadas, entrar em um elevador, ir às compras ou sentar-se em um consultório médico. Na década de 2010, o contexto tecnológico da web 2.0 proporcionou novas possibilidades de divulgação, circulação, consumo e apreciação da música. Com o acesso à “memória total” (Reynolds, 2011) que a internet proporciona com seu imenso e continuamente expandido arquivo, artistas passaram a voltar sua atenção para o que era possível fazer apenas sampleando este banco de dados. E assim o YouTube foi rapidamente tomado por *playlists* de músicas instrumentais com composições amadoras feitas inteiramente a partir de bancos de sons. Além disso, destacamos a quantidade significativa de *playlists* de música ambiental que rapidamente passam da casa das milhões de visualizações<sup>1</sup>, o que nos leva a crer que a música ambiente, na última década, deixou de ser um gênero musical de nicho e passou a ser um fenômeno cultural de grande relevância no universo da música popular de massa, contaminando até mesmo outros gêneros. É o caso do lofi hip hop, que surge da mistura de batidas lentas de hip hop com elementos sonoros de baixa resolução (cortes de frequência, ruídos mecânicos de reprodução sonora analógica etc.). O gênero teve um pico de buscas durante a pandemia<sup>2</sup>: diversas matérias jornalísticas abordaram esse crescimento na busca pelo gênero, relatando que muitas pessoas, encontrando-se sozinhas e isoladas em período de *home office*, foram em busca de algum musical que lhes ajudasse a enfrentar as jornadas de trabalho<sup>3</sup>. As *playlists* em questão costumam operar no modo *live*<sup>4</sup>, como se fosse uma rádio sendo continuamente alimentada, ou, ainda, vídeos postados que duram horas, para que o espectador possa deixar aberto em segundo plano enquanto realiza outras tarefas<sup>5</sup>. Este consumo, portanto, nos pareceu já de saída estar atrelado a problemas típicos da sociedade atual, como ansiedade severa,

---

<sup>1</sup> Landarini (2021, p. 26) apresenta uma tabela com vídeos populares de lofi hip hop que passaram da casa das milhões de visualizações. Uma busca no YouTube por termos como “work” “study” e “music” gera resultados similares para outros gêneros musicais.

<sup>2</sup> Fonte: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/canais-de-lo-fi-hip-hop-estao-bombando-durante-quarentena/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

<sup>3</sup> Fonte: <https://www.vice.com/pt/article/594b3z/como-o-lofi-hip-hop-radio-para-relaxarestudar-se-tornou-um-phenomeno-do-youtube>. Acesso em: 20 fev. 2024

<sup>4</sup> Uma das *playlists* mais populares, *lofi hip hop radio* - *beats to relax/study to*, está publicada no formato live. <https://www.youtube.com/watch?v=jfKfPfyJRdk>. Acesso em: 20 fev. 2024.

<sup>5</sup> Como é o caso de *r&b lofi for your commute, chill lofi to vibe to*. <https://www.youtube.com/watch?v=8omoa1Z7A9Q>. Acesso em: 20 fev. 2024.

sobrecarga ou precarização do trabalho, pressão por desempenho e falta de perspectivas para o futuro.

Diante deste contexto, reconhecemos um objeto de estudo caro para a área da comunicação. A máquina sociotécnica (Deleuze; Guattari, 2008) que se forma em torno das *playlists* de *lofi hip hop* e de seus usuários parece configurar novos modos de consumo e de escuta para a música contemporânea, além de estabelecer novos processos de significação na música por meio de afetos desencadeados pelas suas sonoridades. Aliás, estas mudanças de hábitos não são exclusividade do *lofi hip hop*: encontram-se no YouTube diversas outras *playlists* de gêneros musicais instrumentais que são utilizadas pelos ouvintes como música de fundo para atividades outras.

Nosso principal campo para coleta de materiais a constituir o *corpus* é o YouTube. É nesta plataforma que boa parte dos gêneros musicais de música ambiente vem se popularizando da década de 2010 em diante. É um tanto curioso que uma plataforma voltada para produtos audiovisuais consiga ter esta capacidade de promover tantas subculturas da música. Nos parece que a força está em seus recursos de interação, afinal, para uma cena musical se formar (mesmo quando ela é virtual), é preciso uma comunidade que reconheça entre seus pares algumas semelhanças de valores culturais, éticos, estéticos e políticos, mas que também aceite as diferenças entre seus membros e lhes legitime a voz. É o que Shank (2014) chama de “comunidade política”. Nos comentários e nos chats ao vivo é possível reconhecer esta comunidade política se formando em torno de um determinado gênero musical. Pelo YouTube realizamos derivas, flanamos pelas *playlists*, pelos canais, pelas sugestões de usuários, e com isto mapeamos diferentes expressões de música ambiente contemporânea e observamos que tipo de comunidade política se forma ao redor delas, pelos tipos de mensagens que são deixadas nos comentários e *live chats*. Nossa pesquisa exploratória, portanto, tem caráter cartográfico (Passos; Barros, 2015, p. 17). Ao perambular pelo território, surgem novos caminhos, atalhos e conexões.

Queremos refletir sobre todas estas questões tomando as sonoridades dessas músicas como ponto central de análise. Nossa hipótese é que as práticas de mixagem, a forma como os elementos sonoros são dispostos e arranjados, os efeitos sonoros aplicados, as técnicas de masterização (compressão, estereofonia, imersão com técnicas binaurais etc.) e de amostragem, efetuam o que chamamos de uma semiose afetiva dos timbres (Conter, 2020), um processo comunicacional que convém explorar para avançar os estudos de som e música na

área da comunicação. Mapear e analisar estes agenciamentos permite reconhecer signos e sentidos políticos, culturais, tecnológicos e de linguagem que contribuem para a formalização de sonoridades singulares que expandem as fronteiras semióticas da música. Para tanto, no presente artigo, construímos um arcabouço teórico-metodológico que possibilite a análise destes materiais em estudos futuros.

### **Da música de fundo ao *ambient music***

A proposta de compor música para agir como fundo de nossas atividades cotidianas ao invés de figura já havia sido elaborada em diferentes momentos do Século XX. A criação desse conceito é largamente atribuída a Erik Satie (Vanel, 2019), que por volta de 1917 criou a *Música de mobília*, uma série de peças para piano compostas com o intuito ocupar os silêncios constrangedores em festas. O músico se irritou durante uma execução da peça em Paris em 1920, pois as pessoas paravam para assistir, em silêncio, ao invés de circular e conversar umas com as outras. Em resposta, ele resmungou à sua audiência: “*parlez, parlez!*”, numa tentativa de fazer sua obra comunicar da forma como ele havia planejado (Schafer, 2001, p. 160-161). Satie é mais reconhecido pela obra *Trois Gymnopédies* (1888), que, embora inicialmente não tinha relação com o conceito de música de mobília, hoje é compreendida como uma precursora da *ambient music*, gênero musical que se estabeleceria somente décadas mais tarde (aliás, não é incomum ouvi-la quando somos colocados em espera em ligações telefônicas). Diga-se de passagem, ainda, que a alternância entre sol maior com sétima maior e ré maior com sétima maior (ou seja, subdominante e tônica) que ocorre na introdução da peça é um encadeamento harmônico largamente explorado no lofi hip hop.

Não muito depois de Satie, na década de 1920, nos Estados Unidos, o Major General George Owen Squier iniciou experimentos para a distribuição de música por meio de cabamentos, o que alguns anos depois o levou à criação da Muzak<sup>6</sup>. Hoje sinônimo para “música de elevador”, a proposta da companhia era a de fornecer para empresas a reprodução contínua de música instrumental para ambientar os espaços de trabalho. A ausência de vozes nas composições, bem como a inserção de interpretações instrumentais de canções famosas, era proposital para que a música não distraísse os trabalhadores, operando em um nível secundário de atenção e promovendo a modulação dos humores dos ouvintes, afetando positivamente a produtividade no ambiente de trabalho (ao menos assim se esperava). Há uma

<sup>6</sup> Fonte: <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=3366>. Acesso em 22/02/2024.

série de discos produzidos pela empresa Muzak arranjados com base no conceito de *stimulus progression*, que se baseia na ideia de que tais modulações de humor poderiam ser efetuadas por meio de mudanças progressivas no andamento, encadeamento harmônico, ritmo, dentre outros elementos (Vanel, 2013, p. 6). É claro que haveria críticos de toda sorte a tal compreensão que se assemelha à hipótese da agulha hipodérmica, diga-se de passagem (Martino, 2009, p. 199). Um deles foi Schafer (2001), celebrado por seu conceito de paisagem sonora. O autor defende que o melhor modo de enfrentar a Muzak é fazer justamente o que ela não quer que seja feito: escutá-la, isto é, prestar atenção. Entendemos aí, nesta proposta, uma virada materialista que é a de reconhecer a presença dos meios em vez de pretendê-los transparentes, uma virada epistemológica que bem reconhecemos em autores como Gumbrecht (2010) e Kittler (2016; 2019). A Muzak, sem dúvida, pretende-se um meio tecnológico transparente. Ao prestarmos atenção no seu regime de signos, ao desdiscretizar sua aparente inocência, reconheceremos as implicações culturais e políticas de tornar a música coadjuvante do capital.

Assim como Schafer, o músico Brian Eno também tinha suas ressalvas com a Muzak, mas ele ainda achava interessante a ideia ambientar espaços com música instrumental. E foi assim que da segunda metade da década de 1970 em diante Eno compôs uma série de discos a partir de seu conceito de *ambient music*, conforme proposto em um manifesto publicado no encarte do álbum *Music For Airports* (Eno, 1978).

O impacto no universo da música com os discos de Eno foi tamanho que o termo *ambient music* passou a ser empregado como um gênero musical. De *Music for Airports* em diante, diversos artistas com concepções as mais diversas produziram discos nos termos de Eno. A variedade de exemplos de peças musicais que pode ser inscrita no âmbito da *ambient music* é enorme, sendo que talvez fosse mais correto pensá-la não como um gênero, mas como uma prática de escuta – uma escuta que não coloca a obra como figura, mas paradoxalmente provoca o ouvinte a refletir sobre o papel da música como fundo. É por isso que Eno propõe que a música ambiente deve ser tão ignorável quanto interessante (1978), o que a diferencia de uma música de fundo qualquer.

Essa breve história da *ambient music* é importante aqui para que possamos compreender os gêneros musicais que serão apresentados a seguir e que compõem o *corpus* da presente investigação. Eles não são catalogados pela crítica especializada como *ambient music*, mas são frequentemente consumidos como tal, e com isso promovem novos hábitos de

consumo musical ao mesmo tempo em que transformam o ambiente de trabalho, estudo e lazer de seus ouvintes. Com isto, transformam modos de ser e estar no mundo através de suas sonoridades. A seguir, apresentaremos alguns gêneros musicais que se popularizaram por meio de *playlists* do YouTube que guardam características similares à *ambient music* de Brian Eno (1978) e que, no nosso entender, estão contribuindo para o desenvolvimento de novos hábitos de escuta musical.

### **A música ambiente no YouTube**

A seguir, apresentamos o resultado de um ensaio de pesquisa exploratória baseada no método cartográfico, pois se pretende realizar investigações futuras que lidem com cada categoria de música ambiente que encontramos neste ensaio inicial. Vale ressaltar que não se tratam especificamente de casos típicos de *ambient music*, mas guardam diversas similaridades com as propostas de Brian Eno, da Muzak e de Erik Satie e, como linhas de fuga, expandem a noção de música ambiente. Além disso, por questões de dimensionamento e propósito do texto, optamos por não apresentar aqui variantes da *ambient music* que existem no YouTube, como *dark ambient*, *ambient house*, *new age*, *chillout*, dentre outros, preferindo casos limites, justamente para demonstrar como o gênero vem contagiando práticas de composição as mais diversas.

#### *Vaporwave*

Circulando pelo YouTube pelo menos desde 2011, o *vaporwave* é um dentre vários casos de gêneros musicais que, em suas primeiras manifestações, pouco tinha a ver com o conceito de música ambiente. Conforme foi se popularizando e desenvolvendo subgêneros, foi se adaptando à estrutura que o YouTube oferece (possibilidade de *playlists* contando com várias horas de duração; *lives*; possibilidade de deixar rodando em uma aba do navegador enquanto o ouvinte realiza outras atividades etc.). Para definir este gênero que se tornou bastante complexo, vale dizer que

[...] trata-se de uma manifestação artística que baseia-se no rearranjo do arquivo audiovisual e sonoro da era da web 1.0, durante a década de 1990 – com todas as suas promessas futurísticas, gráficos assépticos, sons de operacionalização de sistemas operacionais como Windows 95 etc. – sendo colocados em justaposição com imagens visuais e sonoras relacionadas simbolicamente ao capitalismo financeiro dos anos 1980 – comerciais de TV

de multinacionais; Muzak; smooth jazz e outros estilos musicais típicos de spas, resorts e saguões de hotéis cinco estrelas –. (Conter, 2017, p. 6)

Atualmente, o vaporwave já se configura como um movimento artístico bem estabelecido, a ponto de ter influenciado esteticamente desde artistas como Rihanna<sup>7</sup> até aberturas de novela da Rede Globo<sup>8</sup>. Ao invés de seguir as convenções da indústria fonográfica, o gênero e seus artistas (1) não dão importância central à criação de *singles*: temos um mar de composições, todas com mais ou menos a mesma importância, pois nenhuma pretende se destacar das demais utilizando estratégias de atenção; (2) não trabalham a imagem do artista: muitos deles são anônimos e raramente se conhece seus rostos; (3) não realizam turnês e shows ao vivo, pois o central para o vaporwave é o material gravado e disponibilizado no YouTube, Bandcamp, SoundCloud e demais plataformas; e (4), em especial para esta pesquisa, boa parte da música dos subgêneros do vaporwave tem toques de música ambiente: instrumentais, suaves, pouca variação dinâmica. Embora a quantidade de material acadêmico sobre o assunto, tanto no Brasil quanto ao redor do mundo, seja bem expressiva (Tanner, 2016; Born; Haworth, 2016; Arruda, 2017), a discussão volta-se em geral para as dimensões materiais, tecnológicas e estéticas dessas obras, mas poucas pesquisas se debruçam sobre a experiência de escuta que o vaporwave demanda. Subgêneros seus como “late night lofi”, “VHS pop”, “future visions”, “mallsoft”, trabalham em cima de *samples* de trilhas musicais de canais de previsão do tempo da TV a cabo, menus interativos, infomerciais, até mesmo trilhas de discos da Muzak para desenvolver uma paisagem sonora carregada de efeitos sonoros, simulando um ambiente ficcional futurista. Mas, cabe destacar aqui, trata-se de uma visão futurista de uma sociedade passada, em especial dos anos 1980 e 1990, quando se imaginava um futuro com carros voadores, androides, designs angulosos e uma internet horizontalizada e sem fronteiras. Críticos musicais e pesquisadores reconheceram no gênero uma crítica irônica ao capitalismo tardio (Reynolds, 2011; Tanner, 2016). Há uma conexão entre a precarização do trabalho e o consumo da música ambiente que nos interessa explorar.

<sup>7</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2LT23ixDaJo&ab\\_channel=RihannaVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=2LT23ixDaJo&ab_channel=RihannaVEVO). Acesso em: 19 fev. 2021.

<sup>8</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=39EcUSH5aaU&ab\\_channel=Globo](https://www.youtube.com/watch?v=39EcUSH5aaU&ab_channel=Globo). Acesso em: 19 fev. 2021.

### *Lofi hip hop*

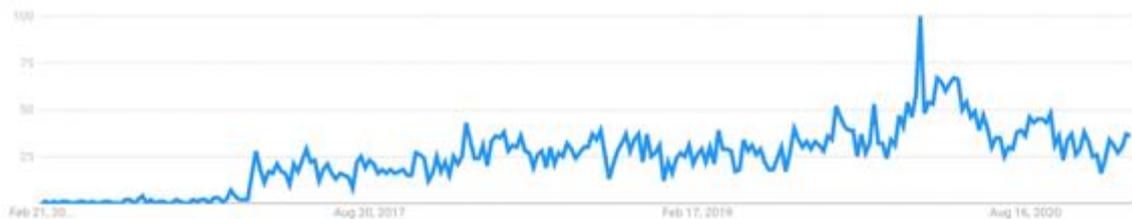
Apesar de sua relativa jovialidade, tendo se desenvolvido em meados de 2010 e se popularizado aproximadamente a partir de 2017, o lofi hip hop é um gênero que já tem uma boa quantidade de trabalhos acadêmicos a seu respeito (Rosa; Janotti Jr., 2019; Winston; Saywood, 2019; Landarini, 2021; Gauziski, 2024; entre outros). Esse gênero toma forma a partir de *playlists* reproduzidas em streamings no YouTube, conhecidas por *lives* ou *rádios*. “Essas rádios têm se destacado pelas suas novas maneiras de fazer e ouvir música, além da formação de uma comunidade de gosto ligada ao público jovem, que frequenta diariamente o canal [...]” (Rosa; Janotti Jr., 2019, p. 114). Isto permite que um usuário possa abrir qualquer um desses vídeos e deixá-lo rodando ao longo de uma jornada de trabalho.

As peças musicais, em geral, têm andamento lento, batidas eletrônicas suaves derivadas do hip hop dos anos 1990 e encadeamentos harmônicos típicos do jazz, empregando acordes maiores com sétimas e/ou nonas maiores (emulando *Trois Gymnopédies* de Erik Satie). Efeitos de simulação de chiado de fita cassete, de ranhuras de vinil, sons de chuva, de trânsito urbano e diálogos de filme são alguns dentre vários elementos ambientais que são incluídos na mixagem, bem como a deterioração proposital do sinal sonoro dos instrumentos musicais, aplicando *plugins* para reduzir o espectro de frequência, abafando as timbragens ou modulando o sinal com efeitos de *wow* e *flutter* (distorções causadas pela reprodução irregular de fitas magnéticas, quando há variação de velocidade, por exemplo). Essa redução de fidelidade, resolução e definição das texturas sonoras são o que justificam o emprego do termo *lofi* no nome do gênero em questão.

As *playlists* tem um papel importante na difusão do gênero, em especial por uma particularidade que nos interessa observar: essas listas, em geral, têm indicações em seus títulos sugerindo que as músicas são para estudar, trabalhar, relaxar ou dormir. Parece contraditório que um mesmo tipo de música ajude o ouvinte tanto a ficar concentrado quanto a esfriar a cabeça. A questão é que o andamento, os encadeamentos harmônicos, a textura, todos os elementos sonoros são elaborados para que funcionem como música de fundo, para que não seja necessário prestar atenção nela, tampouco que ela nos distraia. Em 2020, o gênero atingiu seu recorde de buscas pelo termo na internet, justamente no primeiro ano da

pandemia de Covid-19 (Imagem 1). Diversos sites de notícias brasileiros fizeram matérias sobre o gênero e investigaram a relação entre o isolamento social e o sucesso do lofi hip hop<sup>9</sup>.

**Figura 1:** busca por “lofi hip hop” no Google entre 2016 e 2021.



Fonte: Google Trends<sup>10</sup>.

Podemos cogitar aqui que o fim último do lofi hip hop é menos o de acalmar os nervos, reduzir a ansiedade e proporcionar um ambiente adequado para a contemplação do tempo ocioso, e mais o de manter o ouvinte produtivo. Sabemos que gêneros musicais tem a tendência de surgir em circuitos alternativos e em ambientes ou situações de contestação do *status quo* (como foi com o blues, o jazz, o rock, o techno, o house, o rap, o hip hop, o funk...). Já o lofi hip hop parece ter sido cooptado pelas práticas capitalistas no exato momento em que foi concebido. É comum encontrar nos comentários das playlists do YouTube usuários falando sobre suas dificuldades para se concentrar ou até sobre sua dificuldade em lidar com depressão, ansiedade, pânico (cf. Landarini, 2021, p. 48). E isto se tornou tão recorrente que a equipe que gerencia o canal ChilledCow<sup>11</sup>, uma das principais difusoras de lofi hip hop no Youtube, percebeu que conversas sobre tendências suicidas entre jovens estavam se tornando comum em seus vídeos e resolveu fazer uma campanha em conjunto com a Vice para oferecerem amparo e ajudá-los a procurar ajuda<sup>12</sup>.

Pela dimensão do fenômeno cultural, o lofi hip hop é um dos mais importantes gêneros de música ambiente no YouTube, em especial pela riqueza de desdobramentos que

<sup>9</sup> <https://vejasp.abril.com.br/blog/musica/conheca-o-lo-fi-estilo-musical-tranquilo-que-se-destaca-na-quarentena/>; <https://canaltech.com.br/musica/especial-o-que-e-musica-lo-fi-e-por-que-ela-explodiu-durante-a-pandemia-163834/>; <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/01/4901123-lo-fi-hip-hop-conheca-o-estilo-musical-que-virou-sucesso-na-quarentena.html>. Acesso em 16 fev. 2021.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://trends.google.com/trends/explore?date=today%205-y&q=lofi%20hip%20hop>. Acesso em 16 fev. 2021.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCSJ4gkVC6NrvII8umztf0Ow>. Acesso: 26 fev. 2021/

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.campaignlive.com/article/vice-confronts-student-suicide-risk-popular-youtube-channel/1583588>. Acesso em 16 fev. 2021.

ele já estabeleceu na cultura. Mas ainda há outros casos de música ambiente que nos interessam estudar e que se formam em comunidades de nicho.

### *Another room music*

*Another room music*, ou “música de outro ambiente” foi a melhor expressão que conseguimos criar para expressar um tipo de vídeo bastante peculiar que podemos encontrar no YouTube e que não foi nominado ainda, nem pela crítica especializada, nem pelos seus ouvintes. Apenas para citar alguns exemplos, temos *She left you last minute at prom so you're crying in a school bathroom while Mr. Brightside plays*<sup>13</sup>, em que uma imagem estática de banheiro coletivo ocupa a trilha de vídeo enquanto ouve-se *Mr. Brightside* da banda The Killers soando, mas equalizada de forma a abafar médios e agudos e com reverberação simulada, para aparentar estar sendo reproduzida em outro ambiente. Esse vídeo integra uma *playlist*<sup>14</sup> com outros 291 vídeos com músicas de diferentes gêneros soando abafadas, sugerindo que o usuário está ouvindo a música soar em outro ambiente enquanto se está em um banheiro de boate; no chuveiro; dirigindo um carro na chuva; trancado no quarto enquanto seus pais discutem divórcio na sala; em um shopping center vazio; enfim, as mais diversas situações em que uma música poderia soar em outro cômodo ou ambiente, seja esta situação a mais cotidiana ou a mais aterrorizante.

Com a pandemia, essa prática se desdobra para outras possibilidades. Em 30 de março de 2020, no pico das tensões com o isolamento social sendo aplicado por quase todo o planeta, a banda Tame Impala se apropriou dessa estratégia para promover seu recém-lançado disco, *The Slow Rush*, com o vídeo *The Slow Rush In An Imaginary Place*<sup>15</sup>. O disco toca na íntegra, mas com efeitos sonoros adicionados para sugerir que a música está soando ao vivo, em um palco gigantesco, e o espectador está há dezenas de metros de distância. É possível ouvir ainda pessoas conversando, mas não há uma reação orgânica que se poderia esperar de shows ao vivo (gritos em momentos específicos, palmas etc.); tampouco ouve-se os músicos dialogando com o público. É claro que se trata de uma edição simples, apenas para tentar criar, naquele momento dramático em que vivíamos nossa segunda semana de isolamento social global, uma simulação de show ao vivo.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yBVyRhLMG7g>. Acesso em 22 fev. 2024.

<sup>14</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=jd\\_gUQ6gudU&list=PLul90hBoLzTqu8sVgMHg\\_hFCimK4rmlXd](https://www.youtube.com/watch?v=jd_gUQ6gudU&list=PLul90hBoLzTqu8sVgMHg_hFCimK4rmlXd). Acesso em 22 fev. 2024.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EA9uRfOJgM0>. Acesso em 19 fev. 2021.

Nesse intervalo de 2020 a 2022, trabalhar em casa e em tempo quase que integral diante do computador virou a norma para muitas pessoas. E, como foi o caso das primeiras expressões do vaporwave para o lofi hip hop, os vídeos de *another room music* migraram da cultura dos memes e de montagens grotescas para produtos mais tranquilos e voltados para acalmar ouvintes e ajudar na concentração. O vídeo *Oldies music playing in another room and it's raining (no thunders , fireplace) 1 HOUR ASMR v.21*<sup>16</sup>, publicado em 17 de dezembro de 2020 é um exemplo típico: músicas típicas da década de 1920 a 1940 soando abafadas, sons de chuva e de lareira crepitando e, curiosamente, a indicação de que não há sons de trovão. Na trilha visual, um gif animado da Alice (do filme *Alice no país das maravilhas* da Disney, 1951) dorme tranquilamente ao pé de uma árvore com um esquilo no colo. O vídeo está publicado no canal *Nemo Dreamscapes*, onde há uma coleção de vídeos com as mesmas características. O termo *dreamscapes* nos chama atenção aqui; *scapes* remete à paisagem sonora do já mencionado Schafer (*soundscape*), e *dream* à elaboração de um ambiente imaginário e nostálgico.

Todos esses vídeos que estamos agregando neste item não tem um gênero ou um termo específico para eles. A expressão “*another room*” (outro quarto, cômodo ou ambiente, dependendo do contexto), no entanto, aparece com frequência nas descrições, daí nossa tentativa de denominá-los *another room music*. Ao contrário do lofi hip hop que conta predominantemente com músicas originais ou criadas a partir de sampleamento, os vídeos de *another room music* reutilizam músicas, sejam elas livres de direitos autorais ou não.

#### *Música binaural (ou binaural beats)*

Inspirado nos princípios físicos que permitem situar espacialmente de onde os sons que ouvimos estão sendo emanados, a música binaural produz uma sensação de imersão tridimensional criando ligeiras variações de frequência entre o lado esquerdo e direito dos fones de ouvido<sup>17</sup>. Há diversos vídeos no YouTube que sugerem o uso desse tipo de música para meditar, relaxar, dormir, melhorar o foco, além da proposição de que algumas frequências sonoras subsônicas (gamma, beta, alpha, theta, delta) criadas com a diferença resultante das vibrações do lado esquerdo e direito ajudariam o cérebro a entrar em estados de consciência específicos. A música binaural encontra ressonância (com o perdão do trocadilho)

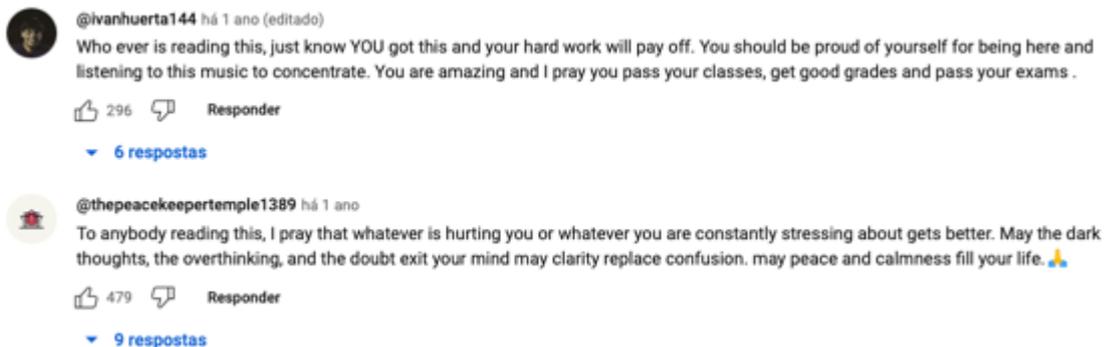
<sup>16</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=GNI-0Txh5\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=GNI-0Txh5_0). Acesso em: 19 fev. 2021.

<sup>17</sup> O gênero, no entanto, pouco ou nada tem a ver com a técnica de mixagem binaural.

com o movimento *new age*, algumas vertentes da yoga e terapias alternativas, além de ser pesquisado pela neurologia. A construção sonora costuma ser composta por *drones* feitos por sintetizadores, pouquíssima variação tonal, harmônica ou dinâmica, como podemos perceber no vídeo *Extremely Powerful Fat Burn Frequency || 295.8 Hz || Weight Loss Binaural Beats, Burn Fat Cells*<sup>18</sup>. São comuns nesses vídeos promessas as mais variadas de aperfeiçoamento de corpo e mente apenas com a escuta de música binaural por longos períodos. O exemplo citado promete perda de peso e o vídeo tem duração de quase doze horas. Um outro exemplo é *432Hz- Alfa As Ondas Curam Todo o Corpo e Espírito, Emocional, Físico, Mental e Espiritual Cura*<sup>19</sup>, que passou de 13 milhões de visualizações e é apenas mais um dentre inúmeros outros vídeos que contam com *drones* alegadamente binaurais e que vendem a ideia de que os sons que constituem a trilha sonora são capazes de aumentar a produtividade do ouvinte, tal qual a Muzak fazia na década de 1960.

Assim como é o caso do lofi hip hop, pululam nos comentários de vídeos de Música binaural comentários de incentivo e apoio emocional, formando-se uma rede anônima de usuários aparentemente sobrecarregados com trabalho e estudo, como podemos ver nos dois comentários abaixo, extraídos do vídeo *Super Inteligência: Música de Memória, Melhoria da Memória e Concentração*, que conta com mais de 37 milhões de visualizações:

**Figura 2:** comentários em vídeo de música binaural publicado no YouTube



**Fonte:** YouTube<sup>20</sup>

Com esta breve incursão em alguns dos objetos empíricos que nos interessam analisar, é possível perceber a multiplicidade de expressões musicais contemporâneas que ampliam o

<sup>18</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=TgGbDKLxDys&ab\\_channel=GoodVibes-BinauralBeats](https://www.youtube.com/watch?v=TgGbDKLxDys&ab_channel=GoodVibes-BinauralBeats). Acesso em: 26 fev. 2021.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u3papaX85MA>. Acesso em: 23 fev. 2024.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mg7netw1JuM>. Acesso em: 23 fev. 2024.

conceito de música ambiente, criando modos de escuta, consumo, contemplação e emprego desse tipo de música.

### **Semioses afetivas do timbre**

Para compreender nossa proposta de enfrentamento teórico do objeto de pesquisa exposto, convém destrinchar melhor um dos termos chave desta pesquisa: o timbre, um dos elementos musicais mais difíceis de serem explicados. Alguns esforços mais bem sucedidos para tentar explicá-lo são até hoje comumente empregados, mas não dão conta da complexidade do fenômeno. É comum defini-lo pelo que ele *não é* – não é melodia, não é harmonia, não é ritmo –. Outro caminho é partir para um ponto de vista da física, propondo que um determinado timbre tem a ver com o formato da onda sonora: se a onda for senoidal, o som será mais “limpo”, produzindo menos parciais harmônicas, enquanto uma onda quadrada ou triangular produzirá um som mais ríspido. O compositor brasileiro Flo Menezes tem uma conceituação mais abrangente: “[...] *o timbre não constitui um parâmetro do som, mas consiste antes na resultante dos demais atributos sonoros (a altura, a intensidade e a duração inter-relacionados entre si*” (Menezes, 2003, p. 199, grifos do autor). A proposição de Menezes deriva de décadas de estudos, mas em especial dos avanços proporcionados por Herrmann von Helmholtz:

[c]omo Helmholtz revelou pioneiramente, existem características espectrais do timbre – sua dimensão “vertical” – determinada pela contribuição de parciais harmônicas e enarmônicas; existem elementos temporais, de variação de tempo, como flutuações de amplitude (pulsações); e existem características espectrotemporais, que fundem as duas anteriores, incluindo o tempo de ataque (Attack), declínio (Decay), curso estável do timbre (Sustain) e soltura (Release), as fases de um som comumente referidas como o envelope ADSR. Finalmente, a percepção do timbre é influenciada pelo ataque único de transientes característicos de um gerador de sons – por exemplo, o ataque agudo de uma palheta rígida atingindo a superfície irregular de uma corda de aço enrolado de guitarra (Fink; Wallmark; Latour, 2018, p. 11, tradução nossa<sup>21</sup>).

---

<sup>21</sup> No original: “As Helmholtz first revealed, there are spectral features of timbre – its “vertical” dimension – determined by the contribution of harmonic and inharmonic overtones; there are time-variant, or temporal elements, such as amplitude fluctuation (beating); and there are spectrotemporal features, which meld the two, including attack time, decay, steady-state timbre, and release, the phases of a sound often referred to as the ADSR envelope. Finally, timbre perception is influenced by the unique attack transients characteristic of a sound generator – for example, the sharp attack of a rigid plectrum striking the uneven surface of a wound steel guitar string”.

Elferen (2021) apresenta as diversas reviravoltas que o estudo do timbre sofreu ao longo dos últimos duzentos anos, passando até mesmo por pesquisadores que sugeriram renunciar à palavra *timbre* e passar a usar outra nomenclatura. Na sua tentativa particular de apreender o fenômeno, a autora sugere que o timbre é simultaneamente material e imaterial (p. 13). Concordamos com a autora, pois o timbre é um fenômeno material quando se atualiza como ondas sonoras que se propagam em um ambiente e atingem nossos corpos. Não é só nosso sistema auricular que “ouve”, pois nossa pele, entranhas, ossos também vibram, em especial quando afetados por frequências graves. O sistema nervoso traduz estes choques de ar organizados em sinais, que o cérebro irá novamente traduzir para uma imagem (uma memória), um timbre em sua dimensão imaterial, portanto. Tal como o signo semiótico, o timbre em sua dimensão imaterial é sempre o resultado de choques afetivos entre corpos: um afeto.

É preciso, portanto, sermos capaz de descrever as timbragens que compõem as peças de música ambiente, traduzir textualmente a experiência sensorial que elas arranjam para o ouvinte, bem como refletir teoricamente sobre o tipo de comunicação incorpórea que tais timbragens desenvolvem, produzindo novos regimes de signo desencadeados por um processo de semiose afetiva.

Nossa contribuição para os estudos de som e música, bem como para a área da Comunicação, se dá em especial pela proposta de observar nosso objeto de pesquisa *partindo* de suas sonoridades. Queremos refletir sobre as estratégias de mixagem: por que a alta recorrência de cortes de frequências médias? Por que abafar os sons? Por que o uso de drones sonoros? Qual a importância de se inserir sons não-musicais (sons de trânsito, de chuva, de vento, de lareira crepitando)? Essas diferentes estratégias produzem um território de significação, um espaço acústico em que diferentes elementos sonoros brigam e dialogam entre si para produzir comunicação. Talvez não seja uma comunicação como linguagem logocêntrica, com semântica, com sentido (*meaning*), mas há aí uma comunicação afetiva, de sensações, com sentido (*feeling*).

Em pesquisa que realizamos anteriormente, *O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica* (2018-2021), partimos da hipótese de que, para o rock independente, o timbre é um elemento decisivo para que ele se diferencie do *mainstream* e para que haja heterogeneidade timbrística (Blake, 2012, p. 119), diferenciando bandas umas das outras e até mesmo músicas de uma mesma banda. Neste gênero, há grande cuidado na

composição das timbragens por parte dos músicos, que comumente carregam diversos pedais de efeito para modular os timbres de seus instrumentos. Após analisar o timbre em suas atualizações, ou seja, como se manifestava sonoramente, o último passo era o de reconhecer e diagramatizar as semioses afetivas que estas timbragens proporcionavam, transformando os modos de ser e estar no mundo dos ouvintes, dos músicos, das casas noturnas, da música e até da virtualidade do timbre, operando uma espécie de dobra afetiva incorpórea e assujeitada, processo que Brinkema (2014) sugere ocorrer porque os afetos podem se manifestar como forma. Entendemos que a construção teórica da pesquisa anterior pode ser muito produtiva para compreender, também, como diferentes expressões de música ambiente comunicam através de suas sonoridades. A ideia de observar as semioses afetivas do timbre deriva das aproximações que Deleuze faz entre signo e afeto no texto *Espinoza e as três Éticas* (2019). Timbres são resultados de uma série de afecções entre diferentes corpos sonoros. E desses timbres, desses choques sempre ocorrem excessos (Seighworth; Gregg, 2010), linhas de variação contínua que seguem desenvolvendo novos signos.

Convém salientar que todos os exemplos que apresentamos no item três tratam-se de peças musicais que não são compostas utilizando instrumentos musicais físicos, como um piano ou um violão. O processo composicional se dá diretamente no computador, em softwares de edição de áudio não-linear, empregando MIDI (Interface Digital de Instrumento Musical), *plugins* que simulam amplificadores e pedais de efeito e sampleamento de arquivos de áudio baixados da internet. Torna-se necessário observá-los através de uma consciência medial, como Silveira (2013) propõe, inspirado em Gumbrecht (2010): “importa atentar para os instrumentos, os suportes e os recursos técnicos dos quais lançamos mão nos contatos e nos registros comunicacionais de toda ordem; importa também o modo como tais aparatos serão operados” (Silveira, 2013, p. 65). A música ambiente contemporânea é permeada por sons contínuos como ruído de fita cassete ou disco de vinil gastos, de chuva, de lareira crepitando, pessoas conversando. Todos estes sons são gravações sampleadas e que reiteram o fato de que o computador e os softwares de edição não-linear são os instrumentos musicais e os *samples* são os elementos sonoros a serem arranjados, como se fossem notas musicais em uma partitura. É preciso reconhecer a medialidade destes elementos, o que estende o conceito de mídia para além dos meios de comunicação de massa, perspectiva previamente proposta por Zielinski (2006) em sua visão de arqueologia da mídia. A importância de tomar a consciência medial como fundamento para a descrições das sonoridades de nosso objeto de pesquisa

encontra amparo também em Kittler, que entende que a disponibilidade de matérias-primas específicas em determinadas épocas ajuda a compreender a produção artística e cultural de uma sociedade. Um de seus exemplos em *Mídias óticas* (2016, p. 44) são os pigmentos empregados na pintura a óleo, que foram se desenvolvendo graças a descobertas acidentais e científicas, ou até mesmo por decorrência tecnologias de guerra. Não é diferente com as mídias sonoras: a fita magnética foi desenvolvida em segredo durante a segunda guerra mundial, para ficarmos em apenas um exemplo. Atualmente, a textura sonora do chiado da fita cassete, que por vezes ocupa a paisagem sonora do lofi hip hop, evoca sensações nostálgicas em muitos ouvintes, mesmo àqueles que nunca ouviram uma fita cassete na vida. Como isto é possível? Que conceito é este de nostalgia, que se trata de uma saudade de uma época que sequer foi vivida por este ouvinte? São questões como estas que nos interessam refletir e que a perspectiva das materialidades da comunicação e da arqueologia da mídia, aliada ao nosso conceito de semioses afetivas do timbre, poderão responder.

### **Considerações para futuras análises**

Seja reproduzindo peças de piano do início do século XX, versões instrumentais de canções famosas, composições de *ambient music* ou simplesmente hits da música pop, a música ambiente sempre foi uma aliada dos ambientes comunicacionais na era da cultura de massa. Ela espalha suas vibrações sônicas pelos grandes corredores dos *shopping centers*, aeroportos, consultórios médicos, restaurantes, elevadores, salas de cinema (antes do filme começar), contribuindo para a típica sensação de não-lugar (Augé, 1994) que estes espaços costumam nos passar, e, embora não haja consenso se ela de fato ajuda a aumentar o consumo, podemos ao menos concluir que os consumidores relacionam uma coisa com a outra por hábito ou repetição. Ela também aparece em ramais de espera telefônica, suspendendo temporariamente o fluxo ordinário de nossas vidas. Ela acompanha o trabalho de muitas pessoas, em especial as que trabalham com atendimento ao público, num esforço para tentar compor um ambiente mais amigável. Trabalhadores em geral não podem escolher o que irão ouvir<sup>22</sup>. Atualmente, essa lógica se inverteu. Na internet, seja pelo YouTube, Spotify, Deezer ou qualquer outro canal de *streaming* musical, usuários estão deliberadamente optando reproduzir música ambiente em suas casas. A popularidade de alguns destes gêneros

---

<sup>22</sup> Para mais informações sobre este tema, consultar Trotta (2020).

já está transformando o mercado fonográfico e audiovisual. Softwares de edição de áudio, como o Logic Pro, fornecem pacotes de sons para samplear e produzir lofi hip hop; o YouTube oferece peças musicais instrumentais deste gênero para ambientar vídeos de seus usuários; a música generativa de Brian Eno é oferecida em lojas virtuais de apps em valores mais caros que discos de vinil<sup>23</sup>; empresas desenvolvem aparelhos para produção de música generativa para o consumidor doméstico<sup>24</sup>. Há todo um mercado em crescimento que deriva destes novos modos de consumo de música ambiente, como demonstrado por Pereira (2018) e sua análise do que ele denominou de MERSBE - Mercado de Ruídos e Sons para o Bem-Estar.

Mesmo oferecendo um ensaio cartográfico, já nos foi possível esboçar aproximações entre as sonoridades dos diferentes gêneros de música ambiente e as transformações sociais, culturais e políticas que emergem em meio a escuta e a formação de comunidades políticas de tais gêneros. Mas cabe tomar um certo cuidado com as imposições que os algoritmos do YouTube exercem nos arranjos dos vídeos (quais aparecem primeiro nas buscas; quais comentários são expostos e quais são escondidos; etc.): devemos nos manter conscientes das relações colonialistas que persistem devido ao modo como os algoritmos são programados, bem como quem são as pessoas que os programam.

Espera-se, com a proposta teórica aqui apresentada, contribuir para a área da Comunicação, na compreensão de novos hábitos de consumo musical em redes sociais e plataformas de *streaming*; no desenvolvimento de reflexões teóricas sobre novas conformações sonoras da música ambiente e seus desdobramentos afetivos na sociedade, na cultura, na tecnologia, na linguagem e na política; e na adoção e adaptação de metodologias de análise sonora transdisciplinares. Essas composições transformam os modos de ser e estar no mundo de seus ouvintes, que procuram este tipo de música para modular seus ambientes de estudo e trabalho, controlar a ansiedade, melhorar sua concentração. Há uma dupla funcionalidade que a música ambiente apresenta diante do cenário que o capitalismo tardio nos impõe, ora atuando a favor da precarização do trabalho, da cobrança por produtividade e das horas extras, ora operando como uma máquina de guerra (Deleuze; Guattari, 2008), que enfrenta o aparelho de estado ao apresentar aos seus ouvintes um ambiente mais calmo, lento, sem surpresas e apaziguador, contra o aceleracionismo que nos assola no tempo presente.

<sup>23</sup> Disponível em: <https://apps.apple.com/us/app/brian-eno-reflection/id1180524479>. Acesso em 18 fev. 2021.

<sup>24</sup> Disponível em: <http://plantwave.com>. Acesso em 18 fev. 2021.

Cabe ainda destacar que os hábitos de consumo musical na web transformam os processos comunicacionais promovidos pelas redes sociais e plataformas de *streaming*. Há uma relação afetiva recíproca entre a profusão de canais de música ambiente no YouTube e as pressões sociais e profissionais da vida contemporânea. Isto promove ações e reações diante deste contexto, como a campanha de prevenção ao suicídio promovida pelo canal Chilled Cow e pela Vice (cf. item 3.1).

A aplicação das teorias dos afetos e o conceito de semiose afetiva do timbre poderão contribuir para a área ao ser aplicada em diferentes objetos musicais, sonoros e audiovisuais, para que seja possível compreender, para além das significações, as sensações que os sons são capazes de transmitir: “Eis a dimensão propriamente afetiva da comunicação, uma semiótica das relações: uma semiose que implica encontro de corpos não redutíveis a quaisquer perspectivas logocêntricas, ainda que delas faça também parte” (Conter; Telles; Silva, 2016). A natureza transdisciplinar de nosso arranjo teórico nos provoca a recorrer por metodologias alternativas, provenientes, em especial, da musicologia, etnomusicologia e acústica, para que se avance, em futuras análises, na investigação de hábitos de escuta de música ambiente que emergem do YouTube a partir de meados da década de 2010.

## Referências

- ARRUDA, M. Vaporwave aesthetics: arqueologia do banco de dados digital. In: CONTER, M. B.; MELLO, J. G (Orgs.). **A(na)rqueologias das mídias**. Curitiba: Appris, 2017. p. 109-122.
- AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BLAKE, D. K. Timbre as differentiation in indie music. **Music Theory Online**, v. 18, n. 2, 2012. Disponível em: <http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.blake.php>. Acesso em 2 jan. 2018.
- BORN, G.; HAWORTH, C. From Microsound to Vaporwave: Internet-Mediated Musics, Online Methods, and Genre. **Music & Letters**. v. 98, n. 4. November 2017, p. 601–647.
- BRINKEMA, E. **The forms of affects**. Duke University Press: Durham and London, 2014.
- CONTER, M. B.; TELLES, M.; SILVA, A. R. Semiótica das afecções: uma abordagem epistemológica. **Conjectura: Filos. Educ.**, Caxias do Sul, v. 22, n. especial, p. 36-48, 2017.

CONTER, M. B. A vaporização da música. Artigo apresentado no Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 40o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais**. Curitiba - PR, 2017.

\_\_\_\_\_. Semioses afetivas do timbre: formulação teórica para uma análise de sonoridades do rock independente brasileiro. **Semiótica e transdisciplinaridade em revista**, São Paulo, v. 11, n.1, p.96 a 112, Jul. 2020.

DELEUZE, G. Espinoza e as três éticas. *In*: DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 2019. p. 177-194.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia 2, v. 5**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2008.

ELFEREN, I. **Timbre: Paradox, Materialism, Vibrational Aesthetics**. New York: Bloomsbury Academic, 2021. Bloomsbury Collections. Web. 3 Feb. 2021. <<http://dx.doi.org/10.5040/9781501365843.ch-00I>>.

ENO, B. **Ambient #1 Music for Airports**. PCV 7908 (AMB 001). E.G. Records, 1978. 1 disco sonoro (42 min), 33 1/3 rotações, estéreo, 12 pol.

FINK, R.; WALLMARK, Z.; LATOUR, M. Introduction—Chasing the dragon: in search of tone in popular music. *In*: FINK, Robert; LATOUR, Melinda; WALLMARK, Zachary (Orgs.) **The relentless pursuit of tone: timbre in popular music**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018. p. 1-17.

GAUZISKI, D. Paisagens sonoras da produtividade: músicas e sonoridades para foco e concentração no YouTube. *In*: CASTANHEIRA, J. C. S.; CONTER, M. B.; MARRA, P. (Org.). **Sons do fim do mundo**. Porto Alegre: Sulina 2024. No prelo.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

KITTLER, F. **Mídias ópticas: curso em Berlim, 1999**. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

KITTLER, F. **Gramofone, filme, typewriter**. Belo Horizonte: UFMG, 2019

LANDARINI, S. **"Sou só uma pessoa triste": Fluxos sonoros sensoriais no lofi hip hop**. 2021, 78 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2021.

MARTINO, L. M. S. **Teoria da Comunicação: idéias, conceitos e métodos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

- MENEZES, F. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- PASSOS, E.; BARROS, R. B. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. IN: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17-31.
- PEREIRA, V. A. MERSBE – Mercado de Ruídos e Sons para o Bem-Estar: Modulações da Escuta e Cultura Aural Contemporânea. Artigo apresentado no GT Estudos de Som e Música na XXVII COMPÓS. PUC-MG, Belo Horizonte, 05 a 08 de junho de 2018.
- REYNOLDS, S. **Retromania**: pop culture's addiction to its own past. New York: Faber and Faber, 2011.
- ROSA, A. S; JANOTTI JR, J. “Lofi Hip Hop Radio”: Youtube, Música Instrumental e Novas Escutas. In: PRATA, N.; PESSOA, S. C.; BRANDÃO, V. C (Orgs.). **Desigualdades, gêneros e comunicação**: olhares de pesquisadores em formação. São Paulo: Intercom, 2019.
- SCHAFFER, R M. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SEIGHWORTH, G. J.; GREGG, M. An inventory of shimmers. In: GREGG, M.; SEIGHWORTH, G. (Orgs.). **The affect theory reader**. Durham: Duke University Press, 2010. p. 1-25.
- SILVEIRA, F. **Rupturas instáveis**: entrar e sair da música pop. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- SHANK, B. **The political force of musical beauty**. Durham and London: Duke University Press, 2014. 330p.
- TANNER, G. **Babbling corpse**: vaporwave and the commodification of ghosts. [versão ePub] Winchester, Washington: Zero Books, 2016.
- TROTTA, F. **Annoying music in everyday life**. New York: Bloomsbury, 2020.
- VANEL, H. **Triple entendre. Furniture music, Muzak, Muzak-plus**. Chicago: University of Illinois Press, 2013.
- WINSTON, E; SAYWOOD, L. Beats to Relax/Study to: contradiction and paradox in lofi hip hop. **IASPM Journal**. v. 9, n. 2, 2019.
- ZIELINSKI, S. **Arqueologia da mídia**: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. São Paulo: Annablume, 2006.

## **Dados de Autoria**

**Marcelo Bergamin Conter**

E-mail: marcelo.conter@ufrgs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1413-8903>

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Minibiografia: Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2016), mestre pela mesma instituição (2012) e graduado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos, 2008). Foi professor de Produção Fonográfica no Instituto Federal do Rio Grande do Sul (2017-2023). Atualmente é professor do Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, onde ministra Teorias da Comunicação.

## **Dados do artigo**

### **Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:**

O artigo é resultado da pesquisa *Semioses afetivas da música ambiente contemporânea*, desenvolvida pelo autor no Instituto Federal do Rio Grande do Sul – Campus Alvorada.

### **Fontes de financiamento:**

Instituto Federal do Rio Grande do Sul (material de consumo e permanente; bolsas de iniciação científica); Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul – Fapergs (bolsas de iniciação científica); Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (idem).

### **Apresentação anterior:**

Um resumo foi apresentado na V Jornada de Semiótica e Culturas da Comunicação, realizado de 25 a 28 de maio de 2021, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil, apresentando o projeto de pesquisa em geral.

### **Agradecimentos/Contribuições adicionais:**

Não se aplica.

## **Dados sobre Cuidados Éticos e Integridade Científica**

**A pesquisa que resultou neste artigo teve financiamento?**

Sim

**Financiadores influenciaram em alguma etapa ou resultado da pesquisa?**

Não

**Liste os financiadores da pesquisa:**

IFRS - Instituto Federal do Rio Grande do Sul;

Fapergs - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul;

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

**Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com os financiadores da pesquisa?**

Não se aplica.

**Descreva o vínculo apontado na questão anterior:**

Não se aplica.

**Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização mencionada pelo artigo?**

Não.

**Descreva o vínculo apontado na questão anterior:**

Não se aplica.

**Autora, autor, autores têm algum vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização que pode ser afetada direta ou indiretamente pelo artigo?**

Não.

**Descreva o vínculo apontado na questão anterior:**

Não se aplica.

**Interferências políticas ou econômicas produziram efeitos indesejados ou inesperados à pesquisa, alterando ou comprometendo os resultados do estudo?**

Não.

**Que interferências foram detectadas?**

Nenhum efeito inesperado do tipo foi detectado.

**Mencione outros eventuais conflitos de interesse no desenvolvimento da pesquisa ou produção do artigo**

Não há conflitos de interesse.

**A pesquisa que originou este artigo foi realizada com seres humanos?**

Não.

**Entrevistas, grupos focais, aplicação de questionários e experimentações envolvendo seres humanos tiveram o conhecimento e a concordância dos participantes da pesquisa?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**Participantes da pesquisa assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**A pesquisa tramitou em Comitê de Ética em Pesquisa?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**O Comitê de Ética em Pesquisa aprovou a coleta dos dados?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**Mencione outros cuidados éticos adotados na realização da pesquisa e na produção do artigo:**

Não foram necessários cuidados éticos na realização da pesquisa.