

**“EU VOU TACAR FOGO NA PISTA ANTES QUE A NOITE
ACABE”: escuta conexa e corporeidades dançantes na
música popular massiva ¹**
**“I’LL SET THE DANCE FLOOR ON FIRE BEFORE THE
NIGHT IS OVER”: connected listening and dancing
corporealities in popular music**

Jeder Silveira Janotti Junior ²
Henrique Tenório³

Resumo: Este artigo aborda a dança e a coreografia como importantes elementos de fruição da música popular massiva a partir do conceito de “escuta conexa”, uma percepção do percurso de escuta musical enquanto arranjo narrativo que integra corporeidades dançantes ao escopo analítico da música popular massiva. São exploradas as relações entre dança, coreografia, performatividades de gênero e raça, destacando o papel das corporeidades dançantes na reconfiguração de espaços imaginados como pistas de dança mediadas pela música popular massiva. As reflexões são materializadas a partir da canção “ANACONDA *o*~” de Luisa Sonza e Mariah Angeliq, observando a coreografia viral em redes sociais digitais como parte da estratégia de divulgação da canção que produz efeitos também nos percursos de escuta musical atravessados pela dança e por sua encenação em um show ao vivo.

Palavras-Chave: Escuta Conexa. Dança. Corporeidades Dançantes. Música Popular Massiva.

Abstract: This paper addresses dance and choreography as essential elements of the enjoyment of popular music based in the concept of “connected listening,” a perception of the musical listening as a narrative arrangement that integrates dancing corporealities into the analytical scope of mass popular music. The relationships between dance, choreography, gender and race performativities are examined, highlighting the role of dancing corporealities in the reconfiguration of imagined spaces as dance floors mediated by popular music. These reflections materialize through the song “ANACONDA o~” by Luisa Sonza and Mariah Angeliq, observing the viral choreography on digital social networks as part of the song’s promotional strategy, which also impacts musical listening journey, traversed by dance and its staging in a live performance.

Keywords: Connected Listening. Dance. Dancing Corporealities. Popular Music.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Niterói - RJ. 10 a 13 de julho de 2024.

²Jeder Silveira Janotti Junior: bolsista produtividade CNPq, professor titular da UFPE, docente do quadro permanente do PPGCOM/UFPE, jeder.janotti@ufpe.br

³ Winglison Henrique do Nascimento Tenório: doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, bolsista FACEPE, ohenriquetenorio@gmail.com.

Pré-movimento

Apesar de incorporadas sem maiores reflexões nas práticas cotidianas de fruição e agenciamento de conteúdos musicais, algumas categorizações como música para dançar, música para relaxar e música para escutar apontam para interessantes questões em torno de corporeidades acionadas nestas divisões e sobre o valor da dança no agenciamento da música popular massiva. Foi a partir de inquietações advindas desse processo de categorização da música que fomos instigados a refletir sobre a importância da dança e da coreografia para a configuração de percursos de escuta musical, denominados aqui de escuta conexa.

Para começar, como é praxe em nossas práticas de pesquisa, observamos que ao longo dos últimos anos alguns trabalhos no campo da Comunicação têm apontado para importância da dança, articulada a modulações de diferentes gêneros musicais, como vetor significativo de cotejamento de valores em tempos de plataformização de conteúdos musicais. Simone Evangelista Cunha e Simone Pereira de Sá, por exemplo, discutem a disseminação do passinho do funk no Youtube como articulador de disputas de gosto no mundo da música (2014), já Fabrício Lopes da Silveira apresenta possíveis contradições no Twerk de Nick Minaj em meio à ambiência do Rap (2015), Mário Rolim indica que no Rap a análise musical está indissociada do caráter político dos regimes coreográficos (2020, 2023), Thiago Soares e Lúcio Silva analisam como grupos covers de K-pop no Brasil coreografam gênero através de performances de dança em público (2022), Thiago Soares e Henrique Tenório mostram como o deslocamento de danças pélvicas do funk por uma cantora branca de MPB pode desvelar preconceitos (2022), Luciana Oliveira, através de um relato de inspiração etnográfica, evidencia como em uma festa negra e LGBTQIAP+ a dança integra sentidos de pertencimento e deslocamento corporais (2022), Rodolfo Viana de Paulo analisa dissensos de gênero a partir das performances de passistas negros de samba pautados pela homossexualidade (2023), e Jeder Janotti Jr. destaca como as danças em gêneros musicais, como o brega funk e o funk, acabaram por ser menosprezadas nos estudos das categorizações musicais (2024).

Instigados pela percepção da importância que corporeidades dançantes – enquanto pensamento-corpo que dança – assumem nos modos de fruição da música, propomos neste artigo observar como os diferentes modos de dançar e os aspectos coreográficos que atravessam diversas expressões musicais categorizadas como “música de pista” abrem possibilidades para reflexão sobre o protagonismo de corporeidades dançantes como um

aspecto negligenciado nas abordagens da escuta musical. Assim, nós compartilhamos a ideia de que danças como bater cabelo, banguelar, forrozar e rebolar, entre outras, bem como coreografias como as do Charme e do K-Pop são conhecimentos encorpados, tal qual afirma Leda Maria Martins: “O Corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz conhecimento, grafado também na memória do gesto” (2021, p. 209).

Nesse sentido, observando como a conectividade e a contingência do consumo musical em tempos de plaformização da cultura acabaram por transformar a ideia do que vem a ser uma escuta musical, entendemos que as corporeidades dançantes são importantes elementos das práticas de escuta associadas a essa ambiência. Seguindo esta trilha propomos articular a ideia de escuta conexa aos elementos coreográficos da música popular massiva percebendo como o consumo dos conteúdos musicais está articulado aos engajamentos heterogêneos que integram música, audiovisuais, entrevistas, apresentações ao vivo, *lives*, biografias, *playlists*, quiprocós nas plataformas de interação social constituindo corporeidades musicais coletivas e dançantes.

Para melhor enfrentarmos o adentrar na pista propomos um percurso de escrita que se inicia com a ideia de escuta conexa, para posteriormente articular esse gesto a um sobrevoo sobre os conceitos de dança, coreografia e corporeidades dançantes. Por fim materializamos essas reflexões nas tessituras da coreografia da faixa “ANACONDA *o*~”, Luísa Sonza feat Mariah Angeliq⁴, lançada como single do álbum “Doce 22” em dezembro de 2021, buscando realinhar o lugar ocupado pela dança nos estudos de comunicação e música.

Primeiro movimento

A proposição de abordar as expressões musicais a partir da ideia de *escuta conexa* é um gesto teórico-metodológico que busca amplificar os aspectos sônicos da música, considerando que a ambientação comunicacional modula percursos de escuta que transformam a poética, a economia, a estética e as sociabilidades da escuta musical. A escolha desse gesto como caminho de pesquisa “instaura e faz emergir algo sempre como elaboração, implicando agência, ou seja, um modo de intervir no mundo” (Armomino, 2024, p. 30).

Dentro de definições habituais, a noção de escuta musical costuma estar atrelada a um certo isolamento cognitivo dos processos de audição: “De um modo geral, nesta tradição ocidental, ‘ouvir’ assume a forma de um conhecimento intelectual das estruturas musicais, ou

⁴ Artista estadunidense de ascendência porto-riquenha e cubana.

ainda, de uma interação cognitiva com diferentes elementos da música – a melodia, o ritmo, a harmonia, as letras” (Oliveira, 2015, p. 15). Antes de seguir, é importante atentar para o fato de que inúmeros trabalhos no campo da Comunicação se debruçaram sobre as especificidades da escuta sonoro-musical articulada às ambientações tecnológicas, enfrentando, de algum modo, as definições usuais de escuta musical (Cardoso Filho, 2010; Conter, 2016; Lucas, 2022). Apesar de partilharmos pontos em comum com esses autores, como a ideia de escuta estendida, o diferencial de nossa proposta é o pressuposto de que a escuta conexa é multifacetada, destacando a importância da corporeidade como elemento central da experiência diante da música. Como ponto de partida, pensamos junto com Anahid Kassabian que:

Por escuta, quero dizer uma variedade de engajamentos entre corpos humanos e tecnologias musicais, sejam essas tecnologias vozes, instrumentos, sistemas de som ou iPods e outros dispositivos de escuta. Isso apaga, imediatamente, a distinção corriqueira entre escutar e ouvir que muitas vezes se faz, sob a presunção de que ouvir é fisiológico e escutar é consciente e atento (Kassabian, 2013, ePUB, pos. 325, tradução nossa).

Apesar de restrita às especificidades de dispositivos musicais, a configuração da escuta descrita por Kassabian permite inferir que as escutas de música se desdobram através de narratividades que se configuram a partir do ato de “escutar música”, o que nos permite afirmar que ao longo das transformações da música gravada, materialidades que, a princípio, seriam “não-musicais”, como os conteúdos imagéticos, foram agenciadas a partir do universo da música e incorporadas como parte constitutiva da escuta musical.

Assim, cotejar os percursos de escuta musical é percebê-los como um arranjo narrativo. Nesse sentido compartilhamos com Bruno Souza Leal a ideia de que: “A narrativa não é entendida como uma modalidade textual, e sim como um modo através do qual experiências são organizadas e compartilhadas” (Leal, 2022, p. 9). Desse modo, articular a dança aos percursos de escuta significa entendê-la, também, como modo de organizar, partilhar e fabular vivências proporcionadas pela música. Levando em consideração que gêneros e categorizações musicais projetam e são projetados a partir da criação e consolidação de vínculos comunicacionais, salientamos que as modulações das questões de gênero, raça, classe e geopolítica não funcionam como adendos sociológicos à escuta conexa, mas como corporeidades sônico-musicais incrustadas nos percursos de escuta musical.

Nessa direção, como aponta Henrique Tenório (2021) sobre as disputas de gênero, raça e geopolítica a partir das danças no funk, reitera-se que formas de dançar/escutar música

atravessadas por rebolados, a exemplo do *twerk*, acabaram por se espalhar por diferentes gêneros musicais como brega funk, reggaeton e rap, articulando vínculos dançantes que se sobrepõem nas pistas, nos *features*, em apresentações ao vivo e nas playlists. Isso nos leva a refletir sobre como a categorização “música de pista” destaca o dançar como importante lugar de percursos de escuta musical: “Mais do que uma escuta racionalizada, em busca do reconhecimento de elementos estruturais, talvez a música popular nos exija a atenção de um outro tipo de escuta, menos racional e mais cinético, mais corporal: para além de um ouvido pensante, também um ouvido dançante” (Oliveira, 2015, p. 15).

Segundo movimento

Muitos gêneros musicais, como o samba, tango, rumba, mambo, salsa, cumbia e bolero, foram popularizados no Ocidente como expressões musicais articuladas a formas específicas de dançá-los, assim são categorizações musicais reconhecidas, ao mesmo tempo, como dança e como gênero musical, o que demonstra entrelaçamentos profundos entre corporeidades dançantes e escuta musical no universo da música popular massiva. O espriamento desses gêneros musicais enquanto formas de dança está atrelado à invenção do fonógrafo, dispositivo que permitia a repetição da reprodução da música para que ela fosse dançada mais uma vez. Com a difusão da música gravada e o estabelecimento de gêneros musicais fonográficos consolidou-se a música popular massiva e a disseminação de locais de dança que dependiam somente de discos e aparelhos de reprodução sonora. Isso possibilitou a popularização de diversos modos de dançar a música, aninhando experiências diferenciadas de vínculos e pertencimentos coreografados a partir de modos de dançar, habitar e transitar pelo mundo.

Desse modo, notar as relações entre música e suas escutas dançantes é perceber dinâmicas comunicacionais atreladas a contextos históricos e às materialidades das formas de reprodução musical. Muito se discute sobre a importância dos formatos de armazenamento e disponibilização de conteúdos musicais em seus aspectos comunicacionais, mas é pouco enfatizado o modo como a própria mobilidade dos aparelhos de reprodução influencia as maneiras pelas quais jukeboxes, boomboxes, mixers e paredões, por exemplo, configuraram modos dançantes de espacializar o mundo a partir da música. Isso se materializa com o brega nos bares, o rap nas calçadas, a disco music nas boates e os bailes funks nas quadras.

Antônio Santos (2011) afirma que

para pensar a dança é preciso uma corporeidade dançante. A dança mostra que o dualismo corpo e mente não pode estar presente nos seus participantes. Para dançar, tanto o corpo quanto a mente tem que dançarem (sic) juntos, fluindo um pelo outro” (p. 112).

O movimento dançante compreenderá, assim, o ilimitado nos movimentos de quem dança, criando uma máquina de devires, onde o corpo individual tende a se desindividualizar, tornando-se um ser que dança. Santos sugere que os gestos transfiguram o corpo, conferindo-lhe nova forma e sentido. O corpo não só manifesta o pensamento como se transforma no próprio pensamento em ação. A corporeidade dançante, para ele, delinea então o corpo-pensamento ou pensamento que dança.

O movimento dançado não está previamente pensado, ele é o movimento de pensamento no dançar. Não é que quando danço estou pensando, é uma mescla de intenções, movimentos e improvisos que na alternância de um e de outro, acontece à dança” (Santos, 2011, p. 113).

A pesquisadora Thereza Rocha considera o ato de dançar um objeto fugidio, pelo menos para quem a executa, uma vez que: “da dança posso ter apenas uma sensação, pois, do movimento, aquilo que, acredita-se, a constitui” (Tiburi e Rocha, 2017, posição 32), ou seja, como evento, a dança acaba por propor sua própria moldura, mas, ao longo de sua associação com a música gravada ou com o acompanhamento da música ao vivo, o dançar acabou por se ritualizar, assim associamos o prelúdio de um espetáculo de dança ou de uma apresentação de dançarinas/os em um show de música pop ao início da execução musical, o que marca o dançar como parte do percurso de escuta musical. Nos casos em que dançar se destaca como parte da materialidade sônico-musical parece-nos evidente que os corpos que dançam são maquinados como instrumentos de reverberação sonora, acoplando-se aos percursos de escuta musical. Não é incomum, por exemplo, em um Baile Charme, que dançarinas/os se posicionem à espera do início da música, quando os movimentos iniciais se integram aos acordes e batidas da trilha musical.

Como um modo ritualizado de interpretar e escutar a música, dançar abrange uma miríade de corporeidades dançantes, desde práticas de flerte, até experiências de dismantelo ao se largar solitariamente na pista, partilhar um corpo coletivo através da coreografia em grupo, reforço dos aspectos rítmicos de escuta batendo o pé/cabeça/cabelo, passando também pelo teste dos limites corporais em uma coreografia solo ou, como em uma das mais conhecidas

coreografias da música pop - Beat It - pela corporificação de masculinidades ritmadas e flexíveis que se cristalizaram como percurso de escuta da canção de Michael Jackson (1983).

Em nossa perspectiva, mesmo práticas gramaticalizadas de escuta sentada, como as de um concerto de música erudita ou a audição de um álbum, podem ser abordadas como corporeidades dançantes já que pressupõem interações corpóreas com a escuta, vivenciadas a partir dos aspectos multissensoriais das escutas sônico-musicais. Dessa forma, consideramos que não há escuta musical dissociada de corporeidades dançantes. Dançar, então, é mais amplo do que simplesmente mover-se pelo espaço, caracterizando-se como a integração rítmica do movimento ao espaço e ao tempo e tendo sua construção de sentido organizada a partir dos gestos (GODARD, 2003). Assim, o corpo, por meio do ritmo, da dança e da festa, pode encenar simbolicamente o espaço e dinamizar a própria ideia de corporeidade.

Tal como ocorreu com a música em sentido estrito, ao longo das transformações operadas pela música gravada na modernidade, a dança também foi atravessada por intersecções entre seus aspectos formais e eruditos e suas vivências populares, ligadas à música popular massiva, às possibilidades de dançar sem gramaticalizações e aos aspectos informais de seus aprendizados. Assim, no Ocidente, os percursos de escuta musical marcados pelas práticas de dança também são influenciados pelo desenvolvimento da dança enquanto arte autônoma, ligado a um ideal de motilidade contínua desde o período denominado Renascimento Europeu (séculos XIV a XVI). Como observa André Lepecki (2006), a modernidade na dança seria encontrada na exibição espetacular do movimento.

Enquanto o projeto cinético da modernidade se torna a ontologia da modernidade (sua realidade inescapável, sua verdade fundacional), o projeto da dança no Ocidente se torna mais e mais alinhado com a produção e exibição de um corpo e um ajuste de subjetividade para performar essa motilidade imparável (Lepecki, 2006, p. 3, tradução nossa).

O Ballet Romântico, ligado ao Romantismo Europeu, já trazia como premissa a dança como movimento contínuo e verticalizado. Algo que, “moldou estilos, prescreveu técnicas e configurou corpos – tanto quanto moldou padrões críticos para avaliar o valor estético de uma dança” (Lepecki, 2006, p. 3, tradução nossa). De outro lado, o uso do peso, da horizontalidade, das quedas, do desequilíbrio e movimentos no chão, que acabaram sendo incorporados pela dança contemporânea, são modos de encenação e vivência da motricidade moderna de

corporeidades dançantes que não faziam parte dos corpos que dançavam sob a gramaticalidade cinética da dança clássica.

A influência europeísta e o projeto artístico da Dança Moderna, condicionam formas de atribuir valor à dança enquanto forma de arte que não está dissociada das práticas racistas da branquitude na operação das categorizações musicais que, por sua vez, influenciam diretamente os percursos de escuta conexa. Essas questões valorativas e ontológicas se espalham na percepção de outras formas de dança, incluindo as práticas sociais dançantes que não necessariamente descendem desse mesmo tronco formador e estão diretamente ligadas à música popular massiva.

Por exemplo, não é incomum ouvir em aulas de diferentes modalidades de dança que o ballet clássico seria a *mãe* da dança, funcionando como base formadora de um conjunto de movimentos essenciais para toda e qualquer prática. De fato, alguns termos se repetem no processo de aprendizagem, mesmo que a execução do movimento apresente alterações em sua intensidade ou forma. Ao mesmo passo, a afirmação parece indicar que as metodologias do ballet clássico, principalmente as de origem russa e britânica, conformam um projeto coreográfico da branquitude na organização de outros corpos que dançam.

Também é possível observar que a branquitude na dança produz seus outros, como em academias, escolas e concursos onde o ensino ou a avaliação do ballet clássico, ballet contemporâneo, modern jazz e sapateado, são realizados em turmas e grupos específicos. Enquanto isso, o conjunto de danças negras, afrodiaspóricas e LGBTQIAPN+ como Hip Hop, Twerk, Voguing, Wack, Funk e Dancehall, é frequentemente unificado sob a categoria genérica de Danças Urbanas, sendo tratado como uma única modalidade. Aspectos sonoros e encorpados são mobilizados em práticas de violência categoriais que se alinham a rotulações midiáticas de músicas e artistas sob categorizações como *World Music* e *Urban Music*.

A divisão dual entre dança clássica e dança urbana assinala não só a autonomia do espetáculo de dança clássica que, em geral, é associado a espaços designados para apresentações ditas artísticas como salas de espetáculo e teatros, mas também a percepção da dança urbana como uma prática que ocorreria em meio à polissemia sensorial dos espaços urbanos não isolados. Nessas ambientações, a dança chamaria atenção por ser um componente acoplado às ambiências comunicacionais da urbe enquanto espaço pop.

Nesse binômio consolidou-se a divisão entre dança - o movimento corporal geralmente acoplada aos aspectos sonoros da música, onde se valoriza o ritmo e a criatividade - e

coreografia que, apesar de íntima da dança, seria a “escrita dos movimentos”, uma versão da pauta ou registro gráfico da música para a dança. A coreografia refere-se à composição dos movimentos, sequência de passos, gestos, movimentos incorporados e executados no ato de dançar, reeditando assim o estigma de que a escrita, o saber formal, seria característica das corporeidades do colonizador enquanto as corporeidades subalternizadas estariam no registro da emoção, do improviso e da espontaneidade.

É importante enfatizar que a “coreografia” não está restrita ao campo da dança, possuindo uso para estruturação do movimento, “estipulando tanto os tipos de ações realizadas quanto sua sequência ou progressão. [...] a coreografia constitui um plano ou partitura de acordo com a qual o movimento se desenrola” (Foster, 2011, posições 188-192, tradução nossa). As danças podem evidenciar coreografias, e, assim, artistas que criam roteiros e imaginam danças são nomeadas/os como coreógrafas/os. Se antes estas/es artistas pareciam habitar o estrito universo da dança clássica e dos musicais, hoje elas/eles são importantes personagens nos modos de lançar, apresentar e imaginar os aspectos sônico-musicais da música pop.

As coreografias permitem analisar ações como dança (Rolim, 2021) e funcionam também como aparatos de captura (Lepecki, 2007), formulando diretrizes de ação e permitindo o arquivamento da performance de dança. “O perigo da coreografia é extirpar do movimento, a dança. A maravilha da coreografia é devolver a dança ao movimento” (Tiburi e Rocha, 2017, posição 585). As coreografias, ao mesmo tempo que registram rastros do que foi dançado, permitem a continuidade da dança no imaginário coletivo e individual (Foster, 2011), realçando a íntima relação entre dançar e escutar música.

Terceiro movimento

É a partir do binômio danças europeístas e danças africanistas⁵ que a pesquisadora e coreógrafa negra Brenda Dixon Gottschild (2003) categoriza aspectos estéticos da dança. Enquanto a autonomia não hierarquizante entre as partes do corpo é valorizada em danças africanistas, a unidade entre as partes do corpo e a ideia de uma linha reta verticalizada conforma valor nas danças europeístas. Uma diferenciação naquilo que Hubert Godard (2003)

⁵ “O termo africanista inclui conceitos, práticas, atitudes ou formas que possuem raízes/origens na África e na diáspora africana. [...] Uso o termo europeísta como sua contrapartida, denotando conceitos, práticas, atitudes ou formas enraizadas em tradições da Europa ou euro-americanas” (Gotschild, 2003, p. XIII, tradução nossa).

chama de pré-movimento, a postura que inscreve um projeto de corpo no mundo, um ereto, outro flexível, com as pernas dobradas mais próximas ao chão, de partes do torso que se movimentam de forma independente e colocam em evidência as bundas, barrigas e seios. A verticalização em danças com matriz afrodiaspórica, latina ou caribenha, como a Salsa, o Mambo, o Tango e a Rumba, citadas por Gottschild, aparece como projeto colonial para consumo e aceitação de pessoas brancas.

Ao tratar do corpo negro que dança (*the black dancing body*) no Estados Unidos, ela ressalta que “assim como suas contrapartes musicais, o corpo dançante negro sinalizava a marca e a forma do espetáculo de menestréis, *vaudeville*, jazz, pop, rock-funk-soul, dos entretenimentos do século XIX e do modernismo e pós-modernismo do século XX” (p. 8). São as danças de matrizes negras, embranquecidas, amalgamadas e conjugadas em um mesmo balaio do que é outro, que se tornam parte essencial dos espetáculos de teatro musical e posteriormente dos grandes espetáculos de astros da música pop.

Os anos 1980 marcam, na música pop, a consagração dos espetáculos musicais de grande porte. Mariana Lins (2020) e Kelefa Sanneh (2023) atribuem esse acontecimento às estrelas do mainstream midiático estadunidense, Michael Jackson e Madonna, que, além de perfurarem a hegemonia do rock na MTV, consagraram a coreografia de suas músicas como um marco dos videocliques e das apresentações ao vivo. A partir do trabalho de ambos, atributos técnicos e visuais dos shows de música pop se consolidam, com destaque para um padrão de show

no qual é criada uma narrativa costurada por blocos temáticos, identificados por diferentes cenografias, figurinos, coreografias e encenações, durante aproximadamente duas horas (Lins, 2020, p. 166).

Nesse contexto, a dança, as coreografias e a participação de dançarinas/os tornam-se características distintivas de apresentações de artistas pop, especialmente de mulheres cisgênero, identificadas como divas pop, nas quais a destreza da dança se tornou um contraponto ao universo das performances que destacavam a execução de instrumentos tradicionais do rock, como a guitarra. Além de indispensável como modo de fruição da música popular, a dança passou a integrar o circuito produtivo e comercial das canções por meio de coreografias, passos e gestos reproduzíveis a partir de videocliques, performances televisivas e shows ao vivo antes da plataformização da cultura em ambiências digitais.

As sonoridades mais dançantes, assim como a presença mais evidente da dança e da coreografia em performances de artistas e fruidores da música popular, constituem um terreno de disputa valorativa das categorizações musicais. Isso ocorre devido à influência do rockcentrismo, entendido como um modelo norte-centrado de abordagem das categorizações e gêneros musicais nos estudos de Comunicação no Brasil (Janotti Jr., 2024), e também do rockismo, conceito apontado por Kelefa Sanneh (2023), com base na definição de Richard Middleton, como “a tendência de instalar as normas do rock como um novo centro discursivo” (EPUB, posição 7939). Esse centro opera por meio de agenciamentos coreográficos masculinos e brancos na proposição de uma corporeidade dançante que aciona um modelo universalizante nos percursos de escuta e na organização corporal das categorizações 'música para escutar' e 'música para dançar'.

Em contraposição, acreditamos que as sonoridades de pista

atuam como fomentadoras de outras formas de acesso a escutas musicais, onde corporeidades que antes eram minoradas, precarizadas ou colonizadas reconfiguram as antigas dicotomias entre música descartável/música que importa, modos de incorporação de questões de gênero, raça e geopolítica nas expressões musicais, descentrando a insustentável bifurcação entre música para ouvir/música para dançar (Janotti Jr., 2023, p. 16).

As pistas de dança são locais imaginados e transculturais “que materializam identidades através dos planos de mediações sociais da música” (Pereira, 2021, p. 45), permitindo fabulações a partir da mediação sonoro-musical em um ambiente de congregação. As corporeidades dançantes rearranjam o espaço, seja ele uma casa noturna, uma rua onde ocorre um baile charme, a calçada de um bar tomada por um brega a dois, ou um espaço que é ocupado por práticas de voguing de artistas do ballroom.

Nos percursos da escuta conexa, as pistas foram afetadas pelas “dancinhas”, como ficaram popularizados no Brasil os desafios de dança no TikTok e Reels, que modulam parte das estratégias de produção, divulgação e fruição musical do início da década de 2020. Não à toa, críticas a novos lançamentos não só esdtacam a curta duração das canções, mas também a ideia de que 'música feita para hitar no TikTok' possui menor valor artístico. A influência dos áudios do TikTok nos Estados Unidos, por exemplo, começou a ser mensurada em setembro de 2023 pela revista Billboard, principal veículo de ranqueamento do sucesso de canções, através da lista “TikTok Billboard Top 50”, descrita como um ranking semanal das músicas

mais populares no TikTok no país, baseada em criações, visualizações de vídeo e engajamento de usuários.

Nas dinâmicas das plataformas de streaming, playlists como “Hits da internet” e “Faz a trend”, criadas e curadas pelo próprio Spotify, essa última com a descrição “aquela lá que tá viral no seu feed, sabe”, agrupam e categorizam faixas virais nas redes sociais. Muitas dessas canções, assim como a faixa de Luísa Sonza, analisada na próxima seção deste texto, têm a sua popularidade ligada à dança viral replicada em frente à câmera de um dispositivo móvel.

Quarto movimento

Quando a cantora gaúcha Luísa Sonza realizou seu primeiro show em Recife, Pernambuco, em abril de 2022, o Parador⁶ estava tomado por uma multidão formada em sua maioria por mulheres e pessoas da comunidade LGBTQIAPN+. Nomeado como “Baile da Anaconda”, o evento com venda de ingressos fazia alusão à faixa “ANACONDA *o*~”, uma parceria entre Sonza e Mariah Angeliq⁷, lançada como single do álbum “Doce 22” em dezembro de 2021.

Para além das mudanças de batidas por minuto (BPM) entre as diferentes partes da música e do flerte sonoro entre o funk e o reggaeton, “ANACONDA *o*~” se destacava pelo seu desafio coreográfico. Ao final do primeiro refrão, o andamento da música diminui e, junto à artista que está no palco, vários homens gays começam a aproximar seus joelhos do chão de concreto, apoiando suas mãos até chegarem à postura de quatro apoios. Grandes espaços se abrem em meio ao público que segundos antes parecia impenetrável. Os flashes dos celulares iluminam os corpos que no chão movimentam a pelve para frente e para trás assim que a voz pré-gravada de Mariah Angeliq irrompe das caixas de som próximas ao palco.

O trecho da coreografia de Flávio Verne com assistência coreográfica de Renan Silveira e Amanda Araújo dura cerca de 45 segundos, a mesma seção do videoclipe da música demarcada no player do YouTube como “mais repetidos”. O espriamento coreográfico de “ANACONDA *o*~” encontra parte da sua motivação na popularização de desafios na rede social de vídeos curtos TikTok, que havia ultrapassado a marca de dois bilhões de downloads durante a pandemia de Covid-19 em 2020 (PUCRS, 2021), e da ferramenta *Reels* no Instagram.

⁶ Casa noturna com grande área externa localizada no bairro do Recife. Recebe shows, festivais e camarotes de carnaval com alta demanda de público.

⁷ Artista estadunidense de ascendência porto-riquenha e cubana.

Os desafios, também demarcados pelas *hashtags* (#) “challenge”, constituem uma modalidade de conteúdo gerado por usuários, que foi incorporada às estratégias de divulgação musical. A dinâmica usualmente consiste no desafio feito pela/o artista, sua equipe ou grupo de fãs para realização de determinada atividade enquanto grava um vídeo curto, seja ela uma coreografia ou uma maquiagem, por exemplo, utilizando na publicação final um trecho do áudio da canção que pretende viralizar nas redes com o objetivo de alavancar as reproduções nas plataformas de disponibilização de conteúdos sonoro-musicais, como o Spotify, Apple Music e Deezer.

A incorporação estratégica é evidenciada com um pequeno trecho coreografado do videoclipe de “ANACONDA *o*~” mostrado como *easter egg*⁸ no clipe da faixa “Fugitivos”, parceria de Sonza com o cantor brasileiro Jão, lançada em novembro de 2021. Nele, vemos a personagem da artista utilizando o aplicativo de vídeo curtos Triller, um merchandising da plataforma de origem estadunidense, concorrente do chinês TikTok. Ao rolar o feed, Sonza visualiza sua imagem dançando no clipe que ainda seria lançado e realiza a ação de dois toques na tela para deixar seu like.

A influência da plataformização na música popular massiva vem produzindo seus efeitos anteriores aos desafios de vídeos curtos. Entretanto, queremos chamar atenção para essa relação do apelo coreográfico da canção, pensado, neste caso, pela artista e sua equipe, com o consumo em plataformas que influenciam diretamente também as formas de escuta, inclusive no show ao vivo.

A canção “ANACONDA *o*~” apresenta Luísa Sonza enquanto uma mulher sedutora, independente e em busca de prazer através de uma relação sexual casual. Estruturalmente é composta por primeira estrofe, pré-refrão e refrão cantados por Sonza, segue com uma segunda estrofe em espanhol, na voz de Mariah Angeliq, e um retorno à Sonza para repetição do pré-refrão e refrão, sendo finalizada com um instrumental de funk que convoca um *dance break*⁹.

⁸ Expressão em língua inglesa para “ovo de páscoa” que, na cultura do entretenimento, indica pequenas surpresas escondidas. Na música pop, o uso se tornou mais frequente entre variados artistas dada a resposta positiva da comunidade de fãs da cantora estadunidense Taylor Swift aos *easter eggs* deixados por ela e sua equipe ao longo dos lançamentos de sucesso nas décadas de 2010 e 2020.

⁹ Expressão em língua inglesa que pode ser traduzida como uma pausa para dançar.

Enquanto a primeira estrofe apresenta essa personagem: “Baby / É cada coisa que eu faço que você nem sabe / Sei que / Eu vou tacar fogo na pista antes que a noite acabe / Eu tenho um instinto selvagem / Te marco feito tatuagem”, é no pré-refrão que ela indica suas intenções: “Eu pago a conta e a gente se manda / Me mostra a anaconda à la Nicki Minaj / Quando for a hora, só não se emociona / Que é mais um pra conta, é só sacanagem”. No refrão, repete que assim que o parceiro gozar ela dará adeus: Depois que tu pá, é só bye, bye, bye / Te chamo um carro e cê vai, vai, vai”.

O som de flauta presente na introdução da faixa sinaliza a personagem da canção como encantadora de cobras. Nesse caso, a anaconda toma sentido fálico, assim como na faixa “Anaconda” (2014) de Nicki Minaj citada na letra. Com sample de “Baby got back” (1992) de Sir Mix A-lot, o hit da rapper estadunidense respondia ao trecho da canção da década de 1990: “Minha anaconda não quer nada / A menos que você tenha um bundão, gata”. A bunda voluptuosa de Minaj configurou um símbolo de desejo na década de 2010, informada pelo protagonismo do Twerk em coreografias de pop e rap de artistas negras e latinas. Minaj convocava também uma exaltação de bundas grandes indicando diversão na disputa com mulheres que não seriam voluptuosas como ela: “Eu quero ver as minas com bundões, / Que estão na porra da boate / Quero que as vadias magrelas se danem, como é que é? / Sim, eu tenho uma bunda enorme”.

A anaconda de Sonza, apesar de referenciar a rapper traz no conteúdo imagético do videoclipe uma alusão à cantora Britney Spears, tanto ao aparecer dançando em cenas segurando uma cobra, como havia feito a estadunidense na famosa performance de “Im A Slave 4 U” no Video Music Awards de 2001, quanto no figurino preto que usa junto à dançarinas em trechos coreografados próximo ao final do vídeo que destacam seu cabelo loiro e liso sob um chapéu, próximo ao figurino de Britney em “Me Against The Music” (2003). Neste mesmo trecho, entre rebolados do funk carioca, Sonza gestualiza referências a Michael Jackson ao segurar o chapéu com uma das mãos enquanto traz a outra mão em frente à pelve.

É nesse conjunto de referências e citações imagéticas, sonoras e gestuais onde identificamos que a narrativização da escuta ou audiovisualização da faixa de Luísa Sonza perpassa atravessamentos conexos permeados por fluxos midiáticos, que tem desde o videoclipe a corporeidade dançante da artista como miríade de confluências. Ao mesmo passo, é importante voltar ao trecho viral da coreografia que se encontra no segundo verso da canção.

Se Sonza anuncia a relação sexual, Angeliq em seu espanhol sem rodeios ilustra o momento de cópula:

A sua anaconda está aparecendo / Dá para perceber que você quer me dar ela / Tá querendo que eu te jogue / Que te jogue na parede / Em um minuto já gozou / Com meu movimento assassino (assassino) / Ei, aumentamos o ritmo / E vai ficando mais gostoso / Forte, forte / Eu gosto forte, forte / Bebê, vem, forte, forte / E mais rápido [...] / Ei, beija minha bunda, bunda, bunda (Sonza, Angeliq, 2021, tradução nossa).

Em sincronia, na postura de quatro apoios e com a lateral direita do corpo posicionada para quem assiste, são realizadas quatro sarradas em direção ao chão, a pelve se aproxima e se distancia do solo enquanto o rosto de quem dança fita a/o espectadora/or. Em sequência, sobre os joelhos e com as duas mãos acima da cabeça são realizadas quatro ondulações com quadril, trazendo-o para frente no plano sagital¹⁰ e levando o corpo para cima. Esse rebolado serpenteado é sensual, e, assim como a sarrada, mimetiza a penetração.

De volta à postura de quatro apoios, a perna direita é flexionada em direção ao braço direito, enquanto a perna esquerda se estende, afastando-se do tronco. O corpo se aproxima da postura do lagarto na yoga, enquanto o movimento lembra o exercício de afundo realizado em treinos de glúteo e membros inferiores. A pelve, mais uma vez, busca o chão, recrutando alongamento de musculaturas das coxas e quadris. São quatro estocadas com a perna direita flexionada à frente e apenas uma na posição contrária. Talvez haja aqui um indicativo das aproximações das coreografias de desafios com as práticas de danças fitness.

Agora, sobre os joelhos e com as pernas abertas, o corpo passa a ser exibido de frente, evidenciando os seios, a barriga e a pelve. Movimentos circulares com o quadril, são alternados com movimentos também circulares na região do tórax trazendo os peitos para o centro de atenção. As mãos também mudam de posição: tocam o chão para dar apoio e sustentação às partes superiores do corpo e tocam os seios, a pelve e a barriga, nesta ordem como gestos em sincronia com a repetição da palavra *duro*, aqui traduzida como “forte”, mas que está no campo da polissemia entre gostar de um sexo “forte”, no espanhol, e de um falo duro, em língua portuguesa.

¹⁰ Os planos anatômicos são utilizados na descrição e análises de movimentos na dança, recortando o corpo para observar seu deslocamento pelo espaço. De forma simplificada, o plano sagital possibilita os movimentos para frente e para trás, enquanto o plano coronal possibilita os movimentos para os lados. Já o plano transversal está ligado a torções e giros realizados no nível médio do corpo.

O fim do trecho da coreografia vem com um retorno rápido à postura de quatro apoios, seguido de um levantar pelo quadril: primeiro, as pernas são estendidas trazendo o corpo para o nível médio a partir dos joelhos que se esticam enquanto a cabeça permanece mais próxima ao chão, de modo que, durante a repetição da palavra *culo* (bunda), o quadril é a parte mais elevada do corpo, para só em seguida o tronco, assim com a cabeça e os braços, serem trazidos para cima, aproximando o corpo de uma postura mais ereta.

É nesse trecho que, no Baile da Anaconda, em Recife, a escuta não estava apreendida em uma relação espectral focada na voz da artista ou no olhar que se limita a observar os movimentos de quem está no palco, mas sim no convite à incorporação da coreografia disseminada nas redes sociais digitais. Um tipo de experiência que não é universal, até porque para cada corpo que dança próximo ao chão, outras corporeidades dançantes se agitam em roda, deslocando o centro de atenção do palco italiano para observar, gritar e reagir de maneira empática ao movimento de quem está no centro. É uma experiência corporificada que constroi pistas imaginadas, onde o show de Luísa Sonza, assim como sua corporeidade, atuam como catalisadores de possibilidades coreográficas para que outros corpos irrompam publicamente manifestando suas sexualidades e performatividades de gênero através da dança.

Não tomamos essa coreografia enquanto mobilizadora de um único sentido político em sua incorporação, mas indicamos que a possibilidade de escuta através da dança permite, por exemplo, a homens gays a expressão pública de gestos tidos como afeminados e à mulheres a expressão de sua sexualidade em uma relação em que o masculino não é o dominante.

Existem também aspectos residuais midiáticos na fruição dançante da escuta conexa ao vivo informada por desafios coreográficos. Eles se encontram na multiplicidade de produtos audiovisuais que funcionam como ferramenta pedagógica na formulação de corporeidades dançantes mesmo que não se proponham a este fim em seu princípio. Alguns exemplos foram elencados por Eduardo Viñuela (2021), os destacamos aqui com alguns acréscimos: vídeos tutoriais e aulas gravadas que misturam dança à movimentos dos exercícios aeróbicos em espaços de saúde, como as práticas de Fit Dance; videoclipes populares anteriores à disponibilização prioritária no YouTube; também videoclipes pós-MTV (Pereira de Sá, 2016), que datam do final da década de 2000 e a década de 2010, como *Single Ladies* de Beyoncé (2008), que contém uma das primeiras coreografias virais em redes sociais digitais; *flashmobs* publicados no YouTube nos anos 2010; práticas de K-cover registradas em vídeos; desafios no extinto aplicativo Vine (2012-2019), como aquele em que homens exibiam suas

masculinidades emulando uma sarrada sobre superfícies como o chão e a cama ao som de *Grind With Me* (2005), do grupo Pretty Ricky; e práticas de dança para jogos com sensor de movimento, como o Just Dance.

Nesse esteio, o YouTube segue funcionando enquanto um repositório não só de videocliques oficiais, mas também de compilados das coreografias executadas em aplicativos de vídeo, a despeito de também ter incorporado em 2021 à plataforma a modalidade “Shorts” para criação e publicação de vídeos curtos. É no YouTube que está publicado também o vídeo da coreografia oficial de “ANACONDA *o*~”, divulgada um dia antes do lançamento do videoclipe oficial na mesma plataforma, cronologia de lançamentos que reforça a importância que a coreografia ocupa no modo de agenciar a canção. Em fevereiro de 2025, cerca de três anos após o lançamento, o audiovisual que traz apenas as dançarinas executando a coreografia em frente à uma grande porta apresentava 38 milhões de visualizações, número equivalente a aproximadamente 55% do total de 69 milhões de *views* no videoclipe oficial.

Esses atravessamentos coreográficos também são articulados pelas dinâmicas de contaminação entre sonoridades, impulsionadas pelos featurings, que, por sua vez são modulados pelas dinâmicas de plataformização da música através dos serviços de streaming, buscando a inserção de artistas em diferentes playlists através das colaborações. Não é por acaso que “ANACONDA *o*~” possui apenas três minutos de duração e ainda assim é tomada por variações de BPM entre trechos curtos trazendo alguma novidade à escuta assim como a rolagem de um feed de rede social apresenta novidades em curtos períodos de tempo para retenção da atenção de seus usuários.

Reconhecemos também as contradições de tantas referências sonoras, imagéticas e coreográficas de ascendência negra e periférica sendo agenciadas a partir da corporeidade de Luísa Sonza. Mas, neste caso, parece haver uma sobreposição de camadas que aponta para o fato que é difícil efetuar recortes de precisão quando se trata da sobreposição de materialidades sônico-musicais que envolvem gênero, raça e geopolítica. Por certo, a corporeidade dançante de “ANACONDA *o*~” é atravessada por questões autonomia do feminino e de corporeidades não heteronormativas. A participação da cantora de reggaeton estadunidense de ascendência cubano-porto riquenha, Mariah Angeliq, acaba por matizar e tomar as rédeas pelo modo como a sonoridade se transforma a partir do que ela canta e faz dançar, de outro lado as polêmicas envolvendo a branquitude de Luísa Sonza são incorporadas aos percursos de narrativização da música, mas não restringem a amplitude da escuta a partir de corporeidades

dançantes múltiplas que partilham, ao final da escuta coreográfica, o uso, o descarte e a implosão do masculino como vetor de centralidade dos percursos de escuta de “ANACONDA *O*~”.

Segue o baile

Ao longo das reflexões que estabelecemos sobre a importância das corporeidades dançantes, das coreografias que se incorporam às escutas sônico-musicais e do modo como dançar é uma forma de fazer vibrar o pensamento através da música, observamos que a separação entre “música para dançar” e “música para escutar” repercute uma velha dicotomia entre musicalidades que supostamente exigiriam uma participação dedicada e cerebral, no ato de ouvir e aquelas que teriam como chamamento a gíngua, o bailado e a emoção como formas de habitar a música. Essa dicotomia mobiliza estigmas antigos entre produções artísticas intelectualizadas, usualmente associadas à destreza técnica exigida para a execução de instrumentações 'refinadas'. Nesse contexto, os aspectos corpóreos das categorizações musicais associadas ao dançar como forma hegemônica de fruir a música se articulam a modos não hegemônicos de sentir prazer e valorizar a existência sônico-musical. Não por acaso, esse binarismo reforça a hegemonia do rockcentrismo no modo de valorar e hierarquizar quais músicas 'importam', reproduzindo antigos preconceitos em torno das materialidades corpóreas situadas fora da normatividade branca, heteronormativa e masculina que historicamente predominou no rockismo.

Ao transitar por diversos trabalhos que apontam para a importância das corporeidades dançantes como forma de valorar e vivenciar a música, notamos que, ao modular de diferentes maneiras as questões de gênero, raça e geopolítica na valorização da música pop, também se corre o risco de acionar um binarismo que, mesmo ao questionar valorações tradicionais e ao colocar corporeidades minoradas em cena, pode isolar a dança e a coreografia como marcas distintivas do pop dentro dos estudos habituais que articulam música e comunicação. Nossa proposição não é reforçar essa segmentação do pop, mas sim incorporar a dança como uma categoria analítica presente em diferentes dinâmicas da música popular massiva.

Ao final deste artigo, acreditamos que ainda estamos no início da busca por rotas alternativas. Entendemos que incorporar a dança e seus aspectos coreográficos aos modelos de cotejamento da música é uma forma de amplificar os percursos de escuta das categorizações musicais, sem deixar de articulá-los, de forma conjunta, às dinâmicas sociais, estéticas e

econômicas que marcaram os estudos de música e comunicação até aqui. Reiteramos que esses cortes não são meros adendos aos fenômenos musicais, mas, assim como as corporeidades dançantes, são materialidades constituintes e entrelaçadas aos processos de escuta conexa da música popular massiva.

Referências

- ARMOMINO, Luciana. **A memória como gesto**: um ato ético, estético e político. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2024.
- BEYONCÉ. *Single Ladies (Put a Ring on It)*. Direção: Jake Nava. EUA: Columbia Records, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4m1EFMoRFvY>. Acesso em: 22 fev. 2025.
- CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. **Práticas de escuta do rock**: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- CONTER, Marcelo Bergamin. **Lo-fi**: música pop em baixa definição. Curitiba: Appris, 2016.
- CUNHA, Simone Evangelista; SÁ, Simone Pereira de. Controvérsias do funk no YouTube: o caso do Passinho do Volante. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 158-181, 2014.
- FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing Empathy**: kinesthesia in performance. New York: Routledge, 2011.
- GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. SOTER, S.; PEREIRA, R. (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidadeEditora, 2003.
- GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **The Black Dancing Body**: A geography from coon to cool. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- JACKSON, Michael. *Beat It*. Direção: Bob Giraldi. Estados Unidos: Epic Records, 1983. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oRdxUFD0Qe0>. Acesso em: 16 fev. 2025.
- JANOTTI JR., Jeder. Sobre o valor dos gêneros musicais: desvelando as encenações do rockcentrismo nas categorizações musicais. **Galáxia**, São Paulo, v. 49, p. 1-20, e64068, 2024.
- KASSABIAN, Anahid. **Ubiquitous listening**: affect, attention, and distributed subjectivity. Berkeley: University of California Press, 2013.
- LEAL, Bruno Souza. **Introdução às narrativas jornalísticas**. Porto Alegre: Sulinas, 2022.
- LEPECKI, André. **Exhausting Dance**: Performance and the politics of movement. Abingdon: Taylor & Francis e-Library, 2006.
- LEPECKI, André. Choreography as Apparatus of Capture. **The Drama Review**, vol. 51 no. 2, p. 119-123, 2007.
- LUCAS, Cássio de Borba. **Escutas expandidas e a produção comunicacional de escutas musicais**. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.
- LINS, Mariana. This is show business: a cultura dos megaespetáculos pop e a invenção do “padrão Madonna”. SOARES, T.; LINS, M.; MANGABEIRA, A. (Org.). **Divas Pop** [recurso eletrônico]: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MINAJ, Nicki. *Anaconda*. No álbum: The Pinkprint. Republic Records, 2014. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5eqiMMbaeUZ32Q7sS00H35?si=96bd0d33c89d41ba>. Acesso em: 18 fev. 2025.

OLIVEIRA, Allan Paula. O ouvido dançante: música popular entre swings e cangotes. *El Oído Pensante*, v. 3, n. 2, p. 1-21, 2015.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Bata o seu koo: Corpo, gênero e performances de racialidade em uma festa negra LGBTQIA+. *Revista FAMECOS*, [S. l.], v. 29, n. 1, p. e42438, 2022. DOI: 10.15448/1980-3729.2022.1.42438. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/42438>. Acesso em: 8 fev. 2025.

PEREIRA, Livia Maria Dantas. **O que canta a drag queen?**: limites e disputas em torno da categorização da produção musical de drag queens no Brasil. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

PUCRS. Pandemia e redes sociais: entenda o sucesso do TikTok. **PUCRS**. Disponível em: <https://portal.pucrs.br/noticias/ensino/entenda-o-sucesso-do-tiktok/>. 22 de set. de 2021. Acesso em 06 fev. 2025.

ROLIM, Mário. **Múltiplos modos de mover politicamente os corpos no rap**: cartografia dos regimes coreopolíticos do rap do Brasil e dos EUA. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.

ROLIM, Mário. Por uma consideração da política no Rap a partir de regimes coreográficos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020, Recife. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2020.

SANNEH, Kelefa. **Na trilha do pop**: A música do século XX em sete gêneros. São Paulo: Todavia, 2023.

SANTOS, Antonio Carlos Silveira dos. **Corporeidade dançante**: aprendizagem e experiência da dança entre os jovens. 2011. 126 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11624/254>. Acesso em 08 fev. 2025.

SHANNON, C; WEAVER, W. **The mathematical theory of communication**. Urbana: University of Illinois Press, 1962.

SILVEIRA, Fabrício Lopes da. Terrorismo Anal. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, [XXIV], [2015], [UNB Brasília]. *Anais da Compós*, 2015, Brasília. *Anais [...]*: Brasília: Compós 2015.

SOARES, Thiago. Divas Pop; o corpo-som das cantoras na cultura midiática. In: LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan; SOARES, Thiago (Org.). **Divas Pop**: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 25-42

SOARES, Thiago.; SILVA, Lúcio. S. F. da. Coreografias de gênero em covers de K-pop. *Intexto*, Porto Alegre, n. 53, p. 110437, 2022. DOI: 10.19132/1807-8583202253.110437. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/110437>. Acesso em: 15 fev. 2025.

SOARES, Thiago; TENÓRIO, W. Henrique do N. Senta a bunda: performance, gestosfera e branquitude na análise de vídeos. *Revista Trilhos*, Santo Amaro, Bahia, v. 3, n. 1, p. 94–109, 2022. Disponível em: <https://revistatrilhos.com/home/index.php/trilhos/article/view/89>. Acesso em: 15 fev. 2025.

SONZA, Luísa; ANGELIQ, Mariah. **ANACONDA *o* ~~~** [videoclipe]. Dirigido por Jácques Dequeker. YouTube, 09 dez. 2021. Disponível em: https://youtu.be/iLTR0UyG2Yo?si=Hzw2_YEqsDJj4Oa4. Acesso em: 18 fev. 2025.

TENÓRIO, Winglison Henrique do Nascimento. Senta a bunda: a bunda performática em videoclipes de funk como indicativo de disputas interseccionais e de gêneros musicais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 44., 2021, Recife. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2021.

TIBURI, Marcia e ROCHA, Thereza. **Diálogo/Dança**. São Paulo: Senac São Paulo, 2017.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998.

VIANA DE PAULO, Rodolfo Rodrigo. **E quem disse que malandro precisa ser macho?**: etnografia das tradições, dissensos de gênero e performances negras dos passistas das escolas de samba carioca. 2022. 202 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023. Disponível em: <http://app.uff.br/riuff/handle/1/29306>. Acesso em 08 fev. 2025.

VIÑUELA, Eduardo. **“Broadcast with me”**: prácticas de ‘prosumo’ en la era TikTok. Apresentação oral realizada no 1º Simpósio Popfilia, 28 jun. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/8F54LPquQWg?si=oMqtpPXiv5aOTl2X>. Acesso em 15 fev. 2025.