

Canção brasileira e música digital nas ficções sônicas de Delta Estácio Blues¹

Breno BASTOS²

Fabio Cabral JOTA³

Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

Resumo⁴

Este artigo busca refletir sobre as transformações nos modos de fazer música a partir das tecnologias digitais e seus impactos na produção de canções no Brasil. Tomando os procedimentos de manipulação do som como elemento central da música digital (Hugill, 2008), propomos analisar o disco Delta Estácio Blues, de Juçara Marçal, como um exemplo de criação que se vale dessas ferramentas para reinterpretar a tradição cancional brasileira, em diálogo com o conceito de ficções sônicas, de Kodwo Eshun (1998). Ao retrabalhar elementos da canção brasileira com procedimentos da música digital, consideramos, a partir de Haraway (2009), a criação de uma sonoridade ciborgue no disco, por meio da diluição das fronteiras entre o orgânico e o digital.

Palavras-chave

Música Digital; Canção Brasileira; Juçara Marçal; Delta Estácio Blues; Ficções Sônicas.

Introdução

Ao longo do século XX, artistas ligados às mais diversas linhagens foram responsáveis pela realocação da produção musical a partir da percepção de que, para além de notas musicais, o material disponível para ordenação e manipulação por parte dos artistas da música é composto da ampla gama de signos sonoros que vai do ruído ao tom, do pulso à frequência. Essa transformação se entrelaça com as inovações técnicas que permitem a manipulação sonora em estúdios, sound systems, samplers e sintetizadores, desembocando em experiências musicais tão diversas quanto as composições minimalistas de John Cage, a música concreta, as invenções sonoras do dub jamaicano, o experimentalismo lisérgico do Krautrock, a revolução do hip hop e a emergência da cultura clubber.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, 24º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA), e-mail: bbastosfernandes@gmail.com.

³ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA), e-mail: fabiocabraljota@gmail.com.

⁴ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Nas últimas décadas, a postura defendida por artistas desses campos tem sido maximizada e estendida a novos horizontes através da produção musical baseada em procedimentos e tecnologias digitais, de modo a possibilitar o surgimento de uma nova categorização para os profissionais da arte sonora: a de músico digital.

Um músico digital é alguém que abraçou as possibilidades abertas por novas tecnologias, em particular o potencial do computador para explorar, preservar, manipular e processar som, e o desenvolvimento de inúmeras outras ferramentas digitais e dispositivos que permitem a invenção e descoberta musical (Hugill, 2008, tradução nossa).

Ao adotar a manipulação digital das ondas sonoras como procedimento central de seu trabalho, os músicos digitais criam uma maneira de produzir em que “a troca musical primária é baseada em sons” (Hugill, 2008, p. 33), inserida em uma cultura na qual a “música se tornou uma questão de manipulação de sons mais do que de notas” (Hugill, 2008, p. 36).

Segundo Hugill (2008), esses artistas tendem a inserir-se em uma tradição que toma o timbre como elemento musical de destaque, diferenciando-se de tradições até então mais consolidadas que destacam as alturas (como no caso da música de concerto) ou o ritmo/batida (a exemplo do rock e boa parte da música pop do último século).

A prevalência do timbre como elemento de partida vem acompanhada de uma maior atenção à particularidade de cada som, que não mais atua necessariamente como índice do instrumento do qual provém, mas realça seu caráter icônico por meio da especificidade de cada textura, cor e qualidade sonora.

No âmbito das músicas populares e, em especial, da canção, a integração desse tipo de produção em meio às simultaneidades contemporâneas (Wisnik, 1999) propicia o desenvolvimento de processos tradutórios através dos quais as várias tradições cancionais podem ser reimaginadas, ao mesmo tempo em que mantêm e atualizam seus traços distintivos.

Música digital no Brasil

No contexto brasileiro, a utilização das tecnologias digitais na música popular se dá principalmente a partir das músicas pop-periféricas. O funk carioca, por exemplo, se desenvolve nos anos 1980 através da apropriação do Miami Bass pelos DJs dos bailes

black nas periferias do Rio de Janeiro, e começa a tomar forma própria no trabalho do DJ Marlboro, que sampleia e introduz novos elementos, utilizando instrumentos como o sampler e a bateria eletrônica (Pereira de Sá, 2010). Podemos também elencar outros gêneros musicais, como o rap, o forró eletrônico e o tecnobrega.

Em comum a todos eles, existe a apropriação das tecnologias digitais a partir de um contexto de precariedade socioeconômica, se desenvolvendo inicialmente à margem dos grandes estúdios e do mainstream. Nesse processo criativo, os artistas mesclam referências de seus contextos culturais e produzem inovações estéticas, muitas vezes utilizando as ferramentas digitais de formas inesperadas. Nesse sentido, dialogam com a noção de gambiarra, que

ilustra um amplo repertório de práticas criativas que transformam, adaptam, estendem e ressignificam as tecnologias a partir das limitações materiais. Em alguns casos, isso significa trabalhar com tecnologias que foram tornadas obsoletas nos grandes centros econômicos. Os DJs de funk carioca, por exemplo, só obtiveram acesso à bateria eletrônica Roland TR-808 depois que sua fabricação foi encerrada nos Estados Unidos (Albuquerque, 2021, p. 12).

Messias e Mussa (2020) propõem ampliar a ideia de gambiarra para além de sua relação com a realidade socioeconômica, em direção a uma “ideia de precariedade e improviso como forma de conhecer” (Messias, Mussa, 2020, p.175), constituindo o que chamam de epistemologia da gambiarra. Nessa perspectiva, os sujeitos produzem suas próprias formas de se relacionar com os objetos sociotécnicos ao estabelecer novas conexões entre repertórios distintos, num processo simultaneamente inventivo e especulativo.

É possível compreender o desenvolvimento de gêneros musicais como o funk a partir desse conceito de gambiarra, observando como os artistas mobilizam as tecnologias para produzir novas sonoridades. Num contexto contemporâneo, a utilização de sintetizadores deu lugar ao uso dos softwares conhecidos como Digital Audio Workstation (DAW) (Albuquerque, 2021), sendo os mais conhecidos o FL Studio e o Ableton Live. Nesses programas, é possível produzir, gravar, mixar e editar áudios, numa interface intuitiva que permite ao criador prescindir de um conhecimento formal de teoria musical.

Para criar uma música, o usuário precisa desligar ou ligar botões virtuais em uma linha de comandos para cada som, adicionar e sobrepor faixas de áudio. Experimentando os sons em tempo real, por meio de tentativa e erro, o usuário faz isso até formar uma batida em loop que o agrade. Desta forma, o design do FL torna dispensável o conhecimento sobre partituras e notação musical, ao mesmo tempo em que abre um campo para outros tipos de habilidades e saberes musicais. Grosso modo, podemos dizer que o FL Studio imprime um tom mais lúdico à composição musical, como uma espécie de videogame (Albuquerque, 2021, p. 6).

Ao organizar a interface de produção em faixas de áudio ao invés de notas musicais, como aconteceria na notação tradicional para instrumentos, as DAW favorecem um processo criativo em que o som em si é tomado como matéria-prima, na medida em que qualquer arquivo sonoro gravado ou digitalmente produzido é passível de ser utilizado, independente de sua origem. Nesse sentido, a tendência à valorização do timbre durante a produção é realçada pelas possibilidades de experimentação abertas não só através da multiplicidade de sons disponíveis como também por meio do grande número de efeitos e ferramentas digitais que podem ser acionados, capazes de tornar sons conhecidos irreconhecíveis e integrar o ruído ao centro da criação musical, de acordo com os efeitos desejados pelo artista.

À medida em que os procedimentos da música digital são incorporados na produção de canção no Brasil, observamos uma proliferação de estilos muito próprios, caracterizada por trabalhos que requerem “desenvolver uma estética pessoal, uma compreensão do contexto para o trabalho, habilidades técnicas e musicais específicas e uma identidade individual” (Hugill, 2008, p. 15). A rica tradição de canção brasileira serve de substrato para o irromper de obras que se ancoram em elementos constitutivos basilares e a partir deles vislumbram novas possibilidades de criação, numa manifestação de memória criadora (Lotman, 1998) dessa cultura.

Juçara Marçal e a música digital

Em atividade desde a década de 1990, a cantora fluminense Juçara Marçal é um bom exemplo de como a utilização de procedimentos da música digital ligados à estrutura da canção dá forma a caminhos inovadores para a produção musical, em especial no caso de seu mais recente álbum solo, “Delta Estácio Blues” (DEB). Radicada em São Paulo, a artista produz trabalhos que bebem da tradição da canção brasileira, ao mesmo tempo em que são caracterizados por um constante processo de experimentação e pesquisa acerca dos horizontes possíveis para o fazer musical partindo dessa linhagem.

Em 2008, Marçal lança seu primeiro disco, “Padê”, em parceria com o violonista Kiko Dinucci. No álbum, a dupla passeia pelo universo da canção afro-brasileira, iniciando com músicas que remetem aos orixás e passando por vertentes do samba e de outros ritmos da cultura popular. Produzido de forma independente, o disco inaugura a parceria de Marçal e Dinucci, que continua até os dias de hoje.

Em 2011, a dupla se junta ao saxofonista Thiago França para formar o trio Metá Metá, projeto em que aprofundam elementos já presentes no “Padê”, como a interlocução com o universo do candomblé e da cultura popular, adicionando elementos de jazz, noise e música experimental. Com três discos já gravados (“Metá Metá”, lançado em 2011, “MetaL MetaL”, de 2012, e “MM3”, de 2016), o Metá Metá foi responsável por ampliar o alcance de Juçara na parcela do público mais ligada ao cenário alternativo.

Nesse contexto, a cantora lançou em 2014 o LP “Encarnado”, sua estreia solo, ainda mais experimental que os álbuns do Metá Metá. Nele, Marçal canta a temática da morte em canções densas, acompanhada de instrumentos de corda como guitarra, violão e viola, eletrificados e distorcidos. Além do trabalho no Metá Metá e de sua carreira solo, a artista ainda possui dois outros projetos colaborativos: o disco “Anganga”, feito com o produtor de música eletrônica Cadu Tenório, e os dois volumes dos “Sambas do Absurdo”, parceria com Rodrigo Campos e Gui Amabis.

O encontro de Juçara com Tenório em “Anganga” marca o início de sua aproximação mais sistemática à música eletrônica, valendo-se de procedimentos e ferramentas digitais para reinterpretar o “Canto dos Escravos”, de Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme, a partir da música noise experimental. Essa posição é ainda mais acentuada no segundo álbum solo da cantora, “Delta Estácio Blues” (2021), em que a manipulação digital dos sons torna-se o principal processo utilizado na composição e construção de arranjos para as canções. Em entrevista ao portal do Natura Musical, Marçal observa:

As bases são todas feitas em cima de samples de várias coisas: um pedaço de um baixo de uma música ali, um barulho de porta, um riff de guitarra... Tem até uma base em que a gente usou um barulho de privada. Ouvimos um “plin” e pensamos “nossa, que som legal”, aí gravamos e incorporamos. Fomos juntando esses vários samples e o resultado deu nas bases instrumentais das músicas (Marçal, 2021).

Nesse processo, instrumentos musicais tradicionais misturam-se com sons feitos por sintetizadores e gravações de objetos do cotidiano, num resultado em que muitas vezes é difícil discernir a origem de cada som. Se Juçara inicia sua carreira muito ligada às tradições da canção brasileira e as reinventa nos experimentos que realizou durante a década anterior, no DEB ela mergulha nas novas possibilidades da música digital. A feitura das músicas passa a focar nas possibilidades de manipulação de sons e em modos de organizá-los dentro de canções, a exemplo de “Sem Cais”, faixa em que a batida e os riffs centrais modulam entre diferentes timbres e texturas, assumindo presenças flexíveis enquanto afirmam padrões reiterativos mas abertos à variação.

Sonoridade ciborgue e ficções sônicas em “Delta Estácio Blues”

Segunda faixa do álbum, a canção “Sem Cais” pode contribuir para adentrarmos nessa construção e extrair possíveis sentidos acerca da posição estética de Juçara em “Delta Estácio Blues”. No começo da faixa, ouvimos um padrão melódico constante ascendendo e descendendo o intervalo de um tom no sintetizador, formando junto com os elementos percussivos o desenho da batida que estrutura a maior parte da canção. Após algumas repetições, a voz de Juçara adentra o fonograma e acrescenta uma paisagem visual ao texto, com os versos iniciais: “Mar agitado nas praias de ultramar / Não terá boias pra nos salvar”. Gradativamente, outros elementos compõem a faixa, que ganha mais timbres e contornos melódicos, culminando em um traço central para a arquitetura da canção: a linha de baixo. Pouco depois da entrada da linha de baixo, o fonograma é novamente preenchido por sons de maior intensidade e variedade, dessa vez de forma mais abrupta, no momento em que Juçara canta: “Desavisados emulam o futuro / Porta aberta que bateu lá atrás”. Entram novos instrumentos, como o trompete, e esses dividem

o espaço acústico com sons de origem indeterminada, oscilando entre o ruído e notas de frequência mais estável.

Citando como exemplo o coro de tambores (*drumchoir*) ganês, Eshun (1998) aponta essa forma de organização vertical dos elementos sonoros, em que diferentes camadas são sobrepostas a padrões centrais, como um procedimento recorrente nas músicas africanas e afrodiáspóricas:

O coro de tambores ganês distribui polirritmos em estratos que Russell denomina de Forma Vertical: ‘(...) um percussionista é a gravidade rítmica enquanto os outros gradualmente sobrepõem ritmos sofisticados em cima do centro tonal. O todo na verdade não se desenvolve de modo horizontal, mas evolui em complexidade e densidade. É energia vertical tornando-se cada vez mais alta, complexificando-se’ (Eshun, 1998, p. 25, tradução nossa).

Essa organização, por sua vez, permite a construção de configurações espaciais (Nakagawa, 2022) da paisagem sonora da canção, ao potencializar a justaposição de diferentes elementos sonoros no mesmo espaço e ao mesmo tempo. Assim, o desenrolar da faixa não se concentra primordialmente em relações de contiguidade das notas musicais em um eixo horizontal, desenvolvido ao longo do tempo, mas ressalta a continuidade entre os diferentes sons agregados através de ciclos de repetição de elementos basilares, como o padrão rítmico (marcado também pelas notas do sintetizador) e a linha de baixo.

Além disso, a utilização de sons graves gera efeitos vibratórios significativos na experiência auditiva, já que, segundo Schafer (1994), a “localização da fonte sonora é mais difícil com sons de baixa frequência, e a música que realça tais sons é tanto qualitativamente mais sombria quanto menos direcionada espacialmente. O ouvinte parece imergir na fonte sonora, ao invés de encará-la” (Schafer, 1994, p. 116, tradução nossa). Os sons agudos de “Sem Cais”, por sua vez, são muitas vezes distorcidos e assumem a forma de ataques passageiros, aparições efêmeras despontando em meio à experiência de imersão, como que desnortando o ouvinte, refletindo um estado tão incerto quanto aquele constituído na letra da canção.

Composta pelo artista maranhense Negro Léo em conjunto com Marçal, a letra da canção contribui para produzir imagens de indeterminação e deriva. O eu lírico da canção

parece ser coletivo, um “nós” que navega pelo mar agitado, dando à canção um tom político desde seus primeiros versos⁵. Em meio a um cenário de múltiplas crises (ambientais, políticas, sociais), navegamos sem cais para atracar⁶ ou boia para nos salvar em caso de naufrágio. Não existem certezas de salvação, mas também não é possível voltar para o passado, para a “esperança que já não vai acudir”. O que resta é continuar seguindo (“abnegados surfando o mar que advir”), procurando novas “terras possíveis”⁷. A indeterminação marca a canção tanto em seus aspectos líricos quanto sonoros, produzindo o que, a partir de Donna Haraway, consideramos enquanto uma sonoridade ciborgue.

Em seu “Manifesto Ciborgue”, Haraway (2009) propõe a figura do híbrido de humano e máquina como uma imagem conceitual capaz de superar a visão dicotômica e essencialista constitutiva do pensamento ocidental moderno. Irônico, ele não tem compromisso com uma realidade pré-concebida, uma identidade unitária ou um mundo harmônico. Navega pelas contradições e fronteiras sem “qualquer fascínio por uma totalidade orgânica que pudesse ser obtida por meio da apropriação última de todos os poderes das respectivas partes, as quais se combinariam, então, em uma unidade maior” (Haraway, 2009, p. 38). O ciborgue tem “prazer na confusão das fronteiras” (Ibid. p. 37) e “insiste no ruído e na poluição” (Ibid., p.88).

É nesse sentido que entendemos a sonoridade do “Delta Estácio Blues” como ciborgue. Ao se apropriarem dos modos de fazer da música digital, Marçal e Dinucci parecem querer brincar com a maleabilidade do som, de modo que os elementos ligados a gêneros musicais como samba, MPB, blues e rock não vão embora, mas constantemente assumem novas facetas. Podemos ouvir instrumentos como guitarra, bateria, baixo, cuíca e agogô, além de ritmos e riffs que de certo modo soam mais familiares, mas os recursos digitais surgem, então, para confundir esses elementos sonoros.

A distinção entre digital e orgânico é borrada e, no final, perde sua importância. Se, como afirma Haraway, “a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica” (Ibid., 2000, p. 36), no universo do DEB, o mesmo pode ser dito acerca da fronteira entre música digital e analógica, ou mesmo entre os diferentes gêneros musicais.

⁵ “Mar agitado nas praias de ultramar / Não terá boias pra nos salvar”.

⁶ “Não tem cais / Onde hei de parar”.

⁷ “Terras possíveis nos quase bilhões de sóis / Que jamais deuses irão negar.”

Mesclando tradições e abrindo-se às possibilidades sonoras contemporâneas, as canções do “Delta Estácio Blues” encontram sua força não apenas na capacidade de representar o mundo em que vivemos, mas principalmente pelo potencial de projectar e construir o que Lotman (2022) chama de uma “segunda realidade”. Segundo o autor, essa capacidade é responsável por transformar a arte em um laboratório ideal para o imprevisível, ao investigar o constante devir das alternativas potenciais no espectro entre o possível e o impossível.

Essa investigação cria um ambiente favorável à ficcionalização e especulação acerca da realidade, na medida em que

A intrusão dos fenômenos artísticos no processo histórico altera radicalmente o caráter desse processo. Se a história é uma janela para o passado, então a arte é uma janela para o futuro. Essa metáfora, no entanto, requer uma correção essencial: no conjunto de vidraças dessas janelas foram instalados espelhos. Se o passado é entendido como uma estrada que conduz diretamente para o presente (presente que, nesta perspectiva, aparece como o único resultado possível do passado), a passagem para o futuro é concebida como uma explosão. Entre o presente e o futuro flui a imprevisibilidade (Lotman, 2022, p. 186).

É possível problematizar a visão de Lotman sobre a relação entre o passado, o presente e o futuro, pensando a temporalidade de forma não-linear. Nessa perspectiva, as instâncias temporais se constituem mutuamente, não sendo posições fixas numa cronologia ordenada na lógica da sucessão (Martins, 2021). Assim, os exercícios de ficcionalização e especulação podem gerar explosões e alocar o imprevisível não somente no futuro, mas também no presente e no passado.

O conceito de ficções sônicas proposto pelo teórico britânico-ganês Kodwo Eshun (1998) segue nesse sentido. Com foco na produção afrodiaspórica, o autor aposta na potência da música de produzir ficções capazes de transformar a realidade, ao observar que diversos artistas negros ligados ao jazz, ao dub, ao hip hop e à música eletrônica produzem sonoridades futuristas enquanto retomam tradições musicais não-europeias que remetem a tempos imemoriais. Para o autor, essa busca por musicalidades tradicionais não parte de uma identificação romântica com um passado idealizado, mas pela percepção

de que em muitas dessas “Máquinas-de-ritmo”⁸ existe um caminho que aponta para novas possibilidades de futuro.

Quanto mais velha a Máquina-de-ritmo, mais futurista ela é. Para George Russell - assim como Stockhausen, Coltrane e Holger Czukay - voltar ao passado sônico ganês, indiano ou vietnamita é ir de encontro a um novo futuro. Escutar uma TRA (Tecnologia Rítmica Avançada)⁹ é ouvir a evolução da tecnologia no decorrer de séculos (Eshun, 1998, p. 26, tradução nossa).

Essas experiências musicais propõem outras linhas temporais e conexões entre passado e futuro que questionam uma narrativa linear de história, baseada num ideal de progresso que privilegia o Ocidente e a modernidade. O conceito de ficções sônicas é proposto como ferramenta conceitual para compreender as possibilidades que a música tem de especular sobre narrativas históricas, criar novos futuros assim como passados.

A ficção sônica é uma força de liberação no sentido mais preciso: uma força para liberar epistemologias e historiografias, estilos de vida e regimes sensoriais, culturas de gosto e práticas do dia-a-dia - assim como estilos de dançar e soar, compor e performar (Schulze, 2020, p. 7, tradução nossa).

Conclusão

Nesse sentido, consideramos o trabalho de Juçara Marçal em “Delta Estácio Blues” como um exemplo de criação de ficções sônicas. Ao utilizar e referenciar elementos de gêneros musicais como o blues e o samba, retrabalhá-los e embaralhá-los na mixórdia do universo digital, as canções do álbum traçam um elo entre tecnologias ancestrais e contemporâneas, propondo novos caminhos através de e para o fazer musical. Em “Sem Cais”, conseguimos observar como essa busca de novos caminhos entrelaça os

⁸ A síntese “Rhythmachine” é um dos vários neologismos criados por Eshun no livro “More Brilliant than the Sun” (“Mais Brillante que o Sol”). Como não foi possível manter a união das palavras “ritmo” e “máquina” em um só substantivo no português, optamos pela adaptação “máquinas-de-ritmo”, aproveitando a referência à canção homônima de Gilberto Gil (2008).

⁹ Optamos pela substituição da sigla ART (Advanced Rhythmic Technologies) por TRA, de acordo com as letras iniciais do termo em português.

aspectos líricos e sonoros quando Juçara propõe navegar por mares desconhecidos, sem qualquer certeza de proteção ou refúgio, guiados pela vontade (ou necessidade?) de explorar novos territórios.

A narrativa criada na faixa parece reverberar a sonoridade da faixa e de todo o álbum, promovendo o encontro de tradições e tecnologias de tempos e lugares distintos. Sonoramente, os procedimentos da música digital desenvolvida pelos artistas da música eletrônica, do funk e outros gêneros musicais periféricos se encontram com a tradição da canção brasileira, bem como de outras musicalidades afrodiáspóricas, à medida em que, ao reler gêneros como MPB, samba e blues a partir desses procedimentos, Marçal parece apontar para seus possíveis enredamentos, chamando a atenção para a possibilidade de se delinear e reconstruir conexões entre tradições musicais distintas.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Gabriel. **Enegrecendo a tecnologia**: propostas teórico epistemológicas para pensar as tecnologias nos estudos de som e música. Anais do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 4 a 9 de outubro de 2021. São Paulo: Intercom, 2021.

ESHUN, Kodwo. **More Brilliant than the Sun**: Adventures in Sonic Fiction. Londres: Quartet Books, 1998.

HARAWAY, Donna. **Manifesto Ciborgue**. In.: Antropologia do Ciborgue: Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HUGILL, Andrew. **The Digital Musician**. Nova York: Routledge, 2008.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera II**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

LOTMAN, Iuri. **Mecanismos Imprevisíveis da Cultura**. São Paulo: Hucitec Editora, 2022.

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

MESSIAS, José; MUSSA, Ivan. **Por uma epistemologia da gambiarra**: invenção, complexidade e paradoxo nos objetos técnicos digitais. MATRIZES, São Paulo, V.14 - Nº 1 jan./abr. 2020.

MOURA, Beatriz. **Entrevista: Juçara Marçal também rima.** Casa Natural Musical. 02 set. 2021. Disponível em: <<https://casanaturamusical.com.br/jucara-marc-al-delta-estacio-blues-entrevista/>>. Acesso em: 06 de outubro de 2024.

NAKAGAWA, Fábio Sadao. **O cinema como um sistema modelizante secundário (el cine como um sistema modelizante secundário).** Revista DeSignis, HORS SERIE 02, Barcelona, v. 32, p. 133-143, 2022.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?!** E-Compós, V.10, 2010.

SCHAFER, Murray R. **The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World.** Rochester: Destiny Books, 1994.

SCHULZE, Holger. **Sonic Fiction.** Nova York: Bloomsbury Academic, 2020.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** Uma outra história das músicas. São Paulo: Schwarcz, 1999.