
**Desorganizando a noitada, organizado o after:
Remixagem e significação no álbum *After* (2023), de Pablo Vittar¹**

Gabriel Guedes Gil²
Marcelo Bergamin Conter³
UFRGS, Porto Alegre, RS

Resumo

Este trabalho reconhece o papel da remixagem na significação em algumas faixas do álbum *After* (2023), composto por recodificações das faixas do disco *Noitada* (2023), de Pablo Vittar. Pela Semiótica da Cultura, são analisadas as faixas do álbum através de um enfoque que reconhece práticas de remix e como elas estão presentes nessas faixas. Encarando essa prática como cultural, o artigo procura estabelecer relações entre o campo teórico e o das práticas para iniciar um diálogo a respeito da produção de sentido no álbum.

Palavras-chave: Semiótica da Cultura; Remix; Música pop; Pablo Vittar; Comunicação.

1 Introdução

Em 2023 a artista Pablo Vittar lançou seu quinto álbum de músicas inéditas de estúdio, o *Noitada*. O material consolida o sucesso de Pablo como uma figura midiática de primeira ordem, visto que até a revista Forbes a reconhece como a Drag Queen mais famosa do mundo, sendo uma importante representante e voz para o movimento LGBTQIA+⁴ no Brasil. Em *Noitada*, Pablo divide o campo sonoro com outros nomes famosos como Gloria Groove, MC Carol e Anitta. Para cada disco de inéditas, Pablo

¹ Trabalho apresentado na IJ08 – Estudos Interdisciplinares em Comunicação, da Intercom Júnior – XX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação do 7º Semestre do curso de Publicidade e Propaganda da Fabico/UFRGS, e-mail: gabrielguedesgil@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor de Teorias da Comunicação da Fabico/UFRGS. Doutor e mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFRGS, e-mail: marcelo.conter@ufrgs.br

⁴ A sigla utilizada aqui está de acordo com a Secretaria Nacional do Direito das pessoas LGBTQIA+. Compreendemos que existem diversas versões da sigla, entretanto optamos por seguir aquela reconhecida pelo órgão governamental. Fonte: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/lgbt>. Acesso em 15 jul. 2024.

lança um disco de remixes⁵, isto é, ela entrega o material bruto de suas composições para outros artistas produzirem suas versões, modulando os elementos sonoros e muitas vezes adicionando outros. Não é diferente no caso de *Noitada*, cujo disco de remixes chama-se *After*⁶, também lançado em 2023. Essa nova versão do álbum pode ser considerada como uma nova organização dos elementos sonoros das faixas apresentadas anteriormente: elas foram alteradas com a adição de novos versos, novas batidas, ritmos etc.

After mantém os mesmos temas, as faixas reutilizam boa parte dos elementos sonoros das faixas de *Noitada*, mas eles são recodificados, em menor ou maior grau, de acordo com a faixa. Também podemos perceber como os artistas que efetuam os remixes⁷ adicionam a sua estética na sonoridade⁸. Os ritmos que permeiam o álbum são vários, alguns deles flertam mais com o funk paulista, o funk carioca, o brega funk, enquanto outros passam pela música eletrônica e suas vertentes como house, techno, synthpop, EDM etc.

O presente trabalho pretende analisar práticas de remixagem empregadas em *After* que podem nos ajudar a entender como a significação ocorre através do uso dessas técnicas. Assim, interessa ensaiar um movimento teórico-metodológico que nos auxilie a refletir sobre como os devires minoritários (Deleuze; Guattari, 2012) das comunidades LGBTQIA+ podem se expressar por meio das sonoridades. Esta é uma hipótese que faz parte do desenvolvimento de um trabalho de conclusão de curso que queremos testar no presente texto, pois entendemos que há uma predominância de estudos na área de comunicação que investem na análise da expressão dos devires minoritários na performance de palco, naquilo que artistas falam em entrevistas ou em redes sociais, na

⁵ Ao longo da carreira da Pablla é possível identificar algumas práticas em comum, principalmente, a respeito do lançamento de álbuns. Uma dessas práticas é o lançamento de um álbum remixado. É preciso fazer uma diferenciação aqui entre “álbum remixado” e “compilação de remixes”. Enquanto o primeiro é identificado como uma nova versão do álbum que remixa, o segundo possui um caráter de “compilação”, sendo caracterizado por vários remixes da mesma faixa ou até remixes de diversos *singles* lançados ao longo da carreira do artista. Considerando isso, podemos identificar o *After* como um álbum remixado a partir do *Noitada*.

⁶ Disponível no Spotify em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/album/4aj7OO4L022IGAz5zbOwJZ?si=OPelajPxSUGaOPac3wzR4Q>

⁷ Para os efeitos deste trabalho, vamos entender remix, ou remixagem, como uma prática inserida no campo da música. Autores como Navas (2014) vão apresentar uma conceitualização de remix como aplicável a outras áreas, contudo esse não é o nosso interesse aqui, onde os termos serão utilizados em relação a música.

⁸ Não há consenso na área da comunicação para se conceituar o termo "sonoridade". No entanto, nos alinhamos aqui à forma como Guigue propõe, que é a de concebê-la como uma unidade sonora composta, “[...] um *momento* que não tem limite temporal *a priori*, pois pode corresponder a um curto segmento, a um período longo, ou até a obra inteira. Será sempre um *múltiplo*, que se coloca, no entanto, como *unidade* potencialmente morfológica, estruturante” (2011, p. 47).

forma como se vestem, nas letras das canções, enquanto pouco se reflete sobre as sonoridades em si, sobre os elementos de timbragem, sobre as práticas de remixagem, sobre a potência afetiva do som (Conter, 2020). Ao invés de tomar um caminho que circunda a música para observar os fenômenos midiáticos ao seu redor, optamos por um caminho que reconhece e demarca a atuação dos convidados por Pabllo para participar do *After* como operadores de remix que reorganizam as canções de *Noitada* a partir de seus modos de ser e estar no mundo, bem como a partir de suas percepções a respeito da figura drag da Pabllo. Assim, intuímos que há uma relação intensa e criadora entre o método de remixagem, que é fundamentalmente uma prática que toma forma a partir de linhas de fuga da canção de origem, e os devires minoritários LGBTQIA+ que se expressam pelos artistas remix (há artistas trans, gays, héteros, remixando e se sobrepondo à figura gay/drag de Pabllo). Assim, o disco se apresenta como um potente território de significação (Deleuze; Guattari, 2012) para o desenvolvimento de processos de diferenciação LGBTQIA+.

Considerando todos os aspectos apresentados acima, pretendemos reconhecer a multiplicidade de sentidos que são operados no e pelo álbum. A partir disso, surgem as inquietações para pensar como a significação ocorre no *After*, considerando a diversidade de temas que são suscitados e como eles são expressos sonoramente. Para dar conta deste objetivo, precisamos antes descrever práticas de remixagens que vêm sendo desenvolvidas desde o advento de tecnologias que permitem a edição não-linear de áudio.

A análise do objeto a partir do ponto de vista da remixagem permite que ele possa ser pensado e tensionado a respeito das práticas de remix que são empregadas na recodificação das faixas e para além disso, permite que seja realizada uma análise diacrônica que tensiona como esse álbum é possível tecnicamente em função da memória da cultura (Machado, 2005) e como ela age na preservação e manutenção de signos. Posto isso, podemos pensar que o problema de pesquisa deste artigo é: como as práticas de remixagem são atualizadas no álbum *After* (2023), contribuindo para a expressão afetiva dos devires minoritários LGBTQIA+ em suas sonoridades?

Para isso, será feito em um primeiro momento uma retomada de práticas de remixagem identificadas ao longo do século XXI, priorizando aquelas que são tidas como formas de recodificação da música. Em um segundo momento, é apresentada a

fundamentação teórica para o trabalho que guiará a interlocução com o objeto de pesquisa. E, finalmente, na última parte é apresentada a análise que procura responder ao problema de pesquisa proposto.

2 Práticas de Remixagem

As práticas remix são reflexo do desenvolvimento tecnológico relacionado a gravação e reprodução sonora. Com a invenção e uso de aparelhos como a fita magnética, o gravador multi-faixas, o sintetizador e o *sampler*, emerge um cenário de produção fonográfica onde a música se configura não apenas como a produção de sons através de instrumentos musicais, mas também como organização de sons. Cabe reconhecer a figura do DJ como um pioneiro que, inicialmente, age como um seletor de faixas e discos, mas logo se torna produtor musical. De acordo com Eduardo Navas, em seu livro *Remix Theory: The aesthetics of sampling* (2014),

Os DJs pegaram a mixagem de batidas e a transformaram em malabarismo de batidas: eles tocaram com batidas e sons e os repetiram (colocaram em loop) em dois toca-discos para criar composições momentâneas únicas para o público ao vivo. Isso é conhecido hoje como *turntablism*. Esta prática chegou ao estúdio musical como sampleamento e, eventualmente, à cultura em geral, contribuindo para a tradição de apropriação. (Navas, 2014, p. 4, tradução nossa).

A respeito das práticas jamaicanas é preciso situar elas como movimentos precursores à remixagem como a entendemos atualmente. Desde a década de 1960 os DJs jamaicanos começaram o seu desenvolvimento por faixas e discos cada vez mais dançantes, que mobilizassem o público para a pista de dança e o mantivessem lá. Essa motivação levou a uma transformação no papel do DJ onde ele saiu de tocador para produtor, criando faixas que seriam atrativas para o seu público, dando ênfase naqueles sons que eram populares e agradavam os frequentadores de suas festas. Sobre isso, os autores Brewster e Broughton vão dizer que

Na Jamaica, o DJ retirou as vozes dos seus discos e pegou o microfone. Em seguida, separou ainda mais suas gravações, separando cada faixa de som. E de cada disco dissecado ele construiu mais cem, cada um feito com uma onda de ruído diferente. Ele construiu um

horizonte imponente de alto-falantes e os encheu de graves potentes e agudos penetrantes, e ao usar a música como arma para lutar contra seus rivais, ele construiu uma cultura de dança totalmente nova; (Brewster, Broughton, 2022, s.p, tradução nossa)

Com isso, é possível destacar movimentos de remix antes mesmo da constituição de ritmos canônicos na história da *dance music*, como o disco, o hip-hop, entre outros. Fica demarcada então a importância da música jamaicana, principalmente o dub, e a sua influência para o desenvolvimento da prática remix e de outros ritmos.

3 Sampleamento

A faixa *Rapper's Delight*⁹ (1979), do conjunto Sugarhill Gang, utiliza como base para sua composição um “fundo” sonoro que sampleia a faixa *Good Times*¹⁰ (1979) do conjunto de *disco music*, Chic. Essa prática é identificada como *sampling*¹¹, que de acordo com Baker,

Samplear é pegar uma porção (uma frase, um riff, uma seção percussiva, etc.) de uma gravação conhecida ou desconhecida (ou de um videogame, ou de um som de toque telefônico, ou de um registro verbal de Malcolm X ou Martin Luther King) e combinar com o mix geral (Baker *apud* Conter e Silveira, 2014, p.49)

Ou seja, a composição sonora se dá através de partes retiradas das mais diversas fontes e será a relação entre elas que fará emergir o sentido da faixa. Podemos pensar em um sentido sonoro aqui e como ele desencadeia percepções e afecções quando ouvimos esses sons. Nesse sentido, é possível de se pensar que a escolha de *samples* é pautada não só pela sua sonoridade, mas também pelos seus signos, contextos e possíveis sentidos que podem emergir a partir dela. Considerando a emergência do movimento Hip-Hop¹² e a relação com o Rap, pode-se perceber como a prática produz significação por meio da apropriação e reterritorialização (Deleuze; Guattari, 2012) daqueles elementos sampleados.

⁹ É importante ressaltar que essa faixa teve a importância de ser uma das músicas responsáveis pela emergência do hip-hop no cenário estadunidense, bem como uma das mais reconhecidas pelo uso de sample. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/01LUIYDKWEyvAEjAD2W5Bz?si=618d8ff1c21745e1>

¹⁰ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0G3fbPbE1vGeABDEZF0jeG?si=4cfd8af82e484473>

¹¹ Sampleamento, em português. Apesar do conceito abarcar algumas definições diferentes, para os efeitos do trabalho seguiremos com essa. Para mais definições consultar Lucas (2017).

¹² Para um maior aprofundamento nas relações entre sampleamento e Hip-Hop, consultar *Sampleamento de imagens sonoras em Fear of a Black Planet (1990)*. Disponível em: <https://intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1677-1.pdf>

Voltando para *Rapper's Delight* (1979), o que pode ser apreendido através da identificação do sample na lógica da remixagem é o uso de som para a produção de novos sons. A respeito dessa prática, Brewster e Broughton dizem que o *sampling* “mostrou que os elementos sampleados não precisavam necessariamente ser preservados intactos: em vez disso, eles poderiam ser entrelaçados em uma nova e complexa tapeçaria sonora” (Brewster, Broughton, 2022, s.p, tradução nossa). Esse pensamento de construir o som como uma tapeçaria é rico para se pensar em uma aproximação com a semiótica da cultura, que irá encará-la como uma trama de sentido.

4 Disco Remix

O *disco remix* toma forma devido à demanda das pistas de dança por um tempo de duração maior das peças musicais, para que o envolvimento corpóreo com a música torne-se mais potente. Mas para tanto, era preciso interferir nos discos com canções radiofônicas:

Os discos eram curtos e, se quisessem torná-los mais eficazes para as pistas de dança, os disc jockeys eram forçados a trabalhar bastante. A música pop de três minutos foi projetada para ser perfeita para o rádio. Aqui o compositor tem que concentrar sua mente e transmitir uma mensagem simples. No entanto, as necessidades de um dançarino não são as mesmas dos ouvintes de pop – o corpo possui necessidades diferentes dos ouvidos. (Brewster e Broughton, 2022, s.p, tradução nossa)

É muito pertinente quando os autores nos dizem que “o corpo possui necessidades diferentes dos ouvidos”, demonstrando assim uma escuta que não é centralizada nas orelhas, mas no corpo e como ele percebe e sente a música.

O aspecto mais claro de se perceber na prática é o aumento no tempo da faixa, tornando-a maior, logo aumentando as possibilidades do DJ e como ele poderia utilizá-la enquanto é reproduzida. Ainda sobre isso os autores vão dizer que

A rigor, essas fitas foram reedições e não remixes. A reedição era uma nova versão feita reordenando trechos da música original, usando um gravador, uma lâmina de barbear e uma fita adesiva. Um remix é um processo mais complexo onde a gravação original multi-faixas da música é alterada para construir uma nova versão a partir de suas partes componentes: bumbo, vocais, etc. Uma reedição é como uma colcha de retalhos, enquanto um remix é um pedaço refeito de tecido musical. (Brewster, Broughton, 2022, s.p, tradução nossa)

Nesse sentido, percebe-se aqui a motivação desses DJs em produzir faixas que seriam atrativas para o seu público valendo-se das partes sonoras que seriam mais “dançantes” transformando faixas que estavam de acordo com a lógica de funcionamento de um meio de comunicação de massa, o rádio, e a colocavam a “serviço” do público, da pista de dança. Algo que ainda pode ser tensionado é a maneira como os autores descrevem o remix como um “tecido musical refeito”. Isso indica uma pista para pensarmos a música como uma trama onde os diversos sons que compõe uma faixa estão organizados em relações que fazem eles se movimentarem dentro da trama.

5 Semiótica da Cultura

Para uma reflexão crítica e teórica a respeito das práticas de remixagem e a maneira que elas operam na significação remixada do *After* (2023), vamos nos apoiar no campo conceitual da semiótica da cultura com uma revisão breve de seus termos e conceitos.

A semiótica da cultura surge como uma proposta desenvolvida por Lótman (1996) a partir dos desenvolvimentos teóricos de Roman Jakobson (Ramos *et al*, 2007) sobre o dialogismo para entender as produções de sentido desenvolvidas na cultura a partir da interação entre sistemas culturais diferentes. Nesse sentido, Irene Machado vai dizer que

[...] Lotman investiu na compreensão da dinâmica dos encontros culturais no sentido de explicitar como duas culturas se encontram, que tipo de diálogo elas travam entre si e como elas criam experiências capazes de reconfigurar o campo das forças culturais. (2007, p.16)

Na observação do *After* é possível perceber essa reconfiguração do campo das forças culturais que a autora se refere. De maneira mais acentuada, percebe-se como esses remixes são fruto dos mais diversos códigos sendo colocados em contato por aqueles criadores que operam essas remixagens constituindo-se assim como textos culturais que emergem de uma trama de diversas unidades de informação postas em relação.

Em primeiro lugar, é preciso situar o conceito de linguagem para a escola de Tartú-Moscou, que “[...] pode ser definida como qualquer sistema de signos que sirva à comunicação e à produção de cultura, no mais amplo sentido do termo” (Ramos *et al*, 2007, p.27). Ou seja, linguagem pode ser um sistema de signos qualquer, que gera, organiza, acumula e transmite informação. Na acepção de Lótman, a linguagem pode ser entendida como um sistema modelizante primário a partir da qual outras formas de linguagem como a arte, a religião, o folclore, etc, constroem a sua estruturalidade baseadas na estrutura da língua (Ramos *et al*, 2007).

Em uma relação própria deste trabalho pode-se pensar que o sistema modelizante primário aqui é a música enquanto a remixagem é o sistema modelizante secundário. Essa aproximação pode ser feita a partir da observação de que a música constitui uma linguagem própria como “um sistema de signos ordenados”, de acordo com Lótman (1982, p. 18). Sendo assim, a remixagem de faixas seria um sistema modelizante secundário que se apropria da estrutura musical, mas desenvolve uma estruturalidade a partir da geração, organização, reprodução e transmissão de signos próprios.

Para a SC¹³, a unidade de sentido por excelência é o texto, mais precisamente o texto cultural. É nele que os diferentes elementos que o compõe entram em relação e operam significação gerando assim um signo, ou texto nesse caso. O texto

não se apresenta como realização de uma mensagem em uma só linguagem, mas como um complexo dispositivo que se compõe de vários códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas em gerar novas mensagens. (Lotman *apud* Rosário, Damasceno, 2013, p.70)

Daí a constituição do texto cultural em trama, uma relação entre diversos sistemas de códigos culturais que inter-relacionados entre si fazem a geração de nova informação, o significado. Aqui podemos fazer uma aproximação com as práticas remix exploradas nas seções anteriores e pensar em como essa trama, ou melhor, esse tecido musical, é permeada por códigos diversos e práticas que a transformam e configuram em produtos diversos cuja significação emerge da relação entre as partes que a constituem.

Como um desenvolvimento do seu trabalho sobre a semiótica da cultura, Lótman irá conceber em um artigo homônimo publicado em 1984 o conceito de semiosfera para

¹³ Semiótica da Cultura.

pensar o espaço semiótico, o espaço onde ocorre a produção de sentido. Por conseguinte, o conceito de semiosfera foi composto por Lótman para definir onde ocorrem os diversos encontros culturais entre diferentes culturas e então construir uma teoria crítica da cultura (Machado, 2007). De acordo com Lótman, “somente dentro desse espaço é possível a realização dos processos comunicativos e a produção de novas informações” (Lótman *apud* Ramos et al, 2007, p.34), ou seja, a geração de informação nova, de sentido, só existe dentro da semiosfera já que fora dela não existe sentido nem interpretação, os elementos são aculturais.

Considerando que a semiosfera é espaço de semiose por excelência (Lótman *apud* Ramos et al, 2007), as faixas do *After* juntas formam uma semiosfera própria do álbum que organiza o espaço em que essas relações podem gerar sentido, tanto em si quanto em relação ao outro. Além de formar um território de significação onde ficam interrelacionados diversos elementos que o álbum gera em questão de som e significado, principalmente, aqueles referentes à cena noturna de festas que são especialmente presentes nas vivências da comunidade LGBTQIA+.

5 Práticas de remixagem e devires minoritários no *After*

Para a análise será utilizada uma metodologia cartográfica (Kastrup, Passos, Escóssia, 2009) em aproximação com o corpo teórico da SC e conceitos de Deleuze e Guattari (1995; 2012). Tendo em vista o escopo de um artigo acadêmico, iremos definir o corpus em três faixas do álbum, *Ameianoite*, *Descontrolada*, e *Derretida*. Importante salientar que essas análises não pretendem expressar um resultado final, mas possuem um caráter para o acompanhamento processual da produção de devires. Enquanto o *After* é organizado por essas desterritorializações e linhas de fuga, o álbum em si não é um produto cultural estático. Ele se organiza como um espaço semiótico onde os elementos nucleares são escassos, mas os elementos fronteiros são vários (Lótman, 1996), demonstrando assim como essa organização de território não cristaliza as expressões sendo um terreno fértil para a constituição de devires.

Em *Derretida - Brunoso Remix*¹⁴, a sexta faixa, a base sonora para as rimas das artistas remix Irmãs de Pau é a voz da própria Pablllo sampleada e desfigurada a tal ponto que opera como um instrumento musical efetuando uma linha melódica de fundo sobre a qual a dupla rima sobre as suas vivências travestis. Essa sonoridade e uso de sampleamento fica expresso sonoramente desde o início da faixa quando ouvimos a voz da drag ser distorcida com muitas camadas de filtros de áudio e autotune. Com isso posto, podemos pensar em como isso produz uma desterritorialização da própria Pablllo, com a sua voz transformada em sample para organização do território ocupado pelas irmãs enquanto rimam. Podemos até pensar em como isso apresenta um devir Pablllo Vittar sendo expresso no próprio remix pelo uso de samples: o remix efetuado pelas Irmãs de Pau não imita a Pablllo, tampouco representa ela, contudo, extrai as suas partículas [sonoras] e a forçam a devir, a outrar-se, a produzir comunicação aberrante (Deleuze, Guattari, 2012). De acordo com Deleuze e Guattari (2012), o devir, para além de ser, expressa descontinuidades ou irregularidades que são linhas de fuga para fora das segmentaridades estabelecidas na norma. Assim é possível articular um momento de acompanhamento processual onde o uso da voz sampleada nos dá pistas para entender a demarcação de uma semiosfera Pablllo que está em encontro com diversos outros espaços semióticos nos quais as faixas, esses textos culturais, surgem nas fronteiras, onde existe maior potencial criativo.

A desterritorialização do elemento voz serve como uma expressão de devir e nos leva a pensar o que é Pablllo Vittar para além da persona drag, artista, cantora etc, e como sua voz reterritorializada da figura para o fundo, do sentido (letra) para presença (melodia) e constitui uma sonoridade, isso em consonância com o lançamento de um álbum remixado onde a artista abre mão da sua autoria sobre as faixas e as entrega para outros artistas criarem os seus remixes. Ainda além, a utilização de batidas características das batalhas de vogue produz uma significação LGBTQIA+ onde não é possível apontar uma característica específica, mas é como se esses diversos elementos entrassem em fluxo e expressassem um devir LGBTQIA+ que envia diversas partículas que expressam essa sonoridade.

¹⁴ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7CzUp49fXwsYP4CgONfDSh?si=7f79fd6e0fca4b72>

Através das teses da SC podemos pensar a respeito da atualização que esse sample opera na cultura. A respeito dos textos culturais e suas funções, Lótman (1982; 1996) pontua que uma delas é a função de memória. Ou seja, a cultura age como um dispositivo de autopreservação e manutenção, realizando um trabalho de conservação e reprodução de estruturas anteriores. Sobre isso, o autor nos fala que “o símbolo separado atua como um texto separado que se transporta livremente no campo cronológico da cultura e que cada vez mais se correlaciona de uma maneira complexa com os cortes sincrônicos desta” (Lótman apud Ramos et al, 2007, p.32). Esse símbolo pode ser pensado como a voz da Pablló sampleada e desfigurada, por exemplo.

Na faixa, outro fenômeno sonoro que acontece é uma sobreposição de batidas que ensaia um estilo que é chamado no disco de “vogue mandelão”, nas palavras das Irmãs de Pau. Nesse sentido o que ocorre é a batida de funk que permeia a faixa como um todo, enquanto em alguns momentos se percebe a utilização de um sample característico das batalhas de *vogue*. Isso é percebido desde o início da música quando partes da faixa *The Ha Dance*¹⁵, da dupla Masters at Work, são utilizadas juntamente com o sample da voz da Pablló. A música lançada pela dupla de artistas remix foi utilizada largamente na cena *ballroom* nova iorquina da década de 80, tornando-se um ícone para a cena. A sua utilização no remix de *Derretida* conjuntamente com uma batida de funk acompanhada de rimas e versos “proibições¹⁶”, logo um *vogue* mandelão. Agora, pensando a respeito dessa produção no contexto de um remix nos leva a pensar a respeito da atualização de práticas remix ao resgatar os *disco remixes* dos anos 1970, mas também coloca em jogo uma das principais características do texto cultural que é a trama de sentido produzida a partir da relação entre elementos diferentes. Um texto cultural é composto de vários códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas, gerandonovas mensagens (Rosário, Damasceno, 2013), e é isso que ocorre aqui. O texto *Derretida* sendo composto de vários códigos formalizados pela prática de sampleamento, gera linhas de fuga que desterritorializam os elementos e expressam devires minoritários sem parar.

¹⁵ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4x1E99Fe36e06M5YbLBgMC?si=960b0a5a69da4b9a>

¹⁶ Gíria utilizada para caracterizar os funks que abordam assuntos explícitos, na maioria das vezes é quando um funk aborda assuntos sexuais de maneira explícita e vulgar.

Em um segundo momento, na faixa de número dois *Descontrolada - Cyberkills Remix*¹⁷, temos a abertura da música com um áudio da Pablla (como se fosse um áudio enviado pelo aplicativo WhatsApp) comentando sobre como ela estava “zapeando” em um serviço de streaming ouvindo remixes e DJ *sets* da dupla que remixa a faixa. Isso é uma regularidade percebida no álbum como um todo: intervenções da Pablla em forma de áudio, mas que não são inseridas como contribuições cantadas, e sim como falas que demonstram a sua opinião a respeito do remix da faixa ou dos criadores que a remixam. Nesse momento conseguimos perceber uma timbragem na voz dela e na sua entonação ao falar que expressa um desvio, uma linha de fuga dentro do espaço semiótico do *After*, mas também remete a uma expressão de sexualidade. A maneira como a sua voz fica mais aguda e as vogais são pronunciadas de maneira mais alongada produz uma significação que é própria da expressão homossexual dita afeminada, como se fosse a expressão de um devir bixa. Essa expressão acontece apenas nessa semiosfera *After*, nesse espaço de significação que possui a desorganização do álbum anterior como elemento nuclear duro, aquilo que regulariza o álbum e a sua significação. A expressão da própria Pablla através de um elemento que é desviante e foge da lógica musical, entretanto, é utilizado para compor a sonoridade da faixa, demonstrando um dos elementos de segmentarização do *After*, que é a utilização de elementos variados advindos dos lugares mais diversos possíveis, enquanto ainda assim estabelece linhas de fuga pela qual o desvio ou o desviado são expressos.

Em *Calma Amiga (feat. Anitta) - Dj Ramemes (O DESTRUIDOR DO FUNK) & DJ Tonias Extended Mix*¹⁸, a faixa de número três, acontece outro fenômeno sonoro que é interessante de ser tensionado. Nela temos a participação da cantora Anitta trazendo algumas intervenções verbais ao longo da música, até que em determinado momento a sua voz é distorcida através de filtros e *softwares* de modulação vocal e transforma-se numa batida de funk; isso ocorre no minuto 2:42. A desterritorialização da voz da cantora e reterritorialização em batida sonora nos leva a pensar sobre processos de transformação e expressão de sexualidades. Em uma aproximação, podemos pensar na distorção que isso expressa e como produz sexualidades através de transformações, desterritorializações e reterritorializações. A respeito da sexualidade, Deleuze e Guattari

¹⁷ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7oIW4mt7JZeqEUyZiKR6s3?si=6549147de7984441>

¹⁸ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3TRlwk9p4ACUJwTxs8SqWO?si=d084078e08be480a>

vão nos dizer que “A sexualidade é uma produção de mil sexos, que são igualmente devires incontroláveis” (Deleuze e Guattari, 2012, p.75). Com isso, podemos pensar em uma sexualidade Anitta, não com foco em estancar e defini-la, mas para pensar como essa sua dissolução em batida de funk expressa um devir incontrolável, onde a sexualidade não importa tanto como uma comunidade que possui práticas em comum, mas sim como cada indivíduo expressa seus devires incontroláveis.

Considerações finais

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que este artigo é produzido a partir de um trabalho de conclusão de curso em andamento. As análises apresentadas aqui são um movimento preliminar de análise do objeto e os possíveis desdobramentos e agenciamentos que podem ser reconhecidos. Nesse momento inicial o interesse recaiu sobre o reconhecimento de práticas de remixagem para pensar como o *After* dá a atualização dessas práticas, assim como o reconhecimento de expressões de devires minoritários LGBTQIA+. Uma das principais considerações que são possíveis de se reconhecer no álbum é a desterritorialização da Pablllo que ocorre na entrega da sua obra para ser recodificada por outros artistas e como isso opera uma reterritorialização de si nas faixas remixadas. Ainda nesse sentido, é possível perceber a expressão de sexualidades através da extração de partículas de devires minoritários LGBTQIA+.

Foi possível reconhecer a desorganização que o *After* produz do *Noitada*. O *After* em si é a linha de fuga do *Noitada*, como se esse último lançasse linhas de segmentaridade da *Pablllo*, enquanto o primeiro estabelece linhas de fuga que por si só caracterizam a segmentaridade do *After*. Ou seja, este álbum de remixes produz uma descaracterização da própria artista enquanto expressa regularidades que em si são desregulares. Isso fica expresso quando percebemos as diversas linhas de fuga que estabelecem as fronteiras desse espaço semiótico que é o *After*. Com isso percebemos uma semiosfera *After* onde os elementos nucleares são escassos e os fronteirios são diversos, e segundo Lótmán (1996) a fronteira semiosférica além de separar os sistemas também os une o que estabelece um caráter heterogêneo da semiosfera que garante uma semiodiversidade interna.

Referências Bibliográficas

BREWSTER, B; BROUGHTON, F. **Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey (Deep Cuts)**. Orion. Edição do Kindle.

CONTER, M. B.; SILVEIRA, F. L. Sampleamento de imagens sonoras em *Fear of a Black Planet*. In: **Resonancias**. vol. 19, n°35, julio-noviembre 2014, pp. 47-60. Disponível em: <http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n%C2%BA_35/conter_lopes_sampleamento.pdf>.

CONTER, Marcelo Bergamin. Semioses afetivas do timbre: formulação teórica para uma análise de sonoridades do rock independente brasileiro. **Semeiosis**. Semiótica e transdisciplinaridade em revista. v. 11, n.1. São Paulo: USP, 2020. p. 96-112.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (vol. I)**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (vol. IV)**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

GUIGUE, Didier. **Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LOTMAN, Yuri M. **Estructura del texto artístico**. 2ª Ed. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.

LÓTMAN, Iuri M. Acerca de la semiosfera. In: **La semiosfera I**. Semiótica da cultura y del texto. Madri: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de Vaència, 1996.

LUCAS, C de B. **Significâncias da Música Sampleada**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MACHADO, Irene. Por que semiosfera? In: _____ (Org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

NAVAS, E. **Remix Theory: The Aesthetics of Sampling**. Basel/Berlin/Boston: Ambra Verlag, 2014. ISBN 9783990434994. Disponível em: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=886903&lang=pt-br&site=ehost-live>. Acesso em: 18 maio. 2024

HOWARD, D. **From Ghetto Laboratory to the Technosphere: The influence of Jamaican studio techniques on popular music**. Mona. 2018

RAMOS, A. V. et. al. Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura. In: MACHADO, Irene. (Org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

ROSÁRIO, N. M.; DAMASCENO, A. **Contribuições de Iuri Lotman à teoria da comunicação: cultura, informação e explosão**. IN: ROSÁRIO, N. M.; OLIVEIRA, L. D.; PARODE, F. P. (Orgs.). *Entre-semióticas*. São Paulo: Kazuá, 2013.