

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

CLEVERSON WILLIAN HONÓRIO

**CITY POP, SONORIDADE E NOSTALGIA: UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO DE
SENTIDO A PARTIR DO FONOGRAMA EM GÊNEROS MUSICAIS**

CURITIBA

2026

CLEVERSON WILLIAN HONÓRIO

**CITY POP, SONORIDADE E NOSTALGIA: UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO DE
SENTIDO A PARTIR DO FONOGRAMA EM GÊNEROS MUSICAIS**

**CITY POP, SONORITY AND NOSTALGIA: AN ANALYSIS OF MEANING
PRODUCTION BASED ON THE PHONOGRAM IN MUSICAL GENRES**

Trabalho de Conclusão de Curso de Dissertação
apresentado como requisito para obtenção do
título de Mestre em Estudos de Linguagens
(PPGEL) da Universidade Tecnológica Federal do
Paraná (UTFPR).

Orientador(a): Carolina Fernandes da Silva
Mandaji.

CURITIBA

2026



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



**Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba**



CLEVERSON WILLIAN HONORIO

CITY POP, SONORIDADE E NOSTALGIA: UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO DE SENTIDO A PARTIR DO FONOGRAMA EM GÊNEROS MUSICAIS.

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 08 de Julho de 2026

Dra. Carolina Fernandes Da Silva Mandaji, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Ana Paula Pinheiro Da Silveira, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Fabio Guilherme Poletto, Doutorado - Universidade Estadual do Paraná (Unespar)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 08/07/2026.

Dedico este trabalho a toda comunidade neurodivergente, pelo sofrimento de ter uma mente maravilhosamente indescritível.

AGRADECIMENTOS

Certamente estes parágrafos não irão atender a todas as pessoas que fizeram parte dessa importante fase de minha vida. Portanto, desde já peço desculpas àquelas que não estão presentes entre essas palavras, mas elas podem estar certas que fazem parte do meu pensamento e de minha gratidão.

Agradeço à minha orientadora, a Professora Dr.^a Carolina Fernandes Da Silva Mandaji, pela sabedoria com que me guiou nesta trajetória.

Aos meus pais, Nivaldo Honório e Roseli Meira Ramos Honório, pela paciência em cuidar e dar suporte para que eu pudesse ter a tranquilidade para escrever esse trabalho.

Ao meu irmão, Alexandre Henrique Honório, por ter me ensinado o amor pela música, os Beatles e a curiosidade insaciável da pesquisa discográfica.

As minhas amigas, Bruna Rossato e Ingrid Leandro, pelas cervejas e pastéis no Didi Crush, além das conversas e cantorias intensas de Paisagem da Janela do Lô Borges.

Ao meu bom e velho amigo Gustavo Nishida, pelas trocas de áudios de 3 minutos, reclamação de dores no joelho e costas devido ao excesso de atividade física.

Ao meu amigo Tarik Alexandre, por ter inspirado essa pesquisa com seus escritos sobre Vaporwave, bem como as trocas de sonoridades obscuras de Barberbeats, e por ter me apresentado Estrelar do Marcos Valle.

Ao meu amigo Sérgio Eduardo Haiduk Jr. por ter deixado seu baixo emprestado comigo, me inspirando a tocar clássicos do City Pop e explorar as maravilhas do groove e do grave.

Ao Thales e os Narguiloucos por terem paciência com um artista de verdade de ego complicadíssimo que ama jogos, música japonesa e animes.

A minha gata Coleirinha, também conhecida como Golerina, Coralina, Toporina, Momorina, Bolinha de Pelo, Cabecinha e Gordurina.

Aos meus colegas de sala.

A Secretaria do Curso, pela cooperação.

Gostaria de deixar registrado também, o meu reconhecimento à minha família, pois acredito que sem o apoio deles seria muito difícil vencer esse desafio.

"Sparkle in my heart.
Wonder in your world."
(Yamashita, 1982).

RESUMO

O presente trabalho investiga o fenômeno global do revival do City Pop, gênero musical japonês das décadas de 1970 e 1980, e sua ressignificação contemporânea mediada por plataformas digitais e remixes de Future Funk. A pesquisa busca compreender como a sonoridade do gênero é indissociável de sua materialidade técnica e como o fonograma atua como suporte midiático para a materialização da nostalgia e do tecno-orientalismo, analisando a eficácia estética das obras por meio do nível secundário (sonoridade), superando abordagens centradas exclusivamente no texto ou na melodia. A fundamentação teórica estabelece um diálogo interdisciplinar entre a Semiótica da Cultura de Iuri Lotman, os Estudos Culturais (Stuart Hall, Canclini, Simon Frith e Pablo Vila) e o dialogismo de Mikhail Bakhtin, interpretando o City Pop como um "texto aberto" em constante tradução cultural. A metodologia ancora-se no aparato técnico-musical de Sérgio Molina, utilizando categorias como acontecimento musical, densidades acrônicas e diacrônicas, espacialização e forma-momento para analisar a arquitetura sonora das obras. O percurso investigativo inicia-se com o levantamento historiográfico do gênero como produto da modernização acelerada do Japão, onde a portabilidade do som (walkman) e a sofisticação do estúdio criaram um estilo de vida aspiracional e intermediário. Na sequência, discute-se o revival digital sob a égide da retromania de Simon Reynolds e a nostalgia reconstruída em Paul Ballam-Cross, processo no qual o Ocidente consome o Japão como uma commodity sonora fetichizada, operando o que se conceitua como tecno-orientalismo. No contexto brasileiro, o estudo identifica processos de glocalização e a formação de comunidades de identidade coletiva mediadas por curadores digitais e eventos performáticos. A análise empírica confronta os fonogramas originais de Plastic Love (Mariya Takeuchi, 1984) e Stay With Me (Miki Matsubara, 1979) com os remixes contemporâneos do DJ sul-coreano Night Tempo. Os resultados demonstram que a intervenção contemporânea radicaliza a circularidade e suspende a teleologia das obras originais, transformando a narrativa dramática em objetos de repetição intensificada e consumo tecnológico. Conclui-se que o City Pop não é um fóssil musical, mas um palimpsesto de significados cuja vitalidade reside na "tradução da tradição" e na soberania do nível secundário, reafirmando o fonograma como um texto vivo e tecnicamente estruturado na semiosfera contemporânea.

Palavras-chave: nostalgia; semiótica da cultura; sonoridade; fonograma.

ABSTRACT

This study investigates the global phenomenon of the City Pop revival, a Japanese musical genre from the 1970s and 1980s, and its contemporary resignification mediated by digital platforms and Future Funk remixes. The research seeks to understand how the genre's sonority is inseparable from its technical materiality and how the phonogram acts as a media support for the materialization of nostalgia and techno-orientalism, analyzing the aesthetic efficacy of the works through the secondary level (sonority), moving beyond approaches centered exclusively on lyrics or melody. The theoretical framework establishes an interdisciplinary dialogue between Iuri Lotman's Semiotics of Culture, Cultural Studies (Stuart Hall, Canclini, Simon Frith, and Pablo Vila), and Mikhail Bakhtin's dialogism, interpreting City Pop as an "open text" in constant cultural translation. The methodology is anchored in Sérgio Molina's technical-musical framework, utilizing categories such as musical event, achronic and diachronic densities, spatialization, and moment-form to analyze the sonic architecture of the works. The investigative path begins with a historiographical survey of the genre as a product of Japan's accelerated modernization, where sound portability (walkman) and studio sophistication created an aspirational and intermedial lifestyle. Subsequently, the digital revival is discussed under the aegis of Simon Reynolds' retromania and Paul Ballam-Cross's reconstructed nostalgia, a process in which the West consumes Japan as a fetishized sonic commodity, operating within the concept of techno-orientalism. In the Brazilian context, the study identifies glocalization processes and the formation of collective identity communities mediated by digital curators and performative events. The empirical analysis confronts the original phonograms of Plastic Love (Mariya Takeuchi, 1984) and Stay With Me (Miki Matsubara, 1979) with contemporary remixes by South Korean DJ Night Tempo. The results demonstrate that contemporary intervention radicalizes circularity and suspends the teleology of the original works, transforming the dramatic narrative into objects of intensified repetition and technological consumption. It is concluded that City Pop is not a musical fossil, but a palimpsest of meanings whose vitality resides in the "translation of tradition" and the sovereignty of the secondary level, reaffirming the phonogram as a living and technically structured text within the contemporary semiosphere.

Keywords: nostalgia; semiotics of culture; sonority; phonogram.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 - Foto do grupo Sugar Babe, de 1973	23
Fotografia 2 - Takanaka tocando sua guitarra em forma de prancha	35
Imagem 1 - Capa de “For You” (1982), de Tatsuro Yamashita	26
Imagem 2 - Capa de “The September Wind” (1982), de Naoya Matsuoka	27
Imagem 3 - Painel ilustrativo de matéria d’O Globo sobre o City Pop	28
Imagem 4 - Capa de Timely!! (1983), de Anri.	29
Imagem 5 - Capa de Magical (1984), de Junk Ohashi	32
Quadro 1 - Linha do tempo do City Pop dos anos 70 a 90	24
Quadro 2 - Linha do tempo do revival City Pop de 2010 a 2025	39
Quadro 3 - Conceitos da Semiótica da Cultura e suas Interações	102
Gráfico 1 - Tendência de pesquisa do termo City Pop no Google Trends	60

LISTA DE ESPECTROGRAMAS

Figura 1 - Espectrograma da versão original de Plastic Love	141
Figura 2 - Visão detalhada do 0 a 10 segundos.	142
Figura 3 - Visão detalhada do 10 a 12 segundos de Plastic Love.	143
Figura 4 - Visão detalhada do 11 a 47 segundos de PL.	143
Figura 5 - Visualização dos acontecimentos da ponte 1 de PL	145
Figura 6 - Pergunta e Resposta entre Voz e Metais	146
Figura 7 - Unidade Sonora Composta da Ponte.	147
Figura 8 - Trecho do refrão de PL	148
Figura 9 - Ponte para o solo de guitarra	149
Figura 10 - Refrão Final	151
Figura 11 - Fade Out Final	152
Figura 12 - Espectrograma do Remix de PL	155
Figura 13 - Fade-In com filtro passa-alta	156
Figura 14 - Fade-out + In e high-pass	158
Figura 15 - Densidade do refrão de PL no remix	158
Figura 16 - Espectrograma da versão original de Stay With Me	161
Figura 17 - Dinâmicas do início de STM.	162
Figura 18 - Ponte com virada e riff em pentatônica	163
Figura 19 - Verso 1 com ostinato de Bumbo e Bateria	164
Figura 20 - MP2, densidade e chamada para refrão	165
Figura 21 - Primeira seção do refrão	166
Figura 22 - MP3 com solo de Saxofone	168
Figura 23 - Trecho do solo de guitarra	169
Figura 24 - Fade out de SWM	170
Figura 25 - Espectrograma do Remix de Stay With Me	173
Figura 26 - Início do remix	174
Figura 27 - Massa sonora do verso e virada para refrão	175
Figura 28 - Desestruturação temporária da unidade sonora composta	177

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2.	O FENÔMENO GLOBAL DO CITY POP: REVIVAL, NOSTALGIA, TECNO-ORIENTALISMO E CULTURA DIGITAL.....	18
2.1	O Ressurgimento do City Pop: O Japão dos anos 70 e 80.....	22
2.2	City Pop, Vaporwave e Future Funk: O Revival entre interseções Musicais, Estéticas e Nostálgicas.....	36
2.3	Retromania, Nostalgia e Reconstrução da Memória.....	42
2.4	Tecno-orientalismo: Imaginários do Japão e a Construção do 'Outro'.....	53
2.5	Criadores de conteúdo, comunidades e a ressignificação localizada do City Pop: o caso brasileiro.....	59
3	GÊNEROS MUSICAIS, IDENTIDADE, SEMIÓTICA CULTURAL E O FÃ COMO MEDIADOR CULTURAL.....	66
3.1	Gênero Musical e Identidade: Diálogos entre Simon Frith, Pablo Vila e Jeder Janotti Jr.....	67
3.2	Identidades Híbridas: Dos Estudos Culturais à representação do "eu" como fã e consumidor nas redes sociais.....	83
3.3	Apropriações, Dinâmicas de Fronteira e Traduções Culturais: a Semiótica da Cultura e o desafio da Tradução Cultural.....	95
3.4	O Fã como Mediador e Curador Digital: Transmídiação, cultura participativa e o fã-arconte.....	105
4.	MONTAGEM, SONORIDADE E FONOGRAMA: FUNDAMENTOS PARA A ANÁLISE DO CITY POP E DO FUTURE FUNK.....	118
4.1.	A passagem da canção ao fonograma: deslocamento metodológico e escolha analítica.....	119
4.2	Desdobramentos tecnológicos: a gravação multipista como processo criativo.....	122
4.3	Cancionista em perigo: o fonograma como resultado de múltiplas autorias.....	124
4.4	Ritmo como estrutura organizadora: pulso, imparidade e polifonia rítmica.....	125
4.5	Simultaneidade e acontecimento musical: a reorganização do eixo vertical.....	127
4.6	Sonoridade, momento e o “grão da voz”: o nível secundário como princípio formal.....	129

4.7	Sistema tonal e modal em encontro com momento-processo e momento-estado.....	131
4.8	Diálogos entre gênero complexo, gênero musical e dialogismos...	133
4.9	Procedimentos técnicos para a extração e edição dos Espectrogramas.....	137
5.	ANÁLISE DOS FONOGRAMAS: PARÂMETROS ANALÍTICOS PARA O ESTUDO DO FONOGRAMA.....	138
5.1	Análise de Plastic Love (Versão original, 1984).....	141
5.2	Reflexões sobre o fonograma de Plastic Love.....	152
5.3	Análise do Remix de Plastic Love por Night Tempo (2016).....	155
5.4	A Tradução Cultural do City Pop na Semiosfera do Future Funk...	160
5.5	Análise de Stay With Me (Versão original, 1979).....	161
5.6	Stay With Me e a metrópole em ascensão.....	170
5.7	Remix de Stay With Me por Night Tempo (2021).....	173
5.8	Filtros e Isocronia como Vetores Criativos na Releitura de Night Tempo.....	178
5.9	O suporte como coautor: materialidade e dialogismo tecnológico	179
6.	Para além do significante sonoro.....	181
7.	Considerações finais.....	183
	REFERÊNCIAS.....	187
	APÊNDICE - LETRAS DAS MÚSICAS EM KANJI, HIRAGANA E KATAKANA.....	196

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho investiga o fenômeno global do revival do City Pop, gênero musical japonês das décadas de 1970 e 1980, e sua ressignificação contemporânea mediada por plataformas digitais e remixes de Future Funk. Longe de se limitar a uma abordagem puramente mercadológica ou focada na recepção, o estudo desloca o eixo analítico para a materialidade do som, buscando compreender como o fonograma atua como suporte midiático e estético para a produção de sentido. O objetivo central é examinar a transição da canção tradicional para o regime da "música de montagem", investigando empiricamente como a arquitetura do nível secundário, expressa na gestão de timbres, espacializações, densidades e dinâmicas relativas de estúdio, funciona como o suporte físico no qual se estruturam as dinâmicas de nostalgia reconstruída, tradução cultural e tecno-orientalismo na semiosfera contemporânea.

Inicialmente, o primeiro capítulo do trabalho delinea a origem do City Pop no Japão, situando-o em um período de expressivo crescimento econômico e modernização. Musicalmente, o gênero é caracterizado pela fusão de influências ocidentais como A.O.R., Jazz Fusion, Soft Rock, Funk e Disco, resultando em uma sonoridade polida, com arranjos sofisticados e o uso proeminente de sintetizadores (Uchiyama et al, 2024). Suas letras e estética visual, marcadas por temas urbanos, lazer e romance, encapsularam o otimismo e o estilo de vida aspiracional da classe média japonesa em ascensão, com forte associação a elementos visuais como carros conversíveis e paisagens ensolaradas.

O foco da discussão se desloca para o fenômeno de revival global do City Pop a partir de 2017, catalisado pela viralização de faixas icônicas em plataformas como YouTube e TikTok. Esse renascimento digital, fomentado por remixes, algoritmos e a popularização via engajamento em redes sociais, não apenas reintroduziu o gênero a uma nova geração, mas também impulsionou uma nostalgia retroativa, particularmente entre a Geração Millenial e Z (Torres, 2024). A intersecção do City Pop com gêneros contemporâneos como Vaporwave e Future Funk, que se apropriam de samples para criar remixes, será investigada como um pilar dessa nova vida do gênero.

Um dos problemas centrais abordados é a complexa relação entre nostalgia e memória cultural na percepção do City Pop por audiências que não vivenciaram

sua gênese. A obra "Retromania" de Simon Reynolds (Reynolds, 2011) será utilizada para analisar como a cultura contemporânea se prende a uma repetição cíclica de estilos e referências passadas, em vez de inovar genuinamente. Complementarmente, Svetlana Boym, em "*The Future of Nostalgia*" (Boym, 2001), ajudará a diferenciar a nostalgia restauradora, que busca recriar um passado de forma literal, da nostalgia reflexiva, que celebra a imperfeição e a pluralidade da memória.

Ainda sobre a nostalgia, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, em "A Estetização do Mundo" (Lipovetsky & Serroy, 2015), oferecem um arcabouço para compreender como a nostalgia se torna um produto cultural no capitalismo tardio, atuando como catalisador para o consumo de artefatos midiáticos que evocam um passado idealizado e muitas vezes fetichizado. Essa perspectiva é crucial para entender como o City Pop mobiliza memórias e sentimentos, mesmo em públicos sem experiência direta com o contexto original japonês, e como essa busca por conforto no passado pode ser sintoma de um desencanto com o presente.

Outro pilar da análise é o conceito de tecno-orientalismo. Este trabalho explora como o City Pop, juntamente com o Vaporwave e o Future Funk, constrói e perpetua imaginários específicos do Japão, frequentemente romantizados e fetichizados, inserindo-se no conceito de tecno-orientalismo. Edward Said (Said, 1978), em "Orientalismo", serve como base para compreender como o "Oriente" é construído como o "outro" exótico, enquanto Lucy March (March, 2022), em sua análise sobre o tecno-orientalismo no Vaporwave, estende essa crítica ao contexto digital e futurista, onde o Japão é frequentemente infundido com noções de tecnologia avançada, mas ainda visto através de uma lente ocidental.

A discussão se aprofunda no conceito de um "duplo Outro", onde o Japão dos anos 70 apropriou-se de elementos ocidentais para criar o City Pop, e o Ocidente, por sua vez, reinterpreta e consome essa cultura japonesa. Essa complexa intersecção de influências e apropriações demonstra a maleabilidade e o caráter transcultural da produção e recepção do City Pop, desafiando noções fixas de origem e autenticidade cultural. A viralização de canções como "*Plastic Love*" e "*Stay With Me*" no YouTube exemplifica como as plataformas digitais catalisaram esse ressurgimento global.

O estudo também contextualiza a apropriação e resignificação do City Pop no cenário nacional, especialmente a partir de 2022. Será abordado como essa

apropriação se manifesta por meio de produtores de conteúdo no YouTube (como Claquete de Papel, Elize Fleury e Miura Jam) e festas com DJs (como a Festa City Pop Night), que reúnem a comunidade de apreciadores do gênero no Brasil (Torres, 2024). Esse fenômeno ilustra a capacidade das comunidades de fãs em transcender barreiras geográficas e linguísticas, forjando uma identidade coletiva em torno da sonoridade e estética do City Pop.

O segundo capítulo dedica-se ao mapeamento das dinâmicas de gênero musical, identidade e semiótica que sustentam o fenômeno do City Pop na cultura digital. Inicialmente, problematiza-se o conceito de gênero para além de uma classificação taxonômica, compreendendo-o como um espaço performático e instável de negociação identitária a partir dos diálogos entre Simon Frith (Frith, 1996), Pablo Vila (Vila, 2012) e Jeder Janotti Jr (Janotti Jr, 2019). Na sequência, o debate expande-se em direção aos Estudos Culturais com os aportes de Néstor García Canclini (Canclini, 2013) e Stuart Hall (Hall, 2006), investigando os processos de hibridismo cultural, desterritorialização e descolecionamento na pós-modernidade. Sob essa lente, a recepção contemporânea do gênero é caracterizada como uma prática de glocalização, na qual identidades transnacionais e fragmentadas articulam-se por meio do consumo e da curadoria digital.

Amparado nessa cartografia sociocultural, o capítulo avança para as contribuições da Semiótica da Cultura de Iuri Lotman (Lotman, 1998). Mobilizam-se conceitos estruturais como semiosfera, semiose e fronteira semiótica para interpretar a tradução cultural não como mera transposição, mas como um mecanismo dinâmico de expansão que transforma o "não-texto" em "texto". Discute-se, nesse horizonte, como a memória cultural — em suas dimensões informativa e criativa — atua como um arquivo vivo e reelaborável. Por fim, debate-se o papel do fã como um mediador e curador digital ativo; através de conceitos como transmidiação e cultura participativa (Fechine; Lima, 2019), demonstra-se como o fandom organiza comunidades online capazes de tensionar as esferas de produção e circulação, convertendo o arquivo analógico do City Pop em um texto aberto e em constante rejuvenescimento na semiosfera contemporânea.

Para além de sua relevância enquanto fenômeno sociocultural e digital, cumpre destacar que a chave para a real compreensão do revival global do City Pop reside na força de sua materialidade estética, consubstanciada no fonograma. Embora a literatura dedicada ao gênero frequentemente priorize abordagens

focadas na recepção algorítmica ou na análise literária das letras, a eficácia dessas obras depende, em última instância, de sua sofisticada construção sonora de estúdio. O City Pop e seus posteriores remixes em Future Funk não operam em um plano abstrato de composições melódico-harmônicas que precedem a gravação; eles se constituem e se realizam no interior do próprio espaço fonográfico. Assim, o estudo desse objeto exige um deslocamento analítico que reconheça o fonograma não como mero registro documental de uma performance passada, mas como um enunciado vivo e tecnicamente estruturado.

Essa perspectiva impõe um desafio teórico-metodológico que cruza os limites das ciências da linguagem com a musicologia sistemática. Para dar conta de obras cuja identidade se apoia em operações de estúdio, esta dissertação assume uma postura analítica que prioriza o nível secundário — isto é, a sonoridade global que emerge do equilíbrio de timbres, densidades, espacializações e dinâmicas relativas. Sob esse prisma, o percurso investigativo prepara o leitor para compreender que as disputas por nostalgia, apropriação e hibridismo cultural não ocorrem em um vácuo conceitual, mas se materializam fisicamente através de escolhas técnicas precisas de mixagem, cortes e filtragem de frequências, onde o som molda ativamente o sentido do texto cultural.

Dessa forma, o trabalho culmina em uma análise empírica que confronta as obras originais com suas re-enunciações contemporâneas. No terceiro capítulo, “Montagem, sonoridade e fonograma: fundamentos para a análise do City Pop e do Future Funk”, estabelece-se o cruzamento metodológico central desta dissertação por meio do método de análise de fonogramas proposto por Sérgio Molina (Molina, 2017) em sua obra *Música de Montagem*. A lente de Molina permite decompor o fonograma para além da melodia e harmonia, focando no que o autor define como nível secundário, ou também, sonoridade: a escultura do som que se expressa por meio de parâmetros como densidades acrônicas e diacrônicas, âmbitos e intensidades relativas, momentos estado e momentos processos, espacialização e reverberação.

A incorporação desse referencial, detalhada nos capítulos metodológicos subsequentes, justifica-se pela necessidade de categorias capazes de examinar o fonograma como um campo de forças dinâmico. Ao transpor os conceitos de acontecimento musical, momento-estado e momento-processo para a semiosfera do City Pop e do *Future Funk*, torna-se possível examinar empiricamente a transição

entre a "canção tradicional" e a "música de montagem". Dessa forma, a virada fonográfica aqui proposta não se isola do arcabouço semiótico e cultural do trabalho; ao contrário, oferece a evidência material indispensável para decodificar como a nostalgia e as identidades híbridas são tecnicamente arquitetadas e reinventadas no ecossistema musical contemporâneo. Antes da análise, faremos uma introdução aos principais conceitos da obra, como a ideia de fonograma, gravação multipista, montagem, música popular cantada, sonoridade, beat, grão da voz e gênero.

A aplicação deste método sobre as versões originais de *Plastic Love* (Takeuchi, 1984) e *Stay With Me* (Matsubara, 1979) busca descrever a "arquitetura sonora" que sustentou o imaginário de sofisticação do Japão em seu período de boom econômico. Em seguida, a análise volta-se aos remixes produzidos pelo DJ sul-coreano Night Tempo (Jung Kyung-ho), expoente do Future Funk, de ambas as músicas. O objetivo é compreender, através da comparação técnica, como a manipulação do suporte opera uma tradução cultural (Lotman, 1996) e um dialogismo (Bakhtin, 2003) que re-exotizam o passado. A análise fonográfica, portanto, revela-se como a chave para entender como a sonoridade, em sua dimensão mais física e técnica, molda a experiência de recontextualização do City Pop na semiosfera global da atualidade, entendendo-a como um fenômeno que expressa muito mais o olhar ocidental e contemporâneo sobre o gênero do que uma simples representação fiel isenta de interesse, bem como também esse processos de tradução é profundamente atravessado pelas dinâmicas dos algoritmos e redes sociais na mídia digital.

Por fim, vamos retomar as hipóteses iniciais confrontando-as com os resultados obtidos na análise fonográfica, buscando sintetizar como a materialidade sonora, a nostalgia mediada e as estratégias de tradução cultural consolidam o City Pop não como um fóssil musical, mas como um texto vivo e em constante mutação. Propõe-se, assim, uma reflexão sobre os limites da autenticidade na era da reprodutibilidade algorítmica e o papel do pesquisador-ouvinte na decifração dessas novas semiosferas globais.

2. O FENÔMENO GLOBAL DO CITY POP: REVIVAL, NOSTALGIA, TECNO-ORIENTALISMO E CULTURA DIGITAL

O City Pop emergiu no Japão entre o final dos anos 1970 e a década de 1980, um período de expressivo crescimento econômico e modernização do país. Musicalmente, o gênero se caracterizou pela fusão de influências ocidentais como A.O.R (Adult Oriented Rock), Jazz Fusion, Soft Rock, Funk e Disco, resultando em uma sonoridade polida, com arranjos sofisticados e o uso proeminente de sintetizadores. Suas letras frequentemente abordavam temas urbanos, lazer e romance, encapsulando o otimismo e o estilo de vida aspiracional da classe média japonesa em ascensão, com uma forte associação a elementos visuais como carros conversíveis e paisagens ensolaradas

Este capítulo tem como propósito discutir as complexas camadas que envolvem o ressurgimento global do City Pop, inicialmente explorando sua gênese e características intrínsecas no Japão das décadas de 1970 e 1980 (Sommet, 2020). Posteriormente, vamos analisar o fenômeno de seu revival global a partir de 2017, impulsionado pela viralização em plataformas digitais de faixas icônicas como "Plastic Love" de Mariya Takeuchi e, mais recentemente, em 2022, de "Stay With Me", de Miki Matsubara (Uchiyama et al., 2024). Este renascimento digital, fomentado em grande parte por algoritmos do YouTube e pela popularização em redes sociais como o TikTok, não apenas reintroduziu o gênero a uma nova geração, mas também catalisou uma nostalgia retroativa, particularmente entre a Geração Z (Sugiyama & Barile, 2025) (Torres, 2024).

Também vamos investigar a intersecção do City Pop com gêneros musicais contemporâneos como Vaporwave e Future Funk, que se apropriam de samples¹ de artistas japoneses da era de ouro para criar remixes, utilizando o apelo nostálgico e um imaginário idealizado do Japão como base estética. Os artigos de Tarik Alexandre & Benito Maeso (Maeso & Alexandre, 2023; Maeso & Alexandre, 2025) discutem a intersecção entre o City Pop e o Vaporwave, especialmente no que tange à construção de uma nostalgia melancólica e ao uso de recursos como samples, distorções, remixagens e a replicação de mídias analógicas com a finalidade de criar

¹ Um sample musical é um trecho curto de som extraído de uma gravação pré-existente que é reutilizada em uma nova obra musical. Esses trechos podem ser batidas, melodias, vocais ou até mesmo frases inteiras, e podem ser manipulados através de técnicas como loop (repetição), corte e remixagem para criar uma nova peça.

uma sensação de familiaridade, como mas com um toque de estranhamento, uma nostalgia por um passado que, embora idealizado, é apresentado de forma atualizada.

Essa apropriação se manifesta na vinculação estética de composições de City Pop com trechos de animes clássicos das décadas de 1970 a 1990, como *Bubblegum Crisis*², *Sailor Moon*³ e *Macross*⁴, reforçando a construção de uma paisagem sonora e visual que evoca uma "memória" de um passado nunca vivido diretamente. Este fenômeno será examinado sob a ótica da nostalgia reconstruída, um conceito de Paul Ballam-Cross (Ballam-Cross, 2021) que permite compreender como a memória cultural pode ser apropriada e ressignificada, mesmo na ausência de uma experiência direta com o período original. Essa perspectiva é crucial para compreender como o City Pop, apesar de ser um produto cultural japonês específico de 40 anos atrás, consegue evocar sentimentos de pertencimento e familiaridade em públicos ocidentais que não vivenciaram sua gênese, configurando uma apropriação complexa de memórias culturais, especialmente entre a geração Z (Torres, 2024).

O renascimento do gênero em uma escala global foi catalisado predominantemente por meio de plataformas como YouTube e Reddit, onde comunidades online de fãs ocidentais compartilharam e discutiram exaustivamente músicas até então obscuras para o público ocidental (Vichot, 2024). A facilidade de acesso e a natureza viral dessas plataformas permitiram que músicas antes restritas ao mercado japonês fossem descobertas por ouvintes em todo o mundo, transcendendo barreiras geográficas e culturais. A disseminação digital do City Pop é intrinsecamente ligada à sua apropriação e ressignificação por produtores musicais ocidentais, notadamente nos subgêneros Vaporwave e Future Funk, que samplearam extensivamente artistas japoneses dos anos 70 e 80 a partir de 2010 (Mattar, 2008).

² *Bubblegum Crisis* é um anime cyberpunk dos anos 80 ambientado numa Mega-Tóquio futurista onde a mega-corporação Genom usa "Boomers", robôs humanoides, para o trabalho. Quando esses robôs ficam descontrolados, um grupo de quatro vigilantes com armaduras de batalha, as Knight Sabers, entra em ação para proteger a cidade e desvendar a conspiração por trás das ações da Genom

³ *Sailor Moon* conta a história de Usagi Tsukino, uma adolescente desajeitada que descobre ser uma guerreira mágica, Sailor Moon, com a missão de proteger a Terra de forças do mal, juntando-se a outras Sailor Guardians e lutando para encontrar a misteriosa Princesa do passado. O anime se destaca pelo visual das protagonistas, que usam vestidos inspirados em uniformes de marinheiros japoneses, sendo o mais icônico um vestido branco acinturado com uma saia, um laço grande na frente, e detalhes em azul e vermelho.

⁴ *Macross* é uma franquia de anime centrada em guerras espaciais, triângulos amorosos e ficção científica como tema central da narrativa, onde caças que se transformam em robôs (Valkyries) enfrentam raças alienígenas como os Zentradi.

Adicionalmente, será abordado como a nostalgia e a reconstrução da memória exercem um papel fundamental na formação da percepção do City Pop por audiências que não vivenciaram sua gênese, conforme discutido por Lipovetsky e Serroy em "A Estetização do Mundo" (Lipovetsky & Serroy, 2015). A nostalgia, no capitalismo tardio, passa a ser um produto cultural, tornando-se um catalisador para o consumo de artefatos midiáticos que evocam um passado idealizado e muitas vezes fetichizado. Nesse sentido, o trabalho de Willian Baptista Salvário (Salvario, 2021) a respeito da utilização da nostalgia como ferramenta para o consumo cultural no Brasil oferece uma visão ampliada da discussão para compreender a dinâmica desse fenômeno. Ao tentar entender como o Cine Passeio, em Curitiba, adotou estratégias de engajamento baseadas na nostalgia, é possível traçar paralelos com a forma como o City Pop mobiliza memórias e sentimentos, mesmo em públicos sem experiência direta com o contexto original japonês.

O trabalho de Simon Reynolds em *Retromania* (Reynolds, 2011) também será abordado na seção sobre nostalgia, analisando como a cultura contemporânea se prende a uma repetição cíclica de estilos e referências passadas, em vez de inovar genuinamente. Reynolds afirma que a cultura pop atual está presa em um eterno retorno ao passado, exaurindo a criatividade por meio de incessantes apropriações e revisitações. Por consequência, boa parte dos novos gêneros musicais do século XXI tem como característica a forte dependência da citação e do sample, ressignificando obras pretéritas para construir novas identidades sonoras. A cultura japonesa, nesse contexto, aparece como um fértil campo para esse tipo de produção, sendo até mesmo chamada de "Império do Retrô", segundo o autor, já que sua produção cultural tem como característica o revisitar e apropriar-se de estéticas ocidentais a maneira nipônica, sendo o City Pop um dos grandes exemplos dessa prática.

Além disso, o trabalho de Svetlana Boym em *The Future of Nostalgia* (Boym, 2001) será fundamental para diferenciar as formas de apropriação dessa memória cultural, que oscila entre a nostalgia restauradora, que busca recriar um passado de forma literal, e a nostalgia reflexiva, que celebra a imperfeição e a pluralidade da memória, abordando como essas nuances se manifestam na apropriação do City Pop por novas audiências. Essa distinção é crucial para entender como o gênero é percebido e transformado por diferentes grupos culturais, especialmente no cenário brasileiro, onde elementos visuais e sonoros do City Pop são recombina-

referências locais, tensionando entre apropriações que tentam manter uma certa pureza e recriações que abraçam novas hibridizações culturais.

Para uma compreensão mais aprofundada do fenômeno de globalização do City Pop, teremos uma seção para abordarmos o conceito de Tecno-Orientalismo. O tecno-orientalismo é uma manifestação contemporânea do orientalismo tradicional, de Eduard Said (Said, 1978), que projeta fantasias ocidentais sobre o Oriente Médio e a Ásia, agora com um foco na modernidade tecnológica e na cultura pop (March, 2022). Este fenômeno constrói uma imagem do Japão que, embora baseada em elementos culturais autênticos, é frequentemente filtrada por uma ótica ocidental, resultando em uma representação que pode ser tanto fascinante quanto redutora, oscilando sempre entre o medo e o desejo, numa fetichização da subjetividade oriental (Wallin & Sandlin, 2020).

Essa idealização do Japão, particularmente sua ascensão econômica pós-guerra e sua proeminência tecnológica nas décadas de 1980 e 1990, foi amplamente explorada na cultura popular ocidental, consolidando o Japão como um cenário futurista e de alta tecnologia na imaginação global (Taillandier, 2018). Obras de ficção científica como *Blade Runner*⁵ e *Neuromancer*⁶ exemplificam essa tendência, ao retratar paisagens urbanas distópicas influenciadas esteticamente por Tóquio e pela iconografia japonesa (March, 2022), algo que discutiremos com mais cuidado na seção a respeito desse tema.

⁵ Este filme de ficção científica, dirigido por Ridley Scott e baseado no romance "Do Androids Dream of Electric Sheep?" de Philip K. Dick, retrata uma Los Angeles distópica em 2019. A cidade é um caldeirão de culturas, visualmente influenciada por Tóquio e outras metrópoles asiáticas, com painéis de neon japoneses, arquitetura sobreposta e uma mistura de línguas e costumes.

⁶ Este romance de William Gibson é considerado uma obra seminal do gênero Cyberpunk. A história se desenrola em um mundo dominado por megacorporações, inteligências artificiais e uma rede de dados global (o "ciberespaço"). Embora a trama se passe em diversos locais, incluindo o Japão, a influência japonesa e a estética tecno-orientalista são palpáveis em sua representação de cidades futuristas, tecnologia avançada e a fusão de elementos culturais.

2.1 O ressurgimento do City Pop: O Japão dos anos 70 e 80.

O City Pop emergiu no Japão durante o final dos anos 1970 e a década de 1980, um período marcado por um expressivo crescimento econômico e tecnológico do país. Esse contexto de prosperidade impulsionou uma mudança no estilo de vida da classe média japonesa, que passou a adotar hábitos de consumo e lazer inspirados pela cultura ocidental, particularmente a americana (Aoki, 2015). Musicalmente, essa influência se traduziu na incorporação de gêneros da música norte-americana, como o A.O.R. (Adult Oriented Rock), o Jazz Fusion, o Soft Rock, o Funk e o Disco nas produções japonesas, buscando uma sonoridade e qualidade de gravação comparáveis aos padrões internacionais (Zhang, 2021). Artistas do City Pop frequentemente utilizavam refrões e trechos em inglês em suas letras, numa prática de code-switching que refletia essa abertura cultural, como aponta o trabalho de Kevin Östlie, *Tokyo Night Fever*. (Östlie & Svahn, 2020)

Outro fator relevante na mudança na formação do gosto do consumidor de música pop⁷ do Japão dos anos 70 foi a popularização dos sistemas de som automotivos com deck para fitas cassete nos carros e o walkman, facilitando a disseminação e o consumo de música de alta fidelidade em qualquer lugar (O, 2017). Para os músicos, o acesso a sintetizadores Yamaha CS-80, Yamaha DX7, drum machines como o Roland TR-808 e mixers avançados, permitiu aos artistas realizarem produções densas e polidas, refletindo o otimismo tecnológico da época. A união da portabilidade e a crescente sofisticação dos equipamentos de áudio domésticos permitiram que a estética sonora do City Pop, caracterizada por sua produção polida e arranjos detalhados, fosse plenamente apreciada, elevando a experiência auditiva dos consumidores japoneses a um novo patamar de imersão (Östlie & Svahn, 2020). A música poderia ser consumida, então, em movimento, o

⁷ A música pop, como gênero, surgiu nos anos 1950, buscando um apelo massivo e universal, sendo definida por sua natureza comercial, efêmera e acessível (Pereira de Sá et al., 2015, p. 24). Sua formatação frequentemente segue padrões como canções de curta duração, estruturas de versos-pontes, refrões cativantes e melodias que se alinham a um "senso sonoro pré-estabelecido" (Pereira de Sá et al., 2015, p. 24). Essa sonoridade e imagética são produzidas dentro dos padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia, e moldadas por uma lógica de mercado voltada para o consumo em massa. Historicamente, o pop operou em atrito com o rock, que aspirava à autenticidade, sendo o pop frequentemente visto como mais conservador musicalmente e impulsionado por lucros. No entanto, a música pop atua como articuladora de tessituras urbanas e redes de sociabilidade, reconfigurando a própria ideia de cultura popular ao propagar, através da mídia, diversas expressões culturais (Pereira de Sá et al., 2015, p. 25).

que impactava de forma sensível os temas e a paisagem sonora em geral das metrópoles e das regiões costeiras.

O City Pop, longe de ser uma ruptura dentro da música japonesa, teve suas raízes firmemente estabelecidas em meados dos anos 1970 naquilo que ficou conhecido dentro do país como “*new music*” (Sugiyama & Barile, 2025). Nesse período, o trabalho seminal de bandas como Happy End foi vanguardista, sendo amplamente reconhecida como pioneira ao fundir o rock, o blues e a música folk de inspiração inglesa de forma orgânica com a prosódia da língua japonesa, pavimentando decisivamente o caminho para uma música pop japonesa mais sofisticada e urbana (Östlie & Svahn, 2020). Outros grupos importantes no início da cena foram o Sugar Babe (1975), com seu som soul-funk elegante, sendo reconhecida como a primeira banda de City Pop (Com Taeko Ohnuki e Tatsuro Yamashita em sua formação, que viriam a lançar álbuns clássicos do City Pop em carreira solo, posteriormente) e o Caramel Mama, banda de apoio de diversos artistas que mais tarde se reformulou como Tin Pan Alley, consolidando um estilo que misturava influências ocidentais com sensibilidades japonesas.

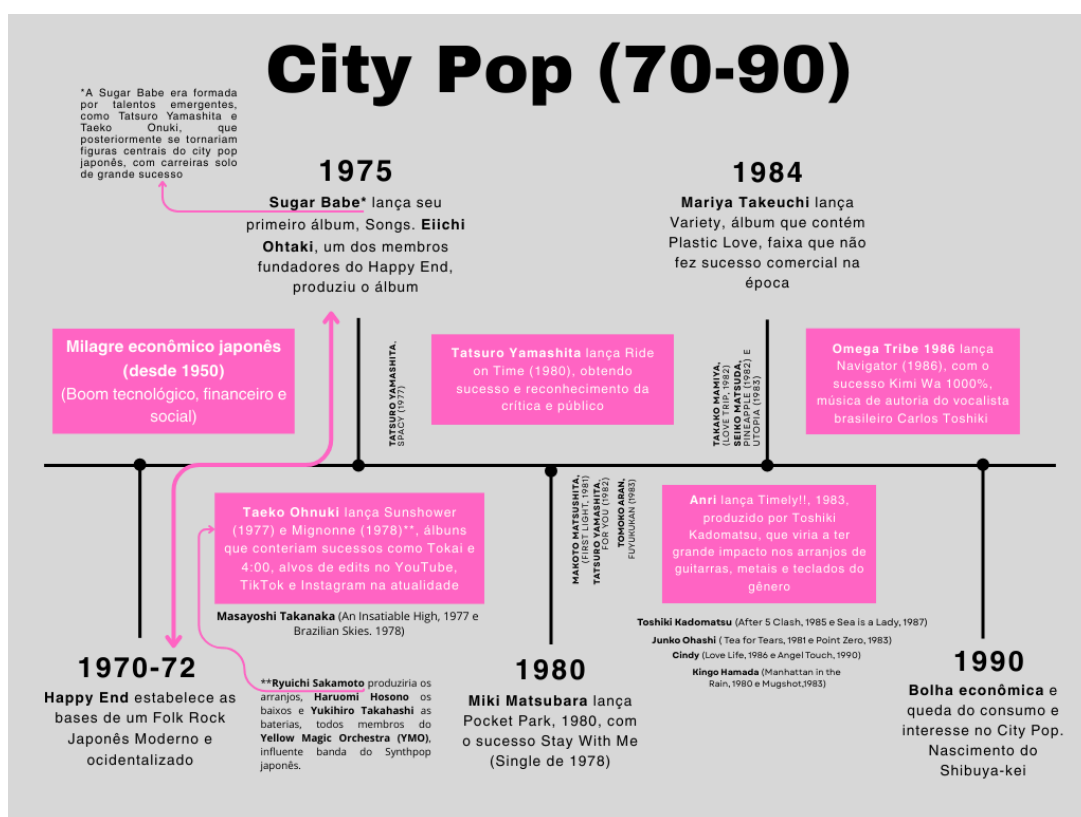
Fotografia 1 - Foto do grupo Sugar Babe, de 1973.



Fonte: Discogs (2025)

Esses grupos introduziram uma abordagem mais experimental e cosmopolita à música japonesa, integrando harmonias complexas e arranjos instrumentais sofisticados que distinguiram o City Pop de outras vertentes do J-Pop da época (Mōri, 2009; Roberts, 2013). O termo “City Pop” em si era, em sua origem japonesa, um wasei-eigo, ou seja, uma expressão de inglês japonês usada primordialmente em materiais promocionais e críticos para conferir um selo de modernidade e ocidentalização a certas produções musicais urbanas japonesas. Segundo a crítica musical japonesa (Aoki, 2015) (O, 2017), o gênero atingiu seu ápice no final dos anos 70 até metade dos anos 80 com álbuns como *Ride on Time* (1980) de Tatsuro Yamashita, Mariya Takeuchi, com *Variety* (1984); Anri com *Timely!!*, (1983); Taeko Ohnuki, com *Mignonne* (1978); a inesquecível Miki Matsubara, com o single de “Stay With Me” (1979); e a energética Junko Ohashi, com *Magical* (1984), entre muitos outros.

Quadro 1 - Linha do tempo do City Pop dos anos 70 aos 90



Fonte: Minha Autoria (2026)⁸

⁸ Versão em alta resolução com os detalhes para zoom aqui neste link: https://www.canva.com/design/DAGzFCXI8RQ/W0hcwmlV2wvPkSTmeGjnXQ/edit?utm_content=DA_GzFCXI8RQ&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton

Todos esses artistas e o movimento em si simbolizavam um fenômeno de modernização da música pop japonesa que se alinhava com a efervescência econômica e cultural da época. A fusão dessas influências ocidentais com a sensibilidade japonesa resultou em um gênero musical distintivo, caracterizado por instrumentações ricas, arranjos complexos e letras que frequentemente abordam temas urbanos, o lazer e o romance, capturando o espírito de uma era de otimismo e modernidade no Japão (Östlie & Svahn, 2020).

Como afirma o jornalista e crítico japonês Yutaka Kimura: o City Pop é música pop urbana, pra quem tem um estilo de vida urbano (Aoki, 2015). Essa definição ressalta a inextricável ligação do gênero com a vida moderna das grandes cidades japonesas, refletindo aspirações e a efervescência cultural de uma era de otimismo econômico. Essa perspectiva é corroborada por estudos que indicam que o City Pop não era apenas um gênero musical, mas um reflexo sonoro da bolha econômica japonesa e do estilo de vida aspiracional de sua juventude urbana (Lehtonen, 2021). Ele encapsula a sensação de escapismo e a busca por uma identidade moderna que se alinhava com o imaginário global de prosperidade e sofisticação urbana (Östlie & Svahn, 2020).

Entretanto, essa suposta homogeneidade estética e temática não se verifica exatamente quando pensamos em artistas como, por exemplo, Tatsuro Yamashita, considerado o pai do City Pop (Aoki, 2015), que tinha como um dos principais temas de suas canções o mar, o surfe e as praias das costas japonesas, demonstrando uma diversidade temática que transcende o estereótipo urbano associado ao gênero. Tatsuro chegou a gravar covers de canções clássicas do Beach Boys, como *Don't Worry Baby* e *Girls on The Beach*, além de produzir a trilha sonora para um documentário sobre surf chamado *Big Wave*, de 1984. O pesquisador (Östlie & Svahn, 2020) corrobora com essa perspectiva, ao afirmar que:

Bandas/artistas populares como Beach Boys e Buffalo Springfield foram as maiores influências na música pop urbana japonesa inicialmente. Na Vice, Arcand & Goldner (2019) explicam que os elementos da Costa Oeste não se limitavam à música do gênero, mas também a muitas das capas dos álbuns. Eles afirmam que "Muitos dos maiores artistas do City Pop também buscavam canalizar os sons da Califórnia em suas músicas de rádio jazzísticas e de soft rock, enaltecendo seus álbuns com imagens de carros

antigos navegando pela costa contra um céu impossivelmente azul". (Östlie & Svahn, 2020, p. 10)⁹

Isso demonstra como o rock praiano da Califórnia teve influência no projeto estético do gênero, em um processo de tradução cultural operado pelos músicos ao tentar converter o imaginário do surf e da cultura de praia californiana para o contexto japonês. Essa apropriação e ressignificação de elementos culturais ocidentais, como o surf rock, evidenciam a capacidade da música popular japonesa de assimilar e inovar, transformando influências externas em expressões artísticas originais (Monty, 2010). Essa habilidade de reinterpretar e internalizar influências estrangeiras demonstra a vitalidade da cultura popular japonesa, que frequentemente transforma elementos externos em algo distintamente próprio (Bardsley, 1997).

Imagem 2 - Capa de "For You" (1982), de Tatsuro Yamashita, de Eizen Suzuki



Fonte: Discogs (2025)

⁹ No original: Popular bands/artists like the Beach Boys and Buffalo Springfield have been the biggest influences on early Japanese city pop music. In Vice, Arcand & Goldner 2019 explain that the heavy West Coast based elements was not limited within the music of the genre, but also in many of the album covers. They state that "Many of city pop's biggest acts would also seek to channel the sounds of California into their jazzy, soft-rock radio songs, adoring their albums with imagery of vintage cars cruising along the coastline against impossibly blue skies". (Östlie & Svahn, 2020, p. 10).

Visualmente, o gênero é reconhecido pelas paisagens idílicas de artistas visuais como Hiroshi Nagai e Eizen Suzuki. Suzuki é conhecido especificamente pela capa de “For You” (1982), de Tatsuro Yamashita, e se inspirava no Pop Art de Andy Warhol e no Sunshine Pop californiano para retratar paisagens urbanas vibrantes, carros conversíveis, lojas de conveniências, palmeiras, pessoas em atividades de lazer e piscinas ensolaradas, transformando a vida cotidiana de consumo em elementos que se tornaram sinônimos da estética do City Pop, especialmente na forma com que ela é representada nas mídias digitais e playlists no YouTube. Suzuki também trabalhou para marcas como Nikon, Nissan e Suntory, reforçando a fusão entre arte, propaganda e estilo de vida que atravessa o gênero.

Da mesma forma, Hiroshi Nagai foi outro ilustrador proeminente cujas obras capturaram a essência visual do City Pop, em especial na capa de “The September Wind” (1982), de Naoya Matsuoka, também recorrendo a representação de piscinas ensolaradas, carros conversíveis e palmeiras (Torres, 2024).

Imagem 3 - “The September Wind” (1982), de Naoya Matsuoka, por Hiroshi Nagai



Fonte: Discogs (2025)

O uso de ambientes minimalistas compostos por coqueiros, arquitetura geométrica futurista, luzes neons da cidade em iluminação suave com paleta de cores em degradê entre o azul e o lilás, são comuns nas capas dos álbuns de City Pop, remetendo a um estética nostálgico-futurista, além do uso de roupas de ternos com cortes refinados e calças alfaiataria, cenários com vidros espelhados e baladas noturnas, tudo isso com o intuito de criar um ideal de representação de uma estética moderna, como podemos ver nestes outros exemplos:

Imagem 4 - Painel ilustrativo retirado de matéria do Globo sobre o City Pop



Fonte: Torres (2024)

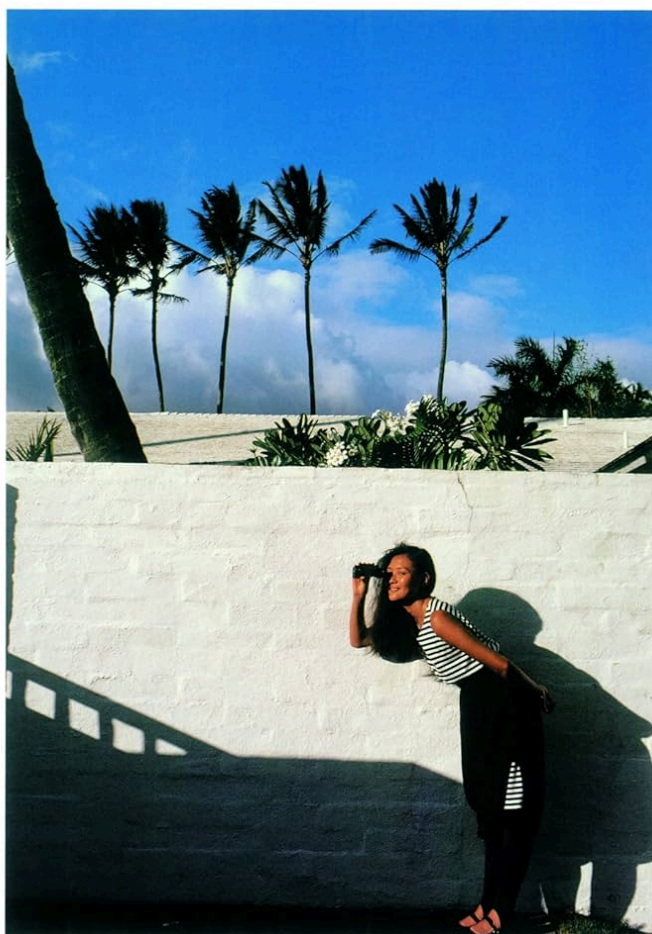
A repetição constante nessas ilustrações de carros conversíveis, a palmeiras e as piscinas ensolaradas denunciava uma fixação dos artistas japoneses pelo imaginário de luxo e sucesso norte-americanos, associados especialmente a beleza da flora geográfica de cidades Califórnia, Havaí e Miami, tendo o carro como principal bem de consumo, que material e simbolicamente expressa a liberdade desse sujeito consumidor de City Pop¹⁰. Esses locais eram vistos no Japão como símbolos de lazer, liberdade e bem-estar material. Ou seja, o projeto de ocidentalização das produções musicais também passava por uma cristalização de um imaginário de luxo que mirava o “*American Way of Life*” neoliberal norte-americano em seus mínimos detalhes.

¹⁰ Aprofundaremos a seguir a discussão conceitual a respeito de como o City Pop constrói discursivamente, através da relação entre visualidade, sonoridade e liricidade, uma experiência direcionada a um sujeito consumidor em um contexto neoliberal de modernização.

Imagem 5 - Capa de Timely!!, de 1983, de Anri



TIMELY!!



ANRI

Fonte: Discogs (2025)

Nesse sentido, nosso trabalho se alinha ao de Moritz Sommet, "*Intermediality and the discursive construction of popular music genres: the case of 'Japanese City Pop'*" (Sommet, 2020), que propõe uma compreensão aprofundada da identidade do City Pop como um gênero que transcende suas características sonoras. Sommet argumenta que a essência do City Pop não reside apenas em suas qualidades auditivas, mas é elaborada através de um complexo processo de construção discursiva e intermedialidade. As imagens de capa dos álbuns (com suas paisagens urbanas e costeiras idealizadas) são tão cruciais quanto a própria música para a construção do gênero. A intermedialidade, então, reside no entrelaçamento dos elementos visuais, líricos e sonoros, resultando em um efeito de sentido global profundamente sincrético¹¹.

¹¹ Na semiótica, o sincretismo refere-se à fusão de diferentes linguagens ou materialidades em uma única unidade formal de sentido. Isso significa que elementos como texto, imagem, som e movimento

Para ele, a identificação visual e a narrativa associada ao gênero podem ser mais imediatas e formadoras do gosto do que a própria música em si, posicionando o City Pop como um fenômeno cultural que é "urbano" pela sua representação e público-alvo (SOMMET, 2020).

Assim, o City Pop é música "urbana" principalmente no sentido de que o principal público-alvo consistia em profissionais urbanos abastados que possuíam seus próprios carros e podiam pagar por todo o equipamento técnico necessário para participar dessa ecologia musical. A partir disso, também podemos perceber que o City Pop era voltado principalmente para um público mais velho do que o do pop adolescente. O City Pop era o que ouvia a geração que cresceu com a Beatlemania e o wasei poppusu 和製ポップス dos anos 1960 e que, a essa altura, já havia ganhado algum dinheiro, junto com seus irmãos mais novos. Essa também foi uma geração que, em grande parte, havia deixado a política para trás. Encontramos poucos traços, se é que há algum, no City Pop de mensagens políticas enfáticas ou expressões de frustração com a sociedade que ainda estivessem presentes na música folk dos anos 1970. (Sommet, 2020, p. 7, tradução minha)¹²

Ou seja, para Sommet, o City Pop é "urbano" na medida em que se destina, desde sua origem e concepção, a um público consumidor profissional urbano e afluente, de demografia mais adulta, possuindo dinheiro o suficiente para poder ter bens de consumo como carros e equipamentos de som estéreo sofisticados para a época, e que teve sua formação como juventude durante a Beatlemania e o Wasei Poppusu¹³. Sua essência reside menos em mensagens políticas explícitas e mais na celebração de um estilo de vida hedonista e aspiracional, alinhado à prosperidade econômica do Japão da época.

Suas letras frequentemente se assemelham a slogans publicitários, com muitas canções sendo usadas em comerciais de TV:

As letras de muitas músicas do City Pop refletem as inclinações de música de background (BGM) do gênero, com referências frequentes a carros e

se unem para criar um efeito de sentido coeso e integrado (Silveira & Guerra Junior, 2018, p. 87). A semiótica discursiva, ao adotar o conceito de sincrético, compreende que, embora esses elementos mobilizem linguagens diversas, eles operam sob uma mesma estratégia enunciativa, todos apontando para o mesmo significado (Silveira & Guerra Junior, 2018, p. 87).

¹² No original: Thus, City Pop is 'urban' music primarily in the sense that the main intended audience consisted of affluent urban professionals who had their own cars and could afford all the technical equipment that was necessary to partake in this musical ecology. From this, we can also see that City Pop was geared mostly towards an audience that was older than that of teenage pop. City Pop was what the generation listened to that had grown up with the Beatlemania and wasei poppusu 和製ポップス of the 1960s and had by now come into some money, along with their younger siblings. This was also a generation that had largely left politics behind. We find little traces, if any, in City Pop of emphatic political messaging or expressions of frustration about society that had still been present in 1970s folk music.

¹³ Wasei Poppusu (和製ポップス), ou "pop feito no Japão", é um termo que designa a música pop japonesa que se popularizou a partir da segunda metade do século XX, influenciada pelo pop ocidental mas com características locais. O termo surgiu para diferenciar o pop japonês do pop internacional, e artistas como Kyu Sakamoto e The Peanuts foram chamados de "Wasei Pops".

estradas, mas também por serem escritas de maneiras que as tornam adequadas para serem usadas como música de fundo para um passeio ao volante [...] entre o motorista (tipicamente homem) e sua passageira (tipicamente mulher, e um potencial interesse amoroso), consequentemente favoreciam a criação de clima e descrições cênicas em vez de estruturas narrativas mais complexas. Simultaneamente, elas visam exibir uma certa sofisticação que o motorista poderia esperar que refletisse nele e em sua escolha musical de bom gosto (cf. Saitō 2011: 225). A estética das letras do City Pop, escritas por escritores como Urino Masao (売野雅勇), lembra fortemente alguns jargões de slogans publicitários, e muitas músicas do City Pop foram de fato usadas como CM songu [CM ソング], ou músicas-tema para comerciais de TV. (Sommet, 2020, p. 7)¹⁴

Esse trecho é muito esclarecedor em demonstrar como as letras e arranjos do City Pop reforçaram o papel do gênero como música de background para um estilo de vida aspiracional, onde a sofisticação e o prazer estético suplantaram preocupações sociais ou críticas mais profundas. Também pressupõe que os artistas e produtores do gênero sabiam que seu ouvinte estava envolto em uma rede de consumo. A música, nesse contexto, operava como um componente intimamente entrelaçado a essa ecologia de consumo, tanto refletindo quanto reforçando os valores de uma sociedade em ascensão econômica, onde o consumo de bens e experiências era central para a construção de uma identidade moderna. A valorização de elementos como carros, viagens e cenários idílicos não apenas consolidava a imagem de um Japão próspero, mas também projetava uma versão idealizada da modernidade, onde o lazer e o bem-estar material eram acessíveis a uma elite urbana.

Por fim, Sommet ainda argumenta que é mais fácil identificar o gênero por sua intermedialidade, no que tange especialmente a fusão entre a estética visual e lírica, do que necessariamente por sua sonoridade, já que o hibridismo musical do gênero, que funde estilos como R&B, jazz, fusion, soul e Disco, resultava em uma miríade de artistas muito distintos entre si. Essa particularidade sublinha a relevância da análise intermedial na compreensão de fenômenos culturais complexos, onde a representação visual e as narrativas temáticas desempenham um papel tão crucial quanto às próprias características musicais na definição e percepção de um gênero,

¹⁴ No original: The lyrics of many City Pop songs reflect the genre's driving BGM leanings with frequent references to cars and roads, but also by being written in ways that make them fit to be used as background music to a joyride [...] between the driver (typically male) and his passenger (typically female, and a potential love interest), and consequently favored mood-setting and scenic descriptions over more complex narrative structures. Simultaneously, they aimed to show off a certain sophistication that the driver could hope reflected on him and his tasteful choice of music (cf. Saitō 2011: 225). The aesthetics of City Pop lyrics by writers such as Urino Masao 売野雅勇 strongly remind some observers of advertisement slogans, and many City Pop songs were indeed used as CM songu CM ソング, or theme music for TV commercial spots (SOMMET, 2020, p. 7)

exigindo do analista um arcabouço teórico que vá além de teorias que se restrinjam a questão meramente musical, tópico que vamos abordar de forma aprofundada no segundo capítulo deste trabalho.

Também temos álbuns e visualidades que se vinculavam mais ao imaginário noturno de grandes metrópoles como Nova Iorque e Las Vegas, como na capa da coletânea de *Magical*, de Junko Ohashi, lançada em 1984.

Imagem 6 - Capa da coletânea *Magical*, de Junk Ohashi, lançada em 1984.

***MAGICAL* Junko Ohashi**



Fonte: Discogs (2025)

Essa imersão no cenário noturno das metrópoles, com suas luzes vibrantes e a promessa de experiências urbanas, encontra um paralelo com a ideia de voyeurismo explorada por pensadores como Charles Baudelaire e Walter Benjamin, especialmente em seu texto sobre a Paris do Século XIX: “Até 1870, as carruagens dominavam a rua. Era demasiado apertado andar sobre as calçadas estreitas e por isso flanava-se sobretudo nas passagens, que ofereciam abrigo do mau tempo e do trânsito”(Benjamin, 1935). A figura do flâneur, o observador da multidão que emerge

com os bulevares parisienses pós-reforma haussmaniana, encontra eco na estética do City Pop.

Essa perspectiva de observação da vida urbana, muitas vezes de forma anônima e contemplativa, é transposta para o contexto metropolitano atual, onde o ouvinte, imerso em seu veículo, torna-se um espectador privilegiado da paisagem urbana, agora com uma trilha sonora sofisticada com sintetizadores, guitarras com chorus¹⁵, baterias com reverb¹⁶, harmonias sofisticadas de instrumentos de sopros, tudo isso embalado por cantoras e cantores de vozes vibrantes que entoam versos sobre a solidão e a efemeridade das relações na cidade. Monteiro atualiza a visão de Benjamin para o século XXI:

Um século depois, os fragmentos que inspiraram a leitura benjaminiana da metrópole parisiense ainda nos serve de guia e contraponto para olhar as megacidades e seus fluxos. Nem o caminhar anônimo pela multidão nas passagens, nem o deleite do olhar preguiçoso do flâneur nas vitrines de luxo; as passagens do transeunte das megacidades do século XXI são as ruas, ruelas e avenidas nas quais se circula a bordo dos meios de transporte; elas estão marcadas pela cadência e pelo que se pode ver através do pequeno quadro que emoldura a janela do ônibus, do metrô e do automóvel. A substância material desse espaço arquitetônico se transmuta em locomoção. (Monteiro, 2008, p. 1)

Dentro desse contexto, o sujeito do City Pop é frequentemente retratado como um indivíduo em trânsito, seja a caminho de uma balada ou retornando dela, utilizando o carro como um espaço privado de observação do espetáculo público. A cidade noturna, com seus neons e movimento constante, transforma-se em um palco para essa experiência voyeurística, onde a música amplifica a sensação de imersão e contemplação. A estética visual associada ao gênero, com suas capas de álbuns e ilustrações, frequentemente captura essa atmosfera de sofisticação urbana e a experiência solitária, mas estimulante, de navegar pela metrópole.

¹⁵ O efeito Chorus na guitarra cria um som rico e encorpado ao duplicar o sinal da guitarra, atrasando e desafinando levemente a cópia, e depois mesclando-a de volta com o sinal original. Isso simula o efeito de múltiplos instrumentos tocando em uníssono, mas com pequenas variações de afinação e tempo, adicionando profundidade, largura e textura ao timbre, tornando o som mais espesso e vibrante.

¹⁶ O reverb, ou reverberação, é um efeito sonoro que simula as reflexões de som num espaço físico, adicionando profundidade, amplitude e uma sensação de "ambiente" a um som. O som original é repetido e refletido pelas superfícies, criando uma série de ecos que diminuem gradualmente de volume. Ao contrário do eco (delay), o reverb é uma continuidade de reflexões sobrepostas que se misturam, criando um som mais extenso e imersivo, que pode ser ajustado para imitar a acústica de ambientes como salas pequenas, grandes auditórios ou catedrais

A busca pela estética idílica¹⁷ no City Pop não se restringia apenas à visualidade; ela se aprofundava na própria experiência e imersão durante os processos criativos dos músicos. Artistas como Carlos Toshiki, da banda Omega Tribe 1986, exemplificam essa dedicação, viajando até o Havaí, estimulado pela gravadora, para se inspirar e absorver diretamente a atmosfera relaxante das praias tropicais para suas composições, o que resultou no sucesso *Kimi Wa 1000%*, de 1986, em uma conversa casual com o produtor Koichi Fujita, em que discutiam as semelhanças entre a palavra ‘100’ em português e ‘sen’ em japonês (Toshiki et al., 2021)¹⁸. Tal esforço demonstra o quão longe esses músicos estavam dispostos a ir para incorporar uma autenticidade genuína em sua representação de um estilo de vida de lazer e luxo, solidificando a conexão intrínseca entre o imaginário geográfico ocidental e a expressão musical do gênero (Sommet, 2020).

Jean Baudrillard, em sua obra *"Simulacros e Simulação"*, afirma que a simulação é a *"geração por modelos de um real sem origem ou realidade: um hiperreal"* (Baudrillard, 2014, p. 9).

O simulacro, por sua vez, além de possuir origem fora da realidade, não se relaciona com ela: apenas a substitui. Essa nova “realidade” - imaterial, simbólica e fictícia -, que substitui a realidade material do mundo real, é o que o autor chama de hiper-realidade. (Baudrillard, 1981, p. 14).

Seguindo pensadores como Baudrillard, poderíamos dizer que essa fixação por uma estética idílica não representa a tentativa de recriar um local real, mas sim um simulacro de um paraíso idealizado, que só existe como imagem e desejo. Era uma fantasia urbana projetada para ser consumida por olhos e ouvidos japoneses, quase uma “Califórnia mental”, construída à distância. Mais do que uma mera imitação, o Simulacro, no discurso publicitário da indústria cultural (Marcon et al. 2017), se torna a própria realidade em si, uma hiper-realidade que se fundiu no imaginário cultural por meio da repetição no discurso midiático, o que induz a própria perda do referente original, desvelando uma das facetas da pós-modernidade. Nas palavras do filósofo francês:

¹⁷O termo idílico refere-se a algo que remete ao idílio, um pequeno poema bucólico ou pastoral que descreve cenas campestres e da vida no campo, frequentemente idealizadas, tranquilas e harmoniosas. Ou seja, no seu sentido mais tradicional, "idílico" evoca uma representação da natureza e da vida rural como algo perfeito, sereno e simples. No contexto que usamos, sobre o City Pop, a palavra "idílico" é empregada para descrever uma idealização visual e temática, que vai além do ambiente rural e se aplica a um cenário urbano e de lazer.

¹⁸ O caso de Carlos Toshiki será abordado de forma mais aprofundada no quarto capítulo deste trabalho, em uma análise do vídeo *O Brasileiro que mudou o CITY POP: Carlos Toshiki*, do canal *Claquete de Papel*. Toshiki nasceu no Brasil, em Londrina, PR, e viajou para o Japão tentar carreira como cantor, nos anos 80, tendo êxito com o grupo Omega Tribe 1986.

É inútil interrogamo-nos se é a perda da comunicação que induz esta sobrevalorização no simulacro ou se é o simulacro que está primeiro, com fins dissuasivos, os de curto-circuitar antecipadamente toda a possibilidade de comunicação (precessão do modelo que põe fim ao real). É inútil interrogámo-nos sobre qual é o primeiro termo, não há, é um processo circular - o da simulação, o do hiper-real. Hiper-realidade da comunicação e do sentido. Mais real que o real, é assim que se anula o real (Baudrillard, 1981, p. 105).

Sendo assim, pouco importa a nós se a criação desse ideal tem como referente a realidade ou não, mas sim a produção de sentido que isso gera e como isso estabelece para um gênero um marco no sentido discursivo. As letras e temas das músicas frequentemente evocavam imagens de luzes de néon, arranha-céus, encontros românticos efêmeros a meia-noite, a solidão da madrugada, a beleza do mar e das praias, a contradição da liberdade e dos afetos superficiais, criando uma atmosfera sonora que era ao mesmo tempo vibrante e melancólica, refletindo as dualidades da modernidade e do capitalismo neoliberal em ascensão no Japão.

Por fim, outra menção honrosa à visualidade paradisíaca no City Pop é a icônica guitarra em formato de prancha de surf utilizada por Masayoshi Takanaka:

Fotografia 2 - Takanaka tocando sua guitarra em forma de prancha



Fonte: Surfer Today (2026)

Embora o projeto tenha se consolidado em 2003, fruto de uma colaboração com o luthier Takeda Yutaka em homenagem a um amigo falecido, a guitarra evoca diretamente o imaginário surf rock e fusion que Takanaka ajudou a consolidar

décadas antes. Inicialmente concebida em um tom de azul claro (Blue Lagoon), a peça foi posteriormente pintada de vermelho vibrante com letras brancas, tornando-se uma extensão visual das capas de seus álbuns. Com cerca de 6 kg, o instrumento impõe desafios biomecânicos ao músico, sendo reservado para momentos específicos de catarse em suas apresentações, como na execução de 'Beleza Pula' em suas turnês a partir de 2004. A existência de tal objeto reforça como o City Pop operava na construção de um estilo de vida aspiracional, onde a performance musical e o fetiche visual do lazer burguês — simbolizado pela prancha e pelo mar — tornavam-se indissociáveis.

O gênero, com suas melodias sofisticadas, harmonias complexas e o uso proeminente de sintetizadores, baixos com linhas de groove elaboradas e guitarras rítmicas com efeitos de chorus, rapidamente se tornou a trilha sonora de um estilo de vida urbano e moderno, confundindo-se com o ideal de modernização e ao estilo de vida cosmopolita de Tokyo. No entanto, com o estouro da bolha econômica japonesa no início dos anos 1990, o gênero perdeu popularidade, caindo em relativo esquecimento, pelo menos dentro do próprio Japão (Uchiyama et al., 2024). Contudo, a disseminação global da internet e o advento de plataformas de streaming e compartilhamento de vídeo, como o YouTube, possibilitaram uma redescoberta e um ressurgimento inesperado do City Pop a partir do final dos anos 2010, como veremos a seguir.

2.2 City Pop, Vaporwave e Future Funk: O Revival entre interseções Musicais, Estéticas e Nostálgicas

No entanto, o gênero viria a retomar sua popularidade no ocidente a partir de 2010, num processo de revival que se associa, inicialmente, aos remixes de DJs de subgêneros de música eletrônica como o *Vaporwave* e o *Future Funk*, e posteriormente, a partir de 2015, impulsionados pelo algoritmo do YouTube, playlists e intensos debates e compartilhamentos de músicas por comunidades Reddit dedicadas a curadoria de City Pop (Sommet, 2020). Segundo o DJ norte-americano Van Paugam, pioneiro da divulgação, curadoria e difusão do gênero, desde 2010, parte desse interesse das novas gerações se deve ao fato dessas canções japonesas serem desconhecidas para o público ocidental, mas ao mesmo tempo, terem timbres e arranjos que lembram a nossa música dos anos 80, unindo estranhamento e familiaridade:

O City Pop tem influência ocidental suficiente para soar como versões intocadas e imaculadas do que já tivemos, mas sem ser hipercomercializado. Acho que a pureza da música é o que atrai as pessoas. O fato de poderem lembrar uma época e um lugar que não são os seus e ainda assim sentir nostalgia é algo novo para muitas pessoas. (Paugam, 2021)¹⁹

O termo "*City Pop*" foi utilizado retrospectivamente a partir de meados dos anos 2010 para descrever essa "nova música" japonesa ocidentalizada das décadas de 1970 e 1980, ganhando consolidação no Ocidente com o lançamento de mixtapes temáticas e coletâneas especializadas nas mídias digitais (Aoki, 2015). No Japão, o termo era empregado desde 1977, principalmente em materiais promocionais e críticos produzidos pelas próprias gravadoras e enviados para as rádios, para conferir um selo de modernidade e ocidentalização a certas produções musicais urbanas japonesas (Sommet, 2020).

Blogs e selos de reedição especializados em música japonesa passaram a divulgar obras raras do gênero. Essas '*reissues*', somadas à curadoria de mixagens on-line e playlists no YouTube, serviram de matéria-prima para subgêneros baseados em samples como *Vaporwave* e *Future Funk*, que se apropriaram de trechos sucessos de City Pop em loops hipnóticos e atmosferas retrofuturistas. Um dos marcos desse revival foi a coletânea "*Pacific Breeze: Japanese City Pop, AOR & Boogie 1976–1986*" (2019) pelo selo americano *Light in the Attic*, que foi amplamente noticiada como o primeiro grande lançamento internacional de músicas de "City Pop", que reunia artistas como Taeko Ohnuki, Haruomi Hosono, Yukihiro Takahashi, Masayoshi Takanaki, entre outros. (Zhang, 2021).

Tanto o *Vaporwave* quanto o *Future Funk* se alimentam dessa atmosfera que oscila entre o estranho e o familiar para com o público ocidental, especialmente graças ao prestígio aurático da nostalgia presentes nessas obras japonesas dos anos 70 e 80, seduzindo o ouvinte pelo afeto saudosista e fantasioso que estão presentes nessas obras, já que "provocam um impacto preponderantemente emocional" e podem gerar "sentimentos de nostalgia e de conforto" mesmo para quem não vivenciou diretamente aquele período (Maeso & Alexandre, 2025, p. 7). Essa dimensão da nostalgia, que transcende a vivência pessoal direta, é crucial para compreender o interesse do Ocidente pelo City Pop, onde a apropriação de uma

¹⁹ No original: City Pop has just enough Western influence to sound like untouched, untainted versions of what we once had, but without being hyper-commercialized. I think the music's purity is what draws people in. The fact that they can reminisce about a time and place that aren't their own and still feel nostalgic is something new for a lot of people. (Paugam, 2021)

memória cultural japonesa idealizada se manifesta na produção de remixes e visuais que evocam uma estética oriental fantasiosa (Cotrim et al, 2018).

O Vaporwave, originalmente, tinha como principal característica, segundo a crítica especializada (Tanner, 2016), uma desconstrução irônica do consumismo capitalista e da cultura pop dos anos 80 e 90, utilizando samples de músicas lounge, easy listening e, notavelmente, City Pop japonês para criar paisagens sonoras etéreas e distorcidas (Maeso & Alexandre, 2023). Segundo os autores, a estética do Vaporwave utiliza-se de uma

Réplica das condições analógicas de reprodução, pode ser entendida em dois níveis: primeiramente como expressão nostálgica de certo passado de prosperidade do capitalismo ocidental e, por segundo, de caricatura desse passado na medida em que ele não pode ser mais replicado ou, ao menos, não nas mesmas condições. (Maeso & Alexandre, 2023, p. 6).

Segundos os autores supracitados, essa distorção denuncia um certo niilismo e pessimismo da atualidade, refletindo um desencanto com as promessas não cumpridas da modernidade e do progresso tecnológico, manifestado através de uma estética que evoca um passado glorificado, porém inatingível.

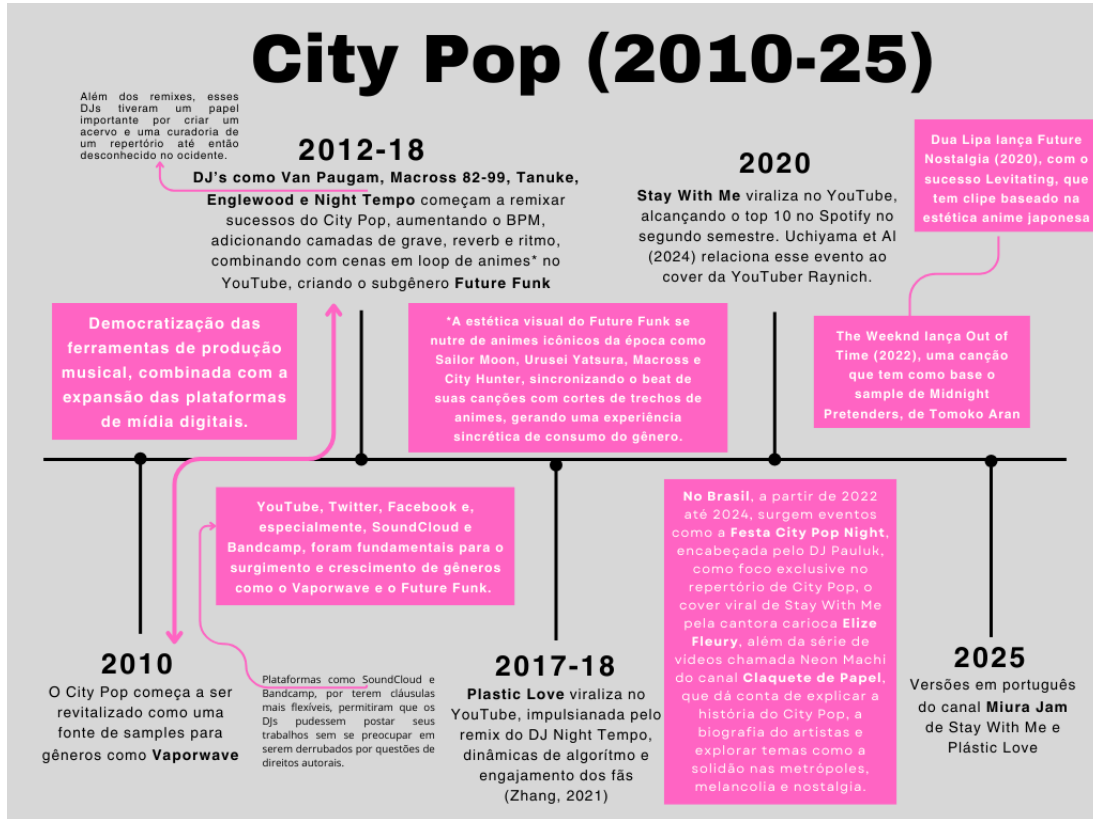
Em contraste, o Future Funk, emergindo como um subgênero do Vaporwave, adota uma abordagem mais otimista e dançante, acelerando e filtrando samples de City Pop para produzir faixas com batidas rítmicas e melodias cativantes. Produtores, como Yung Bae, DJ Van Paugam, Macross 82-99, Night Tempo, Tanuki e Engelwood, recontextualizam a música original por meio de remixes que frequentemente incorporam elementos visuais de animes clássicos, como Bubblegum Crisis e Sailor Moon, criando uma estética sincrética que ressoa com um imaginário idealizado do Japão (Zhang, 2021).

Um dos primeiros produtores de future funk do Brasil, o DJ Tui, tem uma explicação técnica para a ressurgência do city pop.— As composições costumam usar uma progressão de acordes conhecida no ocidente como royal road, que cria uma tensão melodramática e leva a um transe nostálgico — diz Tui.— É a saudade de um tempo que não vivemos. (Torres, 2024)

A sincretização entre os elementos visuais e sonoros, nesse sentido, é fundamental para a conexão com os consumidores de música na era de streamings digitais, conferindo uma experiência imersiva que transcende a mera audição, transformando-a em um fenômeno cultural multifacetado. Essa intermedialidade, que Jens Schröter denomina de "intermedialidade ontológica", é crucial para a construção e recepção do City Pop como gênero, através do qual narrativas textuais e visuais

se entrelaçam com as propriedades musicais para moldar sua percepção e significado cultural, como já discutimos na seção anterior (Sommet, 2020).

Quadro 2 - Linha do tempo do revival City Pop de 2010 a 2025



Fonte: Autoria Própria (2026)²⁰

Em julho de 2017, segundo investigação e artigo do Pitchfork (Zhang, 2021), um usuário anônimo identificado como Plastic Lover (um estudante de design gráfico estadunidense) publicou no YouTube uma versão estendida de oito minutos de Plastic Love, de Mariya Takeuchi. O vídeo, acompanhado por uma fotografia em preto e branco da artista originalmente tirada pelo fotógrafo Alan Levenson para outro single, rapidamente ganhou tração graças ao algoritmo do YouTube, alcançando centenas de milhares de visualizações em poucos dias e acumulando milhões em semanas, além de disputas judiciais em torno da foto. Segundo a Pitchfork, a combinação entre o ritmo envolvente da música e a imagem estética da capa tornou o upload particularmente 'viral', especialmente entre fãs de Lo-Fi e

²⁰ Versão em alta resolução com os detalhes para zoom aqui neste link:

https://www.canva.com/design/DAGzFCXI8RQ/W0hcwmlV2wvPkSTmeGjnXQ/edit?utm_content=DAGzFCXI8RQ&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton

Vaporwave (Zhang, 2021), consolidando a canção como um marco do City Pop para uma nova geração de ouvintes.

Essa explosão de popularidade não apenas reintroduziu a obra de Takeuchi a um público global, mas também impulsionou o reconhecimento de todo o gênero City Pop, tornando-o um pilar da cultura musical digital contemporânea e abrindo portas para a redescoberta de outros artistas e faixas do mesmo período (Zhang, 2021). A repercussão positiva dessa viralização, culminou no lançamento de um clipe oficial em 2021, junto do upload da discografia da cantora no canal oficial do YouTube, Spotify e outras plataformas de streaming, como parte de um processo de "oficialização" da obra. Além disso, vários álbuns da artista, como *Variety*, *Request* e *Quiet Life*, foram relançados em edições comemorativas de 30 anos, com faixas remasterizadas.

A partir de 2020, a música *Stay With Me*, de Miki Matsubara, ganhou significativa popularidade no TikTok, impulsionada por desafios em que jovens filmavam suas mãos reagindo à canção. Esse fenômeno, conforme observado pela jornalista Cat Zhang, em seu artigo para a Pitchfork, "The Endless Life Cycle of Japanese City Pop" (Zhang, 2021), não apenas gerou uma conexão emocional intergeracional, mas também evidenciou como a estética da música se alinhava perfeitamente com a sensibilidade contemporânea da internet, especialmente no YouTube e Reddit, transformando a nostalgia em um poderoso motor de viralização e contribuindo para o revival do City Pop nas plataformas digitais. Segundo a autora:

Antes de se tornar um fenômeno viral, o City Pop já havia se espalhado por certos cantos da internet. Os fãs encontravam os samples originais em remixes de vaporwave e future funk (derivação do vaporwave inspirada no house francês), descobrindo músicas como "Good Bye Boogie Dance", de Anri, e "Dress Down", de Kaoru Akimoto. Em certo momento, um remix de "Plastic Love", de 2016, do produtor sul-coreano Night Tempo, ultrapassou o original nos mecanismos de busca; a própria Takeuchi agradeceu-lhe mais tarde por dar nova vida à música. Esses remixes podiam ser ridiculamente leves, quase sem modificar o original: como reclamou um usuário do Reddit: "Por que recompensar o esforço se você pode simplesmente acelerar as músicas japonesas e conseguir uma garota de anime fofa para a capa do seu álbum?". Mas as pequenas alterações tornam a música mais animada e divertida, mais como uma noite na pista de dança. (Zhang, 2021)²¹

²¹ No original: Before it became a viral phenomenon, city pop had already made its way around certain corners of the web. Fans would trace the original samples in vaporwave and future funk (vaporwave's French house-inspired offshoot) remixes, discovering songs like Anri's "Good Bye Boogie Dance" and Kaoru Akimoto's "Dress Down." At one point, a 2016 remix of "Plastic Love" by South Korean producer Night Tempo had surpassed the original on search engines; Takeuchi herself later thanked him for breathing new life into the song. These remixes could be laughably light-handed, barely modifying the original: as one Reddit user griped, "Why reward effort if you can just speed up Japanese songs and get a cute anime girl for your album cover?" But the slight alterations make the music brighter and funkier, more like an evening on the dancefloor.

Porém, o "pulo do gato", argumenta Zhang, se dá justamente pela natureza multimodal de plataformas como o YouTube, possibilitando a combinação da música remixada em maior velocidade a cenas de animes em loop, gerando uma relação de fruição com a linguagem da plataforma, algo que era inédito até então, amplificando a sensação de nostalgia:

Para usar a linguagem do YouTube, ouvir o "Future Funk Mega Mix" é como dirigir para casa sozinho depois de uma festa barulhenta, agarrado à vibração da noite. GIFs de anime em loop — uma estética definidora dos estilos YouTube-core, de batidas lo-fi a remixes "desacelerados + reverb" — só aumentam essa sensação de saudade. Na tela, uma estudante do ensino fundamental se transforma em Sailor Moon. Mais tarde, um humano e um robô se abraçam e se afastam lentamente. (Zhang, 2021)²²

Esse movimento de viralização de "Stay With Me" foi tão expressivo que, em 2022, a canção dominou as paradas de sucesso do Spotify Global Viral por três semanas e acumulou mais de cem milhões de visualizações no YouTube, superando o sucesso anterior de "Plastic Love" (Torres, 2024).

Apesar do gênero ter se tornado popular no ocidente e em países do triângulo asiático como Indonésia, Tailândia e Coreia do Sul, segundo (Uchiyama et al., 2024), o City Pop ainda é visto como uma música kitsch e muitas vezes banal por uma parcela significativa da crítica e do público japonês, que o associa a um período de bolha econômica e efemeridade cultural. Essa dicotomia na percepção entre Oriente e Ocidente sublinha a complexidade do fenômeno, onde a nostalgia construída fora do Japão contrasta com uma visão interna que, por vezes, desvaloriza o gênero como um artefato de uma era passada, marcada por excessos e superficialidade econômica (Uchiyama et al, 2024). Essa disparidade de recepção revela como o revival global do City Pop não é meramente uma redescoberta musical, mas uma complexa reinterpretação cultural, onde a valorização de uma estética sonora muitas vezes se desvincula de suas conotações históricas originais (Tonelli, 2015).

Também não podemos desconsiderar a importância do fenômeno da globalização, do amplo acesso a internet e as redes sociais nesse processo de revival e redescoberta de um arquivo cultural muito específico do Japão dos anos 70 e 80, que até então, era desconhecido do público ocidental. Em referência a Roland

²² No original: To put it in the parlance of YouTube, listening to the "Future Funk Mega Mix" feels like driving home alone after an uproarious party, clinging onto the vibrancy of the night. Looped anime GIFs—a defining aesthetic of YouTube-core styles, from lo-fi beats to "slowed + reverb" remixes—only enhance that sense of longing. On screen, a middle school girl transforms into Sailor Moon. Later, a human and robot hand embrace, then slowly slip away.

Barthes, que chama o Japão de 'Império dos Signos', o crítico musical e acadêmico Simon Reynolds, classifica o país nipônico como um "Império do Retrô", destacando a predileção japonesa por absorver e reinterpretar elementos estéticos e musicais do ocidente de maneira muito distinta (Reynolds, 2011). Essa particularidade cultural japonesa, que se manifesta na constante reelaboração de influências externas, é um fator chave para compreender como o City Pop, embora enraizado em referências ocidentais, adquiriu uma identidade sonora única e se tornou um objeto de fascínio global através de sua reinterpretação digital.

Isso demonstra como o Japão tem uma predileção histórica em resignificar elementos ocidentais, transformando-os em algo intrinsecamente local e, posteriormente, globalmente relevante através de plataformas digitais (Severino & Silva, 2023). É por isso que, o ocidente ao se deparar com tal material cultural, se identifica e se surpreende com a fusão de elementos familiares e exóticos que o gênero oferece, paradoxalmente, sentindo uma forma de nostalgia por um passado que nunca vivenciou diretamente (Torres, 2024).

Toda essa discussão demonstra que há uma disputa conceitual em torno do gênero e sua ressignificação no cenário global, especialmente quando o City Pop é abordado sob a lente do retrô, da nostalgia e do tecno-orientalismo, como vamos ver nas seções a seguir. A análise desses conceitos é fundamental para compreender as camadas de significado atribuídas ao City Pop fora do seu contexto de origem, evidenciando como a estética e a sonoridade se tornam veículos para narrativas culturais reimaginadas.

2.3 Retromania, Nostalgia e Reconstrução da Memória

Segundo Simon Reynolds, em sua obra *Retromania* (Reynolds, 2011), a cultura pop sempre teve uma relação íntima com o passado, frequentemente resgatando estilos antigos e reinventando-os de maneira criativa. O que distingue a chamada "retromania" atual, no entanto, é a capacidade que a internet oferece de reviver esse passado de forma imediata, precisa e completa.

Os jovens músicos que amadureceram na última década ou algo assim cresceram em um clima onde o passado musical é acessível em um grau sem precedentes. O resultado é uma abordagem recombinate na criação musical que tipicamente leva a uma constelação meticulosamente organizada de pontos de referência e alusões, grad sonoras de gosto requintado e muitas vezes surpreendente que abrangem décadas e oceanos. Eu costumava chamar essa abordagem de 'rock de coleção de

discos', mas hoje em dia você nem precisa mais colecionar discos, basta baixar MP3s e navegar pelo YouTube (Reynolds, 2011, p. 20).²³

Para o autor, isso contribuiu para um ciclo de revivals que parece não ter fim, especialmente no caso da cultura dos anos 1980, cujo retorno teve início ainda no final dos anos 1990 e segue até hoje. “*O revival dos anos oitenta se estendeu por todo o período dos anos 2000*”²⁴, ele escreve (Reynolds, 2011, p. 174).

Reynolds observa que houve uma mudança simbólica no horizonte de expectativas da juventude criadora a partir da primeira década do século XXI: em vez de voltarem seus olhares para o que ainda está por vir, muitos artistas passaram a buscar inspiração no que já foi. “O que parece ter acontecido é que o lugar que o Futuro ocupava no imaginário dos jovens criadores de música foi substituído pelo passado: é lá que está o romance” (Reynolds, 2011).

Esse impulso de recuperar o passado se manifesta além da música, alcançando também tendências de comportamento e consumo entre os hipsters, como Reynolds aponta ao citar a moda de colecionar máquinas de escrever manuais, o boom das roupas vintage, o fetiche por formatos obsoletos como o vinil e a fita cassete e a tendência mais emblemática da nossa era: o uso de filtros nostálgicos em aplicativos como Hipstamatic, Instagram e Shaktel.

Existe um culto massivo entre os jovens por mídias antigas e aparelhos ultrapassados (a máquina de escrever pré-elétrica parece particularmente popular), embora raramente se estenda além da exibição da imagem para o uso real do formato ou dispositivo antigo. Uma exceção é a moda de aplicativos de fotografia digital como Hipstamatic e Instagram, cujos filtros simulam a aparência de época de fotografias tiradas por câmeras antigas. Isso cria um efeito pré-desbotado, um substituto analógico de “nostalgia instantânea”. (Reynolds, 2011, p. 351).²⁵

Por fim, Reynolds propõe uma reflexão inquietante sobre o uso da tecnologia de ponta para fins nostálgicos.

Assim como os videogames retrô tipo o Mega Man 9, que simula uma qualidade 8-bit em um console moderno, esses aplicativos de fotos

²³ No original: The young musicians who've come of age during the last ten years or so have grown up in a climate where the musical past is accessible to an unprecedentedly inundating degree. The result is a recombinant approach to music-making that typically leads to a meticulously organised constellation of reference points and allusions, sonic lattices of exquisite and often surprising taste that span the decades and the oceans. I used to call this approach 'recordcollection rock', but nowadays you don't even need to collect records any more, just harvest MP3s and cruise through You Tube.

²⁴ No original: the Eighties Revival that stretched the length and breadth of the 2000's.

²⁵ No original: There is a massive cult among the young for dead media and outmoded appliances (the pre-electric typewriter seems particularly popular), although it rarely extends beyond displaying the image to actually using the bygone format or device. One exception is the vogue for digital-photography applications like Hipstamatic and Instagram, whose filters simulate the period look of photographs taken by vintage cameras. This creates a pre-faded, ersatz-analogue effect of 'instant nostalgia'.

representam um paradoxo central da cultura pop moderna. Nós temos toda essa tecnologia futurista à nossa disposição, dotando-nos de habilidades que pareceriam fantásticas em 1972, mas ela está sendo utilizada como uma máquina do tempo para nos transportar para o ontem, ou para compartilhar restos de pop-cult de muito tempo atrás (Reynolds, 2011, p. 350).²⁶

Já Svetlana Boym, em sua obra *O Futuro da Nostalgia*, nos diz que a “Nostalgia (de nostos – retorno ao lar, e algae – saudade) é um anseio por um lar que não existe mais ou nunca existiu. A nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas também é um romance com a própria fantasia.” (Boym, 2001, p. 13). Essa definição é particularmente interessante, já que expressa a complexidade da nostalgia, destacando sua natureza multifacetada, tanto como um sentimento de ausência, funcionando como uma falta, mas também como uma produção de sentido, uma fantasia. No cerne desse sentimento, encontra-se um anseio por algo que, mesmo não sendo real ou presente, é percebido como tendo existido ou ainda persistindo em algum lugar. Tal anseio se nutre de uma memória moldada seletivamente, na qual se escolhe recordar aspectos de um passado idealizado, enquanto se omitem ou apagam os elementos menos agradáveis da experiência vivida.

Além disso, Boym nos diz que “O objeto sedutor da nostalgia é notoriamente elusivo” (Ibid, p. 14), o que significa que o objeto da nostalgia é notoriamente difícil de apreender, ressaltando a natureza muitas vezes inatingível ou idealizada do passado. Por essa perspectiva, a nostalgia não é meramente uma lembrança passiva, mas um processo ativo de reconstrução e idealização, que confere ao indivíduo um senso de pertencimento e continuidade. Essa reconstrução, no entanto, não se limita ao plano individual, manifestando-se coletivamente na apropriação de elementos culturais que evocam eras passadas (Salvário, 2021). Svetlana continua sua argumentação, apontando para o aspecto restaurador da nostalgia, que busca a recriação de um passado idealizado e, muitas vezes, apolítico, em contrapartida à nostalgia reflexiva, que lida com a complexidade e as ambiguidades da memória histórica. No caso da nostalgia reflexiva, esse processo denuncia uma construção ativa do passado, um esforço criativo em que a memória é

²⁶ No original: Much like retro video games like Mega Man 9, which simulate 8-bit quality on a modern console, these photo apps represent a central paradox of modern pop culture. We have all this futuristic technology at our disposal, endowing us with abilities that would have seemed fantastic in 1972, but it's being used as a time machine to transport us to yesterday, or to share remnants of pop cult from long ago.

reconfigurada para atender às necessidades e anseios do presente (Jacobsen, 2023).

A nostalgia na contemporaneidade, especialmente a partir da segunda metade do século XX, transcende seu papel de mero sentimento para se tornar um valioso ativo no mercado de consumo e na construção de experiências. Conforme apontado por Salvário, em seu trabalho sobre "A Estética da Nostalgia na Construção do Discurso do Cine Passeio", distanciando-se de ideologias passadas que a condenavam, o pensamento pós-moderno abraça a nostalgia como um "representante de uma estética de potencial hedonista – que suscita prazeres" (Salvário, 2021, p. 37). Essa abertura ao passado permite a redescoberta e revalorização de elementos como o vintage, o retrô e o "neorretrô", transformando-os em fontes de referências e raízes que são avidamente buscadas no consumo estetizado.

Ao mesmo tempo, essa busca pelo conforto no passado é o sintoma de uma negação do presente, de um sentimento de deslocamento e a busca pelo preenchimento no retorno a um lugar ou momento ideal, que nunca existiu ou que, se existiu, foi de uma forma muito diferente daquela que a memória seletiva constrói (Salvário, 2021, p. 29). Essa reconstrução, por sua vez, pode levar a uma idealização perigosa, onde a fronteira entre o real e o imaginário se desfaz, gerando uma "pátria fantasma" pela qual se estaria disposto a lutar, evidenciando o potencial da nostalgia de se tornar uma força divisora e não apenas unificadora (Boym, 2001). A complexidade da nostalgia, portanto, reside em sua capacidade de operar tanto como um mecanismo de conforto psíquico quanto como uma ferramenta de projeção de ideais, muitas vezes desvinculados da realidade histórica (Salvário, 2021, p. 29).

Serroy e Lipovetsky, em "A Estetização do Mundo" (Lipovetsky & Serroy, 2015), autores que fundamentam a relação entre consumo e nostalgia de forma decisiva no trabalho de Salvário (2021), podem nos ajudar em muito a entender o fenômeno do revival do City Pop, já que eles argumentam que a contemporaneidade é marcada por uma incessante busca por experiências estéticas que ressignificam o tempo e o espaço, transformando o passado em um reservatório de recursos simbólicos para o presente. Essa dinâmica gera uma nostalgia que se desdobra em múltiplas camadas, transcendendo a mera rememoração individual para se consolidar como uma construção cultural coletiva. Da mesma maneira, a nostalgia se torna um produto dentro da indústria cultural e da cultura pop, especialmente

quando o capitalismo percebe seu potencial de lucro, transformando-a em uma mercadoria valiosa que circula amplamente.

Nesse cenário, a "economia estetizada" encontra vasto campo para se expandir, utilizando a dimensão estético-emocional para seduzir e atrair o consumo de produtos culturais. A sociedade contemporânea, imersa no que Lipovetsky e Serroy denominam de "capitalismo criativo transestético", vivencia uma estetização em massa mediada pelas indústrias culturais. Assim, tudo se torna hiperbólico em uma "hipercultura comunicacional e comercial", onde "mais nada escapa das malhas da imagem e do divertimento, e tudo o que é espetáculo se cruza com o imperativo comercial" (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 21). A economia estatizada pode ser compreendida como um modelo econômico em que a dimensão estética e emocional de produtos, serviços e experiências se torna central para o consumo. Não se trata apenas da funcionalidade de um item, mas do valor estético e da experiência emocional que ele pode proporcionar. Nesse sentido, o City Pop, ao evocar um imaginário de prosperidade e otimismo do Japão dos anos 70 e 80, capitaliza essa dimensão, oferecendo não apenas música, mas uma experiência imersiva de um passado idealizado, amplificada especialmente pelo seu aspecto intermedial e sincrético, como discutimos na seção anterior.

É nesse ambiente de consumo estetizado que emerge o "Homo Aestheticus", uma nova figura do consumidor. De acordo com Lipovetsky e Serroy, este é um indivíduo "consumista e individualista, lúdico e insaciável, perpetuamente à espreita de novas sensações" (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 202). Salvário, ao interpretar os autores, descreve-o como um "indivíduo transestético, nômade, eclético", obcecado pelo descartável e pelo anseio de renovar seus ideais, buscando uma "atitude estética em relação à vida" (Salvário, 2021). Este novo perfil de consumidor não busca apenas a funcionalidade dos produtos, mas a experiência estética e emocional que eles proporcionam. Essa busca por sensações e experiências estéticas, que definem o Homo Aestheticus, está intrinsecamente ligada à proliferação de produtos culturais que exploram a nostalgia como um vetor de conexão emocional e identidade.

A nostalgia, por sua vez, é habilmente utilizada na cultura de massas como um convite ao despertar de emoções e à estimulação da imaginação e das sensibilidades. Lipovetsky e Serroy postulam que o uso da nostalgia no mercado consumista se manifesta "restabelecendo o tempo como dimensão sensível, o

produto conta uma história, suscita emoções, reaviva as cores da memória” (2015, p. 172). O consumo nostálgico, portanto, torna-se uma das principais facetas do consumo emocional ou experiencial, onde a exploração mercantil das expectativas de prazer e emoções renovadas do hiperconsumidor individualista é o foco.

Assim, o consumo na era atual migrou de um registro funcional para um de valores hedonistas, emocionais e estéticos. O consumidor contemporâneo é um "coleccionador de experiências", buscando incessantemente novas sensações e emotividades, priorizando as experiências sentidas e vividas. Essa busca por experiências estéticas indiferenciadas e generalizadas, que abarcam desde a arte até o "fun", as descobertas e as sensações hedonistas, marca a ascensão de um "individualismo consumista experiencial e transestético" (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 11). A obra de arte, nesse contexto da cultura pop, é absorvida pela lógica do hiperconsumo, transformando-se em um bem que se integra a um estilo de vida caracterizado pela busca incessante por sensações renovadas e pelo espetáculo.

Toda essa discussão entra em consonância com o diagnóstico que Mark Fisher faz do capitalismo tardio em sua célebre obra, Realismo Capitalista (Fisher, 2009). Nela, Fisher realiza uma análise materialista da cultura pop, em especial do cinema hollywoodiano, que, segundo ele, está imerso em uma produção interminável de distopias que celebram o fim do mundo. Essa produção adota uma postura negacionista e niilista, manifestada principalmente através da sátira e da ironia em relação ao presente e ao futuro, características presentes nas obras da cultura pop. Essa perspectiva crítica sublinha a ideia de que a cultura contemporânea, ao invés de projetar novas utopias, revisita incessantemente arquivos culturais pré-existentes, tornando o passado um terreno fértil para a produção artística, porém com o risco de diluir a capacidade de imaginar futuros inéditos. Esse fenômeno de revisitação do passado é aprofundado por Benjamin, que, em sua análise da reprodutibilidade técnica, argumenta que a cópia perde a "aura" do original, mas ganha um novo contexto e significado ao ser inserida em diferentes temporalidades e espaços (Araújo, 2010).

Walter Benjamin, em seu artigo "A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica" (Benjamín, 2012), já apontava para a mudança na percepção e função da arte no século XX, que, ao se desvincular de sua aura original pela reprodução em massa, adquiriria um novo potencial político e social. O conceito de aura permite resumir essas características:

O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos, dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. (Benjamín, 2012, p.2)

A apropriação do City Pop nesse contexto exemplifica uma "nostalgia reconstruída", conforme conceituado por Paul Ballam-Cross (2021), onde a idealização de um passado japonês não vivenciado se torna um pilar para a formação de novos imaginários culturais. Segundo o próprio autor:

O termo mais útil para os paradoxos e contradições específicos do continuum do gêneros musicais de nostalgia baseados na internet é "nostalgia reconstruída", especialmente porque destaca tanto as referências culturais quanto a maneira como as próprias experiências de nostalgia dos ouvintes são reconstruídas dentro desses gêneros. Embora a nostalgia em geral certamente envolve um certo nível de reconstrução, como Glitsos aponta, nas faixas de vaporwave "o ouvinte recorre ao seu próprio repositório de experiências passadas, mas apenas para se 'conectar' à (re)produção complexa e coletiva da memória como uma forma de jogo, ainda que produzida dentro das margens da liminaridade". (Ballam-Cross, 2021, p. 73)²⁷

Essa conceituação se aprofunda na ideia de que a nostalgia, no contexto do consumo de música nas mídias digitais, não é um mero retorno a um passado vivido, mas uma construção imaginativa que transcende as fronteiras temporais e geográficas, criando uma conexão emocional com uma época e cultura específicas, como um jogo narrativo onde o ouvinte cria um passado idealizado. Dessa forma, como discutimos no tópico anterior, por sua dimensão sincrética, fundindo sonoridade e imagens de animes dos anos 80 e 90, o City Pop se estabelece como um repositório de memórias afetivas, as quais, embora não sejam diretamente experimentadas pelos ouvintes atuais, são co-construídas e ressignificadas através de mídias e produtos culturais.

Esse processo de reconfiguração memorialística se alinha com a perspectiva de Lipovetsky e Serroy, que observam como a indústria cultural contemporânea transforma o consumo de bens culturais em um processo que restabelece o tempo como uma dimensão sensível, onde o produto não é apenas

²⁷ No original: The most useful term for the specific paradoxes and contradictions of the internet-based nostalgia genre continuum is "reconstructed nostalgia," specifically because it highlights both the cultural references and the manner in which the listener's own experiences of nostalgia are rebuilt within these genres. While nostalgia in general certainly involves a certain level of reconstruction, as Glitsos points out, in vaporwave releases "the listener draws upon their own repository of past experience but only in order to 'plug into' the complex and collective (re)production of memory as a form of play, albeit one that is produced within the margins of liminality.

um objeto funcional, mas também um veículo para contar histórias e reavivar as cores da memória. Essa reconfiguração da memória é potencializada pelas plataformas digitais, que permitem a circulação global e a ressignificação constante de obras culturais, descolando-as de seus contextos originais e inserindo-as em novas narrativas, como uma bricolagem (Maeso & Alexandre, 2025).

A complexidade do fenômeno da nostalgia na contemporaneidade é vividamente ilustrada por fenômenos que transcendem a mera evocação de memórias pessoais, adentrando o campo da "nostalgia reconstruída", conforme teorizado por Paul Ballam-Cross. Um exemplo emblemático dessa dinâmica é o caso de Lincoln, um jovem de Essex, Inglaterra, que, desde os oito anos de idade, nutre uma profunda fascinação pela Era Eduardiana e, subsequentemente, pelas décadas de 1940 e 1960, segundo matéria da BBC (BBC News, 2025)²⁸.

Lincoln manifesta essa predileção por meio de um estilo de vida que mimetiza a época, desde suas vestimentas e escolhas profissionais em uma casa de chá retrô, até suas preferências por filmes e músicas em formatos analógicos como LPs. Sua admiração se concentra na elegância, no comportamento e na estética do período, que ele percebe como intrinsecamente superior à sua própria época. Esse engajamento com um passado não vivenciado diretamente, mas idealizado e reconstruído, ressoa com as discussões de Svetlana Boym sobre uma nostalgia que anseia por "um lar que não existe mais ou nunca existiu", configurando uma "fantasia" que molda a percepção do tempo e da identidade.

Entretanto, essa idealização do passado é alvo de críticas por parte de pensadores contemporâneos, como o filósofo e influencer Marcus Bruzzo (Bruzzo, 2025)²⁹. Bruzzo classifica a atitude de Lincoln como "passadismo", um conceito de Oswald de Andrade que remete à idealização seletiva de um passado que, em sua plenitude, nunca existiu. Oswald usava esse conceito para criticar movimentos literários como o parnasianismo, o simbolismo e o regionalismo. Ele argumenta que o jovem de Essex foca apenas no estilo de vida abastado e ocioso de uma elite da época, ignorando as realidades sociais, econômicas e laborais enfrentadas pela maioria da população, que vivia em condições precárias e com pouco ou nenhum

²⁸ BBC News Brasil. Tenho 16 anos e vivo como se estivéssemos nos anos 1940. YouTube Shorts, 03 ago. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/sCGAZ3sHAIA>. Acesso em: 27 ago. 2025.

²⁹ BRUZZO, Marcus. Minuto sabedoria do dia: passadismo, Oswald Andrade. Instagram: @marcusbruzzo, 20 ago. 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DNjklX9tyQe/>. Acesso em: 27 ago. 2025.

tempo para o lazer. Essa "recorte" da história para criar uma "nostalgia de uma época dourada" é, para Bruzzo, sintoma de um desencanto geracional com as promessas não cumpridas do século XXI – a liberdade, a felicidade e a melhoria da qualidade de vida que, paradoxalmente, parecem ter sido substituídas por uma intensificação da exploração e uma complexificação das estruturas sociais.

A análise de Bruzzo amplia a compreensão do fenômeno da nostalgia para além de um simples afeto individual, conectando-o a um descontentamento coletivo com o presente e a uma perspectiva de futuro diminuída para as novas gerações. Ele sugere que a falta de crença em suas próprias capacidades e a percepção de um futuro incerto, marcado por desafios econômicos e sociais, impulsionam os jovens a buscar refúgio em um passado idealizado. Essa fuga, entretanto, é vista como danosa, pois desvia o potencial de mudança e ação que reside nas gerações mais novas.

Nesse sentido, o caso de Lincoln e a crítica de Bruzzo dialogam diretamente com o nosso objeto, especialmente no que concerne a ideia de "retromania", de Simon Reynolds, que aponta para uma cultura pop contemporânea obcecada em revisitar e samplear o passado, muitas vezes em detrimento da inovação e da projeção de futuros genuinamente novos. No caso do City Pop, o passado idealizado que se manifesta é o da era da prosperidade econômica e do avanço tecnológico do Japão dos anos 80, criando-se um imaginário de opulência e otimismo que contrasta com as realidades socioeconômicas atuais. Essa predileção por uma era de otimismo contrasta fortemente com o sentimento de "saída do espaço" que Reynolds identifica na cultura pop contemporânea, onde a ausência de novas "fronteiras finais" leva a uma estagnação criativa e a uma nostalgia por épocas passadas de maior efervescência cultural (Reynolds, 2011, p. 363).

A idealização e o consumo de uma memória seletiva do passado, nesse contexto, transformam-se em uma "commodity" cultural, conforme discutido por Lipovetsky e Serroy, refletindo uma economia estetizada que capitaliza a busca por experiências e emoções em um mundo em constante transformação. Essa mercantilização da nostalgia é exacerbada pela ubiquidade das plataformas digitais, que facilitam a curadoria e a disseminação de conteúdos que reforçam esses imaginários idealizados, muitas vezes descontextualizados de suas origens socioculturais. Não a toa, há uma distância entre como o público ocidental vê o City Pop e a percepção dos jovens japoneses atuais, que olha para esse passado com

um certo ceticismo ou indiferença, haja vista a sua associação com um período de prosperidade econômica que hoje se percebe como insustentável e culturalmente distante.

Por fim, o conceito de "não-lugar", de Marc Augé, retomado por Mark Fisher (Tanner, 2016) é central para entender as dinâmicas de consumo na contemporaneidade, tanto na gênese do City Pop, como um gênero que tinha uma demografia direcionada a um público-alvo adulto — funcionando como música de background nas viagens de carro, como argumenta Sommet (2020) — ou como na atualidade, nos remixes e playlists no YouTube, que tentam recriar esses espaços da praia, do carro e das lojas de conveniência de maneira virtual, com GIFs de animes ou trechos de propagandas comerciais dos anos 80 em looping, como discutimos na seção sobre o revival do City Pop a partir de 2010.

Para Marc Augé, um não-lugar é um espaço de transitoriedade e anonimato, que contrasta com o "lugar antropológico" tradicional. Diferente dos lugares que possuem identidade, história e relações sociais enraizadas, os não-lugares são espaços como aeroportos, lojas de conveniência, supermercados, rodovias, e outros ambientes de circulação, consumo e comunicação, onde as pessoas são meros usuários e não desenvolvem laços significativos (O'Beirne, 2006). Eles são produtos da "supermodernidade" em contextos neoliberais, um período marcado pelo excesso de informação e pela proliferação de espaços onde a individualidade e a historicidade se diluem, gerando uma crise na construção das identidades. O Japão dos anos 80 (e em certa medida, da atualidade ainda) se encaixa nesse contexto neoliberal. A função primária de um não-lugar é facilitar o fluxo e o consumo, em vez de fomentar a comunidade ou a memória coletiva (Gregory, 2011).

A relação entre não-lugares, nostalgia e consumo é profunda na sociedade atual. Em ambientes que carecem de significado e identidade, a busca por enraizamento e sentido muitas vezes se volta para o passado. A nostalgia, nesse contexto, funciona como um mecanismo para preencher o vazio existencial gerado pela falta de laços em não-lugares (Arefi, 1999). O consumo, por sua vez, é um dos pilares dos não-lugares, e o mercado capitaliza essa busca nostálgica. O capitalismo percebe o potencial de lucro da nostalgia, oferecendo produtos e experiências que prometem autenticidade e conexão (Chrostowska, 2010). Os gêneros como City Pop e Vaporwave personificam a intersecção entre a estética do não-lugar e o consumo da nostalgia. O City Pop, com sua idealização de um estilo de vida urbano luxuoso e

otimista, muitas vezes retratado em capas de álbuns com carros conversíveis, piscinas e paisagens ensolaradas, cria uma "Califórnia virtual", um simulacro de paraíso que, embora atraente, representa um não-lugar (Baudrillard, 2014).

No caso do City Pop, embora nós não tenhamos a figura de um produtor em si em específico, ou de um conglomerado de agências fonográficas que esteja lucrando e planejando ações de forma explícita, e o fenômeno seja de fato muito mais orgânico do que planejado, o próprio algoritmo do YouTube atua como um mediador interessado em manter os usuários o mais tempo possível navegando na plataforma. Ele funciona como um ambiente que propicia a monetização da atenção por meio de uma curadoria algorítmica de conteúdos nostálgicos, fomentando uma retro-escuta que reconfigura a percepção histórica do gênero e o desvincula de seu contexto original de produção para inseri-lo em uma rede globalizada de consumo cultural. Ou seja, a reprodução desses não-lugares e destes simulacros de paraíso é de interesse da plataforma, que comodifica não apenas músicas, mas experiências de reconexão com passados reconstruídos.

O Vaporwave, por sua vez, amplifica essa dinâmica ao samplear e distorcer elementos musicais e visuais do City Pop e de outros gêneros dos anos 80 e 90, como "muzak" e "elevator music" (Glitsos, 2017). Sua estética visual frequentemente apresenta marcadores dos anos 80 e 90, como "*white-collar workspaces*" (escritórios corporativos), "*media technology*" (tecnologia obsoleta) e imagens que remetem a "*abandoned malls*" (shoppings abandonados) (Glitsos, 2017; Nowak & Whelan, 2018). Ao manipular esses elementos, o Vaporwave cria uma "nostalgia digital" para um passado que a maioria de seus ouvintes nunca vivenciou, transformando esses não-lugares em uma experiência estética que reflete a melancolia e o estranhamento de espaços de consumo e transitoriedade. Essa apropriação do passado em forma de "memory-play (memória-brincadeira)" (Glitsos, 2017) ou de "não-lugar" para o deslocamento do presente, ressalta como a cultura contemporânea, na visão de Mark Fisher, muitas vezes revisita arquivos culturais pré-existentes em vez de inovar genuinamente.

2.4 Tecno-orientalismo: Imaginários do Japão e a Construção do 'Outro'

Este subcapítulo explora como o City Pop, juntamente com o Vaporwave e o Future Funk, constrói e perpetua imaginários específicos do Japão, muitas vezes romantizados e fetichizados, que se inserem no conceito de tecno-orientalismo. Essa perspectiva aborda como a cultura japonesa, particularmente a tecnologia e a estética pop, é frequentemente exotizada e consumida no Ocidente, desconsiderando suas complexidades internas e servindo a uma projeção de fantasias ocidentais sobre o "Oriente". Essa construção cultural frequentemente ignora as nuances e a heterogeneidade da sociedade japonesa, projetando sobre ela uma imagem homogênea e instrumentalizada para satisfazer anseios e ansiedades ocidentais, segundo Lucy March (March, 2022). Essa idealização se manifesta na apropriação de elementos visuais e sonoros do Japão, descontextualizados de sua origem e ressignificados para criar uma atmosfera de exotismo e modernidade futurista.

O tecno-orientalismo, como abordado por Lucy March em sua análise *"Satisfaction Guaranteed: Techno-Orientalism in Vaporwave"* (March, 2022), refere-se à representação do Leste Asiático, e em particular do Japão, através de uma lente que combina tecnologia avançada, estética futurista e uma boa dose de exotização cultural. March argumenta que o tecno-orientalismo manifesta-se na forma como gêneros como o Vaporwave incorporam e distorcem elementos visuais e sonoros asiáticos, especialmente japoneses, para criar uma atmosfera de futurismo e alteridade (March, 2022). Essa perspectiva, muitas vezes, carece de profundidade cultural, utilizando o "Oriente" como um pano de fundo estilizado para narrativas ocidentais sobre o futuro e a modernidade, geralmente associadas a paisagens urbanas distópicas ou a uma nostalgia por um futuro tecnológico que nunca se concretizou:

O Vaporwave também mistura artefatos tecnológicos japoneses com imagens de shoppings abandonados e ciberpaisagens futuristas com paletas de cores retrô, parecendo prenunciar, ou pelo menos comentar, uma visão de futuro definida por ansiedades tecno-orientalistas em torno do hiperconsumismo, da conformidade e da dependência da tecnologia. (March de 2022, p. 4)³⁰

³⁰ No original: "Vaporwave similarly mashes up Japanese technological artifacts with images of abandoned malls, and futuristic cyberscapes with retro color palettes, seeming to portend, or at least comment upon, a vision of the future defined by techno-Orientalist anxieties around hyper-consumerism, conformity, and dependence on technology." March (2022)

O conceito de orientalismo, estabelecido por Edward Said em sua obra seminal, é uma forma de representação ocidental do "Oriente" que o constrói como o "Outro" exótico, irracional, passivo e, muitas vezes, inferior em relação ao "Ocidente" racional, dinâmico e superior (Said, 1978). Said argumenta que o orientalismo não é apenas um estilo de pensamento ou um conjunto de clichês sobre o "Oriente", mas uma disciplina acadêmica e artística que serviu para justificar e perpetuar o domínio ocidental sobre essas regiões (Said, 1978). É uma "disciplina que tem como objetivo representar, ensinar e governar o Oriente" (Said, 1978, p.3), tornando-o uma construção ideológica que naturaliza preconceitos e estereótipos, reduzindo a complexidade de diversas culturas a um conjunto de características generalizadas e essencializadas (Said, 1978).

Para Edward Said, o "Outro" é uma construção ocidental do "Oriente" que o define em oposição ao "Ocidente". Segundo Said, o orientalismo é uma forma de representação que constrói o Oriente como exótico, irracional, passivo e, muitas vezes, inferior em relação ao Ocidente racional e superior (Said, 1978). Esse "Outro" oriental não é uma representação autêntica, mas uma invenção ideológica que serviu para justificar o domínio e a superioridade ocidental sobre essas regiões, reduzindo a complexidade de diversas culturas a estereótipos generalizados e essencializados (Said, 1978). O "Outro" de Said é, portanto, uma projeção do Ocidente, uma categoria criada para solidificar a identidade ocidental por meio da diferença e da hierarquia.

O "Outro" de March é um Oriente que é visto como tecnologicamente avançado e estiloso, mas que ainda permanece como o "outro", compreensível apenas através de lentes ocidentais e frequentemente perpetuando estereótipos sob uma roupagem "moderna" ou "futurista". Assim como em Said, essa representação carece de profundidade cultural, utilizando o "Oriente" como um pano de fundo estilizado para narrativas ocidentais, transformando-o em um "adereço prazeroso" ou uma "commodity musical" (March, 2022). A base dessa construção reside na dicotomia ontológica e epistemológica que o Ocidente estabelece entre si e o "Oriente", legitimando uma autoridade discursiva que suprime a complexidade e a alteridade humanas. Nesse sentido, a projeção de fantasias ocidentais sobre o Japão e a consequente instrumentalização de sua cultura pop para fins estéticos e comerciais no Ocidente denotam uma continuidade das estruturas de poder

descritas por Said, agora adaptadas ao cenário contemporâneo da globalização cultural (Said, 1978).

O tecno-orientalismo estende essa dinâmica ao contexto contemporâneo, onde a imaginação do Oriente, particularmente do Japão, é frequentemente infundida com noções de tecnologia avançada e futurismo, perpetuando uma visão simplificada e instrumentalizada para consumo ocidental. Segundo March, "Enquanto o Orientalismo suspende a Ásia em um "imaginário tradicional e frequentemente pré-moderno", para Roh, Huang e Niu, o tecno-orientalismo "apresenta um espectro de imagens mais amplo, dinâmico e frequentemente contraditório, construído pelo Oriente e pelo Ocidente, de um 'Oriente' passando por rápidas transformações econômicas e culturais." (March, 2022, p. 5).

Essas rápidas transformações sociais e econômicas construíram, então, no imaginário ocidental, uma subjetividade oriental que é ao mesmo tempo perigosa e atraente, racional e irracional, tecnológica e mística (Lu, 2021). Essa dualidade complexa reforça a perpetuação de estereótipos, mesmo quando revestidos de um verniz de modernidade e fascínio tecnológico, ao invés de uma compreensão aprofundada da diversidade cultural e social do Japão (March, 2022). Essa representação complexa do "Oriente" moderno, que coexiste com resquícios do orientalismo tradicional, reflete o que Said chamou de orientalismo latente e manifesto: o latente sendo a base inconsciente e duradoura de preconceitos sobre o Oriente, e o manifesto, a expressão explícita e mutável dessas ideias em textos e discursos (Said, 1978).

O tecno-orientalismo, portanto, pode ser compreendido como uma atualização do orientalismo latente, manifestando-se em novas formas culturais e midiáticas que, embora apresentem o Japão como uma nação tecnologicamente avançada e futurista, ainda o fazem através de uma lente que o exotiza e o reduz a uma projeção de anseios e medos ocidentais. Essa perpetuação de estereótipos se dá, em grande parte, pela concepção dicotômica entre Ocidente e Oriente, onde o primeiro é visto como moderno e progressista, enquanto o segundo é frequentemente retratado como estático e arcaico, servindo como um espelho para a superioridade ocidental.

A coexistência de formas pré-modernas e modernas no processo de formação de países fora do eixo euro-americano não é algo exclusivo do Japão, e tem sido um ponto central para autores dos Estudos Culturais como Stuart Hall (Hall,

2003) e Néstor García Canclini (2013) desde o final do século XX, no que tange aos estudos sobre a história político e cultural da América-Latina. Esse fenômeno tornou-se ainda mais evidente a partir da intensificação do processo de globalização, impulsionado pela queda do Muro de Berlim e pelos desdobramentos dos anos 90. No contexto do Japão, essa coexistência se manifesta na intersecção entre a modernidade tecnológica e elementos culturais tradicionais, frequentemente explorada e mal interpretada pela lente tecno-orientalista.

Lucy March, ao analisar o tecno-orientalismo no Vaporwave, estende a crítica de Said para o contexto digital e futurista. Ela aponta que, assim como o orientalismo de Said, o tecno-orientalismo tende a fetichizar e esvaziar de significado as culturas orientais, transformando-as em meros elementos estéticos (March, 2022). A diferença principal é que, enquanto o orientalismo clássico focava na dominação colonial e na categorização de um Oriente "primitivo" ou "sensual", o tecno-orientalismo se apropria de uma imagem de um "Oriente" tecnologicamente avançado e estiloso, mas ainda assim "outro" e compreensível apenas através de lentes ocidentais (March, 2022). March sugere que essa representação pode perpetuar estereótipos, apesar de sua roupagem "moderna" ou "futurista", resultando em uma superficialidade que ignora a riqueza e a complexidade das culturas que ele supostamente celebra (March, 2022). Nas palavras da própria autora:

A apropriação da identidade racial torna-se uma forma de recreação, um refúgio de identidades e locais fixos. Além da promoção de atividades voltadas para o consumo, edições idiossincráticas, como obscurecer parcial ou completamente os rostos de modelos femininas em vaporwave, permitem essa cooptação do "exótico", ao mesmo tempo que transformam essas figuras em acessórios prazerosos para essas mercadorias musicais. (March, 2022, p. 13)³¹

Os corpos orientais, nesse contexto, se tornaram meras mercadorias estetizadas, desprovidas de agência e reduzidas a símbolos para o consumo visual ocidental, perpetuando uma forma de exotismo que se alinha com as dinâmicas de poder eurocêntricas já observadas no orientalismo tradicional, como a cooptação e a mercantilização de subjetividades. Essa apropriação se manifesta na descontextualização de elementos culturais japoneses, transformando-os em bens de consumo globalizados que satisfazem uma nostalgia seletiva e uma fascinação

³¹ No original: the appropriation of racial identity becomes a form of recreation, a vacation from fixed identities and locales. In addition to their promotion of consumer-oriented activities, idiosyncratic edits such as partially or completely obscuring the faces of female models in vaporwave allow for this co-option of the "exotic," while simultaneously transforming these figures into pleasurable props for these musical commodities. (p. 13 (March, 2022, p. 13)

por um "outro" idealizado, sem, contudo, aprofundar-se na compreensão das nuances e significados originais dessas expressões culturais.

Essa dinâmica pode ser observada, por exemplo, na popularidade de produtos como tênis da Vans e chinelos Havaianas com estampas de personagens de videogames japoneses, que capitalizam essa estética sem necessariamente promover uma compreensão mais profunda da cultura nipônica, segundo Cotrim et al. (2018). Similarmente, a reutilização de trechos de animes e outros materiais visuais japoneses nas produções de Vaporwave e Future Funk ilustram essa apropriação descontextualizada, onde as imagens são empregadas por seu valor estético e evocativo, em vez de sua narrativa original ou significado cultural, segundo March:

[...] a memória é apenas mais um objeto mercantilizável... que produz essa sensação de nostalgia por algo que pode ou não 'pertencer' a um passado específico. O uso de imagens de séries de anime mais antigas no vaporwave contribui para essa sensação de nostalgia distanciada, mesmo para aqueles ouvintes que talvez não tenham testemunhado a estratégia de marketing do "Cool Japan" em seu auge. (March, 2022, p. 12)³²

E ainda segundo a autora, as ações de soft power do governo japonês no programa Cool Japan, que tinha como propósito criar uma imagem amigável do país por meio da influência de sua cultura pop, especialmente pela circulação dos animes e jogos de videogame no ocidente, teriam sido responsáveis por formar uma geração que cresceu consumindo mídia japonesa e que incorporou em sua ideia de nostalgia esses produtos midiáticos:

A análise de Herb L. Fondevilla sobre a mídia de massa nas Filipinas entre 2006 e 2014 demonstra de forma semelhante como uma geração que cresceu consumindo mídia japonesa incorporou essas influências à sensação de nostalgia de seu próprio país por meio da produção midiática. O mesmo argumento certamente poderia ser feito para a comunidade vaporwave que, como observam Born e Haworth, parece ser superficialmente "totalmente anglo-americana". Neste caso, a influência global duradoura do "Cool Japan" e, cada vez mais, da cultura popular coreana garante que o uso desses elementos nostálgicos tenha alguma familiaridade com o espectador, ou pode até mesmo trazer à mente memórias afetuosas do próprio envolvimento com esses textos culturais. No entanto, um olhar mais atento às imagens prazerosas em vaporwave revela as consequências potencialmente insidiosas das representações de corpos

³² No original: [...] "memory is only another commodifiable object . . . which produces this sense of nostalgia for something that may or may not 'belong' to any particular past." Uses of images from older anime series in vaporwave contribute to this sense of detached nostalgia, even for those listeners who may not have witnessed the "Cool Japan" marketing strategy at its height. (March, 2022, p. 12)

asiáticos em vaporwave, quando vistas através das lentes do orientalismo e do gênero. (March, 2022, p. 12)³³

O imaginário sobre o Japão que se perpetua no City Pop é um exemplo de como essas dinâmicas se manifestam e na verdade, podem também se subverter. Embora o City Pop seja um gênero musical japonês, sua estética foi profundamente influenciada pelo "American Way of Life" e por símbolos de luxo e modernidade ocidentais. Como apontamos na seção sobre a estética e características gerais do gênero, elementos visuais como carros conversíveis, palmeiras, piscinas ensolaradas e paisagens costeiras, muitas vezes remetendo à Califórnia ou Miami, criaram uma "Califórnia mental". Essa idealização ocidental, internalizada e reproduzida pelos próprios artistas japoneses, pode ser vista como uma forma de orientalismo "invertido" ou internalizado, onde a cultura local se molda a uma projeção externa do que é desejável e moderno. É uma "reinterpretação digital" onde a valorização de uma estética sonora muitas vezes se desvincula de suas conotações históricas originais.

Temos, então, um duplo "Outro". De um lado, o Japão dos anos 70, que olhou para o Ocidente, inspirando-se na música norte-americana, na ideologia do "American Way of Life" e na imagem de modernidade associada às praias californianas e às luzes néon de Las Vegas. A partir dessa perspectiva e de suas próprias formas de interpretação, o Japão recriou timbres, arranjos, melodias e harmonias, além de inventar uma estética visual profundamente inspirada na Pop Art, dando origem ao que hoje conhecemos como "City Pop". Do nosso lado, como ocidentais, temos as comunidades no Reddit, curadores de playlists e canais que produzem narrativas e interpretações, olhando retrospectivamente para o Japão e tentando encontrar uma chave que possa homogeneizar e agrupar uma complexa gama de artistas sob um único rótulo.

Essa complexa intersecção de influências e apropriações demonstra a maleabilidade e o caráter transcultural da produção e recepção do City Pop,

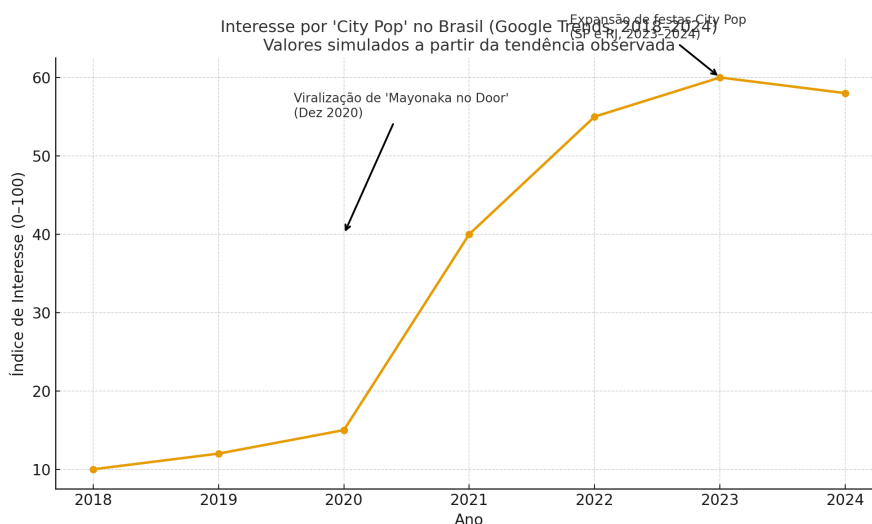
³³ No original: Herb L.Fondevilla's analysis of mass media in the Philippines between 2006 and 2014 similarly demonstrates how a generation that grew up consuming Japanese media incorporated these influences into their own country's sense of nostalgia through media production. The same argument could certainly be made for the vaporwave community that, as Bornand Haworth observe, appears to be on its surface "squarely Anglo-American." In this case, the enduring global influence of "Cool Japan" and, increasingly, Korean popular culture ensures that the uses of these nostalgic elements hold some familiarity with the viewer, or may even bring to mind fond memories of one's own engagement with these cultural texts. However, a closer look at the pleasurable imagery in vaporwave reveals the potentially insidious consequences of vaporwave's representations of Asian bodies when viewed through the lenses of Orientalism and gender. (March, 2022, p. 12)

desafiando noções fixas de origem e autenticidade cultural (Sommet, 2020), demonstrando como o gênero se tornou um palimpsesto de significados, onde camadas de nostalgia, desejo e imaginários globais são constantemente sobrepostas. A complexidade desse fenômeno é ainda mais acentuada pela maneira como o City Pop, outrora um produto cultural japonês com influências ocidentais, é agora reinterpretado e consumido globalmente, criando novas camadas de significado e ressonância em contextos culturais distintos, especialmente a partir das redes sociais. A viralização de canções como “Plastic Love” e “Stay With Me” no YouTube exemplifica a forma como as plataformas digitais catalisaram o ressurgimento global do gênero, conectando audiências ocidentais a um fenômeno musical japonês que estava adormecido.

2.5 Criadores de conteúdo, comunidades e a ressignificação localizada do City Pop: o caso brasileiro.

O fenômeno de disseminação digital não apenas democratizou o acesso a músicas outrora obscuras, mas também permitiu que criadores de conteúdo e fãs ao redor do mundo, incluindo o Brasil, se apropriarem e ressignifiquem o City Pop, construindo comunidades e narrativas próprias em torno do gênero. A emergência de canais no YouTube, páginas em redes sociais e eventos como a "Festa City Pop Night" no Brasil ilustra a capacidade das comunidades de fãs em transcender barreiras geográficas e linguísticas, forjando uma identidade coletiva em torno da sonoridade e estética do City Pop.

No Brasil, o City Pop experimentou um notável aumento de popularidade após 2020, especialmente entre a Geração Z, impulsionado pela viralização de faixas como “Stay With Me” de Miki Matsubara nas plataformas digitais durante a pandemia de COVID-19, funcionando como uma forma de fuga emocional e construção de um imaginário idealizado da vida urbana noturna, segundo matéria d’Globo (Torres, 2024). O gráfico abaixo ilustra as tendências de aumento de pesquisa pelo termo City Pop, no Brasil, desde 2018 até 2024:

Quadro 3 - Gráfico com tendência de pesquisa do termo City Pop no Google Trends

Fonte: Minha Autoria (2026)³⁴

Segundo a matéria do Globo (Torres, 2024), ainda que muitos desses jovens não tivessem vivido a efervescência urbana noturna retratada nas músicas, a sonoridade nostálgica do City Pop operou como um "portal sensorial" para uma liberdade suspensa pela quarentena, oferecendo um espaço de conforto e refúgio emocional nesse cenário de imprevisibilidade. Após o fim da quarentena, essa apropriação transcendeu a escuta individualizada em casa, manifestando-se em eventos presenciais como a festa "Hotline" no Rio de Janeiro, onde jovens entoam letras em japonês, evidenciando a profunda imersão e a construção de uma comunidade em torno do gênero (Torres, 2024).

Em adição à festa Hotline no Rio de Janeiro, outro evento que ganhou notório reconhecimento no cenário nacional, desde 2022, formando uma comunidade de apreciadores e entusiastas do City Pop que queriam curtir presencialmente o som, é a Festa *City Pop Night*, em São Paulo. Esta iniciativa divulga seus eventos com flyers e vídeos no Instagram, e tem como seus principais idealizadores o DJ Pauluk e a Lika Tokuti. A abordagem da festa é um pouco mais purista, apostando muito mais na vertente nostálgica, com foco exclusivo em clássicos originais do gênero, embora também toque remixes de Future Funk. Segundo Pauluk:

³⁴ Esse gráfico é uma simulação com base nas tendências reais do Google Trends, útil para ilustrar a mudança estrutural no interesse brasileiro a partir de 2020. Para replicar a pesquisa: Google Trends > Explore > País: Brasil > termos: city pop (e variações).

Muitos DJs misturam com outros ritmos porque acham que só citypop não segura a pista. Mas segura sim!" — garante o DJ Pauluk, idealizador da festa. — Desde a primeira festa em julho do ano passado, a parada só cresce. Nas festas rola uma união, mesmo quem não se conhece se abraça e canta junto todas as músicas. (Torres, 2024)

Os jovens brasileiros também expressam sua adesão e identificação com o gênero através de suas roupas, adotando estilos de vestuário que ecoam o imaginário da estética vibrante e luxuosa dos anos 80 japoneses:

O aspecto visual do city pop também bateu forte na Geração Z. Os fãs adaptaram para o seu dia a dia os looks da época — tirados das capas dos álbuns. O figurino típico embaralha social e despojado. Jaquetas e coletes convivem com peças esportivas. Estampas geométricas, roupas xadrez e alfaiataria feminina também são bem-vindos — assim como cores vibrantes que remetem ao neon. Algumas marcas aproveitaram para surfar na onda, como a japonesa Fuseinati, que produz roupas inspiradas no período e as divulga nas redes com clipes que remetem ao imaginário city pop. (Torres, 2024).

Essa manifestação estética não se limita à moda, estendendo-se à ambientação de espaços e à curadoria de eventos que remetem à iconografia do período, como o uso de iluminação neon e projeções de animações japonesas clássicas.

Outro exemplo proeminente dessa mediação é o canal Claquete de Papel, liderado pelo publicitário Henry, de Belém do Pará. Por meio de análises detalhadas da história do gênero, análises dos álbuns, discografias e biografias dos artistas, listas principais sucessos do gênero, discussões aprofundadas sobre questões históricas, afetivas e conceituais a respeito do City Pop, o canal desempenha um papel fundamental na educação e na formação de novos apreciadores no cenário nacional, funcionando como um paratexto ou mesmo um hiperlink narrativo que atualiza e aprofunda em muito o consumo da música, naquilo que Yvana Fachine conceitualiza como transmidialidade (Fachine & Lima, 2019). A atuação de produtores de conteúdo como Henry evidencia a capilaridade da influência do City Pop, que transcende os grandes centros urbanos e se enraíza em diversas regiões do país, construindo um elo direto com o público local.

Além da curadoria e análise, a apropriação musical no Brasil se manifesta por meio de recriações artísticas. O cover de "Stay With Me", de Miki Matsubara, interpretado por Elize Fleury, que acumulou milhões de visualizações, é um testemunho vívido do processo de tradução e reinvenção do City Pop em solo brasileiro. A performance de Fleury em português não só expande a acessibilidade da canção para um público mais amplo que não domina o idioma japonês, mas também insere a melodia em uma nova paisagem linguística e cultural. De maneira

similar, o canal Miura Jam³⁵, contribui significativamente ao produzir versões em português de sucessos como "*Stay With Me*" e "*Plastic Love*", recontextualizando as letras e as narrativas originais para o imaginário brasileiro. Essas adaptações refletem um processo de glocalização, onde um produto cultural global é conscientemente adaptado e ressignificado para ressoar com as particularidades de um contexto local.

Essas dinâmicas de mediação cultural, evidenciadas tanto na curadoria online quanto nos encontros em festas, demonstram a importância da comunidade na formação do gênero musical no Ocidente, como sublinham Janotti Jr. e Sá, que afirmam que

O advento da cultura digital, a expansão da Internet ao longo das duas últimas décadas e a consolidação das redes sociais como ambientes midiáticos produziram um cenário de transformações na cadeia produtiva da música. As prateleiras das lojas de discos já não são os centros primordiais de consumo musical (...) as plataformas de música por streaming reconfiguram as categorizações através dos sistemas de recomendação aos usuários, baseados nas preferências dos ouvintes e práticas de folksonomia. (Janotti & Sá, 2019, p. 129).

Ainda segundo os autores, os gêneros musicais não são entidades estáticas, mas sim produtos de uma constante disputa e debate dentro da comunidade de produtores e ouvintes. Eles se "constituem a partir de embates sobre 'o que devem ser' e como são, na prática, apropriados em contextos culturais específicos e singulares" (Janotti & Sá, 2019, p.137). É importante lembrar que a formação de gosto entre o público e o processo de formação de identidades são intimamente entrelaçados à definição dos gêneros musicais.

Segundo Pablo Vila (Vila, 2012), em seu célebre texto *Práticas Musicais e Identificações Sociais*, "o gosto musical é um componente crucial na construção e negociação das identidades sociais, pois as práticas de consumo musical funcionam como marcadores distintivos de afiliações e diferenciações culturais". Nesse sentido, a formação de identidades é um "processo identificatório (ou de desidentificação, se for o caso)" que é negociado "situacional e provisoriamente" em "eventos de intercâmbio simbólico" (Vila, 2012). Para ele, as práticas musicais não apenas refletem identidades, mas as "produzem efetivamente" (Vila, 2012). Sendo assim, a compreensão dessa intrínseca relação entre gosto musical, gênero e identidade é vital para analisar a apropriação e ressignificação do City Pop no Brasil, uma vez que a escolha e o consumo desse gênero por parte da Geração Z não apenas

³⁵ Que pode ser conferido aqui neste link: <https://www.youtube.com/@miurajam>

refletem suas preferências estéticas, mas também consolidam pertencimentos identitários e comunitários (Costa, 2018; Anaz, 2013; Janotti & Sá, 2019).

O autor ainda enfatiza a importância de novas tecnologias, como o YouTube, na construção das "identificações múltiplas" dos jovens. Ele aponta que plataformas digitais permitem a "manipulação do tempo (o passado, o presente e o futuro)" de maneira muito mais explícita do que os formatos físicos (Vila, 2012, p. 272). Vila reconhece que a "fragmentação do gosto musical" na era digital não elimina a função identitária da música. Pelo contrário, ela se relaciona com a "articulação de identidades, que, assim como os repertórios, são fragmentadas e múltiplas" (Vila, 2012, 2012). De maneira resumida, isso significa que o consumo musical contemporâneo, impulsionado pelas plataformas digitais, transcende as fronteiras geográficas e temporais, permitindo a construção de repertórios musicais altamente personalizados que refletem a complexidade das identidades juvenis na era digital. Esse fenômeno, que permeia a cultura digital, ressoa diretamente com a natureza mutável do gênero City Pop em seu ressurgimento global. Desenvolveremos mais essa discussão a respeito da relação entre gêneros musicais, identidade e comunidade no capítulo 2 deste trabalho.

A importância desses produtores de conteúdo e artistas reside não apenas em sua capacidade de disseminar o City Pop, mas também em sua habilidade de moldar ativamente a percepção e a experiência do gênero no Brasil. Eles transformam o City Pop de um artefato cultural japonês em uma parte viva e em evolução da paisagem musical brasileira, facilitando a nostalgia reconstruída ao permitir que o público se conecte emocionalmente com um passado que não vivenciou diretamente, mas que é agora re-imaginado e compartilhado através dessas novas produções culturais digitais.

No contexto da pós-modernidade, marcado pela intensificação da globalização, a identidade cultural, bem como o consumo de música e a formação dos gostos, passa por transformações significativas, especialmente devido ao amplo acesso às redes de informação digital. Stuart Hall, em sua obra *A identidade Cultural na Pós-Modernidade* (Hall, 2003) argumenta que esse processo de interconexão global promove uma "compressão espaço-tempo", com efeitos ambivalentes sobre a identidade. Por um lado, observa-se uma tendência à desterritorialização, onde as identidades se desvinculam de seus lugares e tradições de origem, e a cultura se torna um "supermercado cultural" com potencial para homogeneização. Contudo,

essa dinâmica global também engendra contratendências, como o florescimento de identidades híbridas. Esses sujeitos aprendem a navegar e a habitar múltiplos contextos culturais, negociando e traduzindo entre diferentes códigos e referências sem a busca por uma pureza ou autenticidade cultural estática. Esse movimento de tradução e adaptação cultural, mesclando o global e o local, é chamado por Hall de glocalização.

Nesse cenário de fluxos culturais intensos, o conceito de hibridismo cultural, proposto por Néstor García Canclini, torna-se fundamental para compreender as dinâmicas de identidade em jogo que estamos debatendo aqui, segundo o qual “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam em formas separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2013, p. 19). É importante ressaltar que a assimilação do City Pop no Brasil não ocorreu em um vácuo cultural. O Brasil já possuía uma forte ligação com a cultura pop japonesa, consolidada nas décadas de 1990 e 2000 através da popularização de animes e mangás nas TVs e bancas de jornais. Essa familiaridade prévia com elementos da cultura japonesa, incluindo sua estética visual, a língua e certas sensibilidades narrativas, preparou um público e um território cultural propício para a recepção do City Pop (Torres, 2025). A sonoridade nostálgica e as temáticas urbanas do gênero encontraram eco em um público já sintonizado com outras manifestações da cultura pop japonesa, facilitando a sua assimilação e resignificação no contexto brasileiro.

Essa recepção é análoga ao conceito de "Nihonjinron" que, embora focando na essência da identidade japonesa, tem sido exportado e consumido globalmente, criando um "produto cultural" japonês que é maleável e adaptável a diferentes contextos (Goldstein-Gidoni, 2005). Nihonjinron significa "teorias sobre o Japão e a singularidade do povo japonês". Este conceito abrange um corpo de textos e discursos que buscam definir uma essência cultural e nacional japonesa, muitas vezes promovendo uma visão idealizada e homogênea da identidade nipônica, que se distingue radicalmente de outras culturas. Embora essa noção tenha sido amplamente criticada por essencializar e homogeneizar a cultura japonesa, a maneira como o City Pop é divulgado globalmente reflete um processo similar de construção de uma "japonesidade" idealizada e consumível. Isso entra em consonância com o que falamos na seção anterior sobre tecno-orientalismo, já que, ao commodificar a imagem da japão ideal, a cultura pop japonesa cria um terreno fértil

para a projeção de fantasias e desejos ocidentais, contribuindo para a sua resignificação e apropriação em contextos distintos (Lusiana et al, 2020).

3. GÊNEROS MUSICAIS, IDENTIDADE, SEMIÓTICA CULTURAL E O FÃ COMO MEDIADOR CULTURAL

A primeira seção deste capítulo, "Gênero Musical e Identidade: Diálogos entre Simon Frith, Pablo Vila e Jeder Janotti Jr.", dedica-se a investigar o gênero musical não apenas como uma categoria de sonoridades, mas como um construto cultural dinâmico que molda e é moldado pelas identidades individuais e coletivas. Serão exploradas as perspectivas de Simon Frith (1996), que aborda a música como formadora do "eu" e do "nós" através da performance e da apropriação, e as críticas a essa visão que apontam para a fluidez e performatividade das filiações musicais, que são construídas por uma multiplicidade de fatores sociais e culturais.

Complementando essa discussão, a seção aprofunda as contribuições de Pablo Vila (2012) e Jeder Janotti Jr. (2019), que oferecem visões mais nuançadas sobre a relação entre música e identidade. Vila propõe que as identificações musicais são construídas através de narrativas pessoais e coletivas, permitindo que indivíduos alinhem suas múltiplas identificações parciais. Já Janotti Jr. articula regras econômicas, semióticas e técnico-formais para uma compreensão mais dinâmica dos gêneros, reconhecendo seu caráter fluído e negociado, superando rigidezes de autores mais estruturalistas.

Em seguida, a seção "Identidades Híbridas: Dos Estudos Culturais à representação do 'eu' como fã e consumidor nas redes sociais" mergulha na noção de hibridismo cultural, tomando como base as obras de Néstor García Canclini (2013) e Stuart Hall (2006). Será discutido como o hibridismo cultural se manifesta como um processo sociocultural que gera novas práticas e identidades a partir da combinação de elementos distintos. Conceitos como desterritorialização e descolecionamento serão apresentados para entender a fluidez das categorizações culturais na era digital.

Stuart Hall (2006) complementa essa análise ao enfatizar a natureza performática e fluida das identidades na pós-modernidade. A seção explorará a ideia de que as identidades não são fixas, mas múltiplas e constantemente transformadas, especialmente no contexto da globalização – o intercâmbio entre fenômenos globais e suas recontextualizações locais. O City Pop será examinado como um caso exemplar de hibridação, refletindo a fusão de estéticas e a formação de identidades transnacionais impulsionadas pelas plataformas digitais.

A terceira seção, "Apropriações, Dinâmicas de Fronteira e Traduções Culturais: A Semiótica da Cultura e o desafio da tradução cultural da memória", debruça-se sobre a Semiótica da Cultura de Iuri Lotman (Silveira; Guerra Junior, 2018). Serão apresentados os conceitos-chave da semiosfera como o ambiente semiótico vital, cultura como texto, a semiose como o processo de criação de significado, e a fronteira semiótica como um espaço crucial de criatividade e interpenetração entre sistemas culturais.

Essa parte do trabalho discute ainda a tradução cultural, que vai além da transposição linguística, sendo um processo fundamental para a expansão e o dinamismo da cultura através da absorção e ressignificação de elementos. A memória da cultura, subdividida em informativa e criativa, será explorada como um acervo disponível para recontextualização, essencial para a continuidade e renovação dos sentidos. O City Pop será analisado sob essa ótica, evidenciando como a apropriação e ressignificação do gênero por diferentes semiosferas geram novos textos culturais e identidades.

Finalmente, a quarta seção, "O Fã como Mediador e Curador Digital: Transmídiação, cultura participativa e a construção de comunidades online", aborda o papel central do fã na era digital. Será explorado o conceito de transmídiação (Fechine; Lima, 2019)), que envolve a expansão de conteúdos em diversas plataformas, e como os fãs, atuando como "caçadores textuais", se tornam agentes ativos na cocriação e ressignificação cultural. A discussão abrangerá a cultura participativa (Jenkins, 1992), o fenômeno do fandom como comunidade e a dinâmica complexa entre fãs, artistas e a indústria, exemplificando com o caso do City Pop, cujo ressurgimento foi impulsionado pela curadoria e mediação de fãs e plataformas digitais, revelando uma transmidialidade de natureza mais orgânica e bottom-up (dos fãs para a obra) do que top-down (dos produtores para os fãs).

3.1 Gênero Musical e Identidade: Diálogos entre Simon Frith, Pablo Vila e Jeder Janotti Jr.

Esta seção aprofundará a compreensão do gênero musical não apenas como uma categoria classificatória de sonoridades, mas como um construto cultural dinâmico que molda e é moldado pelas identidades individuais e coletivas, conforme as perspectivas teóricas de autores como Pablo Vila (2012), Simon Frith (1996), Janotti (2019, 2024) e Pereira de Sá (2015, 2019), entre outros. Ainda que

comumente reconhecidos como rótulos para agrupar composições com similaridades, a análise do conceito de gênero em música raramente explora as características necessárias para a sua real concretização. Para Simon Frith (1997), por exemplo, o gênero musical transcende a mera convenção sonora, englobando também convenções de performance, narrativas imaginativas e valores socioculturais construídos. Ele argumenta que a identidade é performada e negociada dentro desses gêneros, servindo como um espaço para a expressão e reafirmação do "eu" e do "nós":

A música constrói nosso senso de identidade por meio das experiências que oferece do corpo, do tempo e da sociabilidade, experiências que nos permitem nos situar em narrativas culturais imaginativas. Essa fusão de fantasia imaginativa e prática corporal marca também a integração da estética e da ética. (Frith, 1997, p. 275)³⁶

A pergunta de um milhão de dólares feita por musicólogos e sociólogos da música a respeito da relação entre gêneros musicais e identificações sociais é: "Por que diferentes atores sociais (grupos nacionais, étnicos, de classe, subculturas, grupos etários ou de gênero) se identificam com um certo tipo de música, e não com outros?" (Vila, 2012, p. 250). A escola subculturalista inglesa respondeu essa pergunta dizendo que diferentes grupos sociais possuem diferentes capitais sociais e expressam isso por meio do seu gosto musical. Contudo, essa perspectiva é criticada pelo autor por simplificar a complexidade das interações entre música e identidade, ignorando a fluidez e a natureza performativa das filiações musicais, que são moldadas por uma multiplicidade de fatores sociais e culturais (Vila, 2012; Melo; Forte, 2018). Haveria, então, uma "ressonância estrutural" ou "homologia" entre posição social, de um lado, e expressão musical, do outro.

Essa perspectiva sobre a relação entre música e identidade não explica satisfatoriamente as mudanças nos gostos musicais de indivíduos que não alteraram sua posição social nem as características centrais de suas subculturas. Por essa razão, a proposta dos críticos do subculturalismo é bastante diferente, pois eles entendem que as práticas culturais não precisam corresponder diretamente a uma base "real" pré-existente. Ao contrário, possuem certa autonomia e singularidade que lhes permite, por si só, produzir práticas sociais capazes de constituir o próprio "real".

³⁶ No original: Music constructs our sense of identity through the experiences it offers of the body, time, and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives. Such a fusion of imaginative fantasy and bodily practice marks as well the integration of aesthetics and ethics.

A questão não é como uma peça particular de música ou uma atuação reflete as pessoas, mas como a produzem, como criam e constroem uma experiência – experiência musical, experiência estética – que só podemos entender se adotamos uma identidade subjetiva e coletiva ao mesmo tempo” (Frith, 1996, p. 109, apud Vila, p. 252).

Middleton (1990), inspirado em Lacan, Althusser e Gramsci incorpora as ideias de “articulação” e “interpelação” para superar o conceito de homologia estrutural, utilizado pela escola subculturalista inglesa. Essa perspectiva teórica defende que os sujeitos são formados a partir de processos de interpelação. O que a diferencia as teorias que partem dos processos de articulações e interpelações é a ênfase na natureza instável e inacabada da constituição de sentidos, compreendida como um processo permanente, sustentado por disputas discursivas contínuas.

A função conotativa da música opera de maneira mais óbvia em alguns tipos de letra que nos apelam diretamente (por exemplo [...] “vamos, todos, vamos dançar rock”) [...] Sem dúvida, também pode ser associada com ritmos “imperativos”, que põem os corpos a mover-se de maneiras específicas e, num sentido geral, com mecanismos de identificação nos quais a autoimagem dos ouvintes se constitui dentro da música. Nesse nível geral, pode ser vista como a função de “interpelação” pela qual os sujeitos que escutam são situados em posições particulares como destinatários da apelação em jogo” (Middleton, 1990, p. 242, apud Vila, 2012, p. 252-253).

Inspirado no trabalho do antropólogo Clifford Geertz, Simon Frith (1996) propõe que a música funciona como um sistema cultural que reflete e molda as práticas sociais, atuando como um texto a ser interpretado dentro de seu contexto cultural específico.

Em “Music and Identity”, Simon Frith estabelece um marco fundamental para a sociologia da música e a musicologia, especialmente no que tange aos estudos de música e identidade. Sua obra desafia a noção tradicional de que a música meramente reflete identidades pré-existentes, propondo, ao invés disso, que ela as constrói ativamente. Frith argumenta que “a questão não é como uma peça particular de música ou uma performance reflete as pessoas, mas como ela as produz, como ela cria e constrói uma experiência” (Frith, 1996, p. 109)³⁷. Essa perspectiva inovadora posiciona a música como um elemento formador do “eu” e do “nós”, onde as identidades culturais não são fixas, mas fabricadas e redefinidas continuamente através da apropriação e combinação (Negus; Velazquez, 2002, p. 136).

³⁷ No original: “The issue is not how a particular piece of music or a performance reflects the people, but how it produces them, how it creates and constructs an experience.” (Frith, 1996, p. 109)

A importância de Frith reside em sua capacidade de elevar o estudo da música popular a um patamar acadêmico sério, desvelando a intrínseca relação entre valor cultural, sociabilidades musicais e a indústria fonográfica (Janotti, 2024, p. 8). Ao postular que a música constrói nosso senso de identidade por meio de experiências diretas com o corpo, tempo e sociabilidade, permitindo que nos situemos em narrativas culturais imaginativas (Negus; Velazquez, 2002; Vila, 2012), Frith oferece uma abordagem perspicaz sobre como a música não apenas acompanha, mas molda a formação identitária individual e coletiva.

Essa perspectiva enfatiza a necessidade de uma análise densa e contextualizada da música, reconhecendo que seu significado não é inerente, mas sim negociado e construído através de interações sociais e discursivas, procurando entender as representações e atuações dentro das performances musicais:

[...] não é que os grupos sociais primeiro concordem a respeito dos valores que depois serão expressos em suas atividades culturais (a suposição essencial dos modelos homológicos), mas que só chegam a reconhecer-se como grupos [...] através da atividade cultural, através do juízo estético. Fazer música não é uma maneira de expressar ideias, é uma maneira de vivê-las (Frith, 1996, p. 111).

Frith argumenta que a narrativa é um pilar fundamental tanto para o prazer que se extrai da música quanto para a formação do senso de identidade individual e coletiva, funcionando como uma ponte entre a oferta de identidade inerente à música e a aceitação dessa oferta pelos ouvintes (Vila, 2012, p. 260).

Nesse sentido, ele aponta para o fato de que a música popular possui uma força interpeladora singular, justamente por estar associada a vivências emocionais de grande intensidade, em grau superior ao proporcionado por outros produtos culturais. Isso se deve ao fato de que a música popular possibilita um nível de apropriação individual mais profundo do que aquele observado em outras expressões da cultura de massa – como a televisão ou as telenovelas – e, assim, “pode representar, simbolizar e oferecer a experiência imediata de uma identidade coletiva” (FRITH, 1987, p. 139). Essa capacidade da música de forjar identidades coletivas é particularmente evidente na formação de comunidades de fãs, onde a experiência musical compartilhada transcende o individual e se manifesta em práticas sociais e rituais que solidificam laços e pertencimento, tópico que vamos desenvolver na última seção deste capítulo.

Dessa forma, Frith entende que o motivo central pelo qual os indivíduos se vinculam à música popular reside no fato de que ela oferece respostas fundamentais a problemáticas relacionadas à identidade.

“[...] usamos canções populares para criar um tipo particular de autodefinição, um lugar particular na sociedade. O prazer que a música pop produz é um prazer de identificação – com a música de que gostamos, com os intérpretes dessa música, com as outras pessoas que gostam desse mesmo tipo de música” (Frith, 1987, p. 140, apud Vila, 2012, 253).

Além disso, em um evento musical, por exemplo, a música se expressa por diferentes códigos: a dança, o teatro, a linguagem, etc. Isso a coloca como uma manifestação de cultura popular polissêmica, o que enriquece ainda mais a produção de sentido e o caráter exploratório das identidades sociais (Vila, 2012, p. 253). Da mesma maneira, o próprio código sonoro é um sistema complexo e pode variar de diversas maneiras, por meio do arranjo, harmonia, melodia, timbres, etc. Assim, um mesmo gênero musical pode interpelar sujeitos sociais bastante distintos, sobretudo porque seus códigos, em vez de se complementarem de maneira uniforme, frequentemente apresentam contradições significativas.

A essa complexidade soma-se ainda outro aspecto: a música popular produz sentidos não apenas por meio de sua sonoridade, de suas letras e da performance, mas também através dos discursos que se constroem em torno dela. Essa intersecção de elementos discursivos, sonoros e performáticos é crucial para entender como a música atua na construção e negociação de identidades, transcendendo a mera fruição estética para se tornar um catalisador de pertencimento social e autodefinição (Souza; Fátima, 2014). Desta maneira, para Middleton: É evidente que as palavras que são ditas sobre a música – não só a descrição analítica mas também a resposta crítica, os comentários jornalísticos e ainda as conversas casuais – afetam seu significado. Os significados do ragtime, do rock ou do punk não podem ser separados dos discursos que os rodeiam (Middleton, 1990, p. 221, apud Vila, p. 254).

No contexto da cultura pop, essa dinâmica é amplificada pela ubiquidade da internet e das redes sociais, onde os discursos sobre a música se proliferam e se interconectam de maneiras sem precedentes, moldando continuamente a percepção e o valor dos gêneros musicais (Janotti, 2024). Essa proliferação digital permite que as identidades sejam articuladas de forma mais explícita e compartilhada, transcendendo barreiras geográficas e sociais, e transformando o ato de ouvir

música em uma performance identitária contínua (Vila, 2012). Frith, ainda antes do advento da internet como a conhecemos e, mais profundamente, das redes sociais, já antecipava a capacidade da música em moldar as identidades coletivas e individuais.

Essa dinâmica se intensifica justamente pelas plataformas digitais permitirem a formação de comunidades transnacionais baseadas em gostos musicais compartilhados, complexificando ainda mais a questão. “A função identitária da música segue presente, mas muito mais relacionada com a articulação de identidades, que, assim como os repertórios, são fragmentadas e múltiplas” (Vila, 2012, p. 272). Plataformas como o YouTube, por exemplo, oferecem uma solução de continuidade que funde passado, presente e futuro as mãos de um só clique:

Adicionalmente, o uso que fazem os jovens das novas tecnologias, sobretudo o YouTube, colabora enormemente em como a música os ajuda a construir suas identificações múltiplas, já que o YouTube permite a manipulação do tempo (o passado, o presente e o futuro, tão centrais em qualquer construção identitária) de maneira muito mais explícita que o disco de vinil ou o CD (Vila, 2012, p. 272)

Nesse contexto, se torna muito mais fácil para os jovens construírem repertórios e playlists compartilhadas que desafiam as noções tradicionais de gêneros e fronteiras culturais, permitindo uma hibridização de gostos e a construção de identidades fluidas e dinâmicas (Souza; Fátima, 2014, p. 75). Essa maleabilidade temporal e a acessibilidade instantânea a vastos acervos musicais transformam o consumo cultural em um processo ativo de curadoria e recriação identitária, no qual o ouvinte não apenas absorve, mas também reconfigura os significados atribuídos às obras.

Voltando a discussão sobre a questão da música popular e sua importância para a definição das identidades na contemporaneidade: o que nos interessa em Frith é sua perspicácia ao notar o caráter contraditório e complementar das identificações que ela produz: expressa, ao mesmo tempo, a experiência imediata de uma identidade coletiva por meio do prazer auditivo e performático de sua apreciação e realização, que se manifesta através de nossos corpos. Ou seja, ela é individual e coletiva, ao mesmo tempo.

A experiência da música popular é uma experiência de identidade: quando reagimos ante uma canção, nos vemos inevitavelmente arrastados a alianças emocionais com os músicos e com todos os outros fãs dos músicos em questão. Devido a seu caráter abstrato, a música é, por natureza, uma forma individualizante [...] Ao mesmo tempo, e igualmente significativo, a música é obviamente coletiva [...] Alguém mais tem estabelecido as convenções, que são claramente sociais e claramente separadas de nós. A

música representa, simboliza e oferece a experiência imediata de uma identidade coletiva (FRITH, 1996, p. 121, apud Vila, 2012, p. 258)

Por fim, Frith conclui que "Nos últimos 50 anos, a música pop tem sido uma maneira importante através da qual temos aprendido a compreender nós mesmos como sujeitos históricos, étnicos, de classe e de gênero" (FRITH, 1987, p. 149). Contudo, apesar da profundidade da proposição de Frith, sua análise apresenta certas lacunas, como a suposição categorial de que uma música "judia" ou "negra" necessariamente contribui para a construção de uma identidade correspondente, o que nem sempre se sustenta na prática (Vila, 2012, 258). Negus e Román Velázquez (Negus; Velazquez, 2002) apresentam uma crítica à formulação de Frith, argumentando que, ao evitar a "essencialização" da identidade produzida pela música, sua proposta acaba incorrendo no risco de "essencializar" a própria música enquanto elemento responsável por essa construção identitária. Para superar essa limitação, torna-se essencial integrar perspectivas teóricas que contemplem a complexidade das narrativas de formação identitária.

Pablo Vila propõe uma visão mais nuançada para a questão da relação entre identidade e música, enfatizando que as identificações com determinados gêneros musicais são construídas através de narrativas pessoais e coletivas, as quais permitem aos indivíduos alinhar múltiplas identificações parciais com as de outros em performances ou audições (Vila, 2012, p. 260). Incorporando a teoria da interpelação formulada por Althusser, assim como a concepção foucaultiana de que o sujeito é produzido "como efeito, através e dentro do discurso", Vila sugere que o "chamado" e a constituição de posições dos sujeitos em relação a essas ofertas de narrativas em distintas formações discursivas não é automático, mas depende de engajamento e adesão ativas desses sujeitos. A crítica a Frith se estabelece, então, na falta de resposta da seguinte questão: por que razão o indivíduo interpelado adere a uma versão específica dessa posição, em detrimento de outras possibilidades? Stuart Hall também aponta essa limitação ao afirmar que:

Não há teorização alguma do mecanismo psíquico ou dos processos interiores por meio dos quais se produziram essas 'interpelações' automáticas, ou – ainda mais significativo – por meio dos quais estas interpelações fracassam ou encontram resistência ou são negociadas (Hall, 1996, p. 12).

Para enfrentar essa lacuna, Hall recorre às contribuições de Judith Butler, indicando nelas uma possível resposta a essas insuficiências. Butler entende que a identidade se constitui no próprio processo de materialização, compreendido

Não como o ato por meio do qual um sujeito põe em existência o que ele ou ela nomeia, mas como o poder reiterativo do discurso (através da repetição ou inteiração de uma norma que não tem origem) de produzir os fenômenos (os corpos) que regula e constrange” (Butler, 1993, p. 2).

Para Vila (2012), a importância da teoria de Judith Butler reside em distinguir entre performance e performatividade, sugerindo que a performatividade musical tem a capacidade de gerar identificações corporais através da repetição e inscrição no corpo. Assim, categorias como sexo, raça, etnia e idade atuam não apenas como normas, mas como práticas regulatórias que se materializam por meio dos corpos e das experiências de performance dos gostos.

Nesse horizonte, Hall defende que a tarefa central passa a ser que “o corpo racializado e etnicizado é constituído discursivamente através do ideal normativo regulatório de um ‘eurocentrismo compulsivo’ e a sutura do psíquico e do discursivo em sua constituição” (Hall, 1996, p. 16). Essa perspectiva butleriana, focada na performatividade e na materialização discursiva, desdobra e amplia as ferramentas de análise para entender como as identidades musicais são forjadas não como essências fixas, mas como resultados de processos reiterativos de enunciação e reconhecimento.

Parte do problema conceitual de Frith se deve, também, em relação a sua filiação teórico-conceitual do rito performático em Geertz, já que o antropólogo norte-americano teria forjado o modelo a partir de sociedades pouco complexas em relação às nossas, o que implicaria em um problema face às múltiplas identificações fragmentadas que emergem em contextos urbanos contemporâneos. Essa descontextualização teórica, portanto, exige uma reavaliação crítica das ferramentas analíticas empregadas, especialmente quando aplicadas a fenômenos culturais complexos como a música popular, que transcende fronteiras geográficas e identitárias pré-definidas, ainda mais em contextos globalizados de cultura musical digital, como o que estamos analisando neste trabalho.

Como solução a todos esses impasses e insuficiências teóricas, Pablo Vila, propõe então que:

Talvez uma de nossas múltiplas (e sempre em processo) identidades parciais possa conectar-se significativamente com os valores iorubás, as práticas significativas da comunidade negra norte-americana etc., mas isso pode não ocorrer com as outras múltiplas posições de sujeito (em termos nacionais, étnicos, de gênero, de classe, de orientação sexual, de faixa etária etc.) que aceitamos (mas que também continuamente rejeitamos) na sociedade (...) Por tal motivo, eu entendo que as alianças permitidas pela música (nas palavras de Frith: “alianças com os músicos e com os outros fãs dos músicos”) são, na realidade, alianças entre algumas das nossas

múltiplas identificações e as identificações parciais de outros estrategicamente coincidentes em uma ou outra performance ou audição musical.” (Vila, 2012, p. 260)

Dizendo em outras palavras, nossas múltiplas identidades e posições, sempre em processo, podem produzir alianças temporárias e fluidas por meio da música, onde a identificação emerge da ressonância entre fragmentos de nossas subjetividades e as expressões artísticas que definimos como nossos gostos. Essa complexidade identitária é, portanto, laboriosamente construída a partir de múltiplos fragmentos e negociações, sempre de maneira situada, com narrativas que nos convidam constantemente a materializar nossas identidades imaginadas, o que faz com que as identidades sociais contemporâneas sejam inerentemente contraditórias. A contradição não seria um problema em si, mas um dado da contemporaneidade que reflete a dinâmica social e a multiplicidade de papéis que os indivíduos assumem.

Apesar de todas as críticas, é fundamental reconhecer a importância da ideia de narrativa no trabalho de Frith para compreender a oferta identitária e sua posterior aceitação por um indivíduo, ou seja, o intervalo entre a proposta de uma identidade e a sua efetiva apropriação nas relações de interesse entre indivíduo e sociedade. A narrativa está na base do prazer que sentimos pela música, e por outro lado, a narrativa é central para nosso sentido de identidade. Segundo Frith,

A identidade é sempre um ideal, o que gostaríamos de ser, não o que somos”, de modo que ao apreciar músicas associadas a grupos sociais específicos não nos tornamos automaticamente parte deles, mas participamos de formas imaginadas de democracia e desejo. No entanto, essa identidade musical, ainda que “sempre fantástica”, é também real, pois se concretiza em práticas corporais de fazer e ouvir música; nesse sentido, “a música nos dá uma experiência real do que poderia ser o ideal” (Frith, 1996, p. 123).

Exemplificando essa ideia, Paul Gilroy (Gilroy, 1991) argumenta que a identidade³⁸ transcende uma mera categoria social e política, sendo, na verdade, um produto de práticas expressivas como linguagem, gestos e o próprio corpo, que se manifestam de forma potente na performance musical. Essa performance cria a ilusão de uma essência racial intrínseca, que é comunicada e reconhecida na interação entre o músico e o público, mesmo à distância, desafiando a mercantilização da arte. Pablo Vila concorda com Gilroy e Frith (Vila, 2012, p. 262)

³⁸ O estudo de Gilroy refere-se especificamente a construção da identidade negra. Ver GILROY, P. “Sounds authentic: black music, ethnicity, and the challenge of a changing same”. *Black Music Research Journal*, 10 (2), p. 128-131, 1990.

sobre o papel da performance musical como uma prática cultural fundamental que, ao condensar significados, constrói identidades através da experiência de ouvir e dançar.

Vila sintetiza a relação entre identidades, corpo, narrativa e música por meio da seguinte preposição:

As práticas musicais articulam uma identificação ancorada no corpo, através das diferentes alianças que estabelecemos entre nossas diversas, fragmentadas, situacionais e imaginárias identidades narrativizadas e as diversas, fragmentadas e situacionais identidades imaginárias que diferentes práticas musicais materializam (Vila, 2012, p. 262).

Esse arcabouço teórico, que entrelaça as dimensões performativa e narrativa da música com a fluidez das identidades contemporâneas, revela a complexidade das mediações que ocorrem quando indivíduos se engajam com expressões musicais.

Contudo, para que essas identificações se concretizem (ou seja, para que o "eu" e o "nós" sejam aceitos), é necessário reformular a ideia de que a música simplesmente "cria" identidades. Em vez disso, Vila argumenta que as práticas musicais articulam identificações corporais por meio de alianças estabelecidas entre nossas múltiplas, fragmentadas e situacionais identidades narrativizadas e as identidades igualmente diversas e imaginárias que as diferentes práticas musicais materializam. Essa perspectiva implica que a formação identitária por meio da música é um processo dinâmico e contínuo, onde o corpo e a experiência sensorial desempenham um papel central na negociação e construção de significados identitários (Vila, 2012).

Assim, a música serve como um vetor para a negociação de subjetividades, permitindo que os indivíduos transitem entre diferentes posições identitárias e as ressignifiquem por meio das experiências estéticas e corpóreas (Loureiro; Meulen; Barrio, 2024; Shank, 2020). Adicionalmente, a musicalidade performática atua como um espaço liminar onde o corpo, enquanto locus de inscrição identitária, se engaja em um diálogo contínuo com as estruturas discursivas que moldam as concepções de self e alteridade, reverberando a complexidade das identidades diaspóricas e multiculturais (Lidskog, 2016). Os estudos sobre a diáspora (Lidskog, 2016; Hall, 2014) são de contribuição valiosa às discussões para o nosso tema de discussão, no sentido de que revelam que a música atua como um elemento crucial na manutenção e transformação da identidade, ao fornecer um espaço para

reconhecimento e resistência em contextos de migração e reconfiguração de políticas de integração.

Jedder Janotti Jr (2024), na mesma linha, aponta os limites do estruturalismo de Frith:

Levando em consideração o modelo de análise dos gêneros musicais de Franco Fabbri (1982), Simon Frith (1986) divide a abordagem dos gêneros musicais em convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê), convenções de embalagem (como um tipo de música é vendido) e valores encorpados (ideologias da música). Em que pese, sob as lentes atuais, a estranheza de como se apreendem as convenções de performance, reduzidas à visualidade e à mistura entre “valores encorpados” e os aspectos ideológicos da música, Frith parece reproduzir em alguma medida o viés estruturalista de Fabbri, segundo o qual, por mais que se reconheçam as articulações entre os diferentes estratos de análise dos gêneros musicais, tem-se a sensação de que cabe aos eventos musicais, de alguma forma, serem encaixados no modelo analítico” (Janotti Jr, 2022, p. 10).

Essa rigidez metodológica, que prioriza o entendimento dos gêneros musicais em categorias predefinidas, limita a capacidade de observar as transformações e as mutações dos gêneros em resposta às dinâmicas de produção, circulação e consumo musical contemporâneas. Nesse sentido, a abordagem de Frith, embora seminal, subestima a maleabilidade dos gêneros musicais, que são incessantemente reconfigurados pelas práticas dos agentes sociais e pelas inovações tecnológicas (Janotti, 2024, p. 13). Janotti Jr, por sua vez, propõe um modelo que articula regras econômicas, semióticas e técnico-formais, o que permite uma compreensão mais dinâmica dos gêneros musicais, reconhecendo o caráter tensivo e negociado de suas definições (Janotti; Sá, 2019, p. 130). Essa perspectiva integradora é crucial para capturar as complexas interações entre os diversos atores e elementos que moldam a evolução dos gêneros musicais no contexto atual. Segundo o próprio autor:

A discussão é importante para nossa reflexão, dentre outros motivos, por apontar para os aspectos extra-musicais presentes na categorização por gênero musical e, ao mesmo tempo, pelo caráter tensivo desta noção. Ou seja, longe de serem definitivas ou imanescentes ao universo musical, a discussão demonstra que a noção de gênero musical supõe conflitos, negociações e rearranjos sucessivos. Assim, seguimos Fabbri, que vem reiterando que os gêneros musicais não são uma camisa de força em relação às obras pontuais. (Janotti; Sá, 2019, p. 130)

Alguns autores como Negus e Pickering (2004), de perspectiva culturalista, privilegiam o papel das comunidades que englobam músicos, produtores, críticos e fãs como pilares na formação e reconfiguração dos gêneros musicais, destacando a “cultura de gênero” como uma categoria articuladora entre o global e o local nas

categorizações musicais (Janotti; Sá, 2019). A partir do conceito de cultura de gênero, de Holt (2003), os gêneros seriam categorizados a partir de processos dinâmicos que vão desde o próprio gênero primário, suas subcategorias e assinaturas singulares. Essa abordagem enfatiza que a noção de gênero musical não é estática, mas sim um constructo social continuamente negociado e redefinido através da interação entre esses diferentes agentes.

De outro lado, teríamos uma perspectiva semiótica de Lopez Cano (2004), que examina a música como um sistema de signos e símbolos que comunicam significados culturais e identitários, permitindo uma análise profunda de como os gêneros musicais funcionam como veículos de sentido e pertencimento (Vargas; Carvalho, 2019, p. 144). O estilo, nesse esquema, seria uma competência em meio a cultura de gênero. Nessa linha, a música é entendida como um arcabouço complexo de práticas cognitivas e sensoriais que moldam a percepção e interação com os diversos tipos de manifestações musicais (Janotti; Sá, 2019, p. 131).

Em vez de servirem apenas como categorias musicais que homogeneizem, os gêneros musicais funcionam como referências que permitem tanto a músicos quanto a audiências demarcarem suas preferências de gosto. Ao mesmo tempo, eles possibilitam a criação de características singulares que se tornam as marcas distintivas de um artista. Esse processo se desenvolve por meio de uma vasta rede de conexões que abrange elementos como sonoridades, produções audiovisuais, mecanismos de recomendação, a organização de trabalhos, declarações de gosto, letras de músicas, biografias, análises críticas e entrevistas, entre outros.

Além disso, os gêneros musicais também servem como forma de demarcação de determinados espaços geográficos e configurações sociais:

som e música mediam amplas relações sócio-espaciais – seja para atrelar determinada prática musical a um sentimento de identidade local ou regional; seja para delimitar espaços simbólicos de circulação de gêneros; seja para nos remeter a ambientes virtuais de circulação de canções e audiovisuais em redes sociais e plataformas musicais ou para demarcar e enquadrar os gêneros dentro de uma ordem hierárquica que articula cenários globais e locais. (Janotti; Sá, 2019, p. 132).

Essa interconexão entre som, espaço e identidade ressalta a complexidade dos gêneros musicais, que transcendem a mera categorização sonora para se tornarem elementos constitutivos de territorialidades culturais e sociais, tanto físicas quanto virtuais.

Inicialmente, o conceito de "cenas musicais" – desenvolvido especialmente a partir dos estudos de Will Straw (Straw, 1991) – oferece uma abordagem eficaz para entender as dinâmicas de sociabilidade, afeto e o senso de comunidade que a música fomenta nos ambientes urbanos. Conforme Pereira de Sá (Pereira de Sá, 2019) já indicava, em vez de estabelecer uma divisão rígida entre gêneros e cenas, essa perspectiva permite explorar os gêneros musicais sob um novo ângulo, considerando suas complexas articulações espaciais. Essa fusão conceitual é vital para analisar como os gêneros musicais, como o City Pop, não apenas refletem, mas também moldam identidades locais e transnacionais, especialmente em cenários digitais onde a territorialidade é redefinida constantemente. A territorialidade digital, em particular, redefine a noção de espaço, permitindo que comunidades de fãs e gêneros musicais transcendam fronteiras geográficas, como exemplificado pela resignificação global do City Pop.

Ainda que a noção de paisagem sonora, introduzida por R. Murray Schafer (Schafer, 2011), foque na dimensão acústica do ambiente, ela se alinha com a proposta das cenas musicais ao reconhecer a imbricação entre a música e o espaço, entendendo-a como um elemento fundamental na construção de identidades culturais e territoriais (Torres; Kozel, 2010). Como comentamos no capítulo anterior, o City Pop se alimenta muito na noção de espaço, mesmo que um espaço imaginado por meio de simulacros, como a noite neon de Tokyo ou as paisagens idílicas e praianas inspiradas na Califórnia e Miami das capas de álbuns de ilustradores como Suzuki e Nagai.

Essa construção de um "lugar" musical, ainda que fantasiado, evidencia a capacidade dos gêneros de evocar e forjar paisagens afetivas, transformando sonoridades em representações geográficas e culturais. A partir dessa perspectiva, o City Pop, com sua estética sonora e visual distintiva, se configura como um exemplo paradigmático de como a música pode gerar um "senso de lugar" (sense of place), mesmo que esse lugar seja um constructo imaginário ou nostálgico, evocando paisagens urbanas e estilos de vida idealizados que nunca foram vivenciados diretamente.

O trabalho de Janotti ainda atenta para as complexidades em torno da performance de valor e gosto no ambiente da cultura digital, destacando como as plataformas digitais, ao mesmo tempo que ampliam o acesso a diferentes gêneros e artistas, também influenciam a formação de identidades e a construção de

comunidades de fãs. Seguimos o entendimento, em nosso trabalho, de valor e gosto segundo Janotti:

"(...) longe do entendimento do gosto como uma experiência estável e intrínseca ao sujeito ou à obra, nossa abordagem vai percebê-lo, primeiramente, como o resultado de práticas coletivas, baseadas em relações afetivas – seja com outros que compartilham as mesmas preferências, seja com as obras e produtos culturais que nos afetam. Assim, entende-se que as vivências em torno dos gêneros musicais devem ser percebidas como experiências sensíveis-sensoriais que constroem sentido." (Janotti; Sá, 2019, p. 134).

Ou seja, o gosto e o valor são formados por meio de interações sociais e afetivas, onde a música atua como um mediador central na construção de identidades coletivas e individuais. Nesse sentido, a experiência musical transcende a mera audição, dependendo de práticas discursivas e narrativas que contribuem para a formação das noções de valor e gosto, sendo um processo contínuo de disputa e negociação dentro de um campo cultural dinâmico. A apropriação do City Pop no Ocidente, por exemplo, ilustra vividamente como a atribuição de valor a um gênero musical pode ser moldada por essas dinâmicas de negociação, impulsionada pela curadoria online, pela nostalgia por uma era idealizada e pela estética visual e sonora que evoca um estilo de vida aspiracional que não existe, mas funciona como uma identidade imaginada que se experimenta de forma coletiva nas comunidades online, nas festas e em outros eventos culturais que congregam fãs.

Ademais, as práticas de tagging³⁹ e folksonomia⁴⁰, por exemplo, demonstram como os usuários categorizam e recontextualizam o conteúdo musical, criando novas taxonomias que refletem suas afinidades e apropriações culturais (Nowak; Whelan, 2018). Essas novas classificações, que podem ser vistas como subjetivas (quando operam por marcações de estados psíquicos, por exemplo) ou indicativas de formas específicas de capital subcultural associadas a cenas underground, não anulam as complexas negociações, disputas e tensões inerentes aos processos de rotulação musical que ocorrem off-line. Essas dinâmicas de rotulação e valoração são especialmente relevantes na cultura pop, onde o valor de um produto cultural

³⁹ Refere-se à ação de usuários atribuírem palavras-chave ou "tags" a conteúdos digitais, como documentos, imagens ou músicas. Essas tags são rótulos descritivos que auxiliam na categorização, organização e recuperação de informações, tornando o conteúdo mais pesquisável e gerenciável.

⁴⁰ É um sistema de classificação colaborativo e descentralizado, onde os próprios usuários definem a terminologia e as categorias para organizar informações, geralmente em ambientes online. Diferentemente das taxonomias tradicionais (hierárquicas e controladas por especialistas), as folksonomias emergem de forma "de baixo para cima", sem coordenação explícita, e refletem o vocabulário e os padrões de uso da comunidade, embora as tags não possuam relações inerentes entre si

não reside apenas em suas qualidades intrínsecas, mas na capacidade de gerar pertencimento e performatividade de gosto:

A dinâmica da articulação dos valores em torno da cultura pop pode operar distinções através de valores de uso (o que se faz com os objetos culturais em seus os agenciamentos afetivos), valor de troca (inter-relação com seu valor econômico), valor cultural (identitário) e valor estético (conflitos e partilhas sensíveis). Assim, o reconhecimento ou desqualificação do valor de um filme, de um álbum, de um seriado, compõem essa dinâmica gustativa do universo pop, modos em que a associações entre de corpos e objetos habitam o mundo. (Pereira de Sá et al, 2015, p. 51).

Essa fluidez classificatória, ao invés de desordenar, realça a natureza dinâmica da identificação e circulação musical em ecossistemas digitais, onde a curadoria de fãs e a mediação algorítmica coexistem e se influenciam mutuamente. Nesse contexto, a emergência de gêneros como o Vaporwave e o Future Funk, que discutimos no primeiro capítulo deste trabalho e se apropriam de elementos musicais e visuais dos anos 80 e 90, como o City Pop, e os recontextualizam digitalmente, exemplificam essa dinâmica de mediação algorítmica e curadoria de fãs na formação de novos gêneros e comunidades online (Nowak; Whelan, 2018).

As redes sociais, nesse contexto, oferecem um rico campo de estudos para entender as dinâmicas de disputas e performance de gosto. O gosto, segundo Janotti (2019), é constituído por meio de um conjunto de práticas que envolvem tanto os “amantes” quanto os críticos de determinados produtos culturais, produzindo vínculos — muitas vezes instáveis e transitórios — entre “pessoas e coisas”. Nesse processo, os gêneros musicais atuam como mediadores relevantes de espaços, temporalidades, cenas, artefatos midiáticos, performances e modos de escuta, em vez de funcionarem apenas como intermediários diante da música (Janotti, 2019, p. 134). A performance de gosto, portanto, não é meramente um ato individual, mas uma complexa negociação intersubjetiva que molda a percepção e o consumo de produtos culturais, especialmente no ambiente digital, onde a criação de representações de identidade é intrinsecamente ligada ao poder da imagem sensível (Mello; Arruda, 2017).

Os trabalhos de Holzbach et al. (2015) e Inocência (2017) apontam para o fato de que o ambiente da cultura digital é central para as práticas paródicas de apropriação, colagem e disseminação viral, com fins de produção de humor, que dessacralizam os gêneros e “desmontam” as convenções musicais estabelecidas (Janotti; Sá, 2019, p. 135). Essa dessacralização, frequentemente impulsionada por interações em redes sociais, reflete uma reconfiguração do consumo e da produção

cultural, onde a autoria e a apropriação se tornam fluidas, borrando as fronteiras entre criador e consumidor. Essa dinâmica é particularmente evidente em movimentos como o Vaporwave, que, ao se apropriar de estéticas e sonoridades nostálgicas e ressignificá-las digitalmente, especialmente por seu tom irônico e debochado em relação a esse passado, demonstra como a interatividade e a circulação online fomentam novas formas de expressão artística e a formação de identidades coletivas (Maeso; Alexandre, 2023; Mello; Arruda, 2017; Raymundo, 2019).

A atuação dos fãs, por sua vez, transcende a mera apreciação, englobando atividades como a curadoria digital, a criação de conteúdo e a participação em discussões que moldam a narrativa em torno de um artista ou gênero, como aponta o trabalho de (Lee; Park, 2025) e (Fechine; Lima, 2019). A atuação proativa desses fãs na organização de coleções e na partilha de conteúdo online é crucial, pois fomenta a criação de comunidades engajadas e fortalece o sentido de pertencimento (Hermawan; Ginting, 2024). As noções de comunalidade e os processos de construção de identidades, tanto individuais quanto coletivas, estão intrinsecamente ligados à percepção e ao consumo de gêneros musicais, especialmente em um cenário digital onde as plataformas de streaming e as redes sociais amplificam a visibilidade e a circulação de diferentes expressões musicais (Janotti; Sá, 2019).

Assim, a partir desse prisma, a música constrói nosso senso de identidade através de experiências diretas do corpo, do tempo e da sociabilidade, que se conectam com a territorialidade e permitem nos localizar em narrativas culturais imaginativas (Vila, 2012). Vila, contudo, argumenta que a noção de “fantasia” ou “ideal” em Frith não incorpora adequadamente o critério avaliativo intrínseco à construção narrativa da identidade. Essa lacuna sugere a necessidade de, ao analisar qualquer fenômeno cultural complexo que envolve gêneros musicais, aprofundar a análise semiótica para entender como os elementos musicais e performáticos não apenas representam, mas ativamente constituem essas narrativas identitárias, conferindo-lhes credibilidade e ressonância afetiva.

Uma abordagem mais contemporânea deve, portanto, incorporar a fluidez e a interconexão das identidades emergentes em espaços urbanos e digitais, reconhecendo a multiplicidade de apropriações e ressignificações culturais (BROD; Mazzarino, 2015). Essa perspectiva multifacetada é crucial para compreender como os gêneros musicais, como o City Pop, atuam como vetores de identidades híbridas,

formadas por interações complexas entre o global e o local, o tradicional e o contemporâneo, o digital e o real, e o individual e o coletivo (Vila, 2012). Nesse sentido, a análise das identidades culturais não pode se restringir a categorizações rígidas, mas deve abranger a fluidez dos processos de hibridização cultural, onde elementos de diferentes origens se combinam para gerar novas formas de expressão e pertencimento.

Para dar conta dessas questões, portanto, na próxima seção, vamos discutir as contribuições teóricas de Nestor Garcia Canclini e de Stuart Hall para entender o fenômeno das identidades híbridas na pós-modernidade, especialmente no contexto latino-americano, e a implicação das relações entre o global e o local (Cheshmehzangi, 2015). Este diálogo permitirá aprofundar a compreensão de como a globalização e os fluxos midiáticos moldam subjetividades e criam narrativas de identidade complexas, muitas vezes marcadas pela nostalgia e pelo desejo de pertencimento a espaços simbólicos.

3.2 Identidades Híbridas: Dos Estudos Culturais à representação do "eu" como fã e consumidor nas redes sociais

A noção de hibridismo cultural, central para a compreensão das identidades contemporâneas, é amplamente explorada pelo antropólogo e teórico mexicano Néstor García Canclini. Em sua obra seminal *Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade* (2013), o hibridismo aparece como um processo sociocultural em que estruturas ou práticas, que existiam em formas separadas, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas culturais. Esse processo é capaz de desencadear combinações e sínteses imprevistas, resultando em uma produtividade e poder criativo singulares no campo das artes. Canclini estava interessado especialmente nos artefatos produzidos por indígenas que viviam no centro da metrópole de Tijuana, fruto desse encontro entre o tradicional e o moderno, o local e o global:

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas [...], do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais (Canclini, 2013, p. 216-217).

No contexto latino-americano, modernidade e modernização são coisas que não andam juntas, segundo o autor. Ele argumenta que a modernidade, com sua promessa de progresso e inovação, a rápida expansão urbana e industrialização, muitas vezes coexistem com a manutenção de práticas tradicionais e identidades culturais preexistentes, resultando em hibridações complexas que desafiam as categorias convencionais de análise cultural.

Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural. [...] Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. (Canclini, 2013, p. 288.)

Canclini também destaca que as identidades culturais, nesse contexto, são marcadas pela fluidez e pela constante negociação, sendo construídas a partir de trocas simbólicas entre o tradicional e o moderno, o popular e o erudito, e o massivo e o comunitário. A identidade, nesse sentido, é compreendida como um fenômeno dinâmico que se alimenta de processos de identificação contínuos, gerando novos movimentos no contexto das redes nacionais e transnacionais de comunicação.

Dentro desse cenário, então, podemos observar um fenômeno que o antropólogo mexicano categoriza como desterritorialização. A desterritorialização, em sua essência, envolve a perda ou enfraquecimento de conexões com o território, seja ele físico ou simbólico, ocorrendo quando indivíduos ou grupos sociais se deslocam, perdem acesso a recursos ou são afetados por profundas mudanças culturais e econômicas (Canclini, 2013, p. 304). É crucial notar que a desterritorialização não se configura unicamente como um processo de perda, mas também como um catalisador para a mistura e a hibridação cultural, onde culturas distintas se encontram, influenciam-se mutuamente e se transformam, resultando na emergência de novas formas de expressão e identidade.

Além da desterritorialização, ele também destaca o papel dos processos de descolecionamento na cultura contemporânea, que impactam diretamente no fazer criativo deste artista que vive em contexto de fronteira. Descolecionamento refere-se à dissolução das categorizações e hierarquias rígidas que historicamente organizaram os bens simbólicos e o patrimônio cultural, especialmente por meio de coleções e museus. É o processo pelo qual as coleções de arte, as taxonomias que separavam o "culto", o "popular" e o "massivo" entram em "agonia",

desvanecendo-se e permitindo que as culturas não se agrupam mais em conjuntos fixos e estáveis (Canclini, 1989, p. 16). Isso se manifesta na capacidade de cada usuário "fazer sua própria coleção" de bens culturais, misturando o que antes era separado por convenções estabelecidas. Canclini o associa também à desterritorialização, indicando uma perda da relação "natural" da cultura com territórios e histórias específicas.

As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzola, que mistura o tango com o jazz e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberiana. Proliferam, além disso, os dispositivos de reprodução que não podemos definir como cultos ou populares. Neles se perdem as coleções, desestruturam-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam seus sentidos (Canclini, 2013, p.304).

Nesse sentido, isso permitiria mudanças tanto no processo de escuta e coleção de obras culturais, como vemos nas playlists nas plataformas digitais, atualmente, bem como também no próprio fazer artístico do artista, que agora, mais livre e pouco comprometido com categorias rígidas de gênero, poderia experimentar a fusão de elementos díspares, promovendo uma produção cultural mais fluida e inovadora. O Vaporwave e o Future Funk servem como exemplos contemporâneos dessa fusão, recontextualizando gêneros musicais do passado para criar novas paisagens sonoras que desafiam classificações tradicionais. Essa reconfiguração da produção e do consumo cultural reflete na superação da ideia de aura da obra de arte, tal como postulada por Walter Benjamin, pela sua reprodutibilidade técnica e pela capacidade do público de recombinar e ressignificar conteúdos a seu bel-prazer.

Complementando essa abordagem, as reflexões de Stuart Hall, especialmente em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (Hall, 2006), são essenciais para compreender a fluidez e a natureza performática das identidades híbridas. Hall argumenta que, em um mundo globalizado, as identidades culturais não são mais unidades estáveis, fixas ou coerentes. Pelo contrário, elas se tornam cada vez mais plurais e diversas, sendo continuamente formadas e transformadas. Hall conclui que "a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia" e propõe que as identidades agora são "abertas, múltiplas, formadas e transformadas continuamente, definidas histórica e

culturalmente" sendo "menos fixas, unificadas ou trans-históricas" (BROD; Mazzarino, 2015, p.57). Nas palavras de Hall, a identidade:

É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu" (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (Hall, 2006, p. 13)

Como apontamos na seção anterior, os gêneros musicais materializam identidades imaginadas em narrativas ancoradas no corpo, por meio da performance de gosto e práticas de sociabilidade que produzem, ao menos temporariamente, a sensação de unidade e identificação com o coletivo. No entanto, essa identificação – seja como negritude, gênero ou demografia – não é fixa, mas múltipla e fragmentada, evidenciando a natureza composta e relacional das identidades contemporâneas. Tais identidades são moldadas por processos contínuos de hibridização cultural e ressignificação social, o que demonstra sua maleabilidade e adaptabilidade em contextos de constante mudança.

Nesse contexto, a emergência de comunidades de fãs transnacionais ilustra a complexidade da hibridização cultural na era digital, onde a apropriação e reinterpretação de conteúdos midiáticos globais fomentam novas formas de pertencimento e expressão identitária. Esse fenômeno é particularmente produtivo para entender as dinâmicas daquilo que Hall viria a chamar de glocalização. A glocalização, segundo o sociólogo britânico-jamaicano, descreve um processo no qual fenômenos globais são interpretados e recontextualizados em escalas locais, criando novas manifestações culturais que são simultaneamente globais em sua origem e locais em sua expressão, resultando em "novas identificações 'globais' e novas identificações 'locais' " (Hall, 2006, p. 77-78). Ele enfatiza que a globalização é "muito desigualmente distribuída ao redor do globo, entre regiões e entre diferentes estratos da população dentro das regiões" (Hall, 2006, p. 78)

Esse processo de localização de um determinado objeto cultural ou ideia demonstra como a globalização não é um processo homogêneo, mas sim um complexo intercâmbio que gera identidades plurais e dinâmicas, desafiando concepções fixas de cultura e território, mas que gera um "novo interesse pelo 'local'" (Hall, 2006, p. 78). Também mostra a capacidade de resistência criativa dos

agentes locais, que conseguem negociar as influências externas com suas próprias tradições, resultando em produções culturais que são ao mesmo tempo singulares e universalmente compreensíveis (Magu, 2015).

Nesse contexto de fluidez identitária, a globalização e a glocalização, impulsionadas pela circulação de informações e bens culturais, intensificam a fragmentação da identidade, tornando-a um processo contínuo de “tornar-se” ao invés de um “ser” fixo, moldado pelas exigências de cada época (Belamghari, 2020). Essa constante reconfiguração identitária é exacerbada pela exposição a uma miríade de referências culturais globalizadas, que desafiam as narrativas identitárias tradicionais e promovem a formação de identidades híbridas (Sutrisno, 2023). O fenômeno do City Pop é um exemplo dessa hibridação, incorporando elementos estéticos e musicais de diferentes culturas e períodos para criar uma sonoridade distintiva que ressoa com públicos globais.

É interessante notar que mesmo em sua gênese, o City Pop já era um produto da hibridização cultural, devido a sua forte influência da música e da ideologia norte-americana em sua estética sonora e visual, tanto em sua produção musical quanto pelo uso recorrente de *code-switching* em inglês nos refrões, o que demonstrava um ímpeto de se tornar um produto cultural universal, segundo (Aoki, 2015), (Zhang, 2021) e (Toshiki; Fujita; Hiroshi, 2021). Embora o gênero não tenha alcançado essa projeção internacional nos anos 80 e tenha sido ofuscado pela bolha econômica japonesa nos anos 90, seu posterior ressurgimento na era digital, impulsionado por plataformas como o YouTube, algoritmos de recomendação e a retromania na cultura pop, demonstra a capacidade de ressignificação cultural e a formação de identidades fluidas na pós-modernidade.

A capacidade da música de forjar identidades coletivas e a experiência compartilhada do fandom, amplificadas pelas plataformas digitais, tornam-se elementos cruciais para a formação dessas comunidades em torno do City Pop, onde essa identidade fluida é construída por meio de apropriações e ressignificações culturais. A emergência dessas identidades híbridas e a consequente ressignificação cultural, especialmente em contextos de mobilidade humana e globalização, são fenômenos amplamente observados nos repertórios culturais de comunidades diaspóricas e imigrantes (Escudero, 2018). A negociação entre as influências culturais globais e as expressões locais é um processo contínuo que redefine as fronteiras de gênero e identidade musical (Ho, 2003).

O Brasil aparece, nesse contexto, como um celeiro de experiências glocalizadas. Em *Culturas populares e identificações emergentes: Reflexões a partir do mangubeat e de expressões musicais brasileiras contemporâneas* (Mendonça, 2008), Luciana F. M. Mendonça explora a centralidade da música na rearticulação de identidades em um contexto de transformações socioculturais. A autora investiga o movimento Mangubeat, de Recife, como um estudo de caso para discutir as intrínsecas relações entre o local e o global, a tradição e a modernidade, e os processos de criação e fruição cultural. A pesquisa de Mendonça confirma como certas formas musicais regionais se alinham às dinâmicas do campo musical em geral, ressaltando a re-significação das culturas populares na sociedade contemporânea (Mendonça, 2008).

O movimento Mangubeat, surgido no Recife, Pernambuco, no início dos anos 1990, representou uma significativa reação à estagnação econômica e cultural da região, transformando-se de um grupo informal de amigos em uma cooperativa cultural ativa (Mendonça, 2008, p. 89). O marco de sua criação foi o manifesto "Caranguejos com Cérebro", publicado em 1991. Este movimento buscou dinamizar o cenário local, valorizando elementos culturais específicos de Pernambuco e conectando-os a fluxos globais de informação e música:

Se, de alguma maneira, é possível afirmar que o movimento manguê lidou com as tradições locais de forma positiva, isto ocorre porque estas foram tratadas como cultura viva e presente no cotidiano, e não como folclore, tradição passada e fossilizada. As ideias de articular um "núcleo de pesquisa e produção de ideias pop", conectar "as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop", injectar energia nas "veias obstruídas" da cidade precisavam apenas de um pequeno impulso. O mangubeat, com seu aspecto coletivista e com a valorização do "faça você mesmo", contribuiu para fazer emergir a produção cultural que já se vinha formando na década anterior. Aos jovens do Recife, faltavam apenas os meios para ganhar visibilidade pública, que foram criados pela mobilização de significados profundamente enraizados no imaginário social da cidade. (Mendonça, 2006, p. 96)

O Mangubeat exemplifica as dinâmicas de hibridação e glocalização tanto em termos sociológicos quanto estéticos. Sociologicamente, o movimento surgiu de um contexto de crise, impulsionando a ajuda mútua e a criação cultural, e valorizando as expressões populares ao projetar a cena recifense nacional e internacionalmente (Mendonça, 2008, p. 105). A estética híbrida do Mangubeat é uma de suas marcas registradas, dialogando entre gêneros estrangeiros marginais do pop-rock internacional (como heavy metal, hip hop e raggamuffin) e gêneros regionais brasileiros (como coco, maracatu, ciranda e embolada). Este processo

resultou na "etnicização" da música, enriquecendo tanto o campo pop quanto o popular (Mendonça, 2008, p. 95). A glocalização é simbolizada pelo emblema do movimento, a "parabólica fincada na lama", que combina as raízes locais com a atenção permanente aos fluxos globais, buscando conectar "as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop" (Ramos, 2019, p. 27).

O Manguebeat, nesse sentido, é apresentado como um exemplo significativo de produção cultural brasileira que encena o hibridismo e promove a re-elaboração de identificações sociais. Ao empregar o "mangue" como metáfora para a diversidade cultural local, o movimento potencializou a expressão de artistas e grupos, valorizando a cultura popular regional. Essa abordagem possibilitou a combinação de sonoridades regionais/locais, antes marginalizadas, com elementos da cultura jovem mundializada, o que contribuiu para uma maior aceitação dessas sonoridades. Mendonça destaca que o hibridismo, conforme proposto por Canclini, é crucial para compreender as mesclas interculturais presentes nessas manifestações (Mendonça, 2008, p. 91).

Dessa forma, a análise de Mendonça contextualiza como a música se entrelaça com o espaço e a globalização. A MPB⁴¹ ganha novos significados ao se relacionar com formas contemporâneas de criação musical urbana demonstra como os rótulos e as fronteiras geográficas se tornam mais fluidos no cenário globalizado. O surgimento do termo *world music* na década de 1980, por exemplo, ilustra como a música se torna um campo fértil para a glocalização, onde o global e o local se encontram e se transformam, permitindo a criação de novas identidades e estilos de vida que transcendem o território nacional como referência central (Mendonça, 2008, p. 86). De maneira similar, os estudos de Lee (Lee, 2022) e Yoon (Yoon, 2017) sobre as identidades de fãs de K-pop e Metal Global oferecem um arcabouço valioso para compreender as dinâmicas de hibridismo, performance de gosto e criação de comunidades no contexto do City Pop, naquilo que (Lee, 2022, p. 285) chama de processo de indigenização dos gêneros.

Lee, em seu trabalho *Music and Youth Identity Formation in the 21st Century: A Sociological Analysis into Global Metal and K-pop Identities in a*

⁴¹ MPB significa Música Popular Brasileira e refere-se a um conjunto diversificado de estilos musicais que surgiram no Brasil a partir da década de 1960, combinando tradições musicais brasileiras com influências internacionais contemporâneas. Caracteriza-se por letras poéticas e engajadas, que frequentemente abordam questões sociais e políticas, e pela valorização de ritmos regionais e folclóricos.

Cosmopolitan World (2022), explica que a "Indigenização" é o processo pelo qual um grupo assimila, hibridiza e adapta materiais culturais de circulação global às suas próprias tradições e contextos locais (Lee, 2022, p. 287). Não se trata de uma mera cópia, mas de uma transformação e ajuste do conteúdo original para torná-lo mais adequado e nativo à cultura local. Isso é particularmente interessante para o contexto brasileiro, pois dialoga com o conceito de antropofagia, do antropólogo Mário de Andrade, amplamente utilizado por nossos artistas e pensadores em gêneros como a Tropicália e o Mangue Beat. Essa conexão ressalta como a cultura brasileira, em sua própria história, já explorava a ideia de absorver e contextualizar influências externas, adaptando-as às suas realidades e criando algo novo e distintamente nacional.

Lee destaca que a música é um instrumento primordial na construção social de identidades, e que a globalização e o desenvolvimento tecnológico impulsionam a materialização de identidades distintas em níveis individual, coletivo, cultural e global (Lee, 2022, p. 289). A pesquisa ressalta, ainda, que a hibridização ocorre quando materiais culturais globais são absorvidos, adaptados e localizados, um processo que K-pop, por exemplo, demonstrou ao indigenizar a música ocidental e o conceito de *idol* japonês:

Assim, pode-se afirmar que o pop coreano surgiu da indigenização da música ocidental e do conceito de ídolo japonês para criar um gênero musical multifacetado, mesclado à identidade étnica/cultural da Coreia do Sul (Regev, 2019). Posteriormente, o K-pop fez ajustes dependendo dos contextos globais aos quais se destinava, glocalizando seu produto cultural para ampliar seu alcance. Assim, como argumenta Joo, o K-pop e a cultura popular coreana são coreanos devido à sua "apropriação e negociação com forças globais", situadas dentro da globalização em curso, e não à etnicização da integridade essencializada ou da autenticidade da coreanidade. (Lee, 2022, p. 288)⁴²

De modo similar, a ressignificação global do City Pop pode ser vista como um processo de hibridização e indigenização, onde elementos estéticos e culturais japoneses são reinterpretados, refletindo a complexa interação entre apropriação cultural, difusão tecnológica em contextos globalizados e a emergência de novas identidades translocais impulsionadas por comunidades online.

⁴² No original: Accordingly, one can assert that Korean pop emerged by indigenizing Western music and Japan's idol concept to create the multi-faceted musical genre mixed with the ethnic/cultural identity of South Korea (Regev, 2019). Then, K-pop made adjustments depending on the global contexts it aimed at, glocalizing its cultural product to extend its reach. Thus, as Joo argues, K-pop and Korean popular culture are Korean due to their "appropriation of and negotiation with global forces" situated within ongoing globalization, rather than ethnicization of essentialized integrity or authenticity of Koreanness. (Lee, 2022, p. 288)

Yoon, em *Global Imagination of K-Pop: Pop Music Fans' Lived Experiences of Cultural Hybridity* (2017), aprofunda a compreensão da experiência dos fãs, apontando que o K-pop, como forma de hibridismo cultural, facilita a imaginação global e permite que fãs transnacionais reinterpretem e se apropriem de elementos do fandom. A autora observa que a natureza híbrida do K-pop reduz barreiras culturais e que os fãs ativamente negociam e questionam percepções estereotipadas, mostrando uma performance de gosto que desafia as hegemonias culturais (Yoon, 2017).

Primeiro, os entrevistados desafiaram a hegemonia da cultura popular ocidental (americana), pela qual seus gostos culturais por K-pop foram marginalizados. Eles apontaram as maneiras pelas quais o público e a grande mídia estereotiparam o K-pop e seus fãs. De fato, críticos e jornalistas ocidentais acusam os grupos ídolos de K-pop de falta de originalidade e autenticidade musical. Por exemplo, uma importante revista americana descreveu os grupos ídolos de K-pop como "robóticos demais para se darem bem no Ocidente", enquanto os definia como produtos manufaturados em um sistema semelhante a uma fábrica (Seabrook). Embora a estereotipificação do K-pop tenha sido ocasionalmente repetida nos relatos de alguns fãs de K-pop no estudo, no geral os fãs tendem a questionar a representação simplista do K-pop pela mídia ocidental. Eles enfatizaram a diversidade de gêneros e estilos dentro do K-pop (mesmo dentro de grupos/sistemas ídolos de K-pop) e a versatilidade dos ídolos de K-pop. (Yoon, 2017, p. 9).⁴³

A autora ainda identifica três características (formas de imaginação global) que facilitam a ressignificação e apropriação do K-Pop no contexto global, com base nos relatos dos fãs:

Este estudo identifica três modos de imaginação global que foram abordados principalmente nos relatos dos jovens fãs. Primeiro, a natureza híbrida do K-pop parece permitir que seus fãs estrangeiros facilmente se reapropriem de seus objetos de fandom — música, vídeo, performance e ídolos K-pop. Elementos híbridos do K-pop parecem reduzir as barreiras culturais entre o texto e o público estrangeiro. Segundo, o K-pop parece facilitar uma imaginação cosmopolita da globalização, pois permite que os fãs desafiem o domínio ocidental na mídia global e nos fluxos culturais e questionem as vozes nacionalistas dos fãs de K-pop baseados na Coreia do Sul. Terceiro, as imagens dos ídolos do K-pop, enfatizando fofura e

⁴³ No original: First, interviewees challenged the hegemony of Western (American) popular culture, whereby their cultural tastes for K-pop were marginalized. They pointed out the ways that the public and mainstream media stereotyped K-pop and its fans. Indeed, Western critics and journalists accuse K-pop idol groups of a lack of musical originality and authenticity. For example, a prominent American magazine described K-pop idol groups as "being too robotic to make it in the West," while defining them as manufactured products in a factory-like system (Seabrook). While the stereotyping of K-pop was occasionally repeated in the accounts of a few K-pop fans in the study, overall the fans tended to question the Western media's simplistic representation of K-pop. They emphasized diversity in genres and styles within K-pop (even within K-pop idol groups/systems) and the versatility of K-pop idols. (Yoon, 2017, p. 9)

intimidade, são consumidas por seus fãs como um lado suave da globalização. (Yoon, 2017, p. 6)⁴⁴

Podemos identificar similaridades em relação ao City Pop. Apesar da barreira da linguagem, já que o japonês é um idioma que não é dominado pela maioria dos fãs ocidentais, a música consegue transcender essas limitações especialmente pelos refrões em inglês devido ao uso de *code-switching*, o que minimiza a "estranheza" cultural para os ouvintes não-japoneses (Östlie; Svahn, 2020). No que tange a sonoridade, como abordamos no primeiro capítulo deste trabalho, havia um esforço dos artistas japoneses dos anos 70-80 em soarem ocidentais, absorvendo e reinterpretando gêneros como funk, soul e AOR, o que facilitou sua aceitação em um contexto global, dialogando com uma familiaridade nostálgica do nosso próprio passado, mas com um ar de novidade (Paugam, 2021).

No segundo ponto, que fala sobre uma imaginação cosmopolita de globalização, a estética idílica do City Pop, que cria paraísos tropicais e cidades futurísticas, onde um sujeito transnacional (adulto e com bom poder de consumo) se move por automóveis ao som de arranjos sofisticados com letras que versam sobre relações efêmeras, alinha-se com essa perspectiva ao oferecer uma visão de modernidade e bem-estar que transcende fronteiras geográficas, permitindo que os fãs ocidentais se engajem com uma representação estética alternativa a sua realidade imediata (Sommet, 2020).

Por fim, no terceiro ponto, que se refere à imagem dos ídolos do K-pop, enfatizando sua fofura e intimidade, o City Pop também possui "idols" como Miki Matsubara, Mariya Takeuchi, Anri, Taeko Ohnuki, Junko Ohashi, Tomoko Aran e Kaoru Akimoto, que representam a imagem da mulher moderna e independente do Japão, ressoando com o "global soft power" que este gênero musical possui. Essa idealização das figuras femininas no gênero, embora distinta da "fofura" e "intimidade" do K-pop, contribui para uma forma análoga de apelo transcultural,

⁴⁴ Among different scripts for possible lives facilitated by the global flow of K-pop, this study identifies three modes of global imagination that were primarily addressed in the young fans' accounts. First, K-pop's hybrid nature seems to allow its overseas fans easily to re-appropriate their objects of fandom—K-pop music, video, performance, and idols. Hybrid elements of K-pop appear to reduce cultural barriers between the text and the overseas audience. Second, K-pop seems to facilitate a cosmopolitan imagination of globalization, as it allows fans to challenge Western dominance in global media and cultural flows and to question the nationalistic voices of South Korea-based K-pop fans. Third, K-pop idols' images, emphasizing cuteness and intimacy, are consumed by their fans as a soft side of globalization. (Yoon, 2017) (p. 6)

projetando um arquétipo de sofisticação e empoderamento que reverbera globalmente.

Vale destacar que o City Pop também possui figuras masculinas proeminentes como Tatsuro Yamashita, Toshiki Kadomatsu, Carlos Toshiki, Kingo Hamada e Makoto Matsushita, que encapsulam a estética da modernidade urbana japonesa, complementando a representação feminina e oferecendo um panorama completo da idealização de um estilo de vida aspiracional. No caso masculino, esse sujeito seria caracterizado por sua elegância descontraída, sucesso profissional e um apreço por luxos sutis, frequentemente retratado em carros esportivos e cenários urbanos noturnos, reforçando a imagem de um homem próspero e vanguardista.

Além disso, no que tange a fofura e intimidade, o uso de trechos de animes como *Sailor Moon*, *Bubblegum Crisis* e *Macross*, juntamente com a estética vaporwave e as referências a cultura pop japonesa em geral, demonstra como a intertextualidade visual colabora para a construção de uma experiência imersiva e multifacetada para os fãs. Essa confluência de elementos midiáticos e estéticos transcende a mera escuta musical, evocando um ambiente de conforto e acolhimento que dialoga diretamente com o afeto da nostalgia, transformando a interação com o City Pop em uma experiência multimodal que ressoa com a memória afetiva e a idealização de um passado futurista.

Essa intersecção entre o local e o global, mediada pelo consumo de produtos culturais híbridos, como o City Pop e o K-Pop, permite a reconfiguração de identidades e a criação de comunidades que transcendem fronteiras geográficas, exemplificando a fluidez das trocas culturais na era digital (Yoon, 2017) (Lee et al., 2020). Essa fluidez é notável na maneira como os fãs se tornam mediadores culturais, construindo pontes entre indústrias e consumidores locais, e desafiando as narrativas tradicionais de difusão cultural (Otmazgin; Lyan, 2014). Este fenômeno, por sua vez, acentua a relevância da semiótica cultural para decodificar os complexos processos de tradução e adaptação de significados que emergem dessas interações transnacionais, tópico que vamos elaborar na seção específica sobre semiótica cultural.

Esse sujeito pós-moderno que se nomeia deliberadamente como fã, inserido em complexas redes de consumo e curadoria digital, constrói sua identidade a partir de interações com objetos e narrativas culturais que desafiam as categorizações tradicionais (Guerra; Sousa, 2021). A cultura pop, nesse contexto, atua como um

campo dinâmico onde os fruidores e consumidores não são meros receptores, mas agentes ativos na produção e interpretação de significados, negociando e ressignificando artefatos culturais (Pereira de Sá et al., 2015). Essa performance de identidade se manifesta em práticas cotidianas, como a criação de playlists, a produção de conteúdo para redes sociais e a participação em eventos temáticos, consolidando o papel do fã como um curador e mediador cultural ativo, um trabalhador imaterial que contribui para a circulação e ressignificação de bens simbólicos em escala global.

A importância do fã como mediador cultural para o revival do City Pop já foi apontada por pesquisadores como Uchiyama et al. (Uchiyama et al., 2024), por exemplo. Os autores observam que o uso de músicas de City Pop como trilhas sonoras e músicas de fundo em vídeos no YouTube, TikTok e Facebook foi uma das principais formas pelas quais as pessoas, incluindo entrevistados na Malásia e Indonésia, tomaram conhecimento do gênero (Uchiyama et al., 2024). A popularidade de faixas como "Midnight Door Stay with Me" de Miki Matsubara e "Plastic Love" de Mariya Takeuchi, por exemplo, foi amplificada por seu uso generalizado em edições e como música de fundo no TikTok, impulsionando recomendações nas redes sociais (Uchiyama et al., 2024). Essa dinâmica de consumo participativo demonstra a capacidade dos fãs de transcenderem a condição de meros consumidores para se tornarem agentes proativos na propagação e ressignificação de conteúdos culturais, utilizando as mídias sociais como catalisadores dessa revitalização.

O papel de artistas de *cover* e influenciadores também é enfatizado no mesmo artigo, com o estudo mencionando a alta conscientização a respeito do gênero em canais como o da YouTuber Rainych, uma cantora popular na Indonésia que contribuiu para a popularidade do City Pop; muitos entrevistados relataram ter ouvido as músicas de Rainych no TikTok, YouTube, Instagram e Twitter (Uchiyama et al., 2024). Em suma, a pesquisa de Uchiyama et al. sublinha o papel crescente das mídias sociais e, por extensão, dos fãs e influenciadores, na popularização do estilo e na formação de gostos musicais, superando a influência de mídias como a televisão (Uchiyama et al., 2024).

Os produtores de conteúdos locais têm grande importância em mediar e traduzir os conteúdos culturais estrangeiros para públicos específicos, reforçando a ideia de que a construção de identidades musicais é um processo dinâmico e

coletivo (Kusuma et al., 2020). A ascensão do “data fandom”, onde as atividades online dos fãs são monitoradas e contribuem para métricas de engajamento, ilustra como essa participação se traduz em influência concreta sobre as indústrias culturais (Zhang; Negus, 2020). Essa sinergia entre fãs e plataformas digitais não só democratiza o acesso a nichos culturais, mas também reconfigura a dinâmica de poder entre produtores e consumidores, conferindo aos últimos uma agência sem precedentes na curadoria e propagação de tendências (Zhao, 2022)

Essas análises convergem com o nosso entendimento da performance identitária dos fãs do City Pop. A atuação do canal "Claquete de Papel", da "Festa City Pop Night" e as versões em português de sucessos do gênero, como as do canal Miura Jam, que ajudam a entender como os fãs brasileiros se engajam na recontextualização e reinterpretação, criando novas formas de comunidade e expressando seu gosto em um cenário digital global. Assim, a capacidade da música de forjar identidades coletivas e a experiência compartilhada do fandom, amplificadas pelas plataformas digitais, são cruciais para a formação de comunidades em torno do City Pop.

3.3 Apropriações, Dinâmicas de Fronteira e Traduções Culturais: A Semiótica da Cultura e o desafio da Tradução Cultural

A Semiótica da Cultura é um campo de estudo que teve sua origem e desenvolvimento significativos na União Soviética, sendo seu principal expoente o proeminente semioticista e teórico cultural Iuri Lotman (1996), dialogando com outros autores notórios dos estudos de linguagens e comunicação, como Bakhtin e Jakobson (Silveira; Guerra Junior, 2018, p. 16). Lotman, juntamente com outros pesquisadores que compunham a célebre Escola de Tartu, na Estônia, estabeleceu as bases de uma teoria que concebe a cultura como um sistema complexo de comunicação e significação. Essa abordagem se diferencia de outras vertentes da semiótica por seu foco específico na cultura como um todo, em vez de se limitar a signos isolados ou sistemas linguísticos.

Os pressupostos centrais da Semiótica da Cultura se fundamentam na ideia de que a "cultura é informação" e, conseqüentemente, linguagem (Silveira; Guerra Junior, 2018, p. 16). Essa premissa implica que todos os fenômenos culturais podem ser analisados como textos, ou seja, como mensagens codificadas que geram

sentido e podem ser interpretadas. A cultura é vista como um texto aberto, uma vasta rede de significados que engloba as mais diversas manifestações humanas, desde a religião e a arte até o jornalismo e a ciência. Nas palavras de Ana Paula Pinheiro Silveira & Guerra Júnior:

Permite examinar tanto etapas isoladas da cultura como todo o conjunto de fatos histórico-culturais na qualidade de uma espécie de "texto aberto". Essa concepção – a visão da cultura como um grande texto – evidencia a grande rede formada por aquilo que entendemos como cultura: a religião, a moda, a arquitetura, a pintura, a música, a dança, a literatura, o teatro, o jornalismo, as leis, a ciência e tantos outros elementos, tomados como sistemas modelizantes, que fazem emergir a cultura. (Silveira; Guerra Junior, 2018, p. 16-17).

Tais manifestações são consideradas "sistemas modelizantes", que não apenas refletem a realidade, mas a moldam e a organizam, evidenciando o caráter ativo da cultura na construção do mundo social (Silveira; Guerra Junior, 2018, p. 17). O conceito de sistemas modelizantes é importante, no sentido de que a linguagem significa a realidade, mas também é o próprio processo através do qual essa realidade é construída e compreendida. Nesse sentido, a semiótica cultural de Lotman estabelece que o sistema modelizante primário para a cultura humana é a linguagem natural, sobre a qual outros sistemas culturais são construídos e interpretados.

Irene Machado⁴⁵, uma das principais tradutoras e intérpretes da teoria semiótica cultura de Iuri Lotman no Brasil, enfatiza a fundamentalidade da concepção de Cultura como Texto. Em "Pensamento Semiótico Sobre A Cultura" (Machado, 2013), ela explica a amplitude desse conceito:

A concepção semiótica que define a cultura como gerador de estruturalidade deriva de um atributo fundamental: sua capacidade de transformar toda informação circundante em conjuntos diversificados, porém organizados, de sistemas de signos, aptos a constituir linguagens, tão distintas quanto às necessidades expressivas dos diferentes sistemas culturais. Onde houver linguagem haverá texto, ainda que o oposto não seja uma evidência. O conceito de texto da cultura pressupõe: relações sistêmicas, modelizações de linguagem e estruturalidade. Somente nesse sentido o texto da arte, dos ritos, dos meios de comunicação, das transmissões biológicas ou tecnológicas pode ser apreendido em

⁴⁵ Irene Machado é uma figura central nos estudos de semiótica no Brasil, notadamente por sua atuação na Universidade de São Paulo (USP). Sua contribuição não se restringe à produção acadêmica autônoma, mas se estende ao papel fundamental de ponte entre o pensamento semiótico russo da Escola de Tártu-Moscou e o universo acadêmico brasileiro. A autora se distingue como uma organizadora, tradutora e analista de conceitos teóricos complexos, em especial a obra de Iúri Lótman, um dos expoentes da semiótica da cultura. Machado foi responsável por organizar e publicar textos de referência, como *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura* (2003) e a coletânea *Semiótica da cultura e semiosfera* (2007), tornando esses debates acessíveis no país.

linguagens modelizadas e estruturadas culturalmente. (Machado, 2013, p. 65)

Um dos conceitos mais originais e abrangentes propostos por Lotman é o de semiosfera. A semiosfera é definida como um ambiente semiótico complexo e dinâmico, um espaço onde a cultura existe, se manifesta e onde o processo de significação (semiose) se torna possível (Silveira; Guerra Junior, 2018, p. 17). Fora da semiosfera, a semiose não pode ocorrer, o que a torna o palco fundamental de toda a atividade cultural (Vargas; Carvalho, 2019, p. 146). A semiosfera é frequentemente comparada a um organismo vivo, sublinhando sua natureza auto-organizada e sua capacidade de gerar e processar informações. Lotman se inspirou na ideia de biosfera de Vladimir Vernadsky para desenvolver o conceito de semiosfera, enfatizando que, assim como a vida não pode existir fora da biosfera, a semioses, ou criação de significado, não pode ocorrer fora da semiosfera.

Entendemos a semiose como um processo fundamental de criação de significado e de geração de sentido. Ela não se restringe a uma simples decodificação linear de mensagens, como em um modelo tradicional de comunicação, mas se manifesta como um campo de interações complexas entre diferentes sistemas de modelagem. Nesse contexto, a língua é compreendida como um sistema modelizante primário, pois é a base a partir da qual a realidade é significada e a cultura se estabelece (Silveira; Guerra Junior, 2018, p. 17). Ela é a própria dinâmica pela qual os "textos culturais" são criados, interpretados e ressignificados, envolvendo a constante negociação de sentidos entre os diversos elementos que compõem a cultura, desde a linguagem verbal e não-verbal até as manifestações artísticas e os comportamentos sociais. A semiose é, portanto, o motor da vitalidade cultural, permitindo que a cultura se transforme, adapte e continue a gerar novos conhecimentos e experiências a partir das interações entre o esperado e o inesperado, o familiar e o estranho.

Essa complexidade é acentuada pela "mobilidade semântica" dos textos culturais, que permite que um mesmo elemento assuma diferentes significados dependendo da interpretação do observador, evidenciando a natureza dinâmica da significação dentro desse espaço (Silveira; Guerra Junior, 2018, p. 17). Isso dialoga de forma profunda com o fenômeno que estamos analisando, no sentido de que a semiosfera brasileira, por exemplo, se apropria e ressignifica elementos do City Pop japonês, criando um novo "texto" cultural que reflete particularidades locais. É a

partir do contato de diferentes semiosferas que a fronteira cultural se manifesta como um espaço crucial para a emergência de novos significados e a reinterpretção de identidades, onde a hibridização se torna um mecanismo intrínseco à evolução cultural, tópico que vamos nos demorar um pouco mais a frente (Vargas; Carvalho, 2019, p. 147).

Dentro da semiosfera, a fronteira semiótica desempenha um papel crucial e multifuncional na produção de sentido. Ela não é apenas uma linha divisória entre sistemas semióticos, mas um mecanismo ativo que promove tanto a separação quanto a interpenetração entre eles.

Na esfera semiótica, nenhum sistema de signo está fechado. Na fronteira, espaço privilegiado da criação artística, os textos adquirem a forma múltipla e porosa típica dos textos mais inovadores que traduzem informações de dentro e de fora, pois são “como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado” (Lotman, 1996, p. 82, apud Vargas; Carvalho, 2019, p. 147).

Irene Machado (Machado, 2013) aponta para o fato de que não é possível compreender a semiosfera sem antes entender as dinâmicas de fronteira presentes nela:

A noção de espaço na semiosfera reporta-se à liminaridade: trata-se da conjunção que reúne encontros e intersecções. Daí que o termo chave de sua definição ser «fronteira»: “um conjunto de pontos pertencentes simultaneamente ao espaço interior e ao espaço exterior”, onde, aquilo que está fora só pode integrar o espaço interior da semiosfera se for traduzido. A fronteira define-se como um mecanismo de semiotização capaz de traduzir as mensagens externas em linguagem interna, transformando a informação (não-texto) em texto. Aqui a quantidade se transforma em qualidade e, portanto, em sistema semiótico qualificado (Machado, 2013, p. 69)

Essa bifuncionalidade da fronteira permite que o espaço cultural opere tanto pela totalidade quanto pela fragmentação, gerenciando a relação entre o "dentro" e o "fora" da semiosfera (Nakagawa; Nakagawa; Brito, 2024, p. 5). Ela atua como uma membrana semipermeável, regulando o fluxo de informações e influências, permitindo que a desorganização externa seja absorvida e transformada em novos sistemas de signos e códigos, conforme exemplificado na análise da relação entre a música eletrônica experimental no trabalho de Vargas & Carvalho (2019).

A fronteira é um espaço privilegiado de criatividade e inovação. É ali que ocorre a "tradução" de informações e elementos entre diferentes sistemas, o que antes era "não-texto" pode ser absorvido e transformado em "texto", gerando novas relações e sentidos (Vargas; Carvalho, 2019, p. 146). A dinâmica da fronteira é

essencial para a vitalidade da cultura, pois ela permite a absorção do que parece ser "estranho" ou um "choque", transformando-o em um encontro produtivo que resulta em novas configurações culturais:

Para compreender essas dinâmicas de fronteira, [...] temos que entender que a fronteira responde justamente pela possibilidade de um espaço comunicar-se com o outro, codificando de modo estranho a uma semiosfera dada. A cultura, então, cria sua organização interna e igualmente seu tipo de desorganização externa, que, graças à fronteira, pode ser absorvida, de modo que o que parecia choque pode se transformar em encontro e resultar em produção de inusitados sistemas de signos, códigos, textos e linguagens, isto é, em uma nova informação, reforçando o dinamismo, o dialogismo e o continuum cultural (Nunes, 2011, p. 20, apud Vargas & Carvalho, 2019, p. 147).

Essa dinâmica de "não-texto" que se transforma em "texto", ou do estranho que se torna familiar, pode ser observada na maneira como a música pop mainstream, através de artistas como The Weeknd, que sampleou "Midnight Pretenders" de Tomoko Aran em seu sucesso "Out of Time", e Dua Lipa, que produziu um clipe para "Levitating" inspirado na estética de animes como "Sailor Moon" – comum em edits de remixes de Future Funk –, demonstra como aquilo que está nas bordas da semiosfera, ao ser absorvido e ressignificado, pode vir a ocupar o centro da esfera e ser incorporado à cultura pop como um todo, evidenciando um processo de tradução e adaptação cultural.

Para sermos mais precisos, a tradução cultural, na perspectiva lotmaniana, vai muito além da simples transposição de uma língua para outra; ela é um processo fundamental para a expansão e o dinamismo da cultura (Nakagawa; Nakagawa; Brito, 2024, p. 5). Trata-se da capacidade da cultura de absorver, adaptar e ressignificar elementos, códigos e textos provenientes de outras esferas semióticas. Esse intercâmbio constante resulta na formação de textos culturais complexos e "semioticamente heterogêneos", que incorporam múltiplas camadas de sentido e promovem a emergência de novas compreensões (Nakagawa; Nakagawa; Brito, 2024, p. 5). A tradução cultural, assim, permite o diálogo entre o diferente, enriquecendo o repertório cultural.

Não podemos esquecer que o material primordial de trabalho dessa tradução cultural é a memória coletiva. Essa apropriação e ressignificação de elementos da memória coletiva por uma semiosfera distinta é um processo que pode tanto invisibilizar culturas originais quanto expandir e diversificar o panorama cultural existente. Por isso é necessário sempre entender de que tipo de ressignificação e apropriação estamos falando, se essa cultura que está sendo traduzida tem uma

posição hegemônica dentro do sistema, ou se ela é uma coletividade subalterna, que busca reconhecimento e recontextualização dentro de um novo arranjo semiótico.

A culinária é um campo onde, infelizmente, esse processo de apagamento e invisibilização se manifesta de forma proeminente, com apropriações culturais que descontextualizam e comercializam símbolos e estéticas de grupos marginalizados, diluindo seus significados originais. O trabalho *Apropriação cultural e memória: o caso do “bolinho de Jesus” e do “acarajé da bênção”* de Nakagawa & Brito (2024) exemplifica como ocorre a dessemantização de elementos culturais quando estes são retirados de seu contexto original e inseridos em outro, muitas vezes com finalidades comerciais, sem o devido reconhecimento de suas origens. Essas dinâmicas mostram como é importante situar quem está na posição hegemônica e quem está na de marginalizado dentro destes processos, reforçando a necessidade de uma análise crítica das relações de poder inerentes a essas traduções culturais, especialmente quando identidades híbridas emergem dessas negociações. A perda da autoria e do contexto original, podem transformar ricas narrativas culturais em meras tendências estéticas sem profundidade.

Avançando em nossas discussões conceituais, definir o que é a Memória da Cultura dentro da teoria de Iuri Lotman é fundamental para avançar em nossas discussões. Para o semiótico russo, a memória da cultura é um acervo de informações sempre disponíveis para recontextualização, o que significa que o passado não é aniquilado, mas constantemente selecionado, codificado e conservado, pronto para se manifestar novamente em novas configurações e contextos. É o que permite que textos, fragmentos e conhecimentos de eras passadas "reapareçam" no presente, sendo ressemantizados (Vargas; Carvalho, 2019, p. 149). Ou seja, ao contrário do que o termo sugere a um primeiro olhar, a memória é uma prática social que precisa ser reiterada constantemente para que ela se mantenha viva e relevante na semiose cultural.

Essa concepção de cultura como memória está intrinsecamente ligada à sua capacidade de auto-organização e à geração de novos arranjos sógnicos. Lotman observa que há períodos de expansão da memória, impulsionados por intercâmbios culturais, e períodos de retração, que podem ocorrer, por exemplo, sob a imposição de lógicas binárias ou regimes que buscam apagar determinadas memórias (Nakagawa; Nakagawa; Brito, 2024, p. 12). A perpetuação da memória cultural

depende da permanência de certos códigos e sistemas de linguagem, que garantem a continuidade de seus elementos estruturais fundamentais, mantendo uma "lembrança dos estados precedentes" (Nakagawa; Nakagawa; Brito, 2024, p. 10).

Já a memória informativa, refere-se ao aspecto da memória que lida com a conservação do conhecimento e das informações de maneira mais estável e estruturada. Ela diz respeito à capacidade da cultura de reter e transmitir os dados fundamentais, as estruturas e os modelos que garantem a continuidade e a coesão do sistema cultural ao longo do tempo. É o componente que assegura a base de conhecimento comum, permitindo a comunicação e a compreensão entre os membros de uma cultura. A originalidade ou novidade só é percebida em contraste com o que já existe, sugerindo que a memória informativa atua como o "fundo" esperado sobre o qual o inesperado se manifesta, sempre de maneira cronológica (Nakagawa; Nakagawa; Brito, 2024, p. 8).

Por outro lado, a memória criativa é o polo dinâmico da memória cultural, responsável pela geração de novas informações e pela ressignificação do conhecimento já existente, de maneira sincrônica. É nesse domínio que ocorrem as transformações, as inovações e a emergência de novos sentidos. Na memória criativa, as informações de diferentes temporalidades e durabilidades coexistem e são re combinadas em arranjos "inusitados", permitindo que a cultura se projete para o futuro, criando o "inesperado" a partir do "esperado", e adaptando-se continuamente (Nakagawa; Nakagawa; Brito, 2024, p. 8). Ela atua como um mecanismo de regeneração da cultura, garantindo sua vitalidade e sua capacidade de produzir o novo. Em suas próprias palavras:

Essa memória manifesta-se no âmbito dos próprios atributos da informação, cujo traço de originalidade ou novidade só passa a ser reconhecido no contraste com aqueles já existentes. Em outras palavras, há uma inter-relação entre presente e passado por meio das configurações sógnicas para ressaltar e revelar o processo contínuo de atualização de toda e qualquer esfera cultural, que sempre precisa produzir o inesperado diante de um fundo de algo que já é esperado. (Nakagawa; Nakagawa; Brito, 2024, p. 8)

Finalmente, o conceito de Tradução da Tradição representa a constante reelaboração dos textos culturais a partir de repertórios anteriores (Vargas; Carvalho, 2019). Para Lotman, a cultura é uma acumulação histórica de sistemas semióticos, e a tradução da tradição é um processo ativo de ressemantização. Segundo o próprio autor,

Cultura é uma acumulação histórica de sistemas semióticos (linguagens). A tradução dos mesmos textos para outros sistemas semióticos, a assimilação dos distintos textos, o deslocamento dos limites entre os textos que pertencem à cultura e os que estão além dos seus limites constituem o mecanismo da apropriação cultural da realidade. A tradução de uma porção determinada da realidade para uma das linguagens da cultura, sua transformação em texto, ou seja, em informação codificada de certa maneira, a introdução de tal informação na memória coletiva: esta é a esfera da atividade cultural cotidiana (Lotman apud Velho, 2009, p. 254).

Isso significa que os dados da tradição são mantidos, mas ao mesmo tempo são reestruturados para produzir novos sentidos e textos. Esse movimento incessante de revisão e reinterpretação da tradição garante que a cultura esteja sempre em diálogo com seu próprio passado, adaptando-o e dando-lhe novos significados para o presente e o futuro. Essa dinâmica contínua entre a permanência e a mudança permite que a memória cultural não seja apenas um repositório estático, mas um motor ativo na construção de novas realidades semióticas, inclusive, a partir de rituais que ajudam a preservar, recuperar e reproduzir a memória cultural. Segue abaixo um quadro teórico com todos os conceitos que abordamos e suas interações:

Quadro 4 - Conceitos da Semiótica da Cultura e suas Interações

Conceito	Definição	Relações Interacionais
Semiosfera	Ambiente semiótico global, espaço vital onde os sistemas de signos coexistem e interagem.	Abriga todos os textos culturais; depende da tradução cultural para expandir; é sustentada pela memória da cultura e dinamizada pela fronteira semiótica.
Cultura como Texto	A cultura é concebida como um conjunto de textos interligados, em constante produção e interpretação.	Articula-se dentro da semiosfera; alimenta-se da memória cultural; só se renova pela semiose e pela tradução.
Semiose	Processo contínuo de criação e transformação de significados por meio dos signos.	Garante vitalidade da semiosfera; ativa a fronteira como espaço criativo; atualiza a memória informativa e criativa.
Fronteira Semiótica	Espaço de contato, conflito e diálogo entre diferentes sistemas culturais.	É onde a tradução cultural ocorre; local de inovação e ressignificação; conecta o interno (memória) e o externo (novos textos).
Tradução Cultural	Processo de transposição, adaptação e ressignificação de elementos culturais, além da simples tradução linguística.	Expande a semiosfera; ocorre na fronteira; reconfigura a memória cultural; gera novos textos.

Memória da Cultura	Acervo coletivo de textos, práticas e sentidos. Subdivide-se em: – Informativa: preserva e repete os sentidos já estabelecidos. – Criativa: reinterpreta e renova sentidos, abrindo espaço para a inovação.	Alimenta a cultura como texto; é ativada pela semiose; possibilita a tradução; sustenta a continuidade e renovação da semiosfera.
--------------------	--	---

Fonte: Minha Autoria (2026)

A concepção de performance de Frith, com suas raízes nos rituais sociais observados por Geertz, encontra um eco na Semiótica da Cultura de Iuri Lotman, especialmente no que tange à função dos rituais na preservação da memória cultural. Lotman concebe a cultura como um "texto" complexo e a semiosfera como o espaço onde os textos culturais interagem e se transformam, sendo os rituais elementos fundamentais que codificam e transmitem esses textos através do tempo, assegurando a continuidade de determinadas tradições e memórias (Nunes, 2019; Nakagawa; Nakagawa; Brito, 2024). Como discutimos na seção anterior, Frith entende que a performance musical não é meramente uma reprodução sonora, mas um evento ritualístico que consolida identidades e solidifica laços comunitários através da experiência compartilhada.

Juntando as duas concepções, percebe-se que a performatividade musical pode ser vista como um mecanismo cultural que, ao traduzir e ressemantizar repertórios, contribui para a permanência e constante reelaboração da memória coletiva e a construção de identidades no presente. Essa articulação teórica é crucial para compreender como a música popular, em seu caráter performativo, transcende a simples expressão artística para se tornar um agente ativo na (re)configuração da memória cultural e na negociação de identidades híbridas em um contexto globalizado.

Essa perspectiva permite analisar o City Pop não apenas como um gênero musical, mas como um fenômeno semiótico que materializa e reinterpreta memórias culturais. Ao aplicar os conceitos da semiótica da cultura as ideias de performance de gosto e valor na construção de gêneros musicais, percebemos que o gosto e o valor não são intrínsecos, como um mero capricho de nossas subjetividades, mas resultados de práticas coletivas e relações afetivas. O valor de um produto cultural reside na sua capacidade de gerar pertencimento e performatividade de gosto. Isto significa que a apreciação estética de gêneros como o City Pop é, em essência, uma

atividade performática que molda e é moldada pelas identidades coletivas e individuais.

Resumindo tudo o que foi discutido nesta seção sobre Semiótica da Cultura, nós aprofundamos a compreensão de como a cultura opera como um sistema complexo de comunicação e significação, conforme os preceitos de Iuri Lotman. Discutimos que a cultura é, em sua essência, informação e linguagem, funcionando como um "texto aberto" onde todos os fenômenos podem ser analisados como mensagens codificadas. Central a essa teoria é o conceito de Semiosfera, o ambiente semiótico vital onde a cultura existe e a semiose – o processo fundamental de criação de significado – ocorre através da interação de "sistemas modelizantes" que não apenas refletem, mas ativamente moldam a realidade.

A dinâmica da cultura foi explorada através da "Fronteira Semiótica", um espaço crucial que, ao mesmo tempo que delimita, permite a "tradução" de informações e elementos entre diferentes sistemas, transformando o "não-texto" em "texto" e promovendo a inovação. Nesse sentido, a "Tradução Cultural" transcende a mera transposição linguística, representando a capacidade da cultura de absorver, adaptar e ressignificar elementos de outras esferas semióticas. Subjacente a esse processo está a "Memória da Cultura", que, dividida em informativa e criativa, atua como um repositório e um gerador de novos sentidos, garantindo a continuidade e a re-semantização do conhecimento através da "tradução da tradição", sempre em diálogo com as relações de poder inerentes às apropriações culturais.

Concluimos nesta seção, então, que a semiótica da cultura, através dos conceitos de semiose, memória cultural e semiose da fronteira, aliada à perspectiva da performance de gosto, permite compreender o City Pop como um fenômeno dinâmico de tradução cultural e ressignificação contínua, impulsionado pela ação dos fãs como mediadores e criadores de sentido. Essa compreensão aprofundada da interação entre semiótica cultural e performance do gosto oferece um arcabouço robusto para investigar as complexas dinâmicas de apropriação e ressignificação de gêneros musicais em um cenário globalizado, onde as fronteiras culturais são constantemente negociadas e redefinidas.

No cenário contemporâneo, marcado pela ubiquidade das plataformas digitais, o fã emerge como uma figura central nesse processo. Longe de ser um mero receptor passivo, ele se torna um mediador e curador ativo, capaz de traduzir, recontextualizar e expandir os sentidos dos fenômenos culturais. É precisamente a

partir dessa agência que a memória cultural do City Pop é preservada e reinventada, e sua estética e sonoridade são traduzidas e adaptadas para novas semiosferas, configurando um complexo sistema de produção e consumo que será detalhado na próxima seção, que abordará o papel do fã como mediador e curador digital.

3.4 O Fã como Mediador e Curador Digital: Transmídiação, cultura participativa e o fã-arconte

Fechine & Lima (Fechine; Lima, 2019) definem a transmídiação como um processo pelo qual os conteúdos são adaptados e distribuídos em diversas plataformas midiáticas, visando complementar e intensificar a experiência do consumidor com um determinado texto. A produção de sentido se estabelece, então, por meio da relação entre um texto base e diversos textos complementares que constroem uma narrativa expandida, a qual é cocriada e reinterpretada ativamente pelos fãs, que se tornam parte integrante do processo de disseminação e ressignificação cultural de um determinado objeto de interesse. Segundo a própria autora:

A transmídiação pressupõe a produção e distribuição de conteúdos, distintos e associados entre si, em múltiplas plataformas de mídia, com a finalidade de complementar ou intensificar a experiência de consumo de um determinado texto...Chamaremos o conjunto de manifestações que resulta desse tipo de ação de texto transmídia (FECHINE; LIMA, 2019, p. 120-121)

Nesse sentido, entendemos o consumo do gênero City Pop como um processo transmidiático, no sentido de que sua apreciação transcende a mera audição musical, englobando a imersão em um universo estético e narrativo que se desdobra em diversas mídias e plataformas. Essa natureza transmídia é visível, por exemplo, na proliferação de remixes, edits de fãs, playlists curadas e discussões em fóruns online, que expandem a narrativa original e convidam à participação ativa da audiência.

Por definição, segundo Fechine & Lima (Fechine; Lima, 2019, p. 114), o destinatário de um texto transmídia é sempre um fã, que se envolve ativamente na expansão e ressignificação do universo original, exercendo uma competência midiática que o capacita a navegar e contribuir para essa complexa teia de significados (Sigiliano; Borges, 2021). Mas o que é o fã? "É este sujeito disponível, disposto e emocionalmente envolvido que está sendo colocado no centro do modelo de produção transmídia e das estratégias de marketing de conglomerados midiáticos" (Fechine; Lima, 2019, p. 115). O fã pode ser compreendido como alguém

que dedica tempo e empenho em uma relação afetiva com determinado produto midiático, mesmo sem fazer parte de um grupo formalizado. Esse engajamento emocional intenso se manifesta — e ao mesmo tempo se constrói — por meio da valorização minuciosa dos detalhes e da preocupação com a consistência e a continuidade da obra.

Esse indivíduo, caracterizado por sua disponibilidade, disposição e vínculo emocional com o conteúdo que consome, ocupa posição central nas dinâmicas da produção transmídia e nas estratégias de mercado adotadas pelas grandes corporações midiáticas, desde que suas práticas se mantenham alinhadas à lógica da troca capitalista e não contestem a posse do texto pelas indústrias (FECHINE; LIMA, 2019, p. 115). Nessa perspectiva, ele é visto como um consumidor exemplar, já que seus padrões de consumo tendem a ser estáveis e relativamente fáceis de prever.

Fechine & Lima (2019) recorrem a Cornell Sandvoss (2013) para trazer três tipos ideais de consumidores: 1) fãs 2) adoradores 3) entusiastas. Os fãs acompanham de forma intensa um texto ou ícone cultural, geralmente mediados pela mídia de massa, mas sem vínculos organizados entre si. Já os adoradores apresentam consumo mais segmentado e costumam criar laços, ainda que pouco estruturados, com outros admiradores. Os entusiastas, por sua vez, focam menos no objeto em si e mais na produção cultural que geram em torno dele, como fanzines e conteúdos compartilhados em convenções e comunidades on-line. Embora a maioria seja composta por fãs, é o engajamento mais especializado de adoradores e entusiastas que sustenta a noção de subcultura de fãs (FECHINE; LIMA, 2019, p. 116).

Decorre desses comportamentos que, especialmente os fãs entusiastas, precisam desenvolver ou ter competências mais complexas para exercer o seu ofício. Essas competências envolvem a habilidade de decodificar e interagir com diferentes linguagens e formatos midiáticos, bem como a capacidade de atuar como produtor e disseminador de conteúdo, características essenciais na cultura participativa contemporânea. Além disso, essa participação ativa dos fãs, frequentemente mediada por ferramentas digitais, não só interfere no fluxo de conteúdo das corporações midiáticas, mas também gera uma relação complexa e, por vezes, contraditória entre produtores e consumidores.

No caso do City Pop, podemos ver esse comportamento em redes sociais como YouTube, Instagram e o Reddit, no intenso trabalho de curadoria que os fãs realizam, criando playlists temáticas e compilando informações sobre artistas e álbuns, além de compartilhar suas próprias interpretações e remixes. Essa atuação é um exemplo claro de como a paixão dos fãs se materializa em ações que demandam competências complexas, como o domínio de ferramentas de edição de áudio e vídeo, a organização de dados e a criação de narrativas visuais e sonoras que enriquecem a experiência coletiva em torno do gênero.

Os estudos sobre a cultura de fãs surgiram em contraponto à visão pejorativa que associava o fã à irracionalidade ou obsessão, nas décadas de 60 e 70. Henry Jenkins, em *Textual poachers: Television fans and participatory culture* (1992) propôs outra leitura para esse comportamento ao compreender os fãs como sujeitos ativos, capazes de reinterpretar e reapropriar-se dos produtos midiáticos por meio de práticas criativas, como a produção de fanzines e convenções. Inspirado em Michel de Certeau, que descreve a leitura como uma forma de “caça” ou “pirataria” criativa, Jenkins apresenta o fã como um “caçador textual” (textual poacher), que inclusive dá nome ao seu livro de 1992, alguém que desloca significados e os reinscreve em novos contextos.

Nesse sentido, essa discussão é paradigmática para o campo dos estudos de fandom⁴⁶, já que o comportamento organizado dos fãs deixa de ser visto como algo de nicho, até mesmo perigoso, e passa a ser compreendido como espaço de invenção e resistência simbólica, em que os fandoms funcionam como comunidades interpretativas capazes de gerar identidades coletivas e novos modos de participação cultural. A emergência da internet e das mídias digitais aprofundou essa perspectiva, proporcionando novas ferramentas e plataformas para a atuação ativa dos fãs e consolidando a cultura participativa como um elemento central no ecossistema midiático contemporâneo (Jenkins, 2007).

É com base nessas práticas dos fãs e dos fandoms que Jenkins propõe a ideia de cultura participativa:

A expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis

⁴⁶ O termo "fandom" é formado pela junção das palavras "fan" (fã) e "kingdom" (reino), significando, literalmente, "reino dos fãs" (Fechine & Lima, 2019). Conceitualmente, "fandom" refere-se a um coletivo de fãs que compartilha interesses comuns em torno de um texto, celebridade ou gênero, desenvolvendo uma comunidade com normas, linguagens e práticas próprias.

separados, podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo. Nem todos os participantes são criados iguais. Corporações – e mesmo indivíduos dentro das corporações da mídia – ainda exercem maior poder do que qualquer consumidor individual, ou mesmo um conjunto de consumidores. E alguns consumidores têm mais habilidades para participar dessa cultura emergente do que outros. (Jenkins, 2008 apud Fechine; Lima, 2019, p. 118)

Ou seja, é somente dentro de um contexto onde a cultura participativa se torna a regra, como maneira de consumo de produtos midiáticos, que é possível a proliferação de comunidades de fandom. Essa comunidade é capaz de gerar um complexo arcabouço de conhecimento intertextual, derivado da interpretação e discussão coletiva do material original, permitindo aos participantes explorarem nuances e lacunas narrativas que expandem o universo ficcional (Sigiliano; Borges, 2021). Daí é que surgem práticas de fanfiction, onde a produção de narrativas por parte dos fãs materializa o senso de coletividade e o desejo de maior interação com a comunidade (Sigiliano; Borges, 2021).

A imagem do fandom também oscila entre a patologia social (como esquisitos, inadequados e socialmente perigosos) e o reconhecimento de sua capacidade produtiva e criativa, refletindo a complexidade de suas manifestações e o impacto crescente na indústria cultural (Waysdorf, 2020). O florescimento das mídias sociais, tem sido crucial para a proliferação e estruturação desses fandoms, transformando-as em uma tecnologia dominante na formação de comunidades e na intensificação do fluxo cultural. Como citamos no capítulo anterior sobre o papel proeminente de fóruns como o Reddit para a popularização do City Pop (Zhang, 2021), tais plataformas digitais servem como ecossistemas onde os fãs podem se organizar, compartilhar conteúdos e engajar-se em discussões aprofundadas, transcendendo as barreiras geográficas e temporais.

O fandom também flutua entre um espaço de acolhimento e de disputa, onde a hierarquia, embora por vezes implícita, molda as interações e a validação social dos membros, como apontado por Thornton (1995):

Para os estudiosos que consideram os fandoms como ambientes sociais hierárquicos, as comunidades de fãs também são lugares de disputa, nos quais uns competem com os outros, utilizando recursos como conhecimento ou acesso à produção como elementos de distinção. Apesar de reagirem aos grandes conglomerados de comunicação e entretenimento, os fandoms não poderiam ser considerados experiências verdadeiramente de resistência porque a própria mídia é o elemento central para a sua formação e manutenção (Fechine; Lima, 2019, p. 119)

Essa dinâmica interna se manifesta na forma como os membros navegam entre a colaboração e a competição por reconhecimento e capital simbólico dentro do coletivo (Sigiliano; Borges, 2021, p. 2). Além disso, em termos estruturais em relação a própria indústria cultural, os fandoms podem oferecer experiências de resistência e subversão das narrativas estabelecidas culturalmente, mas também podem ser observados como espaços onde a mercantilização da cultura e a commodificação do afeto se intensificam, transformando o consumo em uma forma de capitalização identitária, oscilando entre a cooptação e colaboração com os meios hegemônicos de comunicação e a resistência e divergência em relação a eles.

As relações entre produtor, artistas e fãs pode, inclusive, ser marcada por conflito de interesses, especialmente em relação à propriedade intelectual e à curadoria de conteúdo, onde a participação ativa dos fãs pode colidir com direitos autorais e estratégias de mercado, como no caso da obra de Tatsuro Yamashita. Yamashita tem sua discografia completamente ausente do Spotify, YouTube e qualquer outra plataforma de streaming de música⁴⁷. A maior parte da sua discografia é enviada de forma ilegal para o YouTube e SoundCloud pelos fãs. Apenas alguns de seus sucessos, como Sparkle, LOVELAND, ISLAND e Sōbō, possuem clipe no canal oficial da Warner Music Japan, detentora dos direitos autorais das obras.

Fãs e críticos têm hipóteses diversas a respeito da resistência de Tatsuro Yamashita em institucionalizar sua obra de maneira oficial no mundo das mídias digitais (Nanayaboy, 2023). Alguns, mais românticos, afirmam que o músico, cantor e compositor não quer que sua música seja ouvida em formato de playlist, em singles separados e deslocados das ordens originais dos álbuns. Outros analisam o fenômeno pelo viés da indústria fonográfica: o Japão ainda é um dos países que mais compra mídias físicas como CDs e LPs no mundo, o que impactaria nos lucros e vendas do artista.

Seja qual for o caso, o fenômeno é interessante no sentido de que ele destaca a tensão entre a distribuição digital hegemônica e a agência dos fãs, que mesmo diante de barreiras formais, persistem na disseminação e curadoria da obra de Tatsuro mesmo diante de conflitos de propriedade intelectual e modelos de

⁴⁷ Em oposição, outros artistas do gênero que fizeram sucesso após a viralização de Plastic Love e Stay With Me, como Mariya Takeuchi, Miki Matsubara, Taeko Ohnuki e Anri enviaram suas discografias completas nas plataformas de streaming de música, como Spotify, YouTube e iTunes, chegando a lançar versões remasterizadas e edições comemorativas.

negócio da indústria musical. Essa resiliência dos fãs em preservar e circular a obra de Yamashita, mesmo à margem dos canais oficiais, reflete a crescente proeminência da cultura participativa e da prosumição, onde os usuários se tornam produtores ativos de conteúdo, reconfigurando as dinâmicas de consumo e categorização musical estabelecidas (Janotti; Sá, 2019) (Leão et al, 2020).

No que diz respeito ao comportamento de consumo dos jovens em mídias digitais, para Kübler (2003), os jovens caracterizam-se por serem pioneiros nas descobertas, no manuseio e utilização de novidades. Por exemplo, na música digital e na internet, na maioria dos casos são criativos. As mídias são, como escreve Klüber (2003), “não apenas importantes fatores de socialização dos jovens, portanto como intermediários entre o indivíduo jovem e a sociedade, mas também como veículo de auto-socialização juvenil, como catalisadores do encontro e da determinação do perfil do jovem na condição de indivíduo contemporâneo no aqui e agora social” (p. 20). (Souza; Fátima, 2014, p. 68)

Nesse contexto digital, a recepção crítica dos conteúdos midiáticos por parte dos jovens é notável, desafiando a tese do consumo passivo ao demonstrar uma apropriação ativa da mídia. Independentemente do que os produtores e artistas originais haviam planejado para a recepção e consumo de suas obras, no contexto das mídias digitais os jovens e seus fandoms se tornam agentes ativos na subversão e ressignificação do material cultural. Eles recontextualizam e reinventam o significado das obras, muitas vezes contra os próprios interesses dos criadores originais, exercendo um poder considerável na disseminação e interpretação artística.

Para entender melhor como funciona a agência do fã, precisamos incorporar alguns conceitos do estudo de Ingrid Lara de Araújo Utzig, "Reescritas na contemporaneidade: fanfiction & cultura remix" (Utzig, 2020), que nos permitem compreender a complexidade das relações de produção e ressignificação cultural na era digital. Dentre esses conceitos, destacam-se o de "fã-arconte", a "cultura do remix" de Lev Manovich e a tensão entre "conservar o texto original e instituir novos sentidos", proposta por Ribeiro (Utzig, 2020, p. 87) oferece uma análise aprofundada das dinâmicas de produção e ressignificação cultural impulsionadas pelos fãs na era digital. O trabalho de Utzig contextualiza a fanfiction e a cultura do remix não como fenômenos marginais, mas como práticas centrais que revelam a agência dos fãs na cocriação de conteúdos e na manutenção de arquivos culturais. A autora explora como os fãs atuam como "arcontes do ciberespaço", assumindo um papel dual de guardiões e intérpretes de textos culturais, e como essa atuação é intrínseca à

fluidez da autoria e à ressignificação de elementos pré-existentes no ambiente online (Utzig, 2020, p. 87)

Essa dualidade entre instituir e conservar sentidos é retirada da tese de Luciana da Silva Ribeiro, *Fanfiction: reescritas arcônticas* (Ribeiro, 2018). Ao mesmo tempo em que preservam e dão continuidade a narrativas e textos culturais, os fãs também introduzem novos sentidos e transformações, adaptando e reconfigurando o material original às suas interpretações e contextos específicos. Ribeiro estava dialogando com o filósofo Deleuze em sua obra *Diferença e Repetição* (Deleuze, 1968), procurando demonstrar que a partir da repetição pode-se surgir algo novo, tensionando as relações entre ineditismo e originalidade. Utzig também integra a perspectiva da "cultura do remix" de Lev Manovich (2002), argumentando que a criatividade na era digital reside na "manipulação" e "seleção" de elementos existentes, onde "a verdadeira arte está no mix" de peças pré-prontas (Utzig, 2020, p. 88). Esses conceitos são fundamentais para entender como as obras culturais ganham segunda vida através da apropriação e ressignificação, sendo constantemente reescritas e revitalizadas pelas comunidades de fãs.

O conceito de fã-arconte⁴⁸ emerge como uma figura central nesse processo, pois ressalta sua função dual: são os "mantenedores dos textos que circulam (ou são arquivados) online", mas também detêm o poder de "interpretá-los e reinterpretá-los continuamente" (Utzig, 2020, p. 87). Assim, o fã-arconte não é um mero guardião passivo de um arquivo, mas um agente dinâmico que influencia ativamente a vida e o significado desse arquivo, contribuindo para a expansão do que a comunidade de fãs já produziu e vai produzir. Essa agência se manifesta claramente na fanfiction, onde o fã, já familiarizado com o material de origem, atua como autor e leitor, criando textos que dialogam diretamente com o cânone e preenchendo lacunas narrativas ou explorando universos alternativos.

Isso significa que, ao mesmo tempo em que preservam e dão continuidade a narrativas e textos culturais existentes, eles também introduzem novos sentidos e transformações. Essa simultaneidade de conservação e instituição se manifesta no caráter afirmativo, que expõe o material original de forma renovada, e no caráter

⁴⁸ O termo "arconte" tem origem no grego antigo (ἄρχων - árchōn), significando "governante", "líder" ou "magistrado", e era o título de oficiais importantes em cidades-estado gregas, como em Atenas, onde supervisionavam assuntos políticos, administrativos e judiciários. Eles tinham como função resguardar documentos importantes que resguardavam leis, interpretando e fazendo cumprir através da sua figura de autoridade.

transformativo das produções de fãs, que o adaptam e o reconfiguram. A atividade curatorial dos fãs, nesse contexto, transcende a mera seleção para se tornar um ato de salvaguarda e reinterpretação, onde a relevância pessoal e o significado atribuído são cruciais para a permanência de um produto cultural dentro do fandom.

Essa dinâmica é intrinsecamente ligada à cultura do remix, conceito de Lev Manovich, como mencionamos anteriormente. Manovich argumenta que "os novos objetos de mídia raramente são criados completamente do zero; mais frequentemente, são montados a partir de peças pré-prontas" (Manovich, 2002, p. 129, apud Utzig, 2020, p. 88). Nesse contexto digital, a criatividade se desloca da invenção total para a manipulação e seleção de elementos pré-existentes. Ou seja, onde o ato de combinar se torna tão desafiador e legítimo quanto o de inventar. A cultura do remix reflete uma "estética da reciclagem" (Utzig, 2020, p. 88) presente em práticas como revival, remake e sampling, que são fundamentais para a ressignificação de obras como as do City Pop.

Em síntese, o papel do fã como mediador e curador digital transcende o consumo passivo. Ao atuar como fã-arconte, o público engaja-se ativamente na cultura do remix, onde a criatividade reside na capacidade de combinar e ressignificar elementos pré-existentes. Essa atuação constante na tensão entre "conservar o texto original e instituir novos sentidos" (Utzig, 2020, p. 87) garante que fenômenos culturais como o City Pop continuem a evoluir e a gerar novas camadas de significado, mesmo décadas após sua criação. É essa agência dos fãs, impulsionada pelas plataformas digitais, que permite a contínua reescrita e revitalização de narrativas culturais na contemporaneidade.

Essa participação ativa na produção e consumo cultural é estimulada pelo acesso a múltiplas plataformas e tecnologias digitais que incentivam a interação e a cocriação, onde a textualidade transmídia se torna um campo prolífico para esse tipo de atuação, onde a interconexão de narrativas e plataformas expande as possibilidades de engajamento do fã, consolidando sua posição central na construção de sentido.

O texto transmídia precisa necessariamente ser pensado como um tipo particular de manifestação cuja realização depende de uma relação parte-todo. Corresponde, em outras palavras, ao todo resultante da articulação de um texto de referência com outros textos. Cada um desses textos, incluindo o próprio texto de referência, deve ser considerado como uma de suas partes, embora cada uma delas constitua, isoladamente, um objeto autônomo de significação. O texto transmídia não pode, portanto, ser identificado nem ao texto de referência, nem a qualquer dos demais textos

que com ele se articulam, pois só existe como uma manifestação que resulta das articulações previstas e efetivamente realizadas entre eles (Fechine; Lima, 2019, p. 121)

Assim, o texto transmídia demanda um agenciamento do destinatário da comunicação sobre os conteúdos para se realizar, sendo um modo de existência que pressupõe uma hipertextualidade complexa, onde a navegação e a recombinação de elementos narrativos se tornam intrínsecas à experiência do usuário. A hipertextualidade é entendida como uma estrutura de documentos interconectados em rede, e o hipertexto, mais especificamente, é descrito como um documento eletrônico que faz referência a outros documentos eletrônicos a partir de nós que estabelecem ligações entre blocos de informação. Nas palavras das autoras:

No contexto da convergência midiática que possibilita a transmídiação, a hipertextualidade pode ser pensada como um procedimento mais geral, por meio do qual os textos podem ser relacionados entre si a partir de pontos de conexão propostos pelos produtores, mas ativados pelas correlações estabelecidas pelos seus leitores (destinatários). Nessa perspectiva, o texto transmídia é uma manifestação englobante e hipertextual que, como tal, possui um modo de existência potencial, pressupondo, no momento mesmo da enunciação, o trabalho de finalização da textualização. (Fechine; Lima, 2019, p. 122)

A hipertextualidade, dentro desse processo, está intrinsecamente ligada aos modos de organização do texto transmídia. A paratextualidade, nesse modelo, atua como um conjunto de elementos que medeiam a relação do leitor com a obra, orientando a navegação e a interpretação das múltiplas facetas narrativas (Fechine; Lima, 2019, p. 124). Em contraste com a intertextualidade, que se refere a elementos externos à obra, a paratextualidade se vincula aos fragmentos de texto em que está inserida, direcionando o leitor por meio de uma complexa teia de referências internas:

Gray aborda ainda conceitos como pré-textos e intertextos para discutir as diversas instâncias pelas quais um produto cultural faz referência a algo e constrói sentidos além do próprio filme ou programa de TV. Por exemplo: *The West Side Story* evoca intertextos de *Romeu e Julieta*, assim como *Os Sopranos* retrabalha filmes de gângsteres, para citar dois exemplos simples. (GRAY, 2001, p. 117) O paratexto, porém, é um subitem da intertextualidade. O que distingue os dois termos, afirma Gray, é que a intertextualidade é voltada para elementos externos, enquanto a paratextualidade está vinculada com a instância do próprio fragmento de texto em que está inserido. (Pase; Saccomori, 2015, p. 195)

Na televisão nós vemos a paratextualidade agindo por meio de notas, letterings, convites diretos dos apresentadores e de elementos gráficos que se entrelaçam com o conteúdo principal para guiar a percepção do espectador. Essa

leitura remissiva contribui para o reconhecimento e inteligibilidade do texto transmídia, orientando uma leitura dialógica que estabelece conexões entre partes com o todo para a finalização do trabalho do sentido pelo fã (FECHINE; LIMA, 2019). A paratextualidade, portanto, funciona como um guia contextual, proporcionando ao fã as chaves para desvendar as complexas camadas de uma narrativa transmídia.

Podemos transferir a noção de transmidialidade e paratextualidade para compreender como se estabelece a relação de produção de sentido na fruição da rede de consumo do City Pop, considerando que o gênero se manifesta de forma diversa através de múltiplas plataformas e formatos, exigindo uma participação ativa e curatorial do fã. Nós temos o texto base, que são as músicas originais, e, a partir delas, uma infinidade de textos periféricos, como playlists, videocliques, análises e memes, que enriquecem e complexificam a experiência do ouvinte. Essa teia de interconexões textuais é fundamental para a experiência do fã, que se engaja ativamente na construção de sentidos por meio da navegação e articulação desses múltiplos fragmentos culturais, fomentando uma "hipercultura" que redefine as fronteiras da recepção e produção musical (Gabrielli, 2015) (Domingos, 2013).

A intermidialidade, como já discutimos no primeiro capítulo, refere-se à interação entre diferentes mídias na construção de um fenômeno cultural. No caso do City Pop, isso se manifesta na fusão intrínseca entre suas sonoridades e as estéticas visuais associadas a ele, como as capas de álbuns e o imaginário urbano/praiano (Sommet, 2020). O gênero não é percebido apenas pelo som, mas por uma combinação de elementos musicais, visuais (tanto estáticos quanto em movimento, como nas edições de videocliques que se fundem com cenas de animes) e líricos que se influenciam mutuamente para criar uma experiência cultural coesa e multifacetada. Essa dimensão intermedial é o alicerce sobre o qual as outras relações se constroem, como já discutimos no primeiro capítulo deste trabalho.

A transmidialidade entra em cena ao expandir essa experiência intermedial através de múltiplas plataformas e formatos, visando intensificar o engajamento do consumidor. No consumo do City Pop, isso é evidente. A apreciação do gênero transcende a mera audição de faixas originais, abrangendo a imersão em um vasto universo estético e narrativo que se desdobra em remixes, edits de fãs, playlists curadas, canais de YouTube, discussões em fóruns online e o uso da música em vídeos do TikTok. Cada uma dessas manifestações pode ser vista como um "texto

complementar" que, ao se articular com o "texto base" (as músicas originais), constrói uma narrativa expandida, tornando o consumo do City Pop um processo transmidiático por natureza.

Contudo, a aplicabilidade do conceito de transmidialidade ao fenômeno do City Pop revela limites e nuances metodológicas cruciais que não podem ser negligenciadas. Ao contrário da intencionalidade explícita dos produtores observadas em produções de massa, como a Telenovela no Brasil, objeto principal da análise de Fechine & Lima (2019), o ressurgimento e a ressignificação do City Pop no Ocidente e no Brasil, não foram previstos nem orquestrados pelos artistas originais ou pelas gravadoras japonesas das décadas de 1970 e 1980. Os criadores do gênero, e a indústria da época, não anteciparam que décadas depois, fãs em diferentes partes do mundo iriam remixar, parodiar, criar conteúdo audiovisual e construir uma complexa rede de narrativas e comunidades em torno de suas obras, conferindo-lhes uma "segunda vida" cultural.

Nesse sentido, a transmidialidade do City Pop se manifesta como um processo de natureza mais emergente e orgânica, impulsionado não pela lógica da produção industrial de narrativas complementares, mas pela agência do fã como curador e mediador cultural ativo. São os fãs, enquanto prosumidores, que, ao interagirem com o texto base (as músicas originais), geram uma proliferação de textos periféricos – como *playlists* no YouTube, *edits*⁴⁹ no TikTok, análises em fóruns e versões em português, como as do canal Miura Jam, que enriquece e complexificam a experiência do gênero. Essa curadoria e produção de conteúdo por parte dos fãs reconfiguram ativamente o valor e o significado do City Pop, muitas vezes em dissonância com as intenções ou estratégias dos criadores originais, como no caso da obra de Tatsura Yamashita, que exemplificamos anteriormente.

Portanto, o que muda não é a aplicabilidade do conceito de transmidialidade em si, mas a direção da intencionalidade. Em vez de uma transmidialidade *bottom-up* (dos produtores para os fãs), temos uma transmidialidade *top-down* (dos fãs para a obra), onde os fãs se tornam os principais arquitetos dessa expansão narrativa. Essa dinâmica ressalta a capacidade dos fãs de transcender a condição

⁴⁹ Um edit de TikTok é um vídeo montado a partir de fragmentos de cenas, geralmente de filmes, séries ou vídeos, que são rapidamente editados e combinados com música, legendas ou frases memoráveis de personagens. Esses vídeos são versões curtas e amadoras que funcionam como um tipo de trailer, focando em momentos marcantes e criando uma narrativa própria, o que ajuda a promover ou lembrar obras

de meros consumidores para se tornarem agentes proativos na propagação e ressignificação de conteúdos culturais, utilizando as mídias sociais como catalisadores dessa revitalização e conferindo uma "segunda vida" cultural ao gênero.

Uma das perguntas que Uchiyama (Uchiyama et al, 2024) tenta responder em seu trabalho é se o revival do City Pop se deve a uma intenção deliberada do governo japonês, utilizando o soft power e a máquina estatal, ou se emergiu organicamente da atividade de fãs e curadores digitais fora do país. O estudo de Uchiyama indica que o ressurgimento do gênero, embora possa se beneficiar de políticas de soft power posteriormente à sua viralização no ocidente, é fundamentalmente impulsionado pela redescoberta e curadoria de fãs e plataformas digitais (Sugiyama; Barile, 2025). O Ministério da Cultura do Japão está ciente da retomada e da popularidade do gênero no ocidente e se utiliza disso para reforçar sua influência cultural globalmente, incentivar o turismo e impulsionar sua indústria cultural, mas não foi o motor inicial dessa ressignificação.

No entanto, o fenômeno da popularidade do city pop pode não advir apenas de esforços liderados pelo Estado. Isso ocorre porque esse gênero musical foi redescoberto e repopularizado por pessoas que viviam fora do Japão quando perdeu sua popularidade no Japão. Os dados empíricos coletados neste estudo não fornecem evidências de que o soft power cultural japonês tenha desempenhado um papel importante no renascimento do city pop. Pode-se argumentar que os fluxos culturais transnacionais estão na raiz da aceitação e popularidade do city pop no exterior, bem como de sua subsequente popularidade no Japão. Esses fluxos ocorrem em nível popular, e não por meio de iniciativas de soft power. (Uchiyama et al., 2024, p. 13)⁵⁰

Ou seja, os fluxos culturais transnacionais são os responsáveis pelo revival e popularidade do gênero de forma orgânica, primeiro no exterior e depois no próprio Japão, reforçando a natureza circular e a constante ressignificação do gênero, onde a agência do público e as plataformas digitais se revelam catalisadores primários de sua projeção global, desafiando a premissa de que a popularização de gêneros musicais se origina sempre de estratégias de soft power estatais.

⁵⁰ No original: However, the phenomenon of city pop popularity might not stem solely from state-led efforts. This is because this music genre was rediscovered and re-popularised by people living outside Japan when it lost its popularity in Japan. The empirical data collected in this study do not provide evidence that Japan's cultural soft power has played a major role in the revival of city pop. It can be argued that transnational cultural flows are at the root of the acceptance and popularity of city pop abroad, as well as its subsequent popularity in Japan. These flows occur at the grassroots level rather than through soft power initiatives. (Uchiyama et al., 2024, p. 13)

Essas dinâmicas que discutimos, nesta seção, sublinham a capacidade dos fãs de transcender a condição de meros consumidores para se tornarem agentes proativos na propagação e ressignificação de conteúdos culturais, utilizando as mídias sociais como catalisadores dessa revitalização. A persistência dos fãs em preservar e circular obras, mesmo à margem dos canais oficiais (como no caso da discografia de Tatsuro Yamashita, ausente de plataformas de streaming), reflete uma crescente proeminência da cultura participativa e da prosumição, onde os usuários reconfiguram as dinâmicas de consumo e categorização musical estabelecidas.

Portanto, enquanto a estrutura conceitual da transmidialidade — a relação entre um texto base e textos complementares distribuídos em múltiplas plataformas — permanece aplicável, a intencionalidade e a direção do processo diferenciam significativamente a experiência do City Pop. Isso evidencia que a transmidialidade pode operar não apenas como uma estratégia de mercado controlada, mas também como um fenômeno espontâneo e descentralizado, onde a capacidade criativa e articuladora dos fãs se torna o principal motor da expansão e ressignificação de um universo cultural, conferindo-lhe longevidade e adaptabilidade em novos contextos semióticos.

4. MONTAGEM, SONORIDADE E FONOGRAMA: FUNDAMENTOS PARA A ANÁLISE DO CITY POP E DO FUTURE FUNK

Se, durante grande parte do século XX, a canção foi compreendida prioritariamente a partir de sua organização melódico-harmônica e textual, a partir da segunda metade da década de 1960, o centro composicional desloca-se para o fonograma enquanto construção sonora. Sergio Molina, em sua obra *Música de Montagem* (Molina, 2017), denomina esse deslocamento como passagem da música centrada no nível primário — texto, melodia, harmonia e ritmo — para um regime em que o nível secundário, isto é, a sonoridade resultante do conjunto de camadas gravadas, assume função estruturante.

A gravação multipista, a edição e a mixagem deixam de ser etapas técnicas posteriores e passam a integrar o próprio processo de composição. A obra musical, nesse contexto, não precede o fonograma: ela se constitui nele. Esse deslocamento implica uma mudança epistemológica e metodológica na análise, que não pode mais restringir-se à transcrição da melodia e da harmonia; deve considerar densidade, timbre, espacialização, intensidade relativa e distribuição espectral como elementos organizadores da forma e sentido, naquilo que Didier Guigue conceitua como sonoridade (Molina, 2017, p. 20). O fonograma torna-se campo de montagem, no qual camadas simultâneas são articuladas segundo relações de contraste, repetição e transformação, é o resultado final disso é o que chamamos de música popular cantada.

Um marco simbólico dessa inflexão é frequentemente localizado no lançamento de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967), dos Beatles, como aponta o musicólogo (Molina, 2017). Mais do que um álbum bem-sucedido ou inovador em termos estilísticos, trata-se de obra cuja concepção evidencia a centralidade do estúdio como espaço composicional. As canções deixam de existir como estruturas plenamente realizáveis fora da gravação e passam a depender da montagem de camadas, da manipulação tímbrica e da edição como elementos constitutivos da forma. Nesse sentido, Sgt. Pepper's não representa apenas ruptura estética, mas reorganização do próprio estatuto ontológico da música popular cantada. Ao longo deste capítulo, o álbum será retomado como eixo privilegiado para compreender a consolidação do LP como gênero complexo e a montagem como princípio estruturante da obra fonográfica.

Tal perspectiva revela-se particularmente pertinente para o City Pop, cuja produção está intrinsecamente vinculada à cultura do estúdio e à sofisticação do arranjo fonográfico nos anos 80. *Plastic Love* (1984), de Takeuchi Mariya, e *Stay With Me* (1979), de Miki Matsubara, não podem ser compreendidas apenas como canções em sentido abstrato, restringindo-se sua análise a letra e melodia; sua eficácia estética depende da organização específica de suas camadas de sonoridades e acontecimentos musicais⁵¹ na gravação.

A posterior reapropriação dessas obras em remixes Future Funk — como os lançados por Night Tempo em 2017 e 2021 — radicaliza o princípio da montagem ao reconfigurar os fonogramas originais por meio de cortes, loops e reedições. A análise comparativa entre as versões exige, portanto, categorias que permitam observar continuidades e deslocamentos na organização dos acontecimentos musicais.

4.1 A passagem da canção ao fonograma: deslocamento metodológico e escolha analítica

A consolidação do termo “canção popular” no Brasil está profundamente associada à obra de Luiz Tatit e ao desenvolvimento da chamada Semiótica da Canção, fundada na semiótica discursiva de matriz greimasiana. A partir da noção de cancionista, Tatit propõe compreender a canção como forma específica de enunciação na qual se articula o enlace entre palavra e melodia. O foco recai sobre os processos de entoação, sobre a modelização das alturas e sobre o modo como a curva melódica projeta gestos de fala. Nesse horizonte, a identidade da canção é preservada na relação estrutural entre letra, melodia e levada rítmica, o que permite reconhecer um “núcleo identitário” capaz de atravessar diferentes interpretações e arranjos.

Essa abordagem revelou-se decisiva para a legitimação acadêmica da canção popular como objeto de investigação no Brasil, assim como os estudos da palavra cantada desenvolvidos por Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros contribuíram para aprofundar a compreensão da dimensão vocal e textual da música popular. Contudo, ao privilegiar o enlace som-sílaba e a organização entoativa, esse campo tende a concentrar sua atenção no eixo melodia/letra e na modelização tonal das alturas. Molina classifica essa

⁵¹ Conceitos que vamos nos debruçar detalhadamente nas seções a seguir, antes das análises propriamente ditas.

forma de análise como a que dá centralidade ao eixo tonal, ou também, nível primário (Molina, 2017, p. 23).

Embora Molina reconheça a relevância desse conjunto de estudos, ele propõe um deslocamento metodológico significativo. Em lugar do termo “canção popular”, opta por “música popular cantada”, enfatizando que o objeto de análise não se restringe à articulação entre texto e melodia, mas à totalidade sonora efetivamente manifestada no fonograma. Palavra e música são compreendidas como matéria sonora, e mesmo quando a dimensão verbal não ocupa posição de centralidade estrutural, sua musicalidade permanece passível de análise no interior do campo acústico global, resultado da sobreposição de acontecimentos musicais e sobreposições:

O desenvolvimento dos gravadores de multipistas possibilitou, nos anos 1960: que os músicos populares começassem a arquitetar sobre posições de eventos sonoros, explorando zonas abertas na verticalidade dos registros...com a gravação multipista e a possibilidade de overdubbing, os músicos começaram a exercitar a sobreposição de acontecimentos musicais de forma mais empírica num primeiro momento, para logo passarem também a planejar o resultado final, imaginando esboços da sonoridade resultante, ainda no instante das primeiras ações composicionais. (Molina, 2017, p.35)

Esse deslocamento implica a redefinição da própria noção de composição. Para Molina, a composição na música popular cantada não se esgota no esquema melodia/harmonia/letra; ela se realiza na configuração integral da gravação. Diferentemente da ideia de núcleo identitário preservado entre versões, cada fonograma deve ser entendido como uma obra original e singular. Alterações de arranjo, timbre, densidade, intensidade, espacialização e duração produzem configurações sonoras distintas que não podem ser reduzidas a variações superficiais de uma mesma obra abstrata.

Nesse sentido, a identidade não precede a gravação; ela se constitui nela. Por exemplo, *We Can Work It Out* do Stevie Wonder é uma música completamente diferente da versão original dos Beatles, já que o resultado final do fonograma (embora a letra e melodia sejam as mesmas), não tem identificação nenhuma com o primeiro, devido a diferenças fundamentais de sonoridade. Essa distinção é importante para nós pois como vamos tratar das diferenças entre fonogramas originais e remixes, isso aponta para o fato de que talvez (e a análise vai demonstrar

isso empiricamente), estamos falando de dois fonogramas completamente distintos⁵².

Nessa perspectiva, a noção de versão enquanto simples atualização performática de estrutura estável cai por terra. Variações internas à própria performance — improvisações rítmicas, mudanças de condução instrumental, ajustes de dinâmica — já são suficientes para alterar a configuração global da sonoridade. Em um contexto no qual a tecnologia de estúdio participa ativamente do processo criativo, a gravação não documenta a obra: ela é a obra.

A referência a Richard Taruskin reforça esse argumento ao observar que, a partir do Sgt Peppers (Molina, 2017, p. 27), os Beatles deixam de escrever canções no sentido tradicional e passam a produzir construções sonoras cuja complexidade não pode ser integralmente capturada por partitura com a melodia vocal acompanhada da harmonia. A escrita não antecede a montagem; a montagem torna-se o princípio organizador da forma.

É nesse ponto que se define a escolha metodológica desta pesquisa. Embora a análise entoativa da melodia e da relação som-sílaba seja reconhecida como abordagem consistente no interior da Semiótica da Canção, o objetivo aqui não é examinar prioritariamente as curvas melódicas ou a articulação discursiva da letra. Nosso foco recai sobre a sonoridade do fonograma como totalidade organizada, isto é, sobre a articulação de acontecimentos simultâneos, a configuração de momentos e os processos de montagem que estruturam a obra gravada. Essa opção não nega a importância da dimensão textual ou entoativa; ao contrário, ela a reinsere em campo mais amplo no qual parâmetros como voz, timbre, densidade, espacialização e repetição participam igualmente da definição da forma. Ao privilegiar o fonograma como unidade analítica, buscamos compreender como a música popular cantada se organiza no interior da cultura técnica, especialmente em contextos nos quais a reedição, o remix e o looping reconfiguram estruturalmente as obras.

A escolha pelo fonograma como objeto não decorre, portanto, de recusa da teoria da canção, mas da necessidade de responder a um problema distinto: como analisar obras cuja identidade depende da montagem sonora e cujas versões

⁵² E essa constatação pode colocar em choque a própria ideia de pureza orientalista que opera implicitamente dentro do ideal de nostalgia do City Pop: o que nós ocidentais ouvimos hoje não é aquilo que foi ouvido no Japão dos anos 80, pois até mesmo os fonogramas são completamente distintos. A diferença é produzida a partir da própria repetição.

posteriores reorganizam radicalmente seus acontecimentos internos? Para enfrentar essa questão, as categorias desenvolvidas por Molina — acontecimento musical, sonoridade, momento e dialogismo — mostram-se metodologicamente mais adequadas.

4.2 Desdobramentos tecnológicos: a gravação multipista como processo criativo.

Com a difusão das tecnologias de estúdio, a obra deixa de existir como entidade plenamente definida antes da gravação; ela se constitui por meio das operações realizadas no interior do estúdio. A montagem, nesse sentido, não é apenas um procedimento externo aplicado a uma forma prévia, mas o princípio segundo o qual a forma é produzida. O fonograma torna-se o lugar de articulação de camadas que não precisam ter sido concebidas simultaneamente nem executadas em continuidade temporal. A unidade da obra emerge da montagem.

A partir da década de 1960, a ampliação dos recursos de estúdio — especialmente o desenvolvimento da gravação multipista e das mesas de mixagem com número crescente de canais — transformou profundamente o processo de produção musical. Enquanto os primeiros sistemas operavam com dois ou quatro canais, rapidamente se difundiram equipamentos de oito, dezesseis e posteriormente vinte e quatro pistas, permitindo a gravação separada de diferentes instrumentos e vozes, bem como sua posterior manipulação independente. Esse avanço possibilitou procedimentos como sobreposição (overdubbing), edição de trechos, variações de timbre, controle preciso de dinâmica e espacialização sonora, deslocando o eixo da criação musical da execução simultânea para a montagem em estúdio. Nesse contexto, a mesa de som deixa de ser apenas dispositivo de registro e passa a atuar como ferramenta composicional, por meio da qual se organizam relações de equilíbrio, profundidade e textura no fonograma.

Essa transformação altera também a experiência temporal da música. No regime da canção tradicional, a organização formal tende a obedecer a uma lógica progressiva, frequentemente sustentada por relações harmônicas funcionais e por desenvolvimento textual. A linearidade e a expectativa desempenham papel central na condução da escuta. Já no regime da montagem, a articulação formal pode operar por contraste perceptivo, mais do que por causalidade harmônica. Segmentos sonoros relativamente autônomos podem ser justapostos sem que uma

transição funcional os prepare. A coerência decorre menos da necessidade sintática e mais da configuração relacional entre blocos sonoros⁵³.

A distinção entre montagem vertical e montagem horizontal permite tornar mais preciso esse deslocamento. 1) A montagem vertical refere-se à organização simultânea de camadas que, ao serem sobrepostas, redefinem a densidade e a hierarquia interna do campo sonoro. 2) A montagem horizontal, por sua vez, concerne à articulação sucessiva de momentos contrastivos, cuja relação não depende de continuidade temática estrita. Essas duas dimensões coexistem na música popular cantada: a primeira intensifica a complexidade textural; a segunda reorganiza a forma como sequência de estados ou blocos sonoros.

Importa sublinhar que essa lógica não é indiferente às condições materiais de produção. A possibilidade de cortar e recombinar trechos de fita, de gravar pistas separadas e de manipulá-las posteriormente constitui condição histórica específica que viabiliza a montagem como princípio composicional. Retomando Walter Benjamin (Benjamin, 2012), a estética resultante não pode ser dissociada da cultura técnica que a sustenta. A obra deixa de ser pensada exclusivamente como organização abstrata de alturas no tempo e passa a ser compreendida como configuração de materiais sonoros manipuláveis.

Essa mudança afeta também o papel da repetição. No interior da canção tradicional, a repetição tende a reforçar unidades formais reconhecíveis, como o refrão, consolidando pontos de culminância. No regime da montagem, a repetição pode desempenhar função estrutural diversa, convertendo trechos originalmente culminantes em base reiterativa ou transformando segmentos periféricos em núcleo organizador. A hierarquia interna dos elementos deixa de ser estável e passa a depender das operações de edição e recombinação.

Compreendida dessa forma, a música de montagem não constitui apenas um estilo ou uma técnica particular, mas um regime de organização sonora que redefine as categorias de análise. A obra fonográfica passa a ser entendida como construção relacional, cuja forma resulta da articulação entre camadas simultâneas e momentos contrastivos. Esse deslocamento estabelece as condições para a emergência de categorias como acontecimento musical, sonoridade e forma-momento, que se desenvolvem nos capítulos seguintes.

⁵³ Produzindo uma relativa autonomia de cada um dos momentos dentro de uma música, que podem ser auto suficientes quando ouvidos isoladamente.

4.3 Cancionista em perigo: o fonograma como resultado de múltiplas autorias.

A centralidade do fonograma como unidade composicional implica ainda outra consequência relevante: a relativização da autoria entendida como expressão individual concentrada na figura do cancionista. Se, no modelo da canção tradicional, a identidade da obra pode ser associada à articulação singular entre texto e melodia concebidos por um sujeito autoral relativamente delimitado, no regime da montagem fonográfica essa associação torna-se insuficiente.

A configuração final de um fonograma depende da atuação coordenada de múltiplos agentes: instrumentistas responsáveis por linhas específicas, cantores de apoio que moldam a textura vocal, arranjadores que distribuem registros e timbres, engenheiros de som que definem espacialização e dinâmica, produtores que intervêm na estrutura global e, em muitos casos, orquestras inteiras cuja presença altera radicalmente a densidade espectral. A identidade sonora que reconhecemos como “a música” não resulta apenas da combinação de letra e melodia, mas da articulação concreta dessas instâncias técnicas e performáticas.

Essa condição desestabiliza a noção de obra como expressão direta de um único sujeito criador. O fonograma emerge como produto de cooperação altamente especializada, em que decisões aparentemente secundárias — escolha de timbre, compressão dinâmica, posição estéreo, tratamento de reverberação — participam da definição estrutural. A autoria, nesse contexto, distribui-se ao longo de cadeia produtiva que intervém no próprio nível formal da obra.

Esse processo torna-se ainda mais evidente no modelo industrial contemporâneo de produção musical. A segmentação funcional que caracteriza grande parte da indústria cultural atual explicita aquilo que já estava latente no regime da montagem: a composição pode envolver *beatmakers* responsáveis exclusivamente pela base rítmica, *topliners* dedicados à criação da linha melódica vocal, letristas encarregados da elaboração textual, produtores que reorganizam a estrutura global e equipes técnicas que refinam cada detalhe da textura final. O resultado — como nos casos de produções de artistas de grande circulação internacional — não corresponde à expressão indivisa de um cancionista, mas à convergência de competências especializadas que operam em rede.

Essa divisão de trabalho não deve ser compreendida apenas como fenômeno sociológico externo à obra: ela tem implicações formais. Quando

diferentes agentes intervêm em momentos distintos da produção, a montagem deixa de ser etapa posterior e torna-se princípio constitutivo do processo criativo. A própria noção de “canção” como unidade centrada no enlace texto-melodia perde centralidade diante da materialidade sonora que resulta da articulação coletiva.

Nesse sentido, a ideia de que a canção é resultado de um sujeito que organiza texto e melodia revela-se limitada para dar conta da complexidade do fonograma contemporâneo. Mesmo em contextos históricos anteriores à segmentação extrema da indústria atual, a produção fonográfica já dependia de arranjadores, músicos de estúdio e técnicos cuja intervenção alterava substancialmente a configuração final. A diferença é que, na contemporaneidade, essa rede de agentes tornou-se mais visível e estruturalmente assumida.

A dissolução parcial da autoria individual não implica desaparecimento do autor, mas deslocamento de seu estatuto. A autoria passa a ser compreendida como posição enunciativa construída no interior de rede colaborativa e técnica. O fonograma, enquanto enunciado, materializa essa multiplicidade de vozes — não apenas no plano discursivo, mas no próprio nível material da produção sonora.

Essa reflexão reforça a pertinência da escolha metodológica por analisar o fonograma como totalidade montada. Se a identidade da obra depende da articulação de múltiplas instâncias criativas e técnicas, então restringir a análise à melodia e à letra significaria ignorar parcela significativa do processo composicional. A sonoridade final que circula socialmente é resultado de montagem coletiva, e é essa configuração que se oferece à escuta histórica.

4.4 Ritmo como estrutura organizadora: pulso, imparidade e polifonia rítmica

Se a mudança de paradigma desloca o foco da partitura para o fonograma, ela também exige uma revisão dos critérios tradicionalmente utilizados para a compreensão do ritmo na música popular. A herança analítica europeia, fortemente ancorada na escrita métrica regular e na organização simétrica de frases, mostra-se insuficiente para explicar fenômenos rítmicos característicos de repertórios afro-diaspóricos e urbanos do século XX. Nesse campo, o ritmo não se limita à métrica enquanto subdivisão regular do tempo, mas emerge como princípio estrutural que organiza simultaneidades, tensões e deslocamentos.

Um primeiro ponto fundamental é a distinção entre pulso e ataque. O pulso opera como referência temporal abstrata, uma regularidade subjacente que orienta a

escuta; o ataque, por sua vez, materializa-se como evento sonoro localizado, podendo confirmar, tensionar ou desestabilizar essa referência. A música popular frequentemente explora a fricção entre esses dois níveis, produzindo efeitos de síncope, deslocamento e antecipação que relativizam a ideia de acentuação fixa.

Nesse contexto, a noção de imparidade rítmica torna-se decisiva. Diferentemente da regularidade binária típica de muitos modelos europeus, diversas tradições musicais articulam ciclos rítmicos nos quais a distribuição de acentos não coincide com divisões simétricas do compasso. A clave⁵⁴, nesse sentido, não funciona apenas como padrão rítmico, mas como superestrutura organizadora: ela estabelece uma matriz relacional a partir da qual os demais acontecimentos sonoros se orientam, tensionam ou complementam. O ritmo, assim, não é mera camada superficial, mas eixo estruturante da composição.

É na relação das claves com suas pulsações que se edificam as superestruturas que gerenciam as conduções rítmicas, tanto da música da África subsaariana quanto de muitos dos gêneros da música popular urbana originados no continente americano. O que pode ser ainda mais sutil é o fato de que tais claves não necessariamente precisam ser "atacadas" em um instrumento; as claves, em determinadas situações, constituem um acordo tácito entre os executantes, como um segredo compartilhado por todos sobre qual as diferentes linhas da estrutura rítmica se organizam, sofrem variações e complementaridades, sem que necessariamente tal ostinato especial seja de fato ouvido. (Molina, 2017, p. 71)

Essa perspectiva permite compreender a polifonia rítmica como fenômeno central na música popular gravada. Diferentes camadas — percussão, baixo, guitarra, teclado, voz — podem operar segundo lógicas de acentuação parcialmente autônomas, produzindo um tecido rítmico complexo no qual as coincidências e desencontros geram energia e movimento. Não se trata apenas de contraponto no sentido tradicional, mas de uma rede de ataques distribuídos no tempo, cuja articulação resulta em densidades variáveis.

Variações de andamento, modulações de intensidade e reorganizações de padrões rítmicos não apenas acompanham transformações harmônicas ou melódicas, mas instauram contrastes estruturais. O incremento progressivo de BPM⁵⁵, por exemplo, pode operar como vetor de intensificação, enquanto a

⁵⁴ A clave é o padrão rítmico estruturante, recorrente em tradições afro-diaspóricas, que organiza a distribuição dos acentos no tempo e orienta a articulação das demais camadas musicais. Não se reduz a um motivo percussivo específico, mas opera como matriz relacional subjacente. Sua função é estabelecer um referencial temporal que regula tensões e convergências entre os diferentes acontecimentos sonoros.

⁵⁵ Batimentos por Minuto. Alterar o BPM é um recurso usado de forma extensiva em remixes, podendo produzir um deslocamento do pitch (tom) devido a aceleração (para cima) ou desaceleração

rarefação rítmica pode instaurar momentos de suspensão ou ruptura. O ritmo torna-se, assim, componente fundamental da montagem fonográfica.

Essa abordagem implica reconhecer que o ritmo, na música popular pós-1967, não é subordinado à melodia ou à harmonia, mas coextensivo à própria construção da forma. A organização dos ciclos, a articulação entre regularidade e desvio e a convivência simultânea de diferentes padrões configuram uma dinâmica que só pode ser plenamente apreendida no domínio da gravação. O fonograma, ao fixar essas camadas em relação precisa, permite que a polifonia rítmica seja concebida como elemento estrutural, e não apenas performático.

Desse modo, o estudo do ritmo desloca-se da métrica abstrata para a análise das relações concretas entre acontecimentos sonoros. A atenção volta-se para a distribuição temporal dos ataques, para a interação entre camadas e para os modos como a escuta percebe estabilidade e tensão. O ritmo, entendido como organização de simultaneidades no tempo, prepara o terreno para a noção mais ampla de acontecimento musical.

4.5 Simultaneidade e acontecimento musical: a reorganização do eixo vertical

O deslocamento do foco analítico para o fonograma e a revalorização do ritmo como princípio estruturante conduzem a um problema decisivo: como compreender a organização musical quando múltiplas ideias sonoras coexistem simultaneamente, sem que uma delas exerça função inequívoca de tema e as demais de acompanhamento? A resposta formulada por Sergio Molina apoia-se na noção de acontecimento musical, adaptada do pensamento de Willy Corrêa de Oliveira, e aplicada à análise da música popular gravada.

É pela via da identificação de “acontecimentos” — autônomos, mas engendrados no todo — que o estudo das simultaneidades se aprofunda nessa visão de Willy. Assim, uma melodia acompanhada é considerada, por exemplo, apenas um “acontecimento”, na medida em que o próprio sentido dessa relação se dá justamente na própria relação entre melodia e harmonia, ou seja, o sentido é a relação. Essa relação de sentido, em mão dupla, que há entre melodia e harmonia pode ser observada na maioria das peças tonais. Como acontece em muitas obras de Chopin, por exemplo, em “Samba de uma Nota Só” (Tom Jobim / Newton Mendonça) fica evidente que uma análise que isole melodia (de caráter estático) e harmonia (em movimentação contínua) não dá conta da significação particular que a interação desses elementos propõe para a canção. (Molina, 2017, p. 91)

(para baixo). Essa prática é comumente utilizada também em edits de TikTok, já que altera o fonograma e dificulta a detecção dos algoritmos de proteção de direitos autorais.

O conceito de acontecimento musical designa uma unidade relativamente autônoma que se sustenta por coerência interna própria, mas que, ao mesmo tempo, se articula organicamente com outras unidades simultâneas. A autonomia aqui não implica isolamento: trata-se de uma identidade funcional dentro de um sistema relacional. Um ostinato⁵⁶ percussivo, um riff⁵⁷ recorrente, um padrão de baixo, uma camada vocal ou mesmo um tratamento específico de timbre podem constituir acontecimentos distintos, desde que possuam comportamento temporal identificável e não se reduzam a mero suporte harmônico ou melódico.

Essa formulação introduz uma distinção crucial entre simultaneidade e contraponto tradicional. No contraponto clássico, as vozes são organizadas segundo princípios comuns de escrita, compartilhando regime harmônico e desenvolvimento temático. Nos fonogramas montados, ao contrário, as camadas podem operar segundo lógicas diferenciadas, coexistindo sem subordinação estrita a um centro temático único. A simultaneidade deixa de ser apenas combinação de linhas para tornar-se convivência de planos sonoros heterogêneos.

A análise da música popular pós-1967 revela que a forma passa a emergir da transformação e reorganização desses acontecimentos. A introdução de uma nova camada instrumental pode instaurar um momento estruturalmente distinto; a retirada súbita de um elemento pode produzir rarefação significativa; a variação de densidade ou de registro pode redefinir o equilíbrio entre figura e fundo. A organização formal desloca-se, assim, da sucessão temática para a alternância e articulação de camadas.

Essa dinâmica pode ser compreendida também à luz da teoria da informação. Um acontecimento adquire relevância na medida em que introduz diferença perceptível no tecido sonoro. Contudo, à medida que o ouvinte se familiariza com determinado padrão, sua capacidade informativa tende a diminuir, sendo incorporado como parte do código da obra. A simultaneidade, portanto, não é apenas estrutura objetiva, mas um fenômeno dependente da escuta: o estatuto de acontecimento pode variar conforme o repertório perceptivo do ouvinte.

⁵⁶ Ostinato é um padrão musical reiterado de forma persistente ao longo de um trecho, podendo manifestar-se em parâmetros como ritmo, melodia, harmonia ou timbre. Sua repetição contínua estabelece uma base de estabilidade perceptiva sobre a qual outros elementos se articulam, frequentemente gerando efeitos de tensão, variação ou desenvolvimento por contraste.

⁵⁷ Riff é uma frase em ostinato rítmico-melódico (Molina, 2017, p. 100)

O fonograma, enquanto montagem de camadas, torna-se o espaço privilegiado dessa organização. A possibilidade técnica de gravar separadamente e manipular cada elemento permite que acontecimentos sejam introduzidos, suprimidos ou transformados com precisão. O estúdio não apenas registra, mas modela a coexistência de planos sonoros. A forma, nesse sentido, resulta da articulação dinâmica entre estabilidade e transformação de acontecimentos.

Ao reconhecer o acontecimento musical como categoria central, a análise abandona a hierarquia rígida entre “principal” e “secundário”. Uma base instrumental pode assumir protagonismo momentâneo; um detalhe tímbrico pode adquirir função estruturante; a voz pode tanto ocupar posição de figura quanto dissolver-se na massa sonora. Nesse sentido, a música popular gravada passa a ser concebida como organismo relacional, cuja coerência decorre do equilíbrio entre múltiplos vetores simultâneos. Essa reorganização do eixo vertical é particularmente produtiva para compreender gêneros cuja força estrutural não se limita à progressão harmônica, mas se apoia na repetição cíclica e na articulação de camadas — característica central tanto do City Pop quanto do Future Funk, que vamos analisar mais a frente.

Essa concepção prepara o terreno para a etapa seguinte da argumentação: se a forma emerge da articulação de acontecimentos simultâneos, torna-se necessário compreender de que modo essas articulações se configuram como sonoridades e como estas, por sua vez, estruturam a temporalidade da obra. É nesse ponto que o conceito de nível secundário assume centralidade.

4.6 Sonoridade, momento e o “grão da voz”: o nível secundário como princípio formal

A sonoridade não se reduz a um timbre isolado nem à soma indiferenciada de parâmetros acústicos. Na perspectiva de Didier Guigue (Molina, 2017, p. 107), a sonoridade trata-se de uma unidade composta, resultante da interação entre múltiplos componentes — âmbito, densidade, intensidade, distribuição espacial, reverberação e combinação tímbrica. Esses elementos não operam como atributos acessórios, mas como dimensões estruturais capazes de determinar a forma da obra. O nível secundário refere-se à configuração global da sonoridade no fonograma, isto é, à maneira como as camadas simultâneas se combinam e se transformam ao longo do tempo. Quando o nível secundário assume protagonismo,

a forma musical deixa de depender exclusivamente de esquemas como estrofe–refrão ou AABA e passa a resultar da alternância e transformação de sonoridades.

Essa transformação pode ser descrita por meio do conceito de momento, derivado de Stockhausen e reinterpretado por Jonathan Kramer (Molina, 2017, p. 119). Um momento corresponde a um segmento temporal caracterizado pela permanência relativa de determinados parâmetros — registro, densidade, intensidade e ocupação espectral. A delimitação de um momento ocorre quando se verifica ruptura significativa na configuração desses componentes. A passagem de uma textura rarefeita para uma massa sonora densa, por exemplo, instaura nova unidade perceptiva.

Kramer, aprofundando Stockhausen, coloca a possibilidade de o momento, enquanto unidade autossuficiente, se comportar de duas maneiras: como uma entidade estática — um estado no qual os parâmetros que o compõem não se modificam significativamente — ou como uma situação que contém um processo que se completa no decorrer do próprio momento. (Molina, 2017, p. 119)

Nesse quadro, os componentes morfológicos e cinéticos da sonoridade tornam-se ferramentas analíticas fundamentais. Os primeiros dizem respeito à configuração vertical — extensão, densidade, distribuição de alturas; os segundos referem-se à distribuição temporal — duração, velocidade e transformação interna. A interação entre essas dimensões determina a identidade de cada momento. Uma mesma configuração morfológica pode adquirir sentido distinto se submetida a diferentes regimes temporais; inversamente, transformações graduais na morfologia podem produzir sensação de processo no interior de um momento aparentemente estável.

A espacialização sonora acrescenta outra camada decisiva. A relação figura/fundo não depende apenas da intensidade relativa, mas também da posição estereofônica e do grau de reverberação. Um solo vocal ou instrumental pode destacar-se da massa sonora por proximidade aparente, enquanto outra camada permanece difusa ao fundo. Essas operações de mixagem não são neutras: elas contribuem para a construção formal ao redefinir continuamente o foco perceptivo.

A voz, nesse contexto, assume papel particularmente complexo. Tradicionalmente associada ao centro expressivo da canção, ela passa a integrar uma rede de enlaces com outras camadas sonoras, naquilo que Roland Barthes definiu como “grão da voz”:

A língua falada, o idioma enquanto som, torna-se, nesse sentido, o suporte fonético para a voz única daquele que canta, e é nessa confluência fértil e indissociável que as múltiplas dicções podem revelar aqui o que Roland Barthes tentou definir como o “grão da voz”. Barthes fala que na música cantada há um espaço [...] muito preciso onde uma língua encontra uma voz. (Molina, 2017, p. 141)

Ou seja, a voz pode funcionar como núcleo de convergência, articulando sílaba e nota, linguagem e música; pode também dissolver-se na textura, tornando-se componente entre outros. Sua posição como figura ou fundo varia conforme a densidade e a espacialização do conjunto. A análise da voz exige, portanto, considerar simultaneamente sua materialidade sonora e sua inserção na trama da montagem.

A montagem, nesse estágio, deixa de ser técnica de produção para tornar-se princípio formal. Essa concepção prepara a culminação do percurso teórico: se a música popular gravada se estrutura como montagem de acontecimentos e sonoridades, torna-se necessário compreender o álbum e o fonograma como gêneros complexos, cujas unidades internas se articulam segundo lógica própria. É esse movimento que será consolidado na síntese final.

4.7 Sistema tonal e modal em encontro com momento-processo e momento-estado

No sistema tonal consolidado entre os séculos XVIII e XIX, particularmente na tradição germânica exemplificada por compositores como Chopin, a forma tende a organizar-se segundo lógica de desenvolvimento e resolução. A progressão harmônica estabelece vetores direcionais; tensões acumulam-se e encontram resolução em centros tonais estabilizadores. O tempo musical assume caráter teleológico: cada evento aponta para outro, e a unidade formal depende da articulação de instabilidades que se resolvem ao longo do percurso. O desenvolvimento, nesse contexto, não é apenas técnica composicional, mas regime temporal que pressupõe deslocamento contínuo.

Já nas tradições modais — cuja presença na música popular urbana está frequentemente associada às matrizes africanas, como discute José Miguel Wisnik em *O Som e o Sentido* e em reflexões retomadas em *Antropologia do Ruído* (1989) — a organização pode operar segundo lógica menos orientada para resolução e mais sustentada por permanência.

[...] um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não tempo ou de um “tempo-virtual”, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum. (Wisnik, 1989, p. 71)

A repetição de células rítmico-harmônicas estabelece campo estável no qual variações se produzem sem alterar necessariamente o centro modal. O tempo assume caráter circular, e a identidade do segmento não depende de progressão rumo a outro estado, mas da manutenção de uma atmosfera sonora reconhecível.

Essa distinção histórica permite iluminar o conceito de momento no interior da música popular gravada. O momento-processo aproxima-se do regime tonal na medida em que implica transformação perceptível de parâmetros ao longo do tempo. A variação de densidade, o acréscimo progressivo de camadas ou a modulação de intensidade configuram percurso que altera o estado inicial. O ouvinte percebe deslocamento interno, ainda que a harmonia permaneça relativamente estável.

O momento-estado, por sua vez, aproxima-se da lógica modal na medida em que se caracteriza por permanência de determinada configuração sonora. A estabilidade de registro, densidade e distribuição espectral produz sensação de autosuficiência. Não há necessidade de resolução externa; o segmento sustenta-se enquanto campo sonoro reiterado. A circularidade não significa ausência de variação, mas predominância de repetição estrutural sobre desenvolvimento direcional.

É importante sublinhar que essa aproximação não implica identificar música tonal exclusivamente com momento-processo nem música modal exclusivamente com momento-estado. Trata-se de reconhecer afinidades estruturais entre regimes temporais distintos. A música popular gravada frequentemente articula ambos: pode apresentar blocos sonoros circulares sustentados por ostinatos modais e, simultaneamente, introduzir transformações graduais que produzem sensação de desenvolvimento.

No City Pop, essa convivência é particularmente evidente. Muitos fonogramas estruturam-se sobre ciclos harmônicos relativamente estáveis, próximos de uma lógica modal expandida, enquanto a densificação progressiva do arranjo e a manipulação de camadas instauram processos internos que produzem intensificação. A forma não depende apenas de modulações tonais, mas da alternância entre estados reiterativos e processos transformativos.

Essa articulação torna-se ainda mais visível nos remixes Future Funk. O procedimento de looping tende a radicalizar o momento-estado, transformando segmentos originalmente inseridos em dinâmica processual em campos reiterativos autossuficientes. O desenvolvimento teleológico é suspenso, e a circularidade torna-se dominante. O tempo deixa de orientar-se para resolução e passa a operar como repetição intensificada.

Ao integrar a distinção tonal/modal à categoria de momento, amplia-se o alcance analítico do conceito de sonoridade. A forma pode ser descrita não apenas como sucessão de blocos contrastivos, mas como alternância entre regimes temporais distintos: segmentos orientados para transformação e segmentos orientados para permanência. A montagem, nesse quadro, não organiza apenas materiais sonoros, mas modos de temporalidade.

Essa reflexão aprofunda o entendimento do nível secundário, pois demonstra que a configuração da sonoridade envolve escolhas temporais que remetem a tradições históricas mais amplas. A música popular gravada não abandona completamente o paradigma tonal nem adere integralmente à circularidade modal; ela articula ambos em regime híbrido, cuja análise exige atenção simultânea à progressão e à repetição.

4.8 Diálogos entre gênero complexo, gênero musical e dialogismos

A transição da canção tradicional para o regime da música de montagem exige, inevitavelmente, uma revisão no próprio estatuto do que se compreende por gênero musical. Conforme discutido no segundo capítulo deste trabalho, a partir dos aportes de Simon Frith (1996), Pablo Vila (2012) e Jeder Janotti Jr. (2019), o gênero musical não se limita a uma mera taxonomia ou classificação rígida de sonoridades; trata-se de um construto cultural dinâmico, um espaço de performance em que identidades individuais e coletivas são diacronicamente negociadas por meio de narrativas e regras econômico-semióticas. Contudo, para que essa performance identitária e fluida se materialize e circule socialmente, ela necessita de uma forma enunciativa concreta. É nesse ponto que a perspectiva de gênero musical como espaço sociocultural encontra um ponto de convergência fértil com a teoria dos gêneros discursivos de Mikhail Bakhtin, articulada à musicologia de Sérgio Molina (2017).

Ao transpor o pensamento bakhtiniano para o universo da música popular cantada, Molina (2017) permite enxergar o fonograma e o álbum não apenas como suportes técnicos de armazenamento, mas como enunciados historicamente situados que emergem de esferas específicas da atividade humana. Essa virada teórica amplia a compreensão de Janotti Jr. (2019) sobre as regras técnico-formais dos gêneros, na medida em que insere a materialidade da montagem em estúdio dentro de uma cadeia dialógica de enunciados. A distinção bakhtiniana entre gêneros primários (simples) e secundários (complexos), que aparece em sua obra *Estética da Criação Verbal* (2003), torna-se, assim, o operador metodológico ideal para decodificar essa expansão: enquanto as canções isoladas, em sua circulação cotidiana imediata, aproximam-se das formas mais simples de comunicação, a consolidação do Long Play (LP) e do fonograma multifacetado pós-1967 inaugura um regime de gêneros complexos. Estes, por sua vez, passam a absorver, rearticular e recontextualizar os gêneros simples em estruturas discursivas de maior fôlego, gerando a base material estável sobre a qual as identidades híbridas e as performances de gosto — descritas anteriormente — podem ser encenadas, respondendo a discursos do passado e projetando novas escutas na semiosfera contemporânea.

A noção de montagem, nesse contexto, aproxima-se da reflexão benjaminiana acerca da obra construída por justaposição de fragmentos. Não se trata de colagem arbitrária, mas de organização intencional de materiais heterogêneos cuja articulação produz sentido. A música popular gravada, especialmente a partir da segunda metade do século XX, incorpora essa lógica ao estruturar fonogramas por meio de cortes, sobreposições, contrastes abruptos ou transições graduais entre momentos sonoros distintos. O álbum, nesse cenário, adquire estatuto de gênero complexo, no sentido bakhtiniano, segundo Molina (2017, p. 152). Assim como certos gêneros discursivos incorporam outros gêneros em sua estrutura, o álbum integra múltiplos fonogramas, cada qual dotado de organização própria, mas articulados segundo eixo unificador. Essa articulação pode manifestar-se por recorrência temática, por continuidade tímbrica, por progressão de intensidades ou por contraste deliberado entre faixas. O conjunto não se reduz à soma das partes; a disposição das faixas e as transições entre elas participam da construção de sentido.

A compreensão do fonograma como enunciado reforça essa perspectiva. Cada gravação configura unidade discursiva situada histórica e tecnicamente, cujos elementos internos se relacionam segundo regras próprias. A montagem sonora, ao articular simultaneidades e momentos, produz efeito de totalidade que se sustenta no equilíbrio entre repetição e diferença. A repetição garante reconhecimento e coesão; a diferença introduz tensão e renovação perceptiva. Nesse ponto, a relação entre técnica e estética torna-se indissociável. A possibilidade de manipulação multipista, a edição digital, os recursos de espacialização e compressão dinâmica não são meros instrumentos externos à criação; constituem condições materiais que moldam as formas possíveis. A estética da montagem emerge, assim, como resultado da interação entre meios técnicos e escolhas composicionais.

Ao transpor a formulação bakhtiniana de gêneros complexos e simples para a música popular, Molina (2017, p. 152) observa que, no fim da década de 1950, na grande maioria dos LPs de música popular predominavam variações estilísticas dentro de um mesmo gênero: álbuns de samba, rock e bossa-nova, por exemplo. Essas canções, embora dotadas de riqueza estética, funcionavam como unidades autônomas cuja circulação não pressupunha integração orgânica em um conjunto maior e mais complexo de discurso. Nesse sentido, aproximavam-se dos gêneros discursivos primários, caracterizados por inserção direta na vida cotidiana e por menor grau de elaboração estrutural.

A partir de determinado momento histórico — especialmente no contexto pós-1967 — a situação se altera. O álbum passa a constituir espaço de planejamento global, no qual cada faixa deixa de ser apenas unidade isolada e passa a integrar um conjunto discursivamente estruturado. Molina identifica aqui a passagem para o que Bakhtin (2003) denomina gêneros discursivos secundários ou complexos: formas culturais que não apenas agrupam enunciados simples, mas os reorganizam e ressignificam em um novo patamar de elaboração complexo. Retomando o ensaio “A Era do Disco” de Lorenzo Mammi, Molina afirma que:

De posse de seu próprio suporte (o Long Play) e sua principal técnica de composição (a montagem), o universo criativo da música popular cantada — que havia crescido e amadurecido ao longo de décadas — pôde desenvolver, por intermédio da forma-momento com seus contrastes de sonoridades, um discurso musical de maior fôlego, acolhendo diferentes nuances, propondo e contornando proposições e contradições internas, em obras de cerca de 40 minutos em dois movimentos. O argumento de Mammi caminha também para uma conclusão nesse sentido, que propõe o LP como “uma forma artística, como a sinfonia ou o romance”. (Molina, 2017, p. 153)

O paralelo com o romance, gênero privilegiado na reflexão bakhtiniana, é particularmente fecundo. Para Bakhtin (2003), o romance distingue-se por sua capacidade de incorporar múltiplas vozes sociais, estilos e registros discursivos. Ele não se define por homogeneidade, mas por heterogeneidade organizada. Trata-se de gênero aberto à interferência de outros gêneros e de outras linguagens sociais, articulando-as em tensão produtiva. Molina aproxima essa característica da música popular cantada pós-1967, na qual diferentes matrizes estilísticas, tradições e registros sonoros podem coexistir no interior de um mesmo álbum.

Essa aproximação ganha densidade quando se considera a análise de Keith Negus (Molina, 2017, p. 154) acerca de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. Negus observa que o álbum não apenas expande as fronteiras do rock, mas estabelece diálogo com múltiplas tradições musicais e com diferentes temporalidades históricas. O que está em jogo não é mera mistura estilística, mas operação discursiva que coloca em confronto diferentes “vozes” musicais. A ruptura é simultaneamente estética e histórica: o álbum posiciona-se em relação a um passado musical e antecipa desdobramentos futuros, inserindo-se conscientemente em uma cadeia dialógica.

Ao conceber cada fonograma como enunciado, Molina amplia essa perspectiva. O fonograma não é apenas objeto sonoro autônomo; ele participa de uma cadeia discursiva na qual responde a enunciados anteriores e suscita respostas futuras. A noção bakhtiniana de responsividade torna-se operativa: todo enunciado é orientado para outros enunciados, pressupõe interlocutores e insere-se em horizonte histórico de expectativas. Assim, cada faixa pode ser compreendida como elo de uma cadeia, enquanto o álbum organiza esses elos segundo projeto discursivo mais amplo.

O dialogismo, entretanto, não se limita às relações internas do álbum. Cada obra insere-se em cadeia histórica mais ampla, estabelecendo relações com álbuns anteriores e posicionando-se em relação a gêneros e estilos consolidados. A dimensão dialógica não é adição posterior; constitui condição do processo comunicativo. Como observa Irene Machado, as relações interativas são processos produtivos de linguagem: o sentido emerge da interação, não da autonomia isolada do enunciado (Machado apud Molina, 2017, p. 155).

Ao integrar as categorias bakhtinianas ao estudo da música popular gravada, Molina (2017, p. 157) oferece ferramenta poderosa para compreender o

álbum como gênero complexo construído historicamente a partir da prática sonora popular, e não da tradição escrita erudita. A montagem passa a ser entendida não apenas como técnica sonora, mas como operação discursiva que organiza vozes, estilos e temporalidades em tensão produtiva.

Essa perspectiva tem implicações diretas para a análise de fonogramas específicos e de seus remixes. Se cada faixa constitui enunciado inserido em cadeia histórica, o remix não é simples reprodução técnica, mas novo enunciado que responde ao anterior, reorganizando sua voz discursiva e posicionando-a em novo horizonte cultural. O dialogismo não ocorre apenas entre artistas, mas entre versões de uma mesma obra, que se interpõem como respostas sucessivas dentro de um mesmo campo histórico de significados.

4.9 Procedimentos Técnicos para a Extração e Edição dos Espectrogramas

Para a realização das análises do nível secundário e a visualização gráfica dos acontecimentos musicais, adotou-se um protocolo digital de extração e marcação visual dos fonogramas empíricos por meio de DAW⁵⁸. A geração dos espectrogramas de frequência e intensidade dos fonogramas deu-se por meio do software livre de edição e análise de áudio Audacity (versão para Windows), configurado para a visualização em modo espectro com escala linear de frequências e janela de renderização ajustada para capturar contrastes tímbricos e dinâmicas relativas. Os recortes dos segmentos temporais analisados foram extraídos diretamente da interface por meio da ferramenta nativa de captura do sistema operacional Windows 11. Subsequentemente, o tratamento gráfico das imagens, incluindo a inserção de vetores, sinalizadores morfológicos, demarcações de Momentos-Estado (ME) e Momentos-Processo (MP), bem como as legendas descritivas das relações entre letra, acontecimento musicais, densidades acrônicas e diacrônicas, foi executado no utilitário de edição vetorial e rasterizada Paint 3D. Esse encadeamento técnico assegurou a precisão na correspondência entre a escuta analítica, os dados acústicos e a representação visual da montagem fonográfica.

⁵⁸ Uma DAW (*Digital Audio Workstation*, ou estação de trabalho de áudio digital) é um programa de computador usado para gravar, editar, mixar e produzir músicas e sons. Os softwares mais populares do mercado incluem o Ableton Live, FL Studio, Logic Pro, Pro Tools e Reaper, além do gratuito Audacity, usado neste trabalho.

5. ANÁLISE DOS FONOGRAMAS: PARÂMETROS ANALÍTICOS PARA O ESTUDO DO FONOGRAMA

A incorporação das categorias desenvolvidas por Sergio Molina, como montagem, acontecimento musical, sonoridade, momento e dialogismo, exige a explicitação de um protocolo analítico que permita sua aplicação a fonogramas completos. Não se trata de converter conceitos em checklist técnico, mas de estabelecer critérios de observação que orientem a escuta e a segmentação formal das obras.

O ponto de partida consiste na compreensão do fonograma como unidade discursiva relativamente autônoma. Cada faixa será tratada como enunciado sonoro, inserido em cadeia histórica específica, cuja coerência interna decorre da articulação entre acontecimentos simultâneos e da organização sucessiva de momentos. A análise não se limitará à progressão harmônica ou à letra, embora esses elementos sejam considerados; o foco recairá sobre o nível secundário, isto é, sobre a configuração global da sonoridade.

O primeiro movimento analítico consiste em identificar os acontecimentos musicais relativamente autônomos que estruturam o fonograma. Esses acontecimentos serão delimitados a partir de sua estabilidade perceptiva: padrões de baixo recorrentes, ostinatos rítmicos, camadas de sintetizador, linhas vocais específicas ou tratamentos tímbricos que, ao serem introduzidos ou suprimidos, alteram significativamente o equilíbrio do campo sonoro. A autonomia de cada acontecimento será avaliada não por sua função harmônica isolada, mas por sua capacidade de sustentar identidade reconhecível ao longo de determinado intervalo temporal.

Em seguida, procede-se à segmentação em momentos, entendidos como intervalos caracterizados pela permanência relativa de determinada configuração de sonoridade. A delimitação de um momento ocorrerá quando houver transformação perceptível na densidade, na distribuição espectral, na intensidade relativa ou na espacialização das camadas. A mudança de momento não dependerá exclusivamente de alterações harmônicas ou textuais, mas da reorganização do conjunto sonoro. Essa abordagem permite reconhecer submomentos internos quando contrastes incisivos ocorrerem dentro de uma mesma seção tradicional.

A análise considerará ainda a dinâmica entre momento-estado e momento-processo. Segmentos nos quais a configuração sonora se mantém relativamente estável serão examinados como campos circulares de permanência; segmentos que apresentem transformação gradual de parâmetros — densificação progressiva, ampliação de registro, intensificação dinâmica — serão interpretados como processos internos. Essa distinção permitirá observar como cada fonograma articula regimes temporais distintos e como tais regimes são reconfigurados nas versões remixadas.

A posição da voz será objeto de atenção específica. Considerando a noção de rede de enlaces, observar-se-á se a voz ocupa posição de figura destacada ou se se integra como componente da textura. Serão examinadas variações de proximidade sonora, reverberação e articulação rítmica, bem como o modo como a linha vocal interage com os demais acontecimentos. Essa observação é particularmente relevante para compreender como o remix pode deslocar a centralidade da voz ou redefinir sua função estrutural.

Finalmente, a dimensão dialógica será considerada em dois níveis. No plano interno, observar-se-á como os momentos e acontecimentos dialogam entre si, estabelecendo contrastes e ressonâncias que produzem coerência global. No plano externo, cada fonograma será situado em relação à cadeia histórica de enunciados, incluindo sua versão remixada. O remix será compreendido como resposta discursiva que reorganiza os acontecimentos do original, alterando hierarquias internas e regimes temporais.

Esse conjunto de procedimentos não visa reduzir a obra a esquemas rígidos, mas oferecer quadro metodológico consistente para examinar fonogramas completos em sua materialidade sonora. A análise comparativa entre as versões originais de *Plastic Love* (1984) e *Stay With Me* (1979) e seus respectivos remixes *Future Funk* permitirá observar como a montagem opera em dois níveis: na configuração original da sonoridade e na reconfiguração posterior que desloca momentos, intensifica circularidades e redefine protagonismos sonoros.

Por fim, devido a nossa escolha metodológica de analisar os remixes especificamente de *Night Tempo*, creio que valha a pena se demorar um pouco mais em sua biografia. O nome real de *Night Tempo* é Jung Kyung-ho (정경호), nascido em Seul, Coreia do Sul, em 1986. Antes de se dedicar integralmente à música e às turnês globais, atuava profissionalmente como programador de computadores. Sua

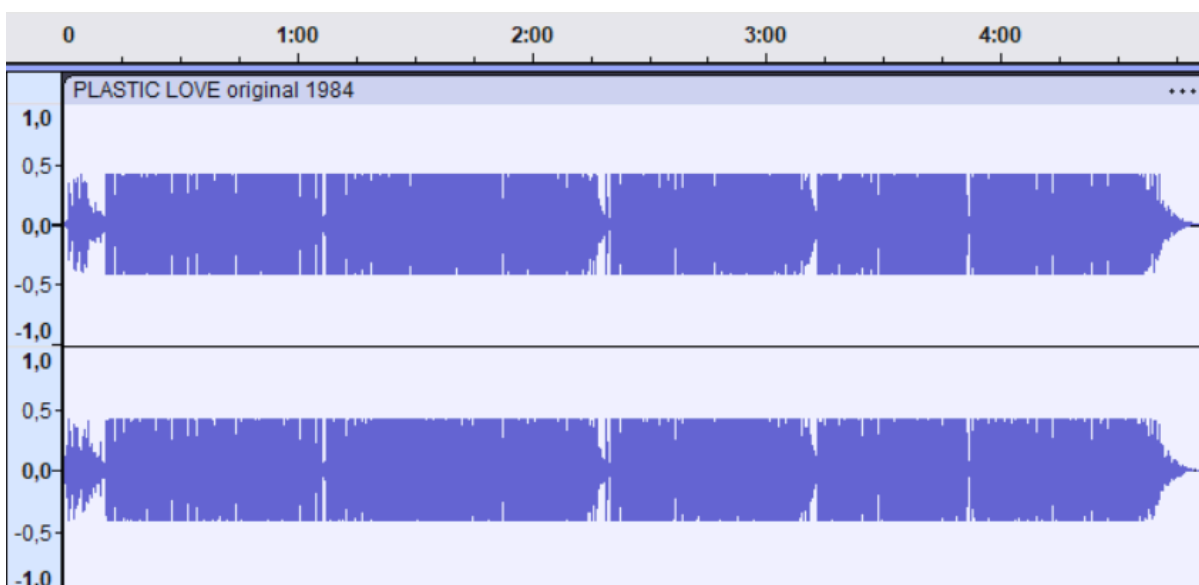
relação com o City Pop desenvolveu-se a partir de um fascínio colecionista por fitas cassete e discos de vinil importados do Japão, acumulados durante viagens e garimpos em sebos. A partir de 2015–2016, Jung começou a publicar suas próprias reinterpretações sob o rótulo de Future Funk no SoundCloud e Bandcamp, ganhando projeção definitiva com o lançamento de Plastic Love (Night Tempo 100% Pure Babymaker Trap Edit) e com o projeto conceitual Showa Groove, dedicado a revitalizar ícones da era Showa japonesa.

A singularidade de Night Tempo para o Future Funk reside em sua perspectiva arquivística asiática e interasiática. Como sul-coreano atuando sobre a produção japonesa, Jung opera uma mediação cultural marcada por proximidade geográfica e histórica com a era Showa, tratando as obras não apenas como fontes aleatórias de samples exóticos, mas como monumentos históricos a serem restaurados e recontextualizados com rigor historiográfico. Além disso, o DJ tem chancela institucional junto às gravadoras japonesas (como Victor Entertainment, Pony Canyon e King Records) para os seus remixes, com acesso às fitas master e faixas multitrack originais de artistas como Mariya Takeuchi, Miki Matsubara, Wink, BaSho e Anri.

Esse acesso direto permitiu a ele isolar com extrema fidelidade hastes (stems) de voz, linhas de baixo e seções de metais, aplicando filtros, compressões e sidechains sem os ruídos e cancelamentos de fase típicos da amostragem tradicional. Apesar de ser sul-coreano em um mercado musical historicamente protecionista como o japonês, Jung rompeu barreiras institucionais e transformou-se no principal curador autorizado do arquivo pop japonês dos anos 1970/1980 para o público contemporâneo internacional.

5.1 Análise de Plastic Love (Versão original, 1984)⁵⁹

Figura 1 - Espectrograma da versão original de Plastic Love com stereo (lado L-esquerdo acima e R-direito abaixo)



Fonte: Minha Autorial (2026)

0 a 0:11 - Momento Processo 1 (MP1) - O fonograma inaugura-se com um acontecimento de alta reverberação relativa e especialização espacial à direita: batidas tercinadas nos tons da bateria que funcionam como um 'anacruse'⁶⁰ sonoro. Segue-se uma unidade sonora composta (orquestra, bateria, baixo e teclados) que estabelece o plano tonal de Bb, com a progressão dos acordes de Bbmaj7 (I^M), Fmaj9/A (V), Gm9 (Vi⁹), Bbmaj7/F (I^M,) e Eb9 (IV), típica de gêneros como Jazz e Bossa Nova, resultando em uma sensação inicial de conforto e relaxamento, mas com um último acorde que indica relação de tensão (não-resolução).

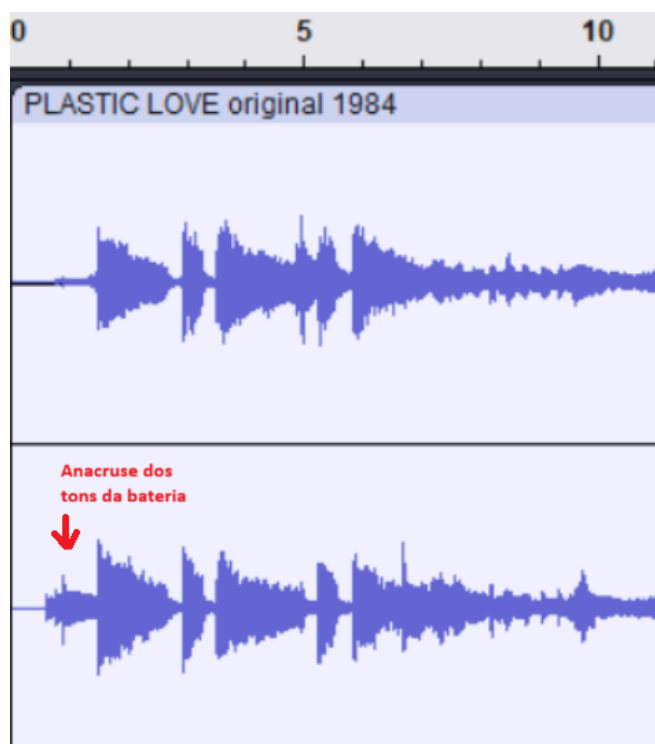
A densidade acrônica é elevada por ataques em contratempo, criando uma chamada para o momento subsequente, como podemos ver de forma mais detalhada logo abaixo:

⁵⁹ Link para audição da música:

<https://open.spotify.com/intl-pt/track/7rU6lebxzlvgy5t857bKFq?si=f019dd6948de4a20>

⁶⁰ Anacruse é uma frase inicial na música que ocorre quando uma melodia ou ritmo começam antes do primeiro tempo forte (tempo 1) do compasso, geralmente na parte final do compasso anterior. Ela funciona como uma preparação rítmica ou "prévia" para o início oficial da melodia, sendo comum em diversos estilos.

Figura 2 - Visão detalhada do 0 a 10 segundos. Tons no R-Direito, linha de baixo.

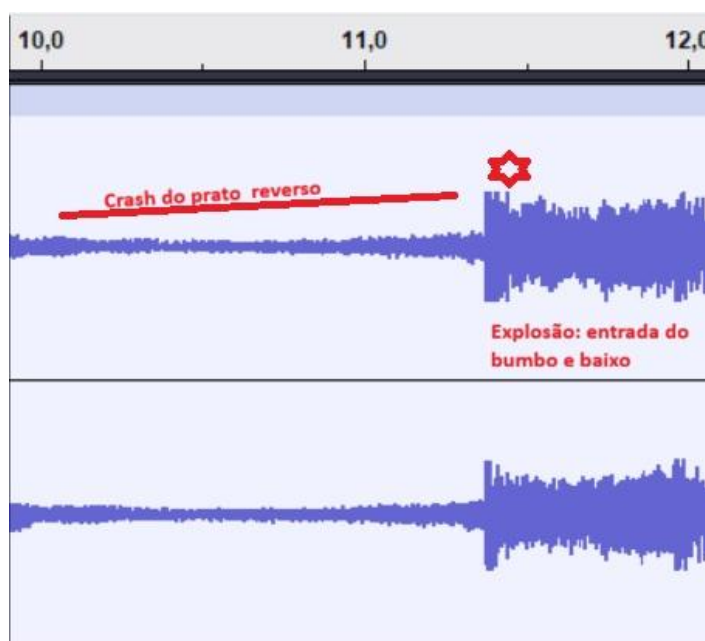


Fonte: Minha Autoria (2026)

07 a 11 - Momento Processo 2 (MP2) - Um teclado elétrico com chorus e reverb toca em semicolcheias tercinadas os arpeggios de Bbmaj7 (I^{7M}), Am7 ($vii^{\circ}7$) e D (V7), produzindo uma sensação passageira de melancolia, mas que no último acorde modula para a tonalidade maior e convida para um próximo acorde de Gm, que é exatamente o que vai acontecer no início do verso seguinte, criando um momentum que conduz ao próximo momento.

10 a 11 - Acontecimento 2 no MP2 - Ao mesmo tempo em que o teclado elétrico toca, acontece a entrada da sobreposição de um som de crash (prato) reverso, feito com a edição do engenheiro de som, com bumbo e baixo atacando um tempo antes do fim do compasso, gerando uma chamada (expectativa) para o próximo momento. A edição das fitas permitiu a manipulação dos sons naturais, podendo produzir a reversão do som de ataque inicial para produzir o efeito de suavidade no começo e explosão no final. Em vez do ataque da baqueta no prato da bateria explodir, ele começa fraco (pelo decréscimo do sustain revertido) e termina forte, dando o punch necessário para chamar o próximo momento, como podemos visualizar no fonograma detalhado abaixo:

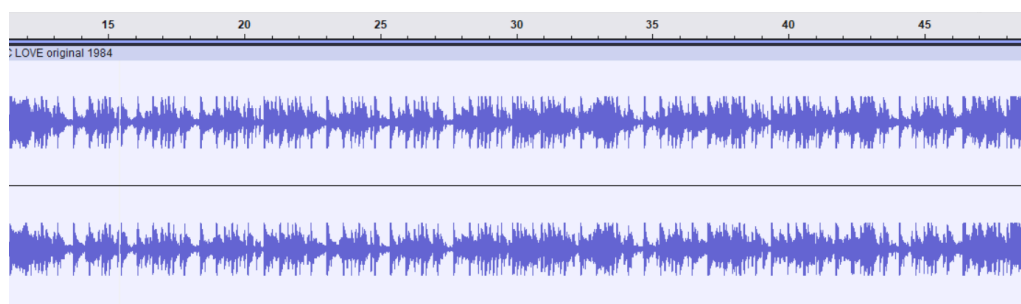
Figura 3 - Visão detalhada do 10 a 12 segundos de Plastic Love.



Fonte: Minha Autoria (2026)

0:11 a 47 - Momento Estado (ME1) - Entra a primeira parte modal da música, liderada pelo baixo, piano e bateria em um ostinato sincopado no tom de Gm, que prepara o terreno para a entrada do vocal no verso, estabelecendo a clave no tempo de 102 BPM numa divisão de 4/4. Esse ostinato só funciona porque está ancorado no eixo comum de semicolcheias. É a "redundância" desse eixo que permite a formulação da síncope no baixo. A harmonia segue a lógica circular modal, repetindo os acordes de Gm9, C7b9, Am7 e Dm7, numa relação de graus muito bem estabelecida na música pop de I, IV, II, V, estabilizando a dinâmica da primeira parte do fonograma por meio destes ostinatos regulares:

Figura 4 - Visão detalhada do 11 a 47 segundos de PL.



Fonte: Minha Autoria (2026)

0:11 a 47 - Acontecimento 2 - Guitarras - há dois overdubs de guitarra explorando ambos os espectros estéreo da música; um do lado direito, fazendo

pequenos riffs na escala pentatônica com as cordas abafadas na *clave/beat* da música, com pequenas variações no baixo a cada 4 compassos para acompanhar as mudanças na harmonia, enquanto do lado esquerdo a guitarra toca ritmicamente os acordes de Gm9, C7b9, Am7 e Dm7, nas cordas agudas E, B, G e D, também na *clave* da música.

(M2) Acontecimento 3 - Cowbell - Ao final de cada 4 compassos, no verso, um cowbell que repete batidas tercinadas do lado esquerdo do espectro estéreo.

30 a 48 - Vocal: Entrada da voz da Mariya Takeuchi, seguindo uma divisão rítmica de colcheias começando sempre no contratempo com síncope nas duas últimas notas, produzindo um reforçamento das duas últimas sílabas. Segue a letra com transcrição em Romaji⁶¹ e Português:

<i>Totsuzen no kisu ya</i>	/	Meus beijos repentinos
<i>Atsui manazashi de</i>	/	E meus olhares quentes
<i>Koi no puroguramu wo</i>	/	Por favor, não cause uma falha
<i>Kuruwasenai de ne</i>	/	Na programação do amor

A dicção da Mariya Takeuchi reforça a rede de enlaces rítmicos, onde o 'grão da voz', retomando Barthes, atua como um componente percussivo que adensa a densidade diacrônica dos versos, conectando o universo do discurso verbal, o universo melódico e o rítmico.

47 a 54 - Acontecimento 2 no M3: enquanto o baixo e bateria mantém o *beat* estável, acontece a adição de uma guitarra fazendo floreios com intervalos de terças e quintas em uma lógica de *pull-off*⁶² e *hammer on*⁶³ nas cordas E e B mais agudas, adicionando uma camada de brilho e ritmo extra a audição da música, funcionando como uma novidade dentro do esquema de repetições.

47 a 1:07 Momento Processo 3 - MP3: aqui temos uma ponte, onde a vocalista canta:

<i>Deai to wakare</i>	/	Os encontros e as despedidas
<i>Jouzu ni uchikonde</i>	/	Os programe direito

⁶¹ Transcrição da fonética japonesa para o alfabeto latino. As letras em ideograma japonês (Kanji, Hiragana e Katakana) vão estar disponíveis nos anexos ao fim do trabalho.

⁶² Pull-off é uma técnica de ligado descendente (notas mais agudas para graves) na guitarra, onde você soa duas ou mais notas tocando com a palheta apenas a primeira. O efeito é criado ao "beliscar" a corda para baixo com o dedo da mão esquerda, liberando-a para vibrar em uma casa anterior já pressionada.

⁶³ O hammer-on é uma técnica onde se produz uma nota "martelando" um dedo da mão esquerda (ou direita, para canhotos) no braço do instrumento, sem palhetar a corda uma segunda vez. Ele liga uma nota mais grave a uma mais aguda, criando um som contínuo e suave.

Jikan ga kureba / Quando chegar a hora
Owaru, don't hurry! / Acabou, não se apresse!

Em termos discursivos, o eu lírico está pedindo para que não haja confusão entre racionalidade e paixão, e que a razão é quem deve dominar a administração dos relacionamentos. Em termos melódicos, de forma contraditória, há uma relação de ascendência e descendência proeminente nos saltos de intervalos, o que indica um movimento de passionalização por parte da cantora na linguagem musical. O verso termina com três batidas fortes do bumbo em conjunto do baixo, seguidos de silêncio após o '*Owaru, don't hurry!*', indicando uma relação sincrética entre o nível lírico e sonoro, produzindo um 'vale' com o retorno do som Crash (prato) ao contrário, como podemos visualizar abaixo:

Figura 5 - Visualização dos acontecimentos da ponte 1 de PL



Fonte: Minha Autoria (2026)

1:08 a 1:24 ME1': retorno do verso Momento-Estado com mudanças na letra mas seguindo a mesma divisão rítmica e melódica da primeira vez. Adição de novos acontecimentos musicais, com naipes de cordas e sopros fazendo melodias que se posicionam mais ao fundo no espectro direito (R) da distribuição sonora:

Ai ni kizutsuita / Machucada pelo amor
Ano hi kara zutto / Desde aquele dia
Hiru to yoru ga gyaku no / Meus dias e minhas noites estão trocados
Kurashi wo tsuzukete / Eu tenho vivido assim

1:25 a 1:41 - MP3': repetição da ponte Momento-Processo 3 com alterações na letra. A seção instrumental de sopros começa a ficar mais proeminente, aparecendo mais ao centro/frente da mixagem, fazendo floreios melódicos na escala

pentatônica de blues⁶⁴, semelhante aos arranjos utilizados pelas Big Bands nas músicas disco e funk norte-americanas, numa dinâmica de pergunta e resposta com a melodia da voz, justamente quando a Mariya Takeuchi canta sobre estar dançando até o amanhecer nas discotecas:

Hayari no disco de / Nas discotecas populares
Odori akasu uchi ni / Enquanto eu dançava até o amanhecer
Oboeta majutsu na no yo / Adquiri uma magia
I'm sorry! / Me desculpe!

Falando em termos de sonoridade, a adição dos sopros produz um adensamento da malha horizontal pela introdução de sub-momentos que, embora ocupem o mesmo espaço temporal da voz, mantém a segregação tímbrica pela diferença de registro (âmbitos relativos).

Figura 6 - Pergunta e resposta entre Voz e Metais



Fonte: Minha Autoria (2026)

1:42 a 1:44 - MP4: entrada de uma ponte adicional especial para causar tensão para o refrão. A progressão consiste em uma subida harmônica que vai do Dm7(v⁷), C/E (IV), F(VII) e culmina em uma dominante alterada D7 (b13) (V7), preparando o campo harmônico para entrar no refrão. Baixo e teclado tocam simultâneamente, porém fazem notas diferentes (O baixo faz as notas Fá, Sol, Lá ao Bb), que se complementam em intervalos de terça, quinta e fundamental, resultando em uma unidade sonora composta rica e impactante no eixo vertical do fonograma:

⁶⁴ Escala de blues.

Figura 7 - Unidade Sonora Composta da Ponte.



Fonte: Minha Autoria (2026)

1:45 a 2:12 - Refrão Momento Estado - ME2: Para fins de classificação, vamos chamar de momento estado o refrão, porém, como vamos demonstrar a seguir, ele tem movimentações e características dos dois modos (modal e tonal) dentro de si, resultando em um bloco mais híbrido. Os primeiros 8 compassos, que classificaremos como trecho (E1) são em estilo modal, com repetição os acordes de Bbmaj7 (vii^{7M}) e C (III), enquanto o segundo momento (E2) segue uma progressão mais complexa com uma sequência de 7 acordes: Em7 (ii), A7b9 (V), Dm7 (i), Bb (IV), C (V), Am7 (VI) e DM7 (V7).

E1) *Watashi no koto wo kesshite* / Nunca, nunca

E1) *Honki de aisana de* / Me ame de verdade

E2) *Koi nante tada no geemu* / O amor é apenas um jogo

E2) *Tanoshimeba sore de ii no* / Apenas diversão é o suficiente

E1) *Tozashita kokoro wo kazaru* / O meu coração fechado é adornado

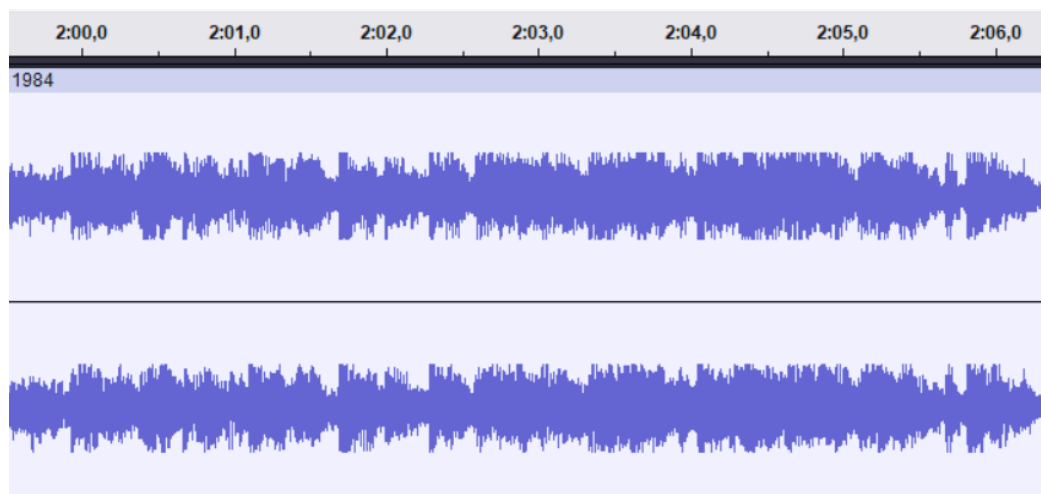
E1) *Hade na doresu mo kutsu mo* / Com vestidos e sapatos extravagantes

Este texto convida para um momento dramático da narrativa, que conta uma pequena história tanto no campo lírico quanto no harmônico. A cadência ii-V-i em Dm soa séria e momentaneamente introspectiva, como se a "máscara" que o eu lírico racional de Plastic Love caísse por um instante, e ele desvelasse suas

verdadeiras emoções. A subida Bb - C - Am7 soa como uma tentativa de retorno, culminando no D maior, que é um acorde de tensão e conclusão que demanda repetição. A harmonia contradiz a letra: a frase fala de superficialidade, mas os acordes mostram uma complexidade e uma busca emocionais profundas.

Da mesma maneira, o fonograma reflete essa densidade emocional, tanto no plano acrônico como no diacrônico:

Figura 8 - Trecho do refrão de PL

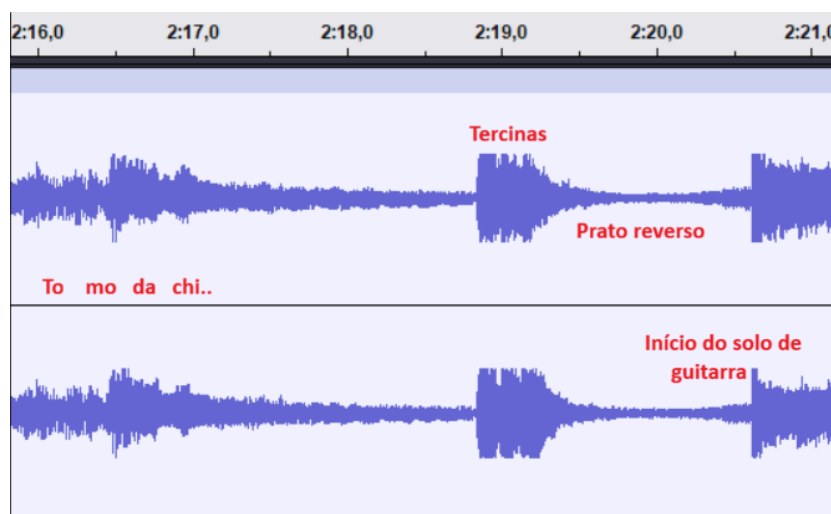


Fonte: Minha Aatoria (2026)

2:13 a 2:18 - CODA ou retorno transformado do MP2' - Voltamos aqui, de forma cíclica, ao momento processo que dá início ao fonograma, em Bb, com a progressão Bbmaj7 (i), Am7 (II) e D (V) para fechar o bloco, como uma CODA⁶⁵, produzindo uma sensação de melancolia e entrega, com a melodia da voz se encontrando com o arpeggio dos acordes supracitados no piano elétrico quando canta o verso “kodoku na tomodachi”, que significa “Que são os amigos da minha solidão”, gerando um efeito de sentido global profundamente sincrético entre o plano tonal, sonoro e lírico. A sensação é de melancolia, repouso e resignação consciente. Após o fim da frase, no último ponto forte do compasso, há uma virada em tercina sincronizada entre caixa da bateria, baixo e sopros, chamando para o solo de guitarra, como podemos visualizar abaixo:

⁶⁵ A coda (do italiano "cauda") é a seção final de uma peça musical, funcionando como um encerramento ou arremate da composição. Ela serve para concluir a música de forma coesa, muitas vezes introduzindo um material melódico novo ou reafirmando o tema principal. Em partituras, é indicada por um símbolo específico (um círculo cortado por duas linhas cruzadas) que sinaliza um salto para o final.

Figura 9 - Ponte para o solo de guitarra



Fonte: Minha Autoria (2026)

2:19 a 2:39 SOLO - Entra o solo de guitarra de Tatsuro Yamashita, posicionado sempre mais ao espectro direito da mixagem, caracterizado por um timbre de captadores single-coil da guitarra⁶⁶, caracterizando um som mais quente e brilhante, com maior profusão de médios e agudos. Melodicamente, o solo segue uma lógica de uso de pentatônicas menores sobre a base harmônica de Gm9, com uso extensivo de *bends* e ligados. O fim do solo chama para o retorno do refrão.

2:40 a 3:14 - Volta do refrão ME2': segue a mesma lógica sonora e harmônica do ME2 original⁶⁷:

Watashi wo sasou hito wa / A pessoa que me convidou
Hiniku na mono ne itsumo / ironicamente sempre me valoriza
Kare ni niteru wa naze ka / e sempre se assemelha a ele
Omoide to kasanariau / as memórias vão se sobrepondo
Gurasu wo otoshite kyuu ni / mesmo que eu solte o copo
Namidagunde mo wake wa / e meus olhos se encham de lágrimas
Tazu nenai de ne / não pergunte sobre isso, ok?

A letra novamente acentua a contradição da tentativa de se distanciar do parceiro amoroso através da racionalidade; o novo parceiro é ironicamente selecionado por sua semelhança com o "parceiro primevo" - aquele que gerou o

⁶⁶ Não há informações exatas na ficha técnica do álbum Variety sobre qual modelo de guitarra foi utilizado, porém, Tatsuro Yamashita é conhecido por usar uma Fender Telecaster modificada, com seus timbres brilhantes de captadores single-coil evidentes na gravação.

⁶⁷ Como os ME e MP vão se repetir sem alterações significativas do fonograma, apenas da letra, não vamos repetir mais descrições dos gráficos, por hora.

desconforto e levou o eu lírico a tentar evitar relações mais íntimas - mas que de maneira irracional, acaba sempre voltando ao mesmo padrão de relacionamento. O sujeito tenta programar sua vida afetiva para o desapego ("é apenas um jogo"), mas os códigos do passado invadem o presente, fazendo com que as memórias "se sobreponham" (*kasanariau*).

O pedido final ("não pergunte sobre isso, ok?") sela a impossibilidade de diálogo: o sujeito reconhece a irracionalidade do seu padrão de repetição, mas prefere manter o trauma em uma zona de silêncio. Musicalmente, essa circularidade do desejo é reforçada pela harmonia modal que não resolve, mantendo o ouvinte e o eu lírico presos em um looping onde o futuro é sempre uma refração de um passado que não foi elaborado.

3:15 a 3:31 retorno do ME1” com variações de cordas: retorno do primeiro momento-estado, mas dessa vez a adição da novidade do acontecimento de floreios melódicos de cordas (violinos, violas e cellos) que funcionam na lógica de pergunta e resposta a melodia vocal de Mariya Takeuchi, que segue construindo a narrativa através da letra:

Yofuke no kousoku de / Na estrada ao amanhecer
Nemuri ni tsuku koro / Eu pego no sono
Harogen raito dake / E apenas as luzes halógenas
Ayashiku kagayaku / Brilham misteriosamente

A construção imagética que se faz no plano lírico enaltece as luzes da madrugada na metrópole, enquanto a protagonista da narrativa dirige um carro com sono. Esse trecho converge com o que destacamos no capítulo sobre a origem do City Pop e a intermedialidade inerente ao gênero através de Sommet (2020): o público-alvo eram o de trabalhadores adultos que possuíam poder econômico para ter carros e sistemas de sons sofisticados, e podiam dirigir a noite, ao voltar das baladas de madrugada, ouvindo hits como Plastic Love.

3:32 a 3:51 - ME3”: última aparição do momento-processo que faz a ponte ora para o refrão, ora para o retorno ao ME1. Não há nenhum acontecimento diferencial nessa parte, mudando apenas a letra, que prepara para o último refrão após o som de splash reverso e o ‘*Don’t worry!*’:

Koori no you ni / Assim como o gelo
Tsumetai onna da to / Eu sou uma mulher fria

Sasayaku koe ga shitemo / Mesmo que sussurrem isso
Don't worry! / Não se preocupe!

3:52 a 4:54 - ME1''' - Refrão final: a parte final da música, onde Mariya Takeuchi canta repetidamente as frases *"I'm just playing games, I know that's plastic love / Dance to the plastic beat, another morning comes"*, que significa "Estou apenas brincando, sei que é um amor de plástico / Dançando ao ritmo de plástico, outra manhã chega". É o ápice vocal de Takeuchi dentro da música, que canta notas longas, em tessitura alta com dinâmica explosiva ao fim de cada frase.

Figura 10 - Refrão final



Fonte: Minha Autoria (2026)

Em termos de desenvolvimento, esse ápice estrutural busca produzir um efeito de catarse no ouvinte em todos os planos: sonoro, tonal e lírico. Isso é feito, nesse caso, principalmente pela adição de frases melódicas das cordas e sopros, que revezam entre si, se encontram e funcionam em um esquema de pergunta/resposta, explorando verticalmente também trechos mais graves e agudos dentro da tessitura de frequências sonoras.

Essa explosão instrumental vai gradativamente tendo volume geral abaixado por meio do recurso do fade-out, que finaliza a canção, mas que dá a sensação de um possível retorno e infinitude do evento, como podemos visualizar abaixo:

Figura 11 - Fade-out final



Fonte: Minha Aatoria (2026)

5.2 Reflexões sobre o fonograma de Plastic Love

Primeiramente, em termos de sonoridade, a estruturação morfológica de Plastic Love revela que a repetição dos Momentos-Estado e Momentos-Processo não se traduz em estagnação, mas em um processo de intensa atualização e transformação da repetição em novidade, explorando a espacialidade estéreo do fonograma e a densidade acrônica pela adição de acontecimentos que enriquecem a experiência de audição. Essa concepção de mixagem vai de encontro a ideia de que o City Pop era um som pensado para ser consumido em movimento, por um sujeito adulto com poder de consumo o suficiente para ter um carro com um aparelho reproduzidor de fita cassetes em uma sistema de som estéreo, como apontamos no primeiro capítulo deste trabalho pelo trabalho de Sommet (2020).

Em termos discursivos, Plastic Love evidencia um processo de tradução cultural que opera na fronteira semiótica entre a memória coletiva do groove ocidental e a semiosfera urbana japonesa. Essa fronteira não atua meramente como uma linha divisória, mas como um mecanismo de interpenetração que permite ao fonograma absorver e ressignificar códigos. Quando observamos o retorno do Momento-Processo 3 (1:25 a 1:41), a introdução dos metais configura um espaço de fronteira onde o código do Big Band Funk norte-americano — uma esfera semiótica hegemônica — é filtrado e transformado. O fonograma, nesse sentido, comporta-se como um "dispositivo complexo" (Lotman, 1996), capaz de traduzir informações

externas para gerar uma nova mensagem que é, em sua essência, semioticamente heterogênea.

Essa porosidade da fronteira fundamenta a inovação textual presente no trecho ME1" (3:15 a 3:31). A entrada da seção de cordas sobre o verso modal não é uma simples justaposição, mas um processo de criação artística que ocorre nesse espaço privilegiado de contato. A tradução de elementos da tradição orquestral para a malha rítmica do City Pop resulta em um texto cultural que incorpora múltiplas camadas de sentido. Ao descrever a condução sob as "luzes halógenas", a música utiliza a fronteira para fundir a frieza tecnológica do sintetizador com a fluidez das cordas, gerando uma compreensão inédita sobre a solidão metropolitana. Conforme Nakagawa (2024), essa apropriação expande o panorama cultural japonês, pois o fonograma atua como um "intelecto desenvolvido", processando memórias distintas para estabelecer uma centralidade própria.

O ápice estrutural no refrão final (3:52 a 4:54) demonstra o fonograma operando em sua capacidade máxima de gerador informacional. O diálogo entre metais e orquestra revela uma fronteira que já não apenas separa, mas que promove a síntese de códigos contrastantes. A voz de Takeuchi, ao atingir sua tessitura mais alta, enlaça-se a essa massa sonora, consolidando o City Pop como um fenômeno de tradução consciente. A tradução cultural, aqui, não invisibiliza as matrizes originais, mas as utiliza como material primordial para a emergência de um texto complexo que desafia a hegemonia pop original. O uso do fade-out projeta essa dinâmica de fronteira para além do limite do áudio, sugerindo que a tradução e a ressignificação do "amor plástico" são processos contínuos e inesgotáveis na semiosfera contemporânea.

Neste fechamento, a tradução do conceito de "Plastic Love" atinge sua maturidade semiótica. A exuberância da produção, que atinge níveis máximos de intensidade e preenchimento sonoro, funciona como um ornamento barroco para uma mensagem de vacuidade afetiva ("I'm just playing games"). O recurso do fade-out final não encerra a canção, mas a projeta para um tempo virtual infinito, sugerindo que essa Forma-Momento — este estado de "amor plástico" e "batida de plástico" — é um ciclo contínuo na semiosfera da metrópole, uma memória que se repete e se traduz a cada novo amanhecer, mantendo a música em um eterno estado de suspensão e transe rítmico.

A arquitetura sonora de *Plastic Love* pode ser compreendida, também, sob a ótica da interpretação de Molina (2017, p. 152) sob Mikhail Bakhtin como um gênero complexo que absorve e reelabora gêneros primários e secundários da música popular cantada. O arranjo não se estabelece no vácuo, mas em um profundo dialogismo com a produção fonográfica ocidental do final da década de 1970. Existe uma resposta ativa e criativa aos modos de produção consolidados por artistas como Earth, Wind & Fire, Steely Dan e The Doobie Brothers. Essa relação dialógica manifesta-se na apropriação da lógica modal e na imparidade rítmica das claves, elementos que, uma vez transpostos para a semiosfera japonesa, são atualizados através de uma experimentação técnica exaustiva. Como propõe Molina, o discurso (aqui, o discurso musical) é sempre uma resposta a discursos anteriores; o arranjo de Tatsuro Yamashita, portanto, "fala" com a precisão harmônica do AOR e o groove do Funk norte-americano, não como mera cópia, mas como uma refração original que carrega a memória desses gêneros.

Esse dialogismo é materializado na unidade sonora composta que funde a orquestração e os metais típicos da Disco Music de Filadélfia ou do som da Motown com a precisão dos sintetizadores da era digital. O fonograma atua como um espaço de encontro onde a voz de Mariya Takeuchi exerce o code-switching, alternando entre o japonês e o inglês. Esse recurso não é apenas cosmético; ele revela a porosidade do gênero. O "grão da voz", ao proferir frases em inglês dentro de uma estrutura melódica diatônica menor, estabelece um enlace direto com o ouvinte global, sinalizando que a obra habita uma fronteira linguística e cultural. A língua inglesa, nesse contexto, funciona como um signo de pertencimento a uma modernidade transnacional, permitindo que a "programação do amor" descrita na letra dialogue com a "programação do estúdio" que define a sonoridade da época.

Portanto, a existência de *Plastic Love* é indissociável da consolidação de um modo de criação de fonogramas que prioriza a montagem e a busca pela perfeição técnica como elementos de estilo⁶⁸. A pesquisa sonora realizada por músicos japoneses como Yamashita representa um trabalho de tradução e acabamento de um repertório de memórias musicais norte-americanas, recontextualizadas para a realidade urbana de Tóquio. O resultado é um texto fonográfico que, ao dialogar com a alteridade ocidental, acaba por afirmar sua própria identidade. O City Pop, sob essa perspectiva bakhtiniana, é o produto de um "exotopismo" (estar fora para

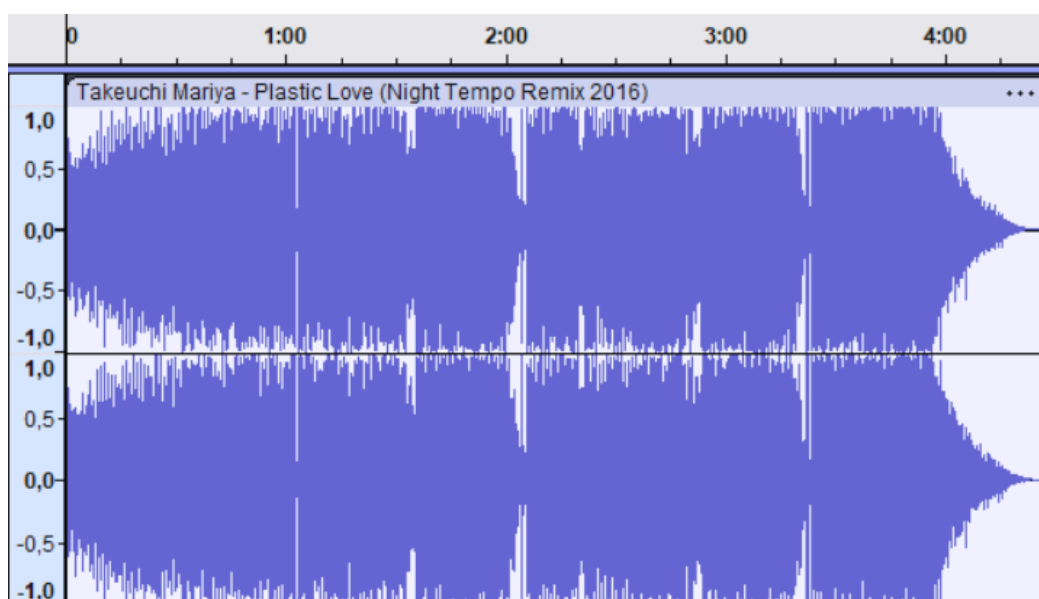
⁶⁸ Discussão analógico e digital, fita e nível técnico dos músicos.

melhor compreender): o Japão olha para o pop ocidental, compreende sua mecânica e a devolve ao mundo como um gênero renovado, onde a síncope e a orquestração luxuosa tornam-se o suporte para uma narrativa de melancolia e consumo plástico.

5.3 Análise do *Remix de Plastic Love* por Night Tempo (2016)⁶⁹

O fonograma do *remix* de *Plastic Love*, que viralizou em 2017, por Night Tempo (Jung Kyung-ho), começa pelo que classificamos anteriormente como o Momento Estado (ME1) na versão original, sendo a clave principal da música, devido ao número de repetições, ostinato consistente e o uso de uma lógica modal. A primeira diferenciação mais evidente é a mudança no andamento da música, que sobe de 102 BPM para 120, aumentando o tom do fonograma de G para A (um tom inteiro) e diminuindo a duração total de 4:54 para 4:28, como podemos visualizar abaixo:

Figura 12 - Espectrograma do remix de Plastic Love



Fonte: Minha Autoria (2026)

A aceleração do andamento (BPM), compressão dinâmica acentuada e a manipulação exaustiva de filtros *high-pass* (passa-alta) representam a gramática fundamental do Future Funk. No plano pragmático, essas alterações no nível secundário operam como uma tática de resistência para fugir dos algoritmos de reconhecimento de direitos autorais, alterando a "assinatura digital" do texto original. Contudo, para além da questão jurídica, essas manobras redefinem a geometria do

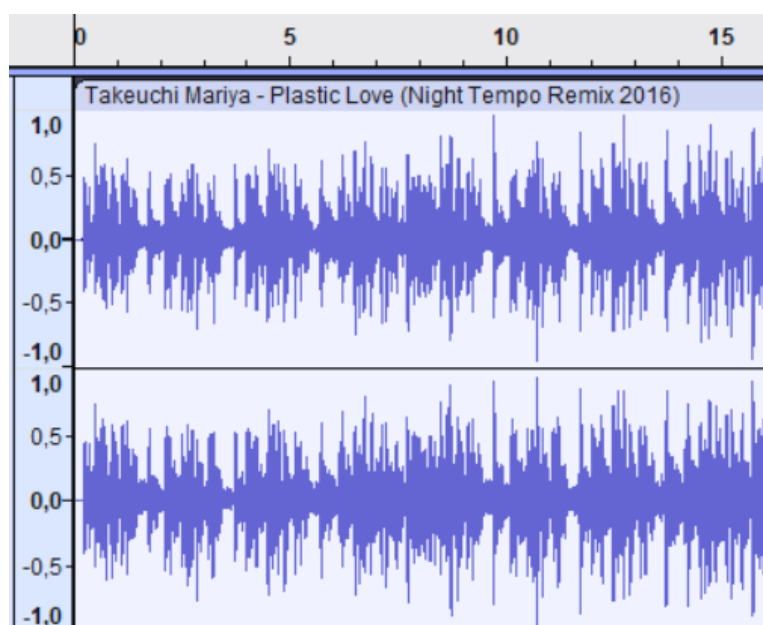
⁶⁹ Link para audição do fonograma: https://www.youtube.com/watch?v=ZE4Q_yIGiwM

fonograma: o uso do filtro passa-alta e a subsequente compressão expandem tanto o eixo vertical (acrônico), ao saturar o espectro de frequências, quanto o eixo horizontal (diacrônico), ao tornar os ataques rítmicos mais urgentes e estáveis.

Essa "hiper-densidade" resulta em uma sonoridade otimizada para os sistemas de reprodução contemporâneos. Ao reduzir a amplitude dinâmica e elevar a pressão sonora, o remix torna-se mais "palatável" e impactante em alto-falantes modernos — de fones de ouvido de alta fidelidade a sistemas de som de pista (PAs) —, que respondem melhor a blocos sonoros maciços do que à variação sutil de dinâmica da mixagem analógica original. Como se observa na visualização das formas de onda (waveforms), a transição do City Pop para o Future Funk é a materialização de uma nova estética da saturação, onde o fonograma deixa de ser uma representação de um espaço acústico para se tornar uma arquitetura de frequências puramente eletrônica.

0 a 47 segundos - Para o início do fonograma, em vez da introdução com os momentos processos que descrevemos na versão original, o DJ/remixer faz a utilização da combinação do filtro passa-alta + fade in (dos 0 aos 16 segundos), subindo o volume em conjunto das frequências, indo do mais grave e baixo as frequências mais médias e agudas conforme vamos chegando ao volume padrão da música, como podemos visualizar no fonograma abaixo:

Figura 13 - Fade-in com filtro *high-pass*



Fonte: Minha Autoria (2026)

O *fade in* é majoritariamente um acontecimento na região vertical do fonograma, que após os 16 segundos se estabiliza, sendo um recurso amplamente utilizado por DJs e presente de forma automatizada em muitos mixers digitais, gerando um efeito de expectativa e resolução, mesmo sem mudanças harmônicas e melódicas na música. Ou seja, mesmo alterando apenas o plano secundário, com operações no volume e frequência devido ao uso do filtro de *high-pass* via mixer, o remixer consegue produzir uma sensação que anteriormente não existia no fonograma original.

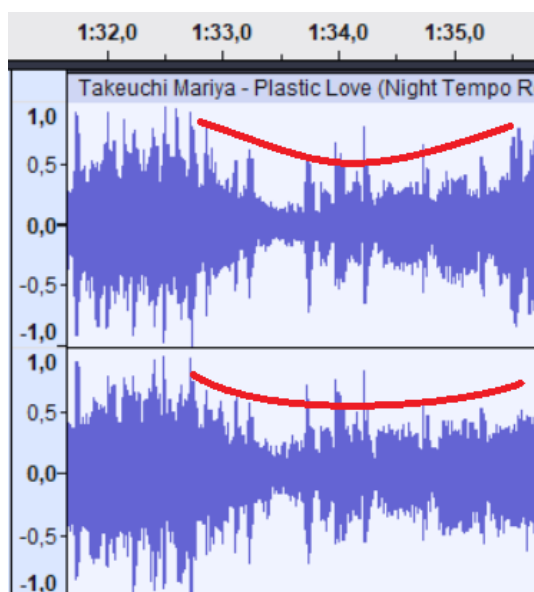
Outra mudança é a de que a execução original da bateria de Jun Aoyama, com suas dinâmicas e especificidades de expressão, é praticamente completamente substituída por uma remixagem via sample do isolado do chimbal, bumbo, pratos e caixa, além da adição de um som de palma que marca o tempo forte das batidas desde o início. Falando de outra maneira, o DJ recortou os eventos sonoros da caixa, chimbal, prato e bumbo originais (e os comprimiu também, aumentando a força dos ataques) e os copiou e colou de maneira a manipular artificialmente a clave original do fonograma, recriando uma versão muito mais mecânica, comprimida e estável. A adição do som de palma no *beat*, que produz a reiteração enfática do tempo forte que conduz o *beat*, a tornando muito mais apelativa para as pistas de dança.

Após os 32 segundos, a voz de Mariya Takeuchi entra, e percebemos de forma mais evidente a mudança do tom da música de G para A (um tom completo acima, na escala ocidental), deixando a voz da cantora mais aguda e acelerada, bem como também subindo a frequência de todos os instrumentos para uma região mais alta, resultando em uma sensação mais agitada e veloz em geral, gerando um efeito muito mais enérgico do que no fonograma de 1984.

48 a 1:31 - Seguem-se os momentos processos (MP) 2 e 3 da original (que aqui se tornam 1 e 2) e repetição do ME1, sem nenhuma alteração ou adição de acontecimentos, apenas com a mudança no BPM e pitch e adição de palmas.

1:32 a 1:35 - Momento Processo 4 - Esse momento, que no original já chamava a atenção e criava a tensão para a entrada do refrão, agora é acompanhada pelo mesmo efeito de *high-pass* da introdução, mas que aqui faz um movimento de vai e volta (breve *fade out* e *fade in*), produzindo um novo acontecimento/novidade dentro do fonograma, chamando para a explosão que vem a seguir, como podemos visualizar abaixo:

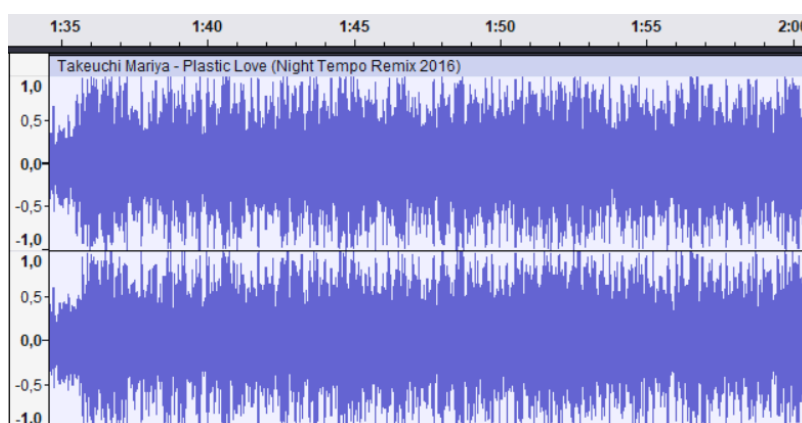
Figura 14 - *Fade-out + in e high-pass*



Fonte: Minha Aatoria (2026)

1:36 a 1:59 - Refrão modificado ME2 - o ME2, que já tinha muita força e expressividade na versão original, agora, devido ao aumento do BPM, compressão e os sample de palmas reforçando os tempos fortes, ainda recebe a adição de uma meia lua que fica marcando o tempo de maneira incisiva no contratempo do ritmo, em um andamento em colcheia, produzindo um efeito de resposta as palmas que se acrescenta a textura e dinâmica da música, a tornando muito mais convidativa para exploração da dança devido a riqueza das subdivisões criadas nesse novo movimento, além da densidade horizontal e vertical:

Figura 15 - Densidade do refrão de PL no remix



Fonte: Minha Aatoria (2026)

2:00 a 2:05 - Re-enunciação do MP2 - Neste trecho, Night Tempo opera uma re-enunciação estrutural ao deslocar o momento-processo que inaugurava a

versão original para o fechamento deste bloco inicial. Mesmo sob um andamento acelerado, a densidade diacrônica (horizontal) mais alta não anula a carga de melancolia do fonograma, que é reiterada pelo significante lírico “*kodoku na tomodachi*” (“amigos da minha solidão”). A alteração mais significativa ocorre no nível secundário, especificamente na textura tímbrica do acompanhamento. O piano elétrico com chorus da versão de 1979 é substituído por um sintetizador com um ataque muito mais definido e metálico. Este novo timbre apresenta um componente percussivo — um click que remete à sonoridade de uma harpa sintetizada —, o que altera o envelope sonoro da nota: enquanto o original era aveludado e difuso, o atual é cristalino e pontual. Essa escolha técnica aumenta a densidade acrônica (vertical) no espectro agudo, criando um contraste nítido entre a “frieza” tecnológica da síntese sonora e a profundidade emocional da interpretação vocal, reforçando a estética de re-exotização típica do Future Funk.

2:06 ao 2:21 - Solo de guitarra acompanhado de sintetizador - o solo de guitarra de Tatsuro Yamashita continua presente, porém, acelerado e um tom acima devido a mudança do pitch e BPM. O sintetizador percussivo que havia substituído o piano na parte anterior segue junto aqui, fazendo arpejos que acompanham a harmonia original da canção, mais uma vez deixando os timbres mais definidos, cristalinos e precisos.

2:22 a 2:50 - ME1” e MP2 e 3” - Volta do verso modal e das pontes com as adições de cordas como na original. Nenhuma novidade além da aceleração.

2:51 a 2:53 - ME4’ retorno do envelope filter no seu recurso de vai e volta (fade in e fade out) na ponte para o refrão novamente.

2:54 a 3:23 - ME2’ e MP2’ - refrão completo novamente com as adições originais de instrumentos de sopro e ponte para a volta do ME1”. Nenhuma novidade além da aceleração.

3:24 a 4:28 - Refrão final ou ME1” - Neste bloco final, o remix atinge sua densidade diacrônica (horizontal) máxima. A aceleração do andamento, característica fundamental do gênero, ressignifica o momento catártico da canção original. Enquanto Mariya Takeuchi canta os versos sobre a natureza artificial do “amor de plástico”, a sonoridade afasta-se da introspecção para assumir uma intensidade relativa de celebração.

A continuidade do sintetizador percussivo (o timbre de “harpa” introduzido anteriormente) funciona como um elemento de adensamento acrônico (vertical),

destacando intervalos e contratempos que, na mixagem de 1984, permaneciam em segundo plano. Essa sobreposição de camadas sintéticas sobre a harmonia menor produz uma sensação de altivez e brilho, conferindo ao fonograma uma coloração "neon" que dialoga com o imaginário ciberfuturista.

Aos 3:56, inicia-se o processo de finalização através do fade-out. No contexto do remix, esse decréscimo gradual de volume e intensidade não representa apenas o fim da música, mas a dissipação controlada de uma massa sonora altamente comprimida. À medida que o fonograma atinge seu nível mais baixo aos 4:28, resta ao ouvinte a sensação de uma experiência de audição que, embora encerrada no tempo, permanece pulsante em sua precisão tecnológica.

5.4 A Tradução Cultural do City Pop na Semiosfera do Future Funk

Em termos de sonoridade, o remix de Night Tempo (Jung Kyung-ho) opera uma reestruturação morfológica que desloca o City Pop de sua função original, como um produto de consumo em movimento na metrópole analógica de Tokyo, para o centro das densidades acrônicas da era digital. A aceleração do andamento e a compressão agressiva não são meras alterações técnicas, mas um processo de tradução cultural que adapta a memória da cultura japonesa dos anos 80 para um novo suporte: o ecossistema de alta performance sonora dos clubes contemporâneos e a escuta individualizada em alta definição. O fonograma deixa de ser um "dispositivo de trânsito" para tornar-se uma arquitetura de frequências que prioriza o impacto físico e a saturação informacional.

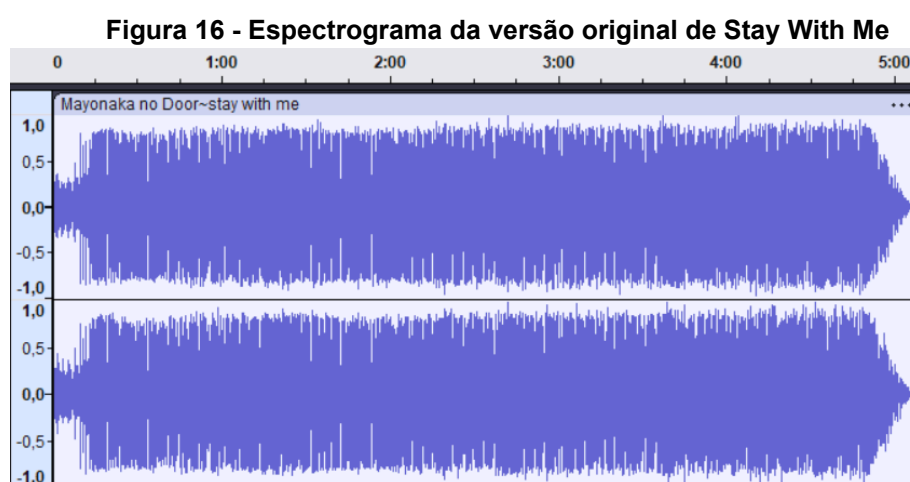
Discursivamente, o remix exemplifica o que Lotman (1996) define como a função da fronteira semiótica enquanto mecanismo de filtragem e inovação. No Future Funk de Night Tempo, a fronteira atua na interpenetração entre a memória da cultura (o City Pop original) e os códigos do House e da Vaporwave. Ao introduzir o sintetizador percussivo com timbre metálico no MP2 (2:00 a 2:05), o produtor não está apenas adicionando uma camada sonora, mas operando uma refração da melancolia original. A "solidão" de Takeuchi e Matsubara é filtrada pela "frieza" tecnológica do sintetizador, gerando um texto cultural heterogêneo onde a nostalgia orgânica é processada como uma *commodity* sonora ciberfuturista.

Essa porosidade da fronteira permite que o remix opere o que definimos como Tecno-Orientalismo (MARCH, 2022). O uso exaustivo do *high-pass filter* e da compressão reconstrói o Japão dos anos 80 como um "Outro" tecnológico e

estilizado. O diálogo que antes era entre o Japão e o Ocidente agora ocorre entre o presente digital e um passado analógico idealizado. O Night Tempo, enquanto tradutor, não busca a "autenticidade" do fonograma original, mas a sua re-exotização. O City Pop, sob sua ótica, torna-se um gênero complexo de segunda ordem: uma montagem sobre a montagem, onde o dialogismo de Yamashita com o Funk norte-americano é "atualizado" para dialogar com a sensibilidade contemporânea da saturação e do hiperconsumo estético ocidental.

O ápice no refrão final (3:24 a 4:28) demonstra o fonograma operando como um gerador informacional de alta voltagem. O encontro da voz original com as novas camadas sintetizadas cria uma síntese de códigos que podemos chamar de exotopismo digital: o DJ coreano olha para a produção japonesa "de fora" (geográfica e temporalmente) para completar seu sentido na pista de dança. A tradução cultural aqui é consciente de sua própria artificialidade; a "batida de plástico" (*plastic beat*) torna-se literal através da precisão da drum machine. O recurso do fade-out projeta essa dinâmica para além do limite do áudio, sugerindo que, na semiosfera contemporânea, a memória do City Pop não morre, mas permanece em um estado de suspensão tecnológica, sendo infinitamente filtrada, comprimida e re-traduzida em novas ondas de nostalgia.

5.5 Análise de Stay With Me (Versão original, 1979)⁷⁰



Fonte: Minha Aatoria (2026)

0 a 15 segundos MP1 - O fonograma de Stay With Me é inaugurado com uma harmonia vocal em coro unissex que canta em inglês a repetidamente a frase

⁷⁰ Link para audição do fonograma:

<https://open.spotify.com/intl-pt/track/4J2oDU9oacz7IJ7H8A8P8v?si=1508d84ecbea48ab>

“To You, Yes, My Love, to You/ Yes, My Love, To You, To You, To You...” acompanhado pelo chimbal da bateria marcando o tempo e um teclado Fender Rhodes com efeito de chorus e reverb tocando a progressão de acordes de Fmaj7 (I), E7 (V), Em7 (VII), Am7 (III), Dm7 (II), G7 (V) e C (V), produzindo uma camada de texturas extremamente melódica e aconchegante. O BPM da música é de 108.

Dos 09 aos 13 segundos, o baixo entra de forma completamente sincronizada com o bumbo, explorando os tempos fortes, silêncios e contratempos, adicionado um novo acontecimento que estabelece uma clave rítmica mais complexa, agregando swing e diversidade a música, se contrapondo as melodias mais morosas da voz e do teclado, o que já convida o ouvinte para o próximo momento a seguir, onde se estabelecerá a clave geral da música. Podemos ver com mais detalhes no fonograma abaixo as dinâmicas crônicas e diacrônicas:

Figura 17 - Dinâmicas do início de SWM



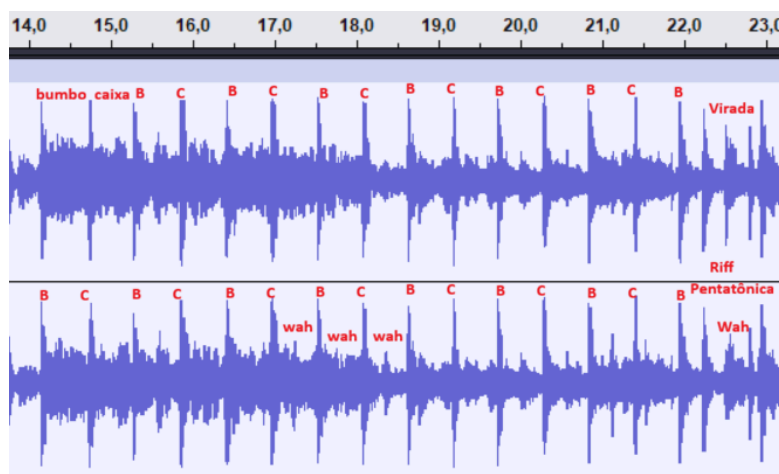
Fonte: Minha Autoria (2026)

14 aos 22 segundos ME1 - aqui se estabelece o primeiro riff de coloração mais modal dentro da canção, embora seja apenas uma passagem, onde o teclado repetirá em ostinato as notas Dó, Ré e Eb sobre a progressão harmônica de C (V) e Fsus (I), sempre dentro do campo harmônico de Fá maior com sétima⁷¹. Essa passagem produz uma sensação de estabilidade e conforto, com bumbo e caixa marcando os tempos fortes, enquanto baixo e guitarra fazem um *riff* (guitarra usa

⁷¹ E que também, de forma relativa, explora o campo de Dó maior natural, mas que aqui tomamos fundamentalmente a partir do modo mixolídio de Fá.

efeito de *Wah-Wah*) em pentatônica, explorando os contratempos nos espectros L e R em regime de segregação tímbrica, chamando para o primeiro verso com voz da Miki Matsubara:

Figura 18 - Ponte com virada e riff em pentatônica



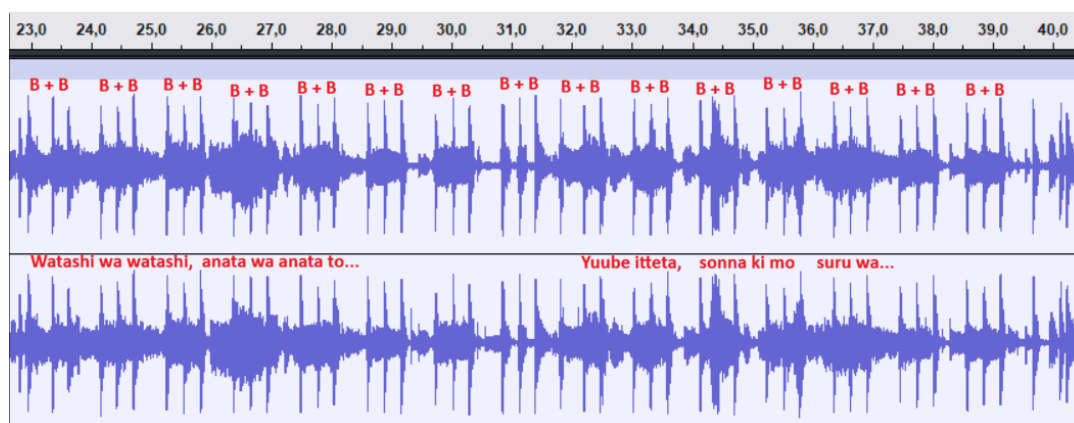
Fonte: Minha Aatoria (2026)

23 aos 40 segundos ME2 - Primeiro verso da canção, onde Miki Matsubara canta '*Watashi wa watashi, anata wa anata to / Yuube itteta, sonna ki mo suru wa*'⁷² que significa 'Eu sou eu, e você é você, é o que eu sinto que você disse ontem à noite'. A melodia da voz é cantada sobre os acordes Dm7 (VI) e Cmaj7 (V), mantendo o ouvinte em um estado de suspensão, produzindo um ar de sofisticação e leveza. O que sobressalta em termos de sonoridade de arranjo é o *beat*, que semelhante ao ritmo do batimento de um coração, sincroniza baixo e bumbo numa clave uníssonos que produz dois ataques em colcheia nos tempos 2 e 4, deixando um espaço entre o 1 e o 3 do compasso, onde o baixo repete G e Fá, num discurso que complementa de forma independente os acordes no teclado.

Esse 'tapete rítmico' do bumbo e caixa possibilita o estabelecimento de uma clave rítmica para uma dança a dois numa pista de dança, e a ênfase nas duas batidas em colcheia no dois e quatro somatiza-se ao significante lírico que fala num discurso romântico entre dois parceiros, criando um efeito de sentido global sincrético entre o campo melódico, ritmo e lírico. Podemos ver como o ostinato extremamente preciso e casado do baixo e bateria se expressam nas dinâmicas de picos e silêncio no fonograma:

⁷² Em Ideograma e Hiragana: 私は私 貴方は貴方と、昨夜言ってた そんな気もするわ

Figura 19 - Verso 1 com ostinato de bumbo e baixo



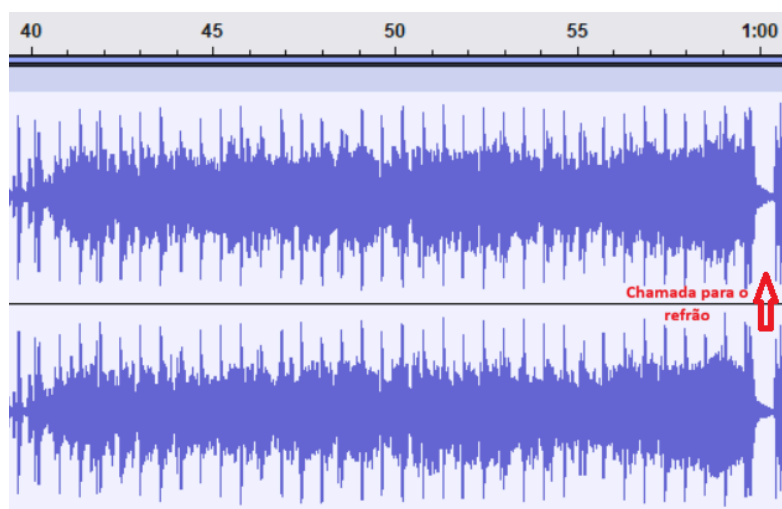
Fonte: Minha Aatoria (2026)

Além disso, esse silêncio deixado nos tempos 1 e 3 cria o que podemos chamar de transparência textural, permitindo que o ouvido foque exclusivamente na voz e no timbre aveludado do teclado, destaque somente possível pela generosidade e precisão da dupla baixo/bumbo sincronizados do 2 e 4.

41 segundos a 1 minuto - MP2 Verso 2 - O segundo verso continua a narrativa, mas dessa vez num sentido mais de processo e desenvolvimento de um cenário emocionalmente mais intenso, indo para uma lógica tonal harmonicamente falando, que produz ao mesmo tempo uma sensação maior de expectativa em direção ao refrão. Matsubara canta '*Gurei no jaketto ni, Miwoboe ga aru, Koohii no shimi / Aikawarazu nanone, Showwindou ni, Futari utsureba*' que significa 'Você usava uma jaqueta cinza que tem uma mancha de café tão familiar / Tudo como de costume, o nosso reflexo no vidro da janela'.

O baixo dessa vez praticamente não deixa espaços como no momento anterior, preenchendo de maneira muito mais presente e intensa a harmonia, que segue a progressão repetida duas vezes de Dm7 (VI), E7 (V/VI), Am7 (III), Fmaj7 (I) e Cmaj7 (V), terminando com Dm7 (VI) e G7 (II), que atua como o gatilho magnético para o refrão, ao criar uma instabilidade luminosa. É possível ver no fonograma a densidade acrônica maior no plano vertical pelo maior volume de acontecimentos:

Figura 20 - MP2, densidade e chamada para o refrão



Fonte: Minha Autoria (2026)

De forma concomitante, também, neste MP2, há uma sobreposição de cordas e sopros que de forma muito sutil vai acompanhando a harmonia e ajuda encorpar a textura sonora do arranjo como um todo, e que pouco a pouco, conforme os versos vão avançando, vai subindo para o primeiro plano na densidade anacrônica e explode nos dois últimos segundos deste momento antes da entrada do refrão, se encontrando com um ostinato da caixa e baixo em colcheia (nos tempos fortes 2 e 4 novamente) que deixa um espaço de expectativa intensa para o que vai acontecer a seguir.

Por fim, é importante também mencionar a presença do mesmo coral de harmonia vocal que aparece no começo, mas dessa vez ele está fazendo vocalizações melódicas ascendentes em semínima, sem cantar nenhuma letra em específico, posicionados mais ao fundo da mixagem, para adicionar uma camada de textura sonora e rítmica ao fonograma.

1 min ao 1:37 - Refrão - ME3 - O ápice da canção, o refrão explode com a voz de Miki Matsubara preenchendo a lacuna que havia sido deixada no fim do verso anterior, cantando a plenos pulmões em uma tessitura alta mas estável ‘*Stay with me, mayonaka no doa wo tataki*’, sempre estendendo as sílabas finais de cada um dos versos (Me e Ki, que foneticamente soam iguais), produzindo uma sensação de flutuação ou suspensão no ouvinte, resultando naquilo que definimos como o grão da voz por Barthes, na seção anterior: o movimento melódico de subida e sustentação da nota final encontra o significante lírico que suplica: fique comigo, bati

na sua porta à meia-noite. A voz que fala e a voz que canta expressam um mesmo sentido em diferentes linguagens que se tocam mas que não se confundem.

Enquanto a melodia vocal ascende, a harmonia opera um movimento oposto de descida. A progressão que parte de Fmaj7 (I) e Em7 (VII) evolui para uma linha cromática descendente (Am, Ammaj7, Am7/G, Am/F#). Esse "desmoronamento" harmônico altera a coloração do trecho: o brilho inicial do Fá Maior é gradualmente substituído por uma textura melancólica e densa. Esse movimento descendente funciona como uma "âncora" emocional, enquanto a cantora melodicamente nos diz '*Kaeranaideto Naita / Ano kisetu ga, Ima me no mae*' que significa 'Chorei, implorando para não ir embora hoje à noite / As estações estão mudando diante de nossos olhos'. O refrão fecha com o Dm7 e o G7sus4: o uso do acorde "suspense" (sus4) mantém a densidade acrônica tensionada até o último segundo, impedindo o relaxamento total e deixando o ouvinte em um estado de expectativa para o retorno do ciclo rítmico.

As cordas seguem frases mais lentas e melancólicas em tom menor, enquanto os metais explodem rapidamente no contratempo, em movimentos opostos que sugerem o embate entre dois indivíduos que têm intenções completamente diferentes diante de uma relação amorosa. Podemos visualizar o fonograma desse primeiro trecho abaixo:



Fonte: Minha Autoria (2026)

O refrão repete mais uma vez a mesma estrutura sonora, harmônica e melódica, mas dessa vez com outros versos '*Stay With Me, kuchiguse wo iinagara / Futari no shunkan wo daite / Mada wasurezu, daiji ni shiteita*', que significa 'Fique

comigo enquanto cantarolamos juntos / Vamos guardar esse momento só para nós / Enquanto eu viver, nunca me esquecerei disto’.

1:37 a 1:45 - retorno do ME1’ - repetição do momento instrumental ME2 sem nenhuma alteração.

1:45 a 2:02 - retorno do ME2’ - Retorno do ME2 com adição da novidade (acontecimento) das orquestras de cordas fazendo pequenas frases em semínima que antes não estavam presentes, produzindo uma sensação de mistério e movimento que antes não estava presente. Miki canta *‘Koi to ai to wa, chigau mono dayoto / Yuube iwareta, sonna ki mo suruwa’* que significa ‘Amor e afeto são coisas diferentes / Foi o que alguém me disse ontem a noite’. A adição das cordas para a camada das texturas sonoras combina com uma ambientação noturna presente no cenário da letra, que diz de maneira indireta que um sujeito não identificado (ou seja, misterioso) disse que amor e afeto são coisas diferentes.

2:03 a 2:23 - retorno do MP2’ - nenhuma alteração do arranjo, melodia ou harmonia, com mudanças na letra em que a vocalista canta *‘Nidome no fuyu ga kite, hanare teita, anata no kokoro / Furekaere baitsu mo, soko ni anata wo, kanjiteita no’* que significa ‘O inverno chega pela segunda vez, o seu coração estava tão distante de mim / Sempre lembro disso, como eu te senti mesmo longe de mim’.

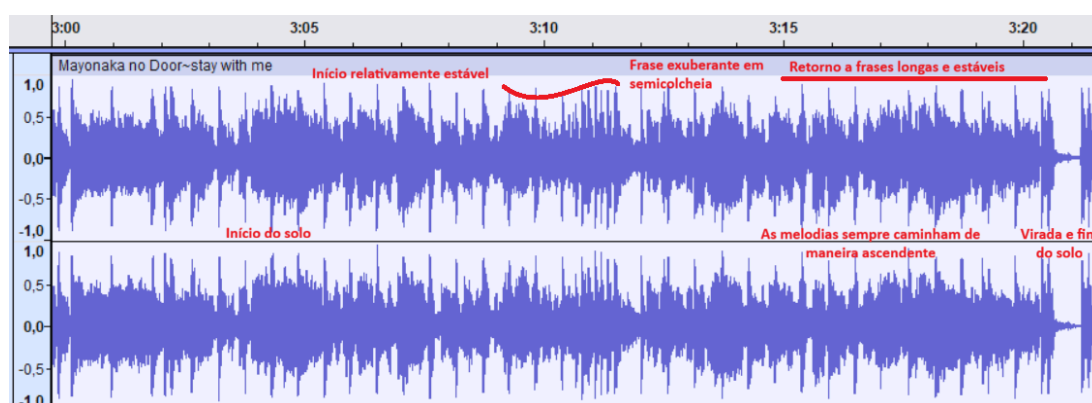
2:24 a 3:01 - retorno do refrão ME3’ - Nenhuma alteração do arranjo, melodia ou harmonia, com exceção do final, que vamos nos deter mais a frente. Na letra, Miki canta *‘Stay with me, mayonaka no doa wo tataki, kokoro ni ana ga aita, ano kisetu ga, ima me no mae / Stay with me, samishisama girawashite, oita rekoodo no hari / Onaji merodi, kurikaeshite ita’* que significa ‘Fique comigo, bati na sua porta à meia-noite / Há um buraco no meu coração, as estações estão mudando diante de nossos olhos / Fique comigo, a solidão me faz mal / A agulha do meu toca-discos fica tocando a mesma melodia repetidamente’.

No fechamento do último refrão, o fonograma opera uma ruptura em sua lógica de repetição. Em vez de retornar ao Dm7, que reconduziria o ouvinte à tonalidade de repouso original, a harmonia sofre um deslocamento ascendente para o D#7 (II grau b)., chamando para um ponte e solo de saxofone. Sob a ótica do nível secundário, o D#7 atua como um sinalizador de transição. Ele quebra a "segurança" do campo harmônico anterior e introduz uma sonoridade levemente dissonante e "cortante" que corta a melancolia do refrão, substituindo-a por uma vibração celebrativa e virtuosa.

3:02 a 3:21 - Solo de saxofone MP3 - com a subida de um semitom, entra um novo momento inédito onde um solo de saxofone tenor explode, composto e executado pelo músico e performer filipino Jake H. Concepcion⁷³, em uma articulação profundamente jazzista, explorando escalas menores melódicas, cromáticas e escalas de blues em semicolcheias e colcheias tercinadas, gerando uma sensação de grandiosidade, sofisticação e força para o fonograma, explorando escalas ascendentes que sobem até as regiões mais agudas do instrumento, comuns em gêneros como o *Bebop* e *Jazz Fusion*, sendo esse um dos grandes momentos da canção, que termina com a chamada em uníssono no fim do último compasso da batida em dois ataques em conjunto do baixo, orquestra e bateria, que deixa o espaço em silêncio para a volta do vocal.

Podemos visualizar no fonograma uma maior distribuição de picos no plano vertical, que são os momentos onde o saxofonista sobe as escalas e alcança as regiões mais altas do instrumento, produzindo brilho no plano sonoro e êxtase (catarse) no plano semiótico:

Figura 22 - MP3 com solo de saxofone



Fonte: Minha Autoria (2026)

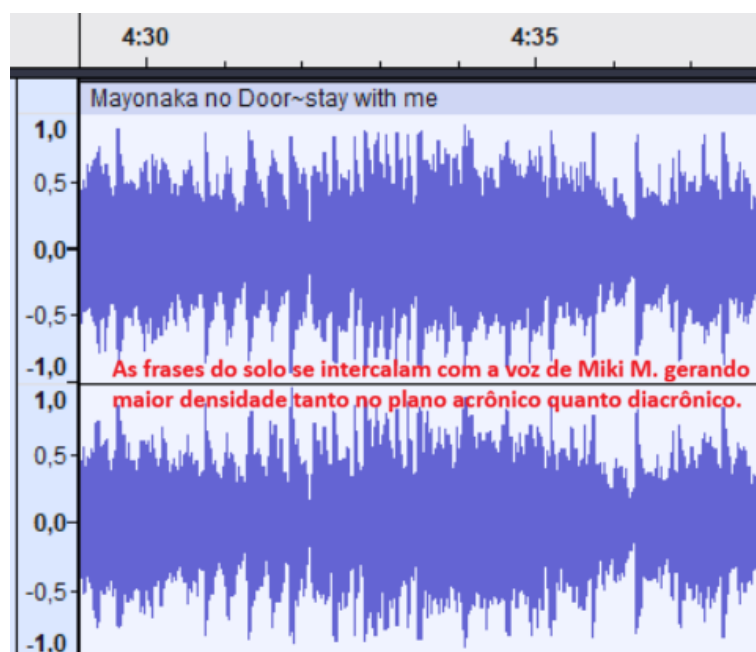
3:22 a 4:14 - retorno do ME3” / Refrão - O começo do último refrão, que segue a mesma estrutura sem alterações do anterior, em termos harmônicos e sonoros, repete a mesma letra do primeiro refrão, que diz ‘*Stay with me, mayonaka no doa wo tataki, kaeranaideto naita, ano kisetu ga, ima me no mae / Stay with me, kuchiguse wo iinagara, futari no toki wo daite, mada wasurezu, attatameteta*’ que significa ‘Fique comigo, Bati na sua porta à meia-noite / Chorei, implorando para não

⁷³ Jake H. Concepcion (1936–2017) foi um virtuoso saxofonista filipino radicado no Japão, amplamente reconhecido como o "Rei do Sax" na Ásia. Ele foi um dos músicos de sessão mais requisitados da indústria fonográfica japonesa entre as décadas de 1970 e 1990, tornando-se uma peça fundamental na sonoridade do City Pop. Sua habilidade técnica e fraseado emotivo permitiam que ele transitasse com facilidade entre o jazz, o pop e o kayōkyoku (pop japonês tradicional).

ir embora hoje à noite, as estações estão mudando diante de nossos olhos / Fique comigo, enquanto cantarolamos juntos, vamos guardar esse momento só para nós, essa lembrança reconfortante’.

4:15 a 5:12 - ME3''' - Refrão com Solo de Guitarra e Fade Out - O fonograma termina com um solo de guitarra de estilo jazz fusion e blues rock, gravado originalmente por Masaki Matsubara e executado ao vivo por Miyawaki Toshio nas turnês do álbum⁷⁴. O timbre da guitarra está com uma leve distorção de ganho do amplificador, produzindo um som de coloração mais quente e aguda, mas ainda assim bem definido e cheio de brilho, explorando escalas menores melódicas, penta *blues* e intervalos cromáticos, com muitos bends, ligados e técnicas que valorizam a expressividade do guitarrista. Vejamos no gráfico do espectrograma:

Figura 23 - Trecho do solo de guitarra

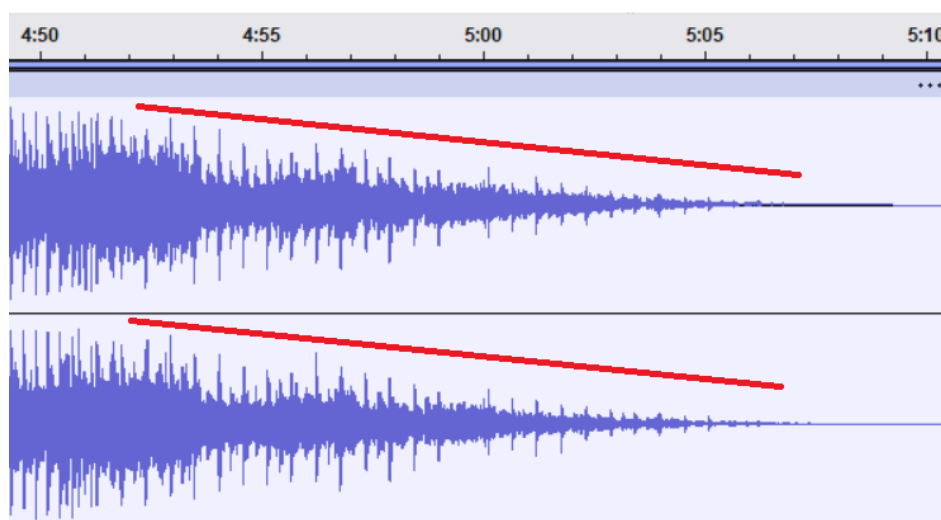


Fonte: Minha Autoria (2026)

Aos poucos, o volume da canção vai descendo até a intensidade mais baixa por meio da utilização do recurso de fade out, produzindo assim uma sensação de infinitude do tema, terminando assim de maneira épica e sofisticada.

⁷⁴ Um fato interessante é que, depois da canção viralizar, Toshio publicou uma série de vídeo aulas no YouTube com a transcrição da guitarra, explicando como tocar o solo e detalhes da performance, timbres e sonoridade em geral do instrumento neste fonograma e ao vivo.

Figura 24 - Fade-out de SWM



Fonte: Minha Aatoria (2026)

5.6 *Stay With Me* e a metrópole em ascensão.

Em termos de sonoridade, a estruturação morfológica de *Stay With Me* evidencia uma busca deliberada pelo que vamos chamar aqui de "som *smooth hi-fi*", que entendo como uma matriz de produção fonográfica muito específica consolidada na transição entre as décadas de 1970 e 1980 no Ocidente. Essa sonoridade é delimitada pela confluência estética entre o *Soft Rock*, o *A.O.R. Disco Music* e o *Jazz Fusion*, e tem como principal característica o rigor cirúrgico do arranjo e o acabamento técnico de estúdio. Em termos materiais, esse padrão organiza-se através de quatro pilares estruturantes:

- 1) **A malha rítmico-harmônica sintética e orgânica:** A sustentação tímbrica é ditada pela textura aveludada do piano elétrico Fender Rhodes e pelo uso pioneiro de sintetizadores polifônicos, que servem de base para linhas de baixo e guitarras elétricas com forte acentuação rítmica (swing e síncope), inspiradas na precisão métrica de grupos como Steely Dan e nas texturas dançantes do Earth, Wind & Fire.
- 2) **A sofisticação da verticalidade vocal e orquestral:** O arranjo de sopros, típico das formações de Big Band Funk, atua em blocos de contratempo precisos, dividindo o espaço espectral com harmonias vocais densas e complexas, cuja engenharia de blocos coral-pop emula as produções refinadas de Stevie Wonder e os arranjos vocais milimétricos dos Bee Gees.

- 3) **A enunciação virtuosa das seções de solos:** A estrutura formal reserva, invariavelmente, um espaço de protagonismo instrumental no meio ou no encerramento da canção. Trata-se da inserção de solos complexos de saxofone, guitarra elétrica ou teclados sintetizados que, embora não precisem coexistir simultaneamente na mesma faixa, operam como um clímax expressivo catártico. Essa seção de destaque não é improvisada, mas meticulosamente desenhada para demonstrar proficiência técnica e sofisticação harmônica, dialogando diretamente com a linguagem jazzística ocidental.
- 4) **A engenharia de som de alta fidelidade (Hi-Fi):** A busca por uma "transparência textural" em que cada instrumento ocupa uma região estéreo perfeitamente calculada no espectro, mimetizando a sofisticação de produção de estúdio de grupos como Electric Light Orchestra, onde os silêncios e as dinâmicas relativas são controlados de forma obsessiva na mesa de som.

Por exemplo, a introdução (MP1) já estabelece, através da progressão descendente e do timbre aveludado do *Fender Rhodes*, uma camada de texturas que remetem aos timbres utilizados por bandas de jazz fusion, mas embalada para o consumo em massa. Como aponta Sommet (2020), essa "limpeza" sonora e a precisão rítmica do ME2, com sua "transparência textural" e silêncios estratégicos, refletem a vida urbana de um sujeito japonês que se via espelhado na modernidade ocidental, consumindo a música em dispositivos estéreo de alta fidelidade que celebravam o rigor técnico da gravação. O groove do baixo, sempre dialogando com os espaços e silêncios da bateria, corresponde ao primeiro critério que definimos.

Discursivamente, o fonograma opera como um mecanismo de tradução cultural (Lotman, 1996) na fronteira entre a tradição melódica japonesa e a semiosfera do *Jazz Fusion* e da *Disco Music* ocidentais. Quando observamos o refrão (ME3), a ascensão vocal de Matsubara contraposta ao "desmoronamento" harmônico cromático cria um texto cultural heterogêneo: é uma súplica emocional em switch-coding "*Stay With Me, mayonaka no doa wo tataki, kaeranaideto naita*" vestida com uma harmonia jazzística complexa. O uso de metais que explodem no contratempo contra as cordas melancólicas funciona como um gerador

informativo, onde o embate rítmico mimetiza o conflito amoroso, transformando a canção pop em um dispositivo de alta densidade semiótica.

O solo de saxofone de Jake H. Concepcion (MP3) é um exemplo do terceiro critério do "som *smooth hi-fi*", já que representa o ápice desse ideal de modernização. A articulação *bebop* e o uso de escalas cromáticas não são apenas adornos virtuosos, mas signos de um Japão que "fala" a língua técnica do ocidente com proficiência. O salto harmônico para o D#7 atua como um vetor de força que rompe a circularidade do pop, inserindo uma vibração celebrativa que evoca a pujança do boom econômico por meio das escalas de blues em articulação jazzística. O saxofone, em suas regiões mais agudas, produz um efeito de catarse que, conforme Nakagawa (2024), reafirma a identidade cosmopolita do City Pop: um som que busca a universalidade através da perfeição técnica.

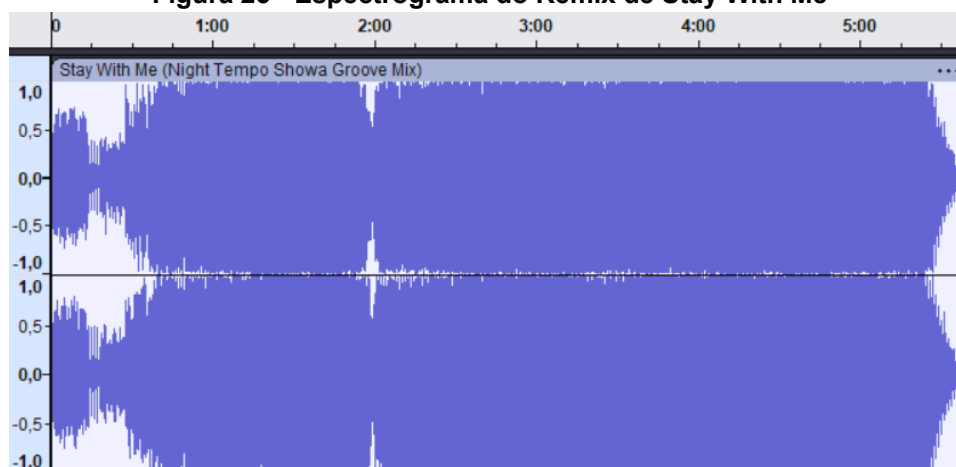
Sob a ótica de Molina (2017), *Stay With Me* é um fonograma complexo que estabelece um dialogismo profundo com o *Smooth Jazz*, a *Disco Music* e o *A.O.R* (*Adult Oriented Rock*). O arranjo não é uma cópia, mas uma refração que recontextualiza o rigor de estúdio de grupos como Steely Dan, Earth Wind and Fire e Electric Light Orchestra para a realidade da metrópole japonesa. O "grão da voz" de Matsubara, ao alternar entre a melancolia do verso em japonês e a potência do refrão em inglês, habita uma fronteira linguística e cultural onde o potente refrão sintético em inglês e o japonês das narrativas dos versos se fundem em um signo de pertencimento transnacional, correspondendo ao segundo critério que definimos.

O encerramento em *fade-out* com o solo de guitarra de Masaki Matsubara (ME3'') projeta essa estética para o infinito. A "infinitude do tema" sugerida pelo volume decrescente é a metáfora perfeita para a semiosfera daquela época: um ciclo de consumo, sofisticação e melancolia que se repete como a agulha de um toca-discos que, como diz a letra, "fica tocando a mesma melodia repetidamente". A música, portanto, não apenas descreve a modernidade; ela a performa através de uma montagem soberana que prioriza o acabamento técnico como o valor supremo de uma nação em plena expansão cultural.

Ao transpor essa "linguagem *smooth* ocidental" para a semiosfera de Tóquio, o arranjo de *Stay With Me* opera uma tradução que limpa as arestas mais ásperas do Jazz tradicional para oferecer um produto de alta performance tecnológica e consumo urbano, espelhando acusticamente a modernidade e a opulência econômica do Japão daquela era.

5.7 Remix de *Stay With Me* por Night Tempo (2021)⁷⁵

Figura 25 - Espectrograma do Remix de *Stay With Me*



Fonte: Minha Autoria (2026)

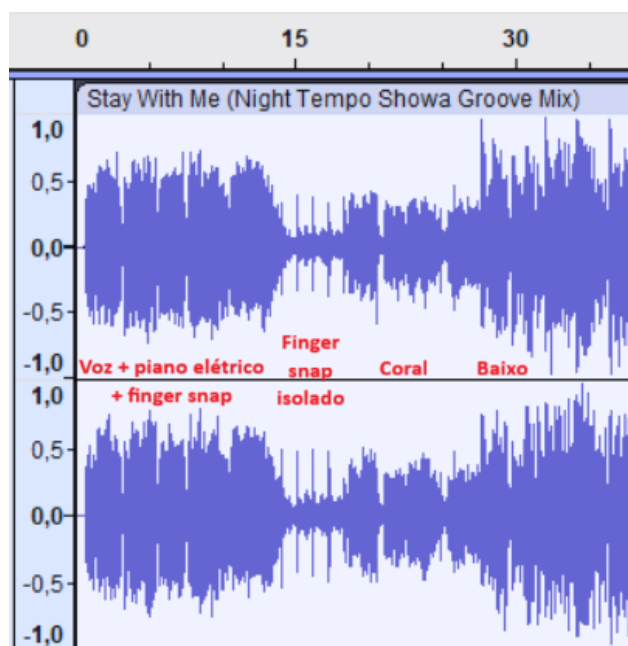
0 a 17 segundos - ME1 (ME3 na original) - O refrão, que originalmente só acontecia a 1 minuto do fonograma original, agora é trazido para o início da música, com a voz isolada de Mariya Takeuchi cantando '*Stay with me, mayonaka no doa wo tataki, kaeranaideto naita*' acompanhada somente pelo piano elétrico rhodes e o som de *finger snap* (estalo de dedos), que mantém o *beat* a 102 BPM, ligeiramente mais lenta do que a versão de 1979. Ao fim da frase, o remixer adicionou um efeito de *delay* (*echo*), *phaser* e *reverb* profundo na voz da cantora, produzindo uma sensação de profundidade e infinitude que não havia na versão original

18 aos 38 segundos - MP1 (o começo da original) - Agora sim, temos o começo da versão original, mas ainda assim com alterações bem perceptíveis: as vozes que cantam "*To you, yes, my love, to you/ Yes, my love, to you, to you, to you...*" estão isoladas artificialmente, e o som do *finger snap* agora é substituído por um sample de palmas comprimidas criado também de forma sintética. Podemos visualizar as duas sessões comentadas acima no fonograma abaixo:

⁷⁵ Link para audição do fonograma:

<https://open.spotify.com/intl-pt/track/1JyjQCcJlpYhRuZpdeb3Yb?si=b98fac52b7d34fa3>

Figura 26 - Início do remix



Fonte: Minha Autoria (2026)

Não temos nenhum bumbo, chimbal ou caixa de bateria acústica, deixando a mixagem muito mais *'clean'*, dinâmica e suave, sem as complexidades de diálogo do baixo e bumbo que provocavam a sensação de swing e contraponto do início da versão original, no tempo 2 e 4. Baixo, teclado e guitarra seguem presentes como na original, mas de forma isolada. A calma acaba logo a seguir, quando temos a adição de um novo elemento sintético que não havia na versão original.

41 a 1:17 - ME2 - O som sintético do Future Funk na *Drum Machine* -

A bateria é substituída por uma *drum machine* que executa uma sequência pré-programada de sons sintetizados que emulam o chimbal, caixa e bumbo, mas são muito mais comprimidos, resultando em um ataque com dinâmica muito mais estável e forte do que uma bateria humana⁷⁶, alterando a densidade diacrônica da faixa.

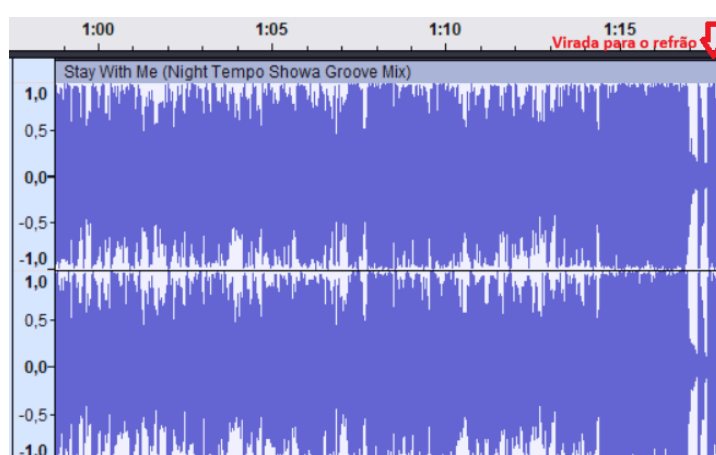
Essa escolha técnica não é apenas estética, mas um recurso de dialogismo com o gênero *House*, que se popularizou nas pistas de dança dos anos 80. O *House* é um dos pilares da música eletrônica moderna contemporânea, servindo como a base para quase tudo o que ouvimos hoje nas pistas de dança (Maeso & Alexandre,

⁷⁶ Diferente da bateria humana, que possui microvariações de tempo e pressão (dinâmica), a sequência pré-programada de sons sintetizados estabelece uma isocronia absoluta. O bumbo (kick), a caixa (snare) e o chimbal (hi-hat) apresentam uma estabilidade dinâmica onde cada impacto possui a mesma amplitude e o mesmo envelope de transientes, resultando em uma sonoridade muito mais comprimida e com um punch (ataque) que "fura" a mixagem de forma agressiva.

2023; Maeso & Alexandre, 2025). Quando a Disco Music sofreu um forte boicote comercial no final dos anos 70, ela "mergulhou" no underground. DJs em Chicago começaram a pegar LPs de disco, soul e funk, editando-os com drum machines (como a Roland TR-808 e TR-909) e sintetizadores para deixar a batida mais pesada, mecânica e frenética. Ele não é apenas um estilo musical, mas o resultado de uma revolução cultural que unificou tecnologia, minorias sociais e o desejo de continuidade na pista⁷⁷. Ao emular o timbre de máquinas icônicas (como as que citamos acima), o produtor substitui a "respiração" do baterista por um *looping* circular de alta precisão, resultando em uma imagem sonora muito mais próxima ao imaginário *cyberfuturista* e *vaporwave* que discutimos na seção sobre tecno-orientalismo.

A fonte sonora do baixo permanece fiel à performance original em termos de articulação rítmica e desenho melódico, mas sofre uma transição radical no seu nível secundário. Através da aplicação de filtros de corte (passa-baixa), ganho e compressão extrema, o DJ Coreano opera uma remodelagem de âmbito relativo, eliminando as frequências médias e agudas do ataque das cordas para enfatizar as regiões de grave e subgrave. O resultado é uma sonoridade que evoca o conceito de Parede de Som (*Wall of Sound*) de Phil Spector, mas adaptada à estética eletrônica: o baixo deixa de ser um instrumento pontual e definido para se tornar uma densa massa sonora que "envelopa" o fonograma, como podemos ver abaixo:

Figura 27 - Massa sonora do verso e virada para refrão



Fonte: Minha A autoria (2026)

⁷⁷ O *House* surgiu no início da década de 1980 em Chicago, nos Estados Unidos. O nome é uma abreviação de *The Warehouse*, uma boate icônica onde o lendário DJ Frankie Knuckles (conhecido como o "Pai do House") discotecava. O que define o House é a sua estrutura hipnótica e funcional. "*Four-on-the-floor*": é o coração do gênero. Um bumbo (kick) constante em cada tempo do compasso de 4/4 (tum, tum, tum, tum). Geralmente acompanhado por um hi-hat (prato) no contra-tempo (o famoso "tchi"). Era uma música feita por e para as comunidades negra, latina e LGBTQIA+ da cidade.

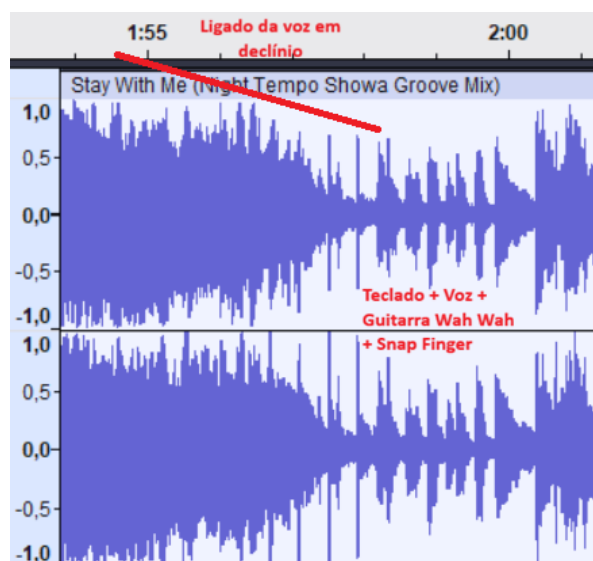
Essa manipulação transforma o baixo em um componente de aparência ambiente e sintetizada. Ao suprimir o "estalo" físico da corda e o brilho do timbre original, o DJ cria uma distância deliberada entre o ouvinte e a fonte sonora, conferindo ao instrumento uma característica de profundidade espacial (reverberação relativa) quase etérea. Fora essas mudanças de mixagem e masterização, principalmente no baixo e bateria, essa parte segue sem nenhuma alteração original, com Miki Matsubara cantando os versos: '*Watashi wa watashi, anata wa anata to / Yuube itteta, sonna ki mo suru wa / Gurei no jaketto ni, miwoboe ga aru, koohii no shimi / Aikawarazu nanone, showwindou ni, futari utsureba*'.

Por fim, agora sim temos as paradas nos tempos 2 e 4 que dão espaço para respirar e chamam para o refrão aos 1:16, como na versão original.

1:18 a 1:52 - ME3 - Refrão com adição de um piano elétrico - O refrão continua com a mesma estrutura de arranjo, melódica e harmônica da versão original, porém, há a adição de um vibraphone com efeito de *reverb* e *chorus*, fazendo pequenos arpejos que se distribuem espacialmente em todo campo estéreo da espacialidade sonora, permanecendo em segundo plano mais ao fundo na mixagem, porém, adicionando uma camada de acontecimento imprevisto que não havia na original. A letra continua a mesma da versão de 1979.

1:53 a 2:01 - ME4 - Ostinato com pausa da Drum Machine e Envelope Filter - Neste segmento, Night Tempo opera uma desestruturação temporária da unidade sonora composta da seção rítmica. Ocorre uma interrupção da *Drum Machine*, resultando em uma queda drástica da densidade acrônica (vertical). A marcação do pulso é reduzida a palmas sintetizadas, que pontuam exclusivamente os tempos fortes, preservando o eixo de semicolcheias de forma minimalista.

Figura 28 - Desestruturação temporária da unidade sonora composta



Fonte: Minha Autoria (2026)

O material temático do ME1 da versão original (o *riff* do *Fender Rhodes* em F7) é reintroduzido aqui, acompanhado por um baixo e guitarra com *wah-wah*, explorando os espectros L e R. No entanto, a alteração mais contundente vem através de uma manipulação radical do âmbito relativo: o produtor aplica um filtro Passa-Alta (*High-Pass Filter*) com varredura de corte. Esse procedimento "esvazia" momentaneamente as frequências graves e médias, confinando a mixagem ao espectro agudo e produzindo uma sensação de distanciamento e tensão.

A reestabilização do corpo sonoro ocorre de forma gradual e ascendente, culminando em um acontecimento de transição: a inserção de um *crash* (prato) reverso. Semelhante à técnica observada em *Plastic Love*, o envelope deste som é invertido, partindo do decréscimo do sustain em direção ao crescendo do ataque. Esse fenômeno de nível secundário atua como um vetor de força que prepara o ouvinte para o retorno da *Drum Machine* e a reentrada da massa sonora completa no segundo verso, restabelecendo a plenitude das densidades e intensidades do remix.

2:02 a 2:39 - ME2'' - Verso 2 sem alterações - mesma estrutura do primeiro verso, apenas com alterações na letra, que já comentamos na versão original.

2:40 a 3:17 - ME3' - Refrão 2 sem alterações - Segundo refrão que segue a mesma estrutura do original com alterações na letras, que já comentamos na versão original. Nos dois segundos antes do final, possui a mesma subida de semitom que prepara para o solo de saxofone.

3:18 a 3:36 - MP2 - Solo de saxofone - solo do músico e performer filipino Jake H. Concepcion. Sem alterações.

3:37 a 4:29 - ME3'' - Refrão 3 sem alterações - terceiro refrão, com repetição do mesmo padrão da letra da primeira vez. Nenhuma novidade.

4:30 a 5:41 - ME3''' - Refrão com solo de guitarra e *Fade Out* - Parte final do fonograma. Como na original, é onde reside o acontecimento do solo de guitarra de Masaki Matsubara. Segue exatamente a mesma estrutura da original, incluindo o fade out como recurso para finalização da música.

5.8 Filtros e Isocronia como Vetores Criativos na Releitura de Night Tempo

A intervenção de Night Tempo sobre *Stay With Me* (1979) exemplifica uma reestruturação profunda do nível secundário, onde a materialidade do som e as escolhas de mixagem do DJ sobrepõem-se à interpretação original. A alteração mais imediata reside na macroestrutura temporal: o remixer subverte a narrativa dramática da canção ao deslocar o refrão (ME1 no *remix*, ME3 na original) para o início do fonograma (0:00 - 0:17). Ao isolar a voz de Miki Matsubara acompanhada apenas por um finger snap e aplicar efeitos de delay e reverb profundo, o produtor estabelece, de imediato, um tempo virtual de caráter onírico e expansivo que não havia na versão original, preparando o ouvinte para uma experiência de audição pautada pela densidade sonora que vem a seguir.

A seção rítmica sofre uma transformação ontológica. A substituição da bateria acústica original por uma *Drum Machine* de alta precisão (0:38 - 1:17) altera a densidade diacrônica da faixa. Onde havia a "respiração" e a microvariação dinâmica da performance humana, agora reside uma isocronia absoluta característica do gênero *House*. O uso de samples de palmas comprimidas e bumbos sintetizados elimina o contraponto orgânico entre baixo e bateria, estabelecendo um looping circular que ancora a música no imaginário do Tecno-Orientalismo. Essa mecanização do pulso é complementada por uma remodelagem radical do âmbito relativo do baixo; através de compressão extrema e filtros passa-baixa, o instrumento é transmutado em uma "parede de subgraves", perdendo sua definição melódica pontual para se tornar uma massa de sustentação atmosférica.

No plano da espacialidade e dos eventos imprevistos, o *remix* adiciona camadas de textura que não existiam no original, como os arpejos de vibrafone

distribuídos no campo estéreo durante o refrão (1:18). Contudo, o momento de maior manipulação técnica ocorre na transição do ME4 (1:53). A aplicação de um filtro passa-alta (*high-pass filter*) com varredura de corte promove um "esvaziamento" súbito das frequências médias e graves, gerando uma tensão física no ouvinte. Essa tensão é resolvida através de um vetor de força clássico da montagem contemporânea: o *crash* reverso. Tal recurso, ao mimetizar a técnica de Plastic Love, funciona como um sinalizador de gênero, conectando o remix à gramática do Future Funk.

Em suma, o remix de Night Tempo preserva as células melódicas e a interpretação vocal de 1979, mas as submete a uma nova governança sonora. Ao privilegiar a compressão, a estabilidade rítmica da máquina e a manipulação de filtros, o DJ coreano traduz a nostalgia do City Pop para uma linguagem de alta performance tecnológica, transformando a melancolia da "porta da meia-noite" em um objeto de consumo estético desenhado para a reprodutibilidade técnica das pistas globais.

5.9 O suporte como coautor: materialidade e dialogismo tecnológico

A transição da mixagem original de *Stay With Me* para a reconfiguração de Night Tempo evidencia que o gênero discursivo musical é inseparável das condições técnicas de sua circulação. O fonograma de 1979 foi projetado para uma semiosfera analógica, onde o texto musical dialogava com dispositivos de reprodução de alta fidelidade dinâmica, como os Sound Systems de automóveis e os *Walkmans* de fita magnética. Nessas superfícies, a preservação dos picos dinâmicos e da espacialidade natural era essencial para a inteligibilidade do "sujeito universal" da canção pop. Em termos dialógicos, o arranjo original responde a um contexto de recepção que valoriza a performance humana e a separação clara dos instrumentos, permitindo que a "respiração" da bateria acústica preenchesse o ambiente físico da discoteca. O *City Pop* original queria ser jazz e sofisticado, não à toa seus músicos, como o saxofonista Jake H. Concepcion, reproduzia de forma virtuosa em sua performance as improvisações melódicas e expressividade dos músicos ocidentais.

Em contrapartida, o *remix* de Night Tempo opera em um novo estágio da tradução cultural (Lotman), onde o suporte de destino é o ecossistema digital de PAs de alta potência e fones bluetooth de resposta estendida. Aqui, o dialogismo ocorre com o gênero House, que demanda uma isocronia absoluta e uma densidade

diacrônica saturada para "atravessar" a compressão dos algoritmos de streaming. A substituição da dinâmica natural pela compressão extrema e pelo reforço de subgraves reflete uma mudança na fronteira semiótica: o som deixa de simular um espaço acústico real para habitar uma hiper-realidade sonora. O uso de *high pass filters* e varreduras de frequência é uma resposta direta à precisão dos monitores contemporâneos, que permitem ao produtor esculpir o espectro com uma radicalidade que seria inaudível ou distorcida nos aparelhos de 1980.

Enquanto a bateria original de 1979 dialogava com a acústica das discotecas analógicas, a máquina de ritmos de Night Tempo estabelece uma isocronia absoluta, onde o bumbo e a caixa operam com um ataque de dinâmica invariável. Essa estabilidade rítmica é o que permite ao remix habitar os PAs contemporâneos, garantindo que o "*punch*" do subgrave se mantenha constante, sem as oscilações naturais da execução humana. Sob a ótica da Semiótica da Cultura, a *Drum Machine* atua como um dispositivo gerador de uma nova temporalidade: o tempo circular e ininterrupto da pista de dança digital, que ignora a "respiração" do baterista em favor da eficácia do looping.

Adicionalmente, a introdução do vibrafone com *reverb* e *chorus* (1:18) no refrão altera a densidade acrônica da faixa, inserindo uma camada de "brilho" que responde diretamente aos fones de ouvido de alta definição. Esses arpejos, distribuídos espacialmente no campo estéreo, criam uma profundidade artificial que não existia na mixagem original. O uso do *chorus* e do *reverb* expande a assinatura tímbrica do instrumento, transformando-o em um evento sonoro imprevisto que flutua sobre a base rítmica. Esse detalhamento microscópico é uma resposta ao dialogismo com o imaginário *Vaporwave*: o vibrafone, com seu timbre cristalino e etéreo, reforça a estética ciberfuturista de uma modernidade japonesa estilizada e luxuosa, agora filtrada por uma audição de proximidade.

Por fim, o baixo sofre uma reconfiguração radical em sua natureza física. Embora mantenha a linha melódica original, suas dinâmicas são severamente diminuídas por meio de uma compressão agressiva e mudanças de equalização que privilegiam o espectro subgrave. Ao suprimir os transientes de ataque (o som da corda sendo batida), o Night Tempo transforma o baixo em uma massa de sustentação quase sintética. Essa manipulação reflete a mudança nos aparelhos de reprodução: o baixo deixa de ser um instrumento "tocado" para ser uma frequência "sentida" fisicamente através das caixas de som de baixa frequência. É a vitória do

nível secundário sobre a performance; o instrumento é esculpido para preencher o vácuo sonoro da metrópole contemporânea, consolidando a identidade do remix como um texto de alta densidade informacional e impacto físico.

Essa mutação técnica consolida o Future Funk como um gênero que habita o imaginário Tecno-Orientalista. Ao comprimir a voz de Miki Matsubara e envolvê-la em uma massa de graves sintetizados, Night Tempo não apenas moderniza o áudio, mas recontextualiza o passado japonês dentro de um futuro ciberfuturista. O suporte tecnológico (o PA da pista de dança ou o fone de alta definição) torna-se o dispositivo gerador que transforma a nostalgia orgânica em uma commodity sonora de alta performance. Assim, cada mixagem atua como um espelho de sua época: enquanto a original celebrava a expansão da liberdade urbana através da fidelidade analógica, o remix celebra a precisão e a saturação da informação, traduzindo o City Pop para um tempo onde a memória é processada, filtrada e equalizada para o consumo imediato em alta definição.

6. Para além do significante sonoro.

Como já havíamos discutido no segundo capítulo deste trabalho, para além da arquitetura sonora descrita pela análise fonográfica, a viralização do *City Pop* e do *Future Funk* é indissociável da construção de um significante visual que atua como mediador entre o som e o ouvinte. Como aponta Sommet (2020), a intermedialidade é um traço inerente ao gênero em sua fase de revival, onde a música deixa de existir como objeto isolado para se fundir a estéticas visuais específicas que circulam nas redes sociais e que vendem uma idealização nostálgica reconstruída de um Japão no seu ápice.

A estética do *loop* é muito presente no caso do remix do Night Tempo de Plastic Love, por exemplo, por meio da utilização do GIF da *Sailor Moon* (Hotaru Tomoe, a *Sailor Saturn*), deixando de ser um detalhe meramente decorativo para ser um elemento fundamental dentro do consumo do gênero. O movimento cíclico da imagem (o *loop*) espelha a estrutura rítmica do Future Funk e a circularidade dos Momentos-Estado descritos por Molina, resultando em um efeito hipnótico que coloca imagem e som numa mesma relação de movimento, produzindo uma espécie de *momentum aeternum* circular. Cria-se, assim, uma unidade semiótica onde a nostalgia do anime dos anos 90 "traduz" visualmente a nostalgia sonora dos anos

80, facilitando o reconhecimento e a classificação do algoritmo do YouTube, Instagram e TikTok.

A foto de Mariya Takeuchi, que ilustrava os inúmeros re-uploads de *Plastic Love* em 2017, transformou-se em um meme visual que resistiu às sucessivas quedas por direitos autorais, sendo um significante que ajudava a localizar o usuário que não sabia o nome da cantora e da música, ou não encontrava o vídeo original porque ele foi derrubado, e que através de tal signo conseguia reencontrar o fonograma. Embora não fosse a capa original do álbum, essa imagem funcionou como uma âncora de identidade para o gênero; o rosto da artista tornou-se o "rosto" do *City Pop* global, provando que, na cultura digital, o engajamento é catalisado por ícones visuais que simplificam e rotulam gêneros musicais complexos.

Por fim, permanece em aberto, também, a disputa inconciliável que fratura o imaginário visual e discursivo construído em torno do City Pop. De um lado, consolida-se a iconografia da metrópole noturna hipermoderna: uma Tóquio iluminada por luzes de neon, arranha-céus reluzentes e autoestradas que alimentam a fantasia tecno-orientalista do isolamento urbano; de outro, projeta-se o devaneio litorâneo e diurno, marcado por piscinas, brisas tropicais e tardes ensolaradas que emulam o litoral californiano ou havaiano nas ilustrações de Hiroshi Nagai e Eizen Suzuki. Essa oscilação entre a distopia cibernética da noite e a utopia relaxada da praia não constitui uma falha analítica a ser solucionada, mas a própria contradição ontológica sobre a qual o gênero se sustenta na modernidade tardia. Trata-se de uma polaridade semiótica insolúvel: a coexistência de dois simulacros que disputam a memória afetiva do ouvinte contemporâneo. Cabe, portanto, a futuras investigações no campo da semiótica da cultura e dos estudos de mídia averiguar se essas duas paisagens simbólicas continuam coexistindo em tensão produtiva no ecossistema digital ou se os desdobramentos futuros da cultura de plataformas tenderão a hegemonizar uma dessas representações em detrimento da outra.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões consolidadas nesta dissertação estabelecem sua contribuição definitiva ao desvelar a passagem ontológica entre as matrizes analógicas do City Pop e a intervenção de Night Tempo sob as lentes da "Música de Montagem" (Molina, 2017). As obras originais de Mariya Takeuchi e Miki Matsubara, embora dotadas de apuro tímbrico e sofisticação ímpar no regime de estúdio, filiam-se ao que Molina conceitua como o Arranjo como Prática Coletiva. Tratava-se de um modelo de produção centrado na execução virtuosa de músicos de sessão e no equilíbrio acústico do som smooth hi-fi, sem recorrer às descontinuidades ou colagens abruptas que historicamente fundaram a montagem em marcos como Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (The Beatles, 1967) ou Minas (Milton Nascimento, 1975).

A autêntica radicalização da música de montagem manifesta-se na operação contemporânea de Night Tempo: ao transpor as faixas originais para a estação de trabalho de áudio digital (DAW), o produtor sul-coreano estabelece um paralelo direto com o tratamento estético que Molina (2017) identifica na música eletrônica — a exemplo de Crystalline (Björk, 2011) —, operando o estúdio digital como ferramenta geradora de formas por meio de loopings obsessivos, manipulações de filtros, sobreposições de densidades acrônicas e diacrônicas e extrapolações rítmicas. Ao fatiar as *masters* e *stems* originais, acelerar o BPM, usar *drum machines*, alterar o *pitch* e aplicar compressão lateral (*sidechain*), Night Tempo promoveu uma bricolagem complexa que encontrou a "diferença na repetição", transformando a narrativa dramática do arranjo tradicional em uma experiência hipnótica de circularidade intensificada.

Esse deslocamento técnico-analítico para a soberania do nível secundário (sonoridade) ancora-se no levantamento historiográfico que posicionou a produção fonográfica das décadas de 1970 e 1980 como o epicentro da modernização acelerada do Japão. A pesquisa evidenciou que a convergência entre a estabilidade do boom econômico e a sofisticação de estúdio transformou a música em suporte para um estilo de vida aspiracional, onde a ocidentalização constituiu um projeto consciente de tradução cultural pautado pela incorporação de *A.O.R.*, *Disco Music* e *Jazz Fusion* (Zhang, 2021; Östlie & Svahn, 2020; Uchiyama et al., 2024). A popularização dos sistemas de som automotivos e do walkman (O, 2017)

reconfigurou a experiência auditiva em atividade móvel e urbana, permitindo ao sujeito habitar a metrópole como um espectador que transmuta o espaço em locomoção (Monteiro, 2008) para espelhar o sucesso material da classe média (Aoki, 2015; Sommet, 2020). Essa construção revelou-se estruturalmente intermediária na fricção com as artes visuais de Hiroshi Nagai e Eizen Suzuki e com a guitarra-prancha de Masayoshi Takanaka, validando a tese de que a essência do gênero articula as capas de álbuns como discursos tão cruciais quanto o próprio fonograma (Sommet, 2020; Monty, 2010).

Ao investigar o revival digital pós-2010, o estudo demonstrou como Vaporwave e Future Funk apropriam-se desse arquivo para tensionar estranhamento e familiaridade (Paugam, 2021). Enquanto o Vaporwave desconstrói o consumismo replicando condições analógicas sob um prisma pessimista (Maeso & Alexandre, 2023), o Future Funk recontextualiza o gênero de forma otimista e dançante (Zhang, 2021). A intermedialidade ontológica (Sommet, 2020) impulsionada por algoritmos do YouTube e TikTok — aliando sonoridades a GIFs de animes — produz uma nostalgia retroativa ou fantasiosa por um tempo não vivenciado (Maeso & Alexandre, 2025; Cotrim et al., 2018; Torres, 2024). Essa dinâmica opera sob a égide da retromania (Reynolds, 2011), organizando o passado em grades sonoras recombinantes em que a utopia é deslocada para o pretérito através de tecnologias futuristas usadas como máquinas do tempo. Trata-se de uma nostalgia reflexiva (Boym, 2001) e de um romance com a própria fantasia nostálgica dentro do capitalismo criativo transestético, no qual o ouvinte atua como *homo aestheticus* em busca de experiências imersivas no mercado das emoções (Lipovetsky & Serroy, 2015; Salvário, 2021).

Essa circulação digital foi problematizada criticamente através do tecno-orientalismo (March, 2022), demonstrando a atualização do orientalismo latente (Said, 1978) que instrumentaliza a cultura japonesa como adereço de alta tecnologia e commodity descontextualizada. Identificou-se a operação de um "duplo outro": se na gênese os artistas japoneses praticaram um "orientalismo invertido" ao projetar uma Califórnia mental idílica, o Ocidente contemporâneo re-encena esse processo ao homogeneizar a memória do Japão dos anos 1980 sob um palimpsesto de significados (Sommet, 2020; Severino & Silva, 2023). No contexto brasileiro, a pesquisa mapeou a glocalização (Hall, 2003) mediada pela Geração Z e Millennials, para os quais o gênero serviu de portal sensorial durante a pandemia (Torres, 2024).

As festas Hotline e City Pop Night configuraram eventos de intercâmbio simbólico (Vila, 2012), enquanto a curadoria de canais como Claquete de Papel e as versões em português de Elize Fleury e Miura Jam ilustram a atuação do data fandom (Zhang & Negus, 2020) na construção de pertencimentos coletivos (Fechine & Lima, 2019).

Epistemologicamente, o trabalho reavaliou o gênero musical a partir de Simon Frith (1996) e Pablo Vila (2012), superando a homologia estrutural para defini-lo como espaço de negociação performática do "eu" e do "nós". Essa fluidez articulou-se ao hibridismo de Néstor García Canclini (2013) e Stuart Hall (2006), enquadrando o City Pop como um objeto desterritorializado e descolecionado, movimento somente possível devido a mudança do estatuto da obra de arte na modernidade (Benjamin, 2012). Sob a Semiótica da Cultura de Iuri Lotman (1996), a circulação digital foi compreendida como uma semiosfera viva em que o fonograma opera como texto aberto (Silveira & Guerra junior, 2018; Machado, 2013). A fronteira semiótica atua como membrana reguladora que traduz o estranho em familiar, transformando o "não-texto" dos subgêneros de borda em "texto" estético da cultura mainstream (Vargas & Carvalho, 2019; Nakagawa et al., 2024).

A análise fonográfica forneceu a evidência empírica para o dialogismo bakhtiniano: cada remix constitui um novo enunciado que responde responsivamente ao original, consolidando o álbum e o fonograma multifacetado como gêneros complexos (Bakhtin apud Molina, 2017; Barthes apud Molina, 2017). Essa estrutura materializa acusticamente o conceito de não-lugar de Marc Augé, lido por Mark Fisher (2009) no realismo capitalista. A transitoriedade de rodovias e lojas de conveniência deixa de ser mero cenário e passa a constituir a própria malha do fonograma: ao suspender a teleologia por meio de loops isocrônicos e filtros, Night Tempo mimetiza a experiência do não-lugar, convertendo a melancolia em mercadoria afetiva nos espaços anônimos das redes (Augé, 1992; Glitsos, 2017; Ballam-Cross, 2021).

Permanece em aberto a disputa inconciliável que fratura o imaginário do City Pop: a tensão entre a iconografia da Tóquio noturna e hipermoderna banhada a neon e o devaneio litorâneo de tardes ensolaradas em praias tropicais. Essa oscilação não constitui uma inconsistência analítica, mas a própria contradição ontológica sobre a qual o gênero se sustenta na modernidade tardia. Cabe a pesquisas futuras examinar se essas paisagens simbólicas continuarão coexistindo

em tensão produtiva na semiosfera digital ou se as plataformas tenderão a hegemonizar uma dessas representações. Ao afirmar a soberania do nível secundário, este trabalho conclui que o City Pop não é um fóssil, mas um texto vivo cuja vitalidade reside na tradução contínua da tradição por meio da montagem.

REFERÊNCIAS

- ANAZ, S. A. L. O papel do compositor da canção midiática como catalisador de processos de identificação cultural. **Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura**, Curitiba, n. 6, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.5380/am.v0i6.33046>. Acesso em: 10 fev. 2025.
- AOKI, R. City Pop revival is literally a trend in name only. **The Japan Times**, Tokyo, 5 jul. 2015. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/07/05/music/city-pop-revival-literally-trend-name/>. Acesso em: 12 ago. 2026.
- ARAÚJO, B. S. R. de. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, n. 28, p. 120-143, 1 dez. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i28p120-143>. Acesso em: 15 jul. 2025.
- AREFI, M. Non-place and placelessness as narratives of loss: rethinking the notion of place. **Journal of Urban Design**, v. 4, n. 2, p. 179-193, 1 jun. 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13574809908724445>. Acesso em: 20 ago. 2025.
- AVELAR, I. O maguebeat e a superação do fosso entre o nacional e o jovem na música popular. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 11, p. 25-36, 29 jun. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2011n11p25>. Acesso em: 18 fev. 2025.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- BALLAM-CROSS, P. Reconstructed nostalgia: aesthetic commonalities and self-soothing in chillwave, synthwave, and vaporwave. **Journal of Popular Music Studies**, v. 33, n. 1, p. 70-93, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1525/jpms.2021.33.1.70>. Acesso em: 14 ago. 2026.
- BARDSLEY, J. Purchasing power in Japanese popular culture. **The Journal of Popular Culture**, v. 31, n. 2, p. 1-12, 1 set. 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1997.00001.x>. Acesso em: 22 fev. 2025.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 2014. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/1116>. Acesso em: 10 jul. 2025.
- BELAMGHARI, M. The fragmentation of identity formation in the age of glocalization. **SAGE Open**, v. 10, n. 2, p. 1-11, 1 abr. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/2158244020934877>. Acesso em: 18 ago. 2025.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012. E-book. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/1731>. Acesso em: 12 jul. 2025.
- BOYM, S. **The future of nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.

BROD, R. D. A.; MAZZARINO, J. M. O que fica, o que flui e o que fala: lugares identitários no ambiente urbano. **Ambiente & Sociedade**, São Paulo, v. 18, n. 4, p. 55-72, 1 dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-4422asoc931v1842015>. Acesso em: 11 jul. 2025.

CHENG, K.; YU, H. A Lotmanian semiotic interpretation of cultural memory in ritual. **Semiotica**, v. 2022, n. 245, p. 157-175, 4 fev. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/sem-2019-0085>. Acesso em: 5 jul. 2025.

CHESHMEHZANGI, A. Urban identity as a global phenomenon: hybridity and contextualization of urban identities in the social environment. **Journal of Human Behavior in the Social Environment**, v. 25, n. 5, p. 391-408, 20 mar. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10911359.2014.966222>. Acesso em: 9 jul. 2025.

CHROSTOWSKA, S. D. Consumed by nostalgia? **SubStance**, v. 39, n. 2, p. 52-70, 1 jan. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/sub.0.0085>. Acesso em: 14 jul. 2025.

CONWAY, K. A conceptual and empirical approach to cultural translation. **Translation Studies**, v. 5, n. 3, p. 264-279, 14 ago. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/14781700.2012.701938>. Acesso em: 16 ago. 2025.

CORRÊA, M. G. O conceito de gênero musical no repertório e nas áreas de Antropologia, Comunicação, Etnomusicologia e Musicologia. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 5, n. 2, p. 138-158, 5 jun. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.36025/arj.v5i2.17796>. Acesso em: 20 fev. 2025.

COSTA, M. L. M. A centralidade dos gêneros musicais nos estudos sobre consumo de música. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 17, n. 34, p. 111-130, 30 dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.18226/21782687.v17.dossie.6>. Acesso em: 12 jun. 2025.

COTRIM, M.; HORTA, A. A.; RIBEIRO, R. A. da C. Kidults, Mario Bros e Pikachu: uma breve análise sobre a influência da cultura pop japonesa no design. **Projética**, Londrina, v. 9, n. 2, p. 197-210, 12 nov. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5433/2236-2207.2018v9n2suplp197>. Acesso em: 27 fev. 2025.

COUTINHO, L. M.; QUARTIERO, E. M. Cultura, mídias e identidades na pós-modernidade. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 27, n. 1, p. 47-74, 30 abr. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-795x.2009v27n1p47>. Acesso em: 25 fev. 2025.

DAS, S. Creating threads, making archives: a study of organizing and indexing practices around idols' photos on Twitter. **Proceedings from the Document Academy**, v. 9, n. 1, p. 1-15, 1 ago. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.35492/docam/9/1/2>. Acesso em: 18 jul. 2025.

DOMINGOS, A. C. M. Narrativa transmídia: travessia entre comunicação e letras. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 23, n. 3, p. 159-171, 31 dez. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.23.3.159-171>. Acesso em: 21 ago. 2025.

DSOUZA, M. P. et al. Vibing the young consumer to wellness: exploring lo-fi music consumption through the positive design lens. **SAGE Open**, v. 15, n. 1, p. 1-16, 1 jan. 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/21582440251318806>. Acesso em: 19 jul. 2025.

ESCUADERO, C. Hoje é dia de festa: a construção e expressão das identidades sociais e culturais do imigrante nas celebrações das origens. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 41, n. 3, p. 105-121, 1 set. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-5844201836>. Acesso em: 30 jun. 2025.

FECHINE, Y.; LIMA, C. A. R. O trabalho do fã no texto transmídia: uma abordagem a partir da televisão. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 113-130, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2p113-130>. Acesso em: 22 ago. 2026.

FISHER, M. **Capitalist realism**: is there no alternative? Winchester: Zero Books, 2009.

FRITH, S. Music and identity. In: HALL, S.; DU GAY, P. (ed.). **Questions of cultural identity**. London: Sage Publications, 1996. p. 108-127.

FRITH, S. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GABRIELLI, L. Multisignificação e intertextualidade. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 105-124, 30 jul. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2015v11n1p105>. Acesso em: 23 fev. 2025.

GILROY, P. Sounds authentic: black music, ethnicity, and the challenge of a “changing” same. **Black Music Research Journal**, v. 11, n. 2, p. 111-136, 1 jan. 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/779262>. Acesso em: 10 jul. 2025.

GLITSOS, L. Vaporwave, or music optimised for abandoned malls. **Popular Music**, v. 37, n. 1, p. 100-111, 8 dez. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/s0261143017000599>. Acesso em: 17 ago. 2025.

GOLDSTEIN-GIDONI, O. The production and consumption of ‘Japanese culture’ in the global cultural market. **Journal of Consumer Culture**, v. 5, n. 2, p. 155-179, 15 jun. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1469540505053092>. Acesso em: 11 jul. 2025.

GREGORY, T. The rise of the productive non-place. **Space and Culture**, v. 14, n. 3, p. 244-259, 7 jul. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1206331211412264>. Acesso em: 26 jul. 2025.

GUERRA, P.; SOUSA, S. Ultimate bias: memorabilia, K-pop and fandom identities. **Cidades, Comunidades e Territórios**, Lisboa, n. 42, p. 1-17, 1 jan. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15847/cct.23948>. Acesso em: 25 ago. 2025.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALL, S. Cultural identity and diaspora. In: WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. (ed.). **Colonial discourse and post-colonial theory: a reader**. London: Routledge, 2014. p. 392-403.

HERMAWAN, J. S.; GINTING, M. A study on fandom and fan culture: socioeconomic implications in the digital era. **Lentera Journal**, v. 2, n. 1, p. 1-14, 28 jun. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.24002/lj.v2i1.9007>. Acesso em: 19 ago. 2025.

JACOBSEN, M. H. The sociology of nostalgia. **Current Opinion in Psychology**, v. 50, p. 101556, abr. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2023.101556>. Acesso em: 24 jul. 2025.

JANOTTI JUNIOR, J. S. Sobre o valor dos gêneros musicais: desvelando as encenações do rockcentrismo nas categorizações musicais. **Galáxia**, São Paulo, v. 49, p. 1-19, 1 jan. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202364068>. Acesso em: 18 jul. 2025.

JANOTTI JUNIOR, J. S.; SÁ, S. P. de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galáxia**, São Paulo, n. 41, p. 128-139, 22 maio 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-25542019239963>. Acesso em: 15 jul. 2025.

JENKINS, H. **Fans, bloggers, and gamers: exploring participatory culture**. New York: NYU Press, 2006.

KUSUMA, A. et al. A virtual ethnography study: fandom and social impact in digital era. **ETNOSIA: Jurnal Etnografi Indonesia**, v. 5, n. 2, p. 238-251, 23 out. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.31947/etnosia.v5i2.10898>. Acesso em: 27 ago. 2025.

LEÃO, A. L. M. de S. et al. No shame to play: ludic presumption on Brazilian fanvideos. **Revista de Gestão**, v. 27, n. 4, p. 335-353, 26 ago. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1108/rege-04-2019-0043>. Acesso em: 14 jul. 2025.

LEE, Y. Music and youth identity formation in the 21st century: a sociological analysis into global metal and K-pop identities in a cosmopolitan world. **Canadian Journal of Family and Youth**, v. 14, n. 2, p. 285-303, 9 maio 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.29173/cjfy29847>. Acesso em: 22 ago. 2025.

LEE, Y. L. et al. Cross-national study on the perception of the Korean Wave and cultural hybridity in Indonesia and Malaysia using discourse on social media. **Sustainability**, v. 12, n. 15, p. 6072, 28 jul. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/su12156072>. Acesso em: 18 ago. 2025.

LEE, Y.-J.; PARK, S. Classifying and characterizing fandom activities: a focus on superfans' posting and commenting behaviors in a digital fandom community. **Applied Sciences**, v. 15, n. 9, p. 4723, 24 abr. 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/app15094723>. Acesso em: 28 ago. 2025.

LEHTONEN, L. Japanese women singer-songwriters of the 1970s: female agency, musical impact and social change. **Popular Music**, v. 40, n. 1, p. 114-135, 1 fev.

2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/s0261143021000088>. Acesso em: 10 jul. 2025.

LIDSKOG, R. The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review. **International Social Science Journal**, v. 66, n. 219-220, p. 23-38, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/issj.12091>. Acesso em: 20 ago. 2025.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOTMAN, I. **La semiosfera I**: semiótica de la cultura y del texto. Tradução de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

LOUREIRO, C.; MEULEN, K. V. der; BARRIO, C. del. Why I listen to music: emotion regulation and identity construction through music in mid-adolescence. **Empiria: Revista de Metodología de Ciencias Sociales**, n. 60, p. 145-168, 5 jan. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.5944/empiria.60.2024.39285>. Acesso em: 14 ago. 2025.

LU, M. **Gendering the techno-orient**: the Asian woman in speculative fiction. 2021. Dissertação (Master of Arts) – Vanderbilt University, Nashville, 2021. Disponível em: <https://ir.vanderbilt.edu/handle/1803/16493>. Acesso em: 12 mar. 2025.

LUSIANA, Y.; LAKSONO, P. M.; HARIRI, T. Self-styling, popular culture, and the construction of global-local identity among Japanese food lovers in Purwokerto. **I-Pop: International Journal of Indonesian Popular Culture and Communication**, v. 1, n. 1, p. 21-35, 31 jan. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.36782/i-pop.v1i1.33>. Acesso em: 16 jul. 2025.

MACHADO, I. Pensamento semiótico sobre a cultura. **Sofia**, Vitória, v. 2, n. 1, p. 6-22, 8 ago. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.47456/sofia.v2i1.5599>. Acesso em: 15 set. 2025.

MAESO, B. E. A.; ALEXANDRE, T. V. Acid nostalgia: o barberbeats, a arte pela arte e a cópia pela cópia. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 19, n. 37, p. 1-22, 20 fev. 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.69640/raf.v19i37.7473>. Acesso em: 20 jul. 2025.

MAESO, B. E. A.; ALEXANDRE, T. V. E-music: uma harmonia (in)familiar. **Convergências – Revista de Investigação e Ensino das Artes**, Castelo Branco, v. 16, n. 31, p. 61–73, 31 maio 2023. Disponível em: <https://convergencias.ipcb.pt/index.php/convergences/article/view/168>. Acesso em: 10 set. 2025.

MAGU, S. M. Reconceptualizing cultural globalization: connecting the “cultural global” and the “cultural local”. **Social Sciences**, v. 4, n. 3, p. 630-645, 19 ago. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/socsci4030630>. Acesso em: 28 jul. 2025.

MARCH, L. Satisfaction guaranteed: techno-orientalism in vaporwave. **Lateral: Journal of the Cultural Studies Association**, v. 11, n. 1, p. 1-18, jun. 2022. Disponível em: <https://csalateral.org/issue/11-1/satisfaction-guaranteed-techno-orientalism-vaporwave-march/>. Acesso em: 12 set. 2025.

MARCON, L. C. G.; SANTOS, M. V. dos; PRANDI-GONÇALVES, M. B. R. A construção de simulacros na imagem contemporânea. **In-Revista**, Ribeirão Preto, v. 8, n. 1, p. 61-75, 18 dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.unaerp.br/inrevista/article/view/1368>. Acesso em: 18 dez. 2024.

MATTAR, Y. Miso soup for the ears: contemporary Japanese popular music and its relation to the genres familiar to the Anglophonic audience. **Popular Music & Society**, v. 31, n. 1, p. 113-123, 22 jan. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03007760701718724>. Acesso em: 29 jul. 2025.

MELLO, J. G. de; ARRUDA, M. A. P. de. Vaporwave: deterioração e colagem de superfícies midiáticas. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 11, n. 1, p. 1-18, 30 abr. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2017.v11.21392>. Acesso em: 25 jul. 2025.

MELO, R. R. del; FUERTE, N. E. S. La música, un elemento constructor de la identidad juvenil. **Vitam: Revista de Investigación en Humanidades**, n. 3, p. 58-75, 31 dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.35461/vitam.v0i3.27>. Acesso em: 17 jun. 2025.

MENDONÇA, L. F. M. Culturas populares e identificações emergentes: reflexões a partir do mangubeat e de expressões musicais brasileiras contemporâneas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 103-125, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/pdf/622>. Acesso em: 14 ago. 2026.

MENDONÇA, L. F. M. Legados do manguê. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 6, n. 2, p. 72-91, 28 dez. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/muspop.v6i2.13162>. Acesso em: 16 jul. 2025.

MOLINA, S. **Música de montagem**: a composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017.

MONTY, A. Micro: global music made in J-pop? **Inter-Asia Cultural Studies**, v. 11, n. 1, p. 123-132, 1 mar. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/14649370903403660>. Acesso em: 21 jul. 2025.

MÕRI, Y. J-pop: from the ideology of creativity to DiY music culture. **Inter-Asia Cultural Studies**, v. 10, n. 4, p. 474-488, 17 nov. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/14649370903166093>. Acesso em: 23 jul. 2025.

NAKAGAWA, R. M. de O.; NAKAGAWA, F. S.; BRITO, T. F. S. de. Apropriação cultural e memória: o caso do “bolinho de Jesus” e do “acarajé da bênção”. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 14., 2024, Niterói. **Anais [...]** Niterói: UFF, 2024. p. 1-15.

NANAYABOY. Why is the vast majority of Tatsuro Yamashita's is not on Spotify? [Mensagem em fórum online]. **Reddit**, r/citypop, 2023. Disponível em: https://www.reddit.com/r/citypop/comments/17h7x7v/why_is_the_vast_majority_of_tatsuro_yamashitas/. Acesso em: 15 set. 2025.

NEGUS, K.; VELÁZQUEZ, P. R. Belonging and detachment: musical experience and the limits of identity. **Poetics**, v. 30, n. 1-2, p. 133-145, 2002. Disponível em: [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(02\)00003-7](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(02)00003-7). Acesso em: 11 ago. 2026.

NOWAK, R.; WHELAN, A. "Vaporwave is (not) a critique of capitalism": genre work in an online music scene. **Open Cultural Studies**, v. 2, n. 1, p. 451-462, 1 nov. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/culture-2018-0041>. Acesso em: 29 jul. 2025.

NUNES, M. R. F. Memória do futuro, explosão, pancronia: a semiótica de Lotman e os estudos da memória e do tempo nas teatralidades juvenis. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 14, n. 4, p. 192-214, 13 nov. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2176-457338563>. Acesso em: 24 ago. 2025.

O, S. Japanese 'City Pop [シティポップ]': a dreamy trip back to Japan's capitalist fantasy of the 1980s. **Bearded Gentlemen Music**, 23 ago. 2017. Disponível em: <https://beardedgentlemenmusic.com/2017/08/23/japanese-city-pop-1980s/>. Acesso em: 16 ago. 2026.

O'BEIRNE, E. Mapping the non-lieu in Marc Augé's writings. **Forum for Modern Language Studies**, v. 42, n. 1, p. 38-50, 1 jan. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/fmls/cqi039>. Acesso em: 18 fev. 2025.

ÖSTLIE, K.; SVAHN, A. **Tokyo night fever**: a study of English code-switching in Japanese 1970s & 1980s City Pop. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Língua e Cultura Japonesa) – Lund University, Lund, 2020. Disponível em: <https://lup.lub.lu.se/student-papers/record/9031216>. Acesso em: 19 ago. 2026.

OTMAZGIN, N.; LYAN, I. Hallyu across the desert: K-pop fandom in Israel and Palestine. **Cross-Currents: East Asian History and Culture Review**, v. 3, n. 1, p. 32-55, 1 maio 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/ach.2014.0008>. Acesso em: 25 ago. 2025.

PAUGAM, V. Why is City Pop nostalgic? **Van Paugam Blog**, 1 mar. 2021. Disponível em: <https://vanpaugam.com/blog/2021/3/1/why-is-city-pop-nostalgic>. Acesso em: 15 ago. 2026.

PEREIRA DE SÁ, S. Cultura digital, videocliques e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica. **Fronteiras – Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 21, n. 2, p. 3-15, 16 jul. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.4013/fem.2019.212.03>. Acesso em: 19 jul. 2025.

PEREIRA DE SÁ, S. et al. **Cultura pop**. Salvador: Edufba, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/61059682/Cultura_pop. Acesso em: 10 ago. 2026.

RAYMUNDO, Í. E. **Menus de espectros**: flutuações estéticas do vaporwave. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/204534>. Acesso em: 14 dez. 2024.

REYNOLDS, S. **Retromania**: pop culture's addiction to its own past. London: Faber and Faber, 2011.

ROBERTS, M. 'A new stereophonic sound spectacular': Shibuya-Kei as transnational soundscape. **Popular Music**, v. 32, n. 1, p. 111-131, 1 jan. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/s026114301200058x>. Acesso em: 22 jul. 2025.

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALVÁRIO, W. B. **A estética da nostalgia na construção do discurso do Cine Passeio**. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

SEVERINO, F. S.; SILVA, F. The trend of Japanese pop culture and its differentiating approach through event tourism. **International Journal of Event and Festival Management**, v. 14, n. 4, p. 475-492, 8 ago. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1108/ijefm-01-2023-0001>. Acesso em: 15 jul. 2025.

SHANK, B. Sound + bodies in community = music. **JAAAS: Journal of the Austrian Association for American Studies**, v. 1, n. 2, p. 177-190, 30 dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.47060/jaaas.v1i2.120>. Acesso em: 15 jan. 2025.

SIGILIANO, D.; BORGES, G. O fã como leitor estético: uma análise das dimensões da competência midiática na fanfic Oitavo B de Malhação - Viva a Diferença. **Intexto**, Porto Alegre, n. 52, p. 100378, 27 out. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.19132/1807-8583202152.100378>. Acesso em: 18 ago. 2025.

SILVEIRA, A. P. P. da; GUERRA JUNIOR, A. L. **Semiótica**. Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2018.

SOMMET, M. Intermediality and the discursive construction of popular music genres: the case of 'Japanese City Pop'. In: **International Association For The Study Of Popular Music (Iaspm) Conference**. Fribourg: Université de Fribourg, 2020. p. 1-18. Disponível em: <https://folia.unifr.ch/unifr/documents/308987>. Acesso em: 12 jan. 2025.

SOUZA, J.; FÁTIMA, M. de. Práticas musicais de jovens e vida cotidiana: socialização e identidades em movimento. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 7, n. 1, p. 1-19, 10 jun. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.5380/mp.v7i1.38133>. Acesso em: 26 jul. 2025.

SUGIYAMA, S.; BARILE, N. Japanese City Pop and Gen Z in the US: happy, calm, and automated nostalgia. **Continuum: Journal of Media & Cultural Studies**, p. 1-16, 21 mar. 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10304312.2025.2471073>. Acesso em: 29 ago. 2025.

TAILLANDIER, D. New spaces for old motifs? The virtual worlds of Japanese cyberpunk. **Arts**, v. 7, n. 4, p. 60, 5 out. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/arts7040060>. Acesso em: 17 jul. 2025.

TANNER, G. **Babbling corpse**: vaporwave and the commodification of ghosts. Winchester: Zero Books, 2016.

TONELLI, C. From delocalization to performances of Japaneseness: shifting identities in transnational popular music in and after Japan's period of "Gross National Cool". **Journal of World Popular Music**, v. 1, n. 2, p. 284-303, 4 mar. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1558/jwpm.v1i2.17285>. Acesso em: 21 jan. 2025.

TORRES, B. City Pop: entenda por que a Geração Z está revivendo hits japoneses e estilo retrô dos anos 1980. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 mar. 2024. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/03/23/city-pop-entenda-por-que-a-geracao-z-esta-revivendo-hits-japoneses-e-estilo-retro-dos-anos-1980.ghtml>. Acesso em: 10 ago. 2026.

TORRES, M. A.; KOZEL, S. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia. **Ra'e Ga – O Espaço Geográfico em Análise**, Curitiba, v. 20, p. 147-158, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/download/20616/13762>. Acesso em: 18 dez. 2024.

UCHIYAMA, Y. et al. Cultural re-importation through soft power and transnational cultural flows mediated by digital influence: the case of City Pop music in Japan, Malaysia and Indonesia. **Japan Forum**, p. 1-26, 26 set. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09555803.2024.2407774>. Acesso em: 11 jul. 2025.

UTZIG, I. L. de A. Reescritas na contemporaneidade: fanfiction & cultura remix. **Revista Primeira Escrita**, Três Lagoas, n. 7, p. 110-125, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/revpres/article/view/10470>. Acesso em: 16 ago. 2026.

VARGAS, H.; CARVALHO, N. F. de. Música de fronteira, música de memória: o experimentalismo de DJs pela semiótica da cultura. **Galáxia**, São Paulo, n. 41, p. 140-153, 22 maio 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-25542019239691>. Acesso em: 18 jul. 2025.

VICHOT, R. The expression of Sehnsucht in the Japanese City Pop revival fandom through visual media on Reddit and YouTube. **Transformative Works and Cultures**, v. 42, p. 1-20, 14 mar. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.3983/twc.2024.2479>. Acesso em: 16 jul. 2025.

VILA, P. Práticas musicais e identificações sociais. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 39, n. 38, p. 247-275, 23 dez. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71197>. Acesso em: 19 jul. 2025.

WALLIN, J.; SANDLIN, J. A. Plastic fantasies: globalization and the Japanese cultural imaginary. **Cultural Studies ↔ Critical Methodologies**, v. 20, n. 6, p. 524-533, 20 mar. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1532708620911407>. Acesso em: 22 jul. 2025.

WAYS DORF, A. Placing fandom, studying fans: modified acafandom in practice. **Transformative Works and Cultures**, v. 33, p. 1-17, 13 jun. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1739>. Acesso em: 14 jul. 2025.

YOON, K. Global imagination of K-pop: pop music fans' lived experiences of cultural hybridity. **Popular Music & Society**, v. 41, n. 4, p. 373-389, 14 mar. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03007766.2017.1292819>. Acesso em: 12 jul. 2025.

ZHANG, C. Talking to the anonymous YouTuber and the photographer who helped Mariya Takeuchi's "Plastic Love" go viral. **Pitchfork**, 18 maio 2021. Disponível em: <https://pitchfork.com/thepitch/mariya-takeuchi-plastic-love-youtuber-alan-levenson-interview/>. Acesso em: 18 ago. 2026.

ZHANG, C. The endless life cycle of Japanese City Pop. **Pitchfork**, 24 fev. 2021. Disponível em: <https://pitchfork.com/features/article/the-endless-life-cycle-of-japanese-city-pop/>. Acesso em: 18 ago. 2026.

ZHANG, Q.; NEGUS, K. East Asian pop music idol production and the emergence of data fandom in China. **International Journal of Cultural Studies**, v. 23, n. 4, p. 493-511, 10 fev. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1367877920904064>. Acesso em: 19 fev. 2025.

ZHANG, X. What is visual vaporwave? Vaporwave arts and their history and position in China. **Mutual Images Journal**, n. 10, p. 295-321, 20 dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.32926/2021.10.zha.vapor>. Acesso em: 15 jul. 2025.

ZHAO, Y. Analysis of the social impact of fandom culture in "idol" context. **Advances in Journalism and Communication**, v. 10, n. 4, p. 377-386, 1 jan. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.4236/ajc.2022.104022>. Acesso em: 26 ago. 2025.

APÊNDICE - LETRAS DAS MÚSICAS EM KANJI, HIRAGANA E KATANA**1. 真夜中のドア (Stay With Me) - Miki Matsubara (1978)**

To you, To you

Yes, my love

Yes, my love

To you, To you

Yes, my love

Yes, my love

To you, you

To you, you

To you, To you

私は私 貴方は貴方と

watashi wa watashi anata wa anata to

昨夜言ってた そんな気もするわ

yuube itteta sonna ki mo suru wa

グレイのジャケットに

gurei no jaketto ni

見覚えがある コーヒーのしみ

mioboe ga aru koohii no shimi

相変らずなのね

aikawarazu na no ne

ショーウィンドウに 二人映れば

shoowindou ni futari utsureba

Stay with me

真夜中のドアをたたき

mayonaka no doa wo tataki

帰らないでと泣いた

kaeranai de to naita

あの季節が 今 目の前

ano kisetsu ga ima me no mae

Stay with me

口ぐせを言いながら

kuchiguse wo iinagara

二人の瞬間を抱いて

futari no shunkan wo daite

まだ忘れず 大事にしていた

mada wasurezu daiji ni shiteita

恋と愛とは 違うものだよと

koi to ai to wa chigau mono da yo to

昨夜言われた そんな気もするわ

yuube iwareta sonna ki mo suru wa

二度目の冬が来て

nidome no fuyu ga kite

離れていった貴方の心

hanareteitta anata no kokoro

ふり返ればいつも

furikaereba itsumo

そこに 貴方を感じていたの

soko ni anata wo kanjiteita no

Stay with me

真夜中のドアをたたき

mayonaka no doa wo tataki

心に穴があいた

kokoro ni ana ga aita

あの季節が 今 目の前

ano kisetsu ga ima me no mae

Stay with me

淋しさまぎらわして

sabishisa magirawashite

置いたレコードの針

oita rekoodo no hari

同じメロディ 繰り返していた

onaji merodi kurikaeshiteita

Stay with me

真夜中のドアをたたき

mayonaka no doa wo tataki

帰らないでと泣いた

kaeranai de to naita

あの季節が 今 目の前

ano kisetsu ga ima me no mae

Stay with me

口ぐせを言いながら

kuchiguse wo iinagara

二人の瞬間を抱いて

futari no shunkan wo daite
まだ忘れず 暖めてた
mada wasurezu atatameteta

Stay with me
真夜中のドアをたたき
mayonaka no doa wo tataki
帰らないでと泣いた
kaeranai de to naita
あの季節が 今 目の前
ano kisetsu ga ima me no mae

Stay with me
口ぐせを言いながら
kuchiguse wo iinagara
二人の瞬間を抱いて
futari no shunkan wo daite
まだ忘れず 暖めてた
mada wasurezu atatameteta

Stay with me
真夜中のドアをたたき
mayonaka no doa wo tataki
帰らないでと泣いた
kaeranai de to naita
あの季節が 今 目の前
ano kisetsu ga ima me no mae

Stay with me...

2. プラスティック・ラブ (Plastic Love) - Mariya Takeuchi (1984)

突然のキスや

totsuzen no kisu ya

熱いまなざしで

atsui manazashi de

恋のプログラムを

koi no puroguramu wo

狂わせないでね

kuruwasenai de ne

出逢いと別れ

deai to wakare

上手に打ち込んで

jouzu ni uchikonde

時間がくれば

jikan ga kureba

終わる don't hurry!

愛に傷ついた

ai ni kizutsuita

あの日からずっと

ano hi kara zutto

昼と夜が逆の

hiru to yoru ga gyaku no

暮らしを続けて

kurashi wo tsuzukete

はやりのdiscoで
hayari no disco de

踊り明かすうちに
odori akasu uchi ni
おぼえた魔術なのよ
oboeta majutsu na no yo
I'm sorry!

私のことを決して
watashi no koto wo kesshite
本気で愛さないで
honki de aisanai de
恋なんてただのゲーム
koi nante tada no geemu
楽しめばそれでいいの
tanoshimeba sore de ii no
閉ざした心を飾る
tozashita kokoro wo kazaru
派手なドレスも靴も
hade na doresu mo kutsu mo
孤独な友だち
kodoku na tomodachi

(Solo de guitarra)

私を誘う人は
watashi wo sasou hito wa
皮肉なものねいつも

hiniku na mono ne itsumo

彼に似てるわなぜか

kare ni niteru wa naze ka

思い出と重なり合う

omoide to kasanariau

グラスを落として急に

gurasu wo otoshite kyuu ni

涙ぐんでもわけは

namidagunde mo wake wa

尋ねないでね

tazunenai de ne

夜更けの高速で

yofuke no kousoku de

眠りにつくころ

nemuri ni tsuku koro

ハロゲンライトだけ

harogen raito dake

妖しく輝く

ayashiku kagayaku

氷のように

koori no you ni

冷たい女だと

tsumetai onna da to

ささやく声がしても

sasayaku koe ga shitemo

Don't worry!

I'm just playing games
I know that's plastic love

Dance to the plastic beat
Another morning comes

I'm just playing games
I know that's plastic love

Dance to the plastic beat
Another morning comes

I'm just playing games
I know that's plastic love

Dance to the plastic beat
Another morning comes