DIVAS, DIVES E DIVOS POP-PERIFÉRICOS:
Artistas independentes entre realities shows musicais e plataformas digitais

Letícia Maria Gomes da Silva
UFRGS
leticia_maria_89@hotmail.com
GT05: Música, som e tecnologia:
instrumentos de saber-instrumentos de poder

Resumo: Este artigo consiste em um recorte de minha dissertação de mestrado na área de Musicologia/Etnomusicologia, cursada na UFRGS, sob orientação do professor *Dr. Reginaldo Gil Braga*. A pesquisa aborda participantes de reality shows musicais de televisão, entre os anos de 2010 e 2023, articulando discussões sobre plataformas digitais, performance e o conceito atribuído às/aos artistas participantes do estudo, residentes em três estados do país, *Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul*, os quais denomino *divas, dives e divos.* A partir da articulação entre etnografia e netnografia, é explorado como esses/as artistas, em sua maioria performers da feminilidade — incluindo uma artista trans não binária e um artista de gênero fluido — constroem identidades, estratégias de autoprodução e práticas de gerenciamento artístico no contexto da mídia tradicional e das redes sociais. O estudo observa processos de circulação, legitimação e manutenção das carreiras nas plataformas *Facebook, YouTube, SoundCloud, Spotify, WhatsApp, Instagram, Kwai* e *TikTok*, problematizando as noções de *Música Pop* e *Música Pop-Periférica* no cruzamento entre televisão, plataformas digitais e redes sociais. A análise evidencia que as mídias digitais não operam apenas como espaços de difusão, mas como ambientes performativos, nos quais música, movimento e corporeidade se articulam na produção de sentidos, afetos e pertencimentos, reorganizando modos de presença, visibilidade e engajamento dos corpos que cantam, performam e circulam. O artigo destaca as possibilidades de reinvenção e agência no ecossistema digital, contribuindo para os debates sobre *música, performance, mídia e tecnologia na contemporaneidade*.
Palavras-chave: Etnomusicologia Pop-Periférica; Reality Shows Musicais; Artistas Independentes em Plataformas Digitais.

PERIPHERAL POP DIVAS, DIVES, AND DIVOS:
Independent Artists between Music Reality Shows and Digital Platforms

Abstract: This article is drawn from my master's dissertation in the field of Musicology/Ethnomusicology, completed at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) under the supervision of Professor Dr. *Reginaldo Gil Braga*. The research examines participants in televised musical reality shows between 2010 and 2023, articulating discussions on digital platforms, performance, and the conceptual framing attributed to the artists involved in the study, who reside in three Brazilian states, *Rio de Janeiro, São Paulo, and Rio Grande do Sul,* and whom I refer to as *divas, dives*, and *divos*. Through an articulation of ethnography and netnography, the study explores how these artists — most of whom are performers of femininity, including one non-binary trans artist and one gender-fluid artist — construct identities, self-production strategies, and artistic management practices within the contexts of traditional media and social networks. The research examines processes of circulation, legitimation, and career maintenance across the platforms *Facebook, YouTube, SoundCloud, Spotify, WhatsApp, Instagram, Kwai,* and *TikTok*, problematizing notions of *Pop Music* and *Peripheral Pop Music* at the intersection of television, digital platforms, and social media. The analysis demonstrates that digital media operate not only as spaces of dissemination but also as performative environments in which music, movement, and corporeality are articulated in the production of meanings, affects, and senses of belonging, reorganizing modes of presence, visibility, and engagement of bodies that sing, perform, and circulate. The article highlights possibilities for reinvention and agency within the digital ecosystem, contributing to *contemporary debates on music, performance, media, and technology*.
Keywords: Peripheral Pop Ethnomusicology; Music Reality Shows; Independent Artists on Digital Platforms.

Introdução

Inspirada por diálogos contemporâneos da **Etnomusicologia**, este artigo acompanha as trajetórias musicais de **cinco artistas independentes,** que participaram de reality[1] shows musicais da televisão brasileira entre **2010 e 2023**, articulando suas experiências com o conceito de **Música Pop-Periférica** e com as transformações promovidas pelas **plataformas digitais**. Para isso, parte-se da compreensão da música como **prática social, identitária e performativa;** Ao combinar **etnografia e netnografia**, essas/es artistas, *divas, dives e divos*, em seus múltiplos contextos, evidenciam trajetórias que transitam entre espaços de promoção e de atuação cotidiana de suas carreiras: entre redes sociais e outros ambientes de circulação digital, permitindo reconhecer que tais carreiras se constroem em permanente negociação entre **visibilidade midiática, autenticidade e pertencimento**.

Como problema de pesquisa, a dissertação propõe a seguinte questão: **como artistas independentes constroem, gerenciam e autoproduzem suas carreiras, após participarem de reality shows musicais de televisão no Brasil?** A resposta emerge ao longo do percurso investigativo, sendo construída a partir do acompanhamento das trajetórias, dos relatos dos/as artistas e das dinâmicas observadas em campo.

No que se refere aos objetivos da pesquisa, o **objetivo geral** consiste em investigar as trajetórias, processos de autoprodução e formas de gerenciamento artístico de artistas independentes da cena Pop-Periférica (*divas, dives e divos*); Nos **objetivos específicos**, busca-se: compreender como esses artistas elaboram estratégias de visibilidade e pertencimento; analisar performances e identidades nas mídias digitais; e refletir sobre um conceito ampliado de *diva*, que inclua *dives e divos*.

A fundamentação teórica articula diferentes contribuições, entre as quais se destacam: a compreensão da música como prática social e comunitária (SEEGER, 2015); a etnografia como performance e o/a pesquisador(a) como parte constitutiva do campo (WONG; COOLEY, 2008, p.76-89); a etnografia crítica da música popular (COHEN, 1993); os debates sobre performance e cena musical (LUCAS, 2005, p.7); (MADRID, 2009); (CAMBRIA, 2017); os desafios performáticos (CHERNOFF, 1989, P.59-92);

1 Destaco que, embora a forma mais adequada em inglês para o plural de Reality Show Musical seja Musical Reality Shows, ou, seguindo uma tradução literal, Realities Shows Musicais, optei por manter, ao longo do trabalho, tanto a expressão Reality Shows Musicais quanto Realities Shows Musicais. Essa escolha se justifica, sobretudo por uma questão de reconhecimento: a primeira, por corresponder ao uso mais formal e sistemático; a segunda, por refletir a forma amplamente utilizada e compreendida pelo público. Ao empregar ambas, preservo simultaneamente a familiaridade do termo no uso corrente e sua relação com a grafia original em inglês.

(KOSKOFF, 2014); as noções de trajetória e obra (VIANNA, 1999); e a netnografia como abordagem metodológica para contextos digitais (KOZINETS, 2015).

O presente recorte propõe, igualmente, uma nova leitura que aproxima as mídias tradicionais e as plataformas digitais à compreensão dos reality shows musicais; articula a etnomusicologia aos conceitos de Música Pop-Periférica e de *divas*, em seu sentido ampliado; e, por fim, busca dialogar com as perspectivas desenvolvidas em pesquisa ainda não publicada, com defesa prevista para o corrente ano.

Música, Música Pop-Periférica e a ampliação do termo Divas

A música estrutura o cotidiano e influencia modos de sentir, agir e se apresentar no mundo, enquanto os reality shows musicais, operam como vitrines de visibilidade e reconhecimento. As plataformas digitais, como *YouTube, Spotify, WhatsApp, Instagram, TikTok e Kwai*, por sua vez, funcionam simultaneamente como instrumentos de poder e de resistência, ao possibilitarem processos de autoprodução, circulação e engajamento que escapam, em alguma medida, aos circuitos da indústria musical tradicional. Nesse contexto, a plataformização da música redefine práticas etnomusicais, uma vez que algoritmos, métricas e interações passam a moldar o alcance, a circulação e a legitimidade artística. Para compreendermos melhor, observemos uma das possíveis leituras sobre o significado do que é música, apresentada por (SEEGER, 2015), para quem:

> Música é muito mais que os sons capturados pelo gravador. Música é uma intenção de fazer algo que se chama música (ou que se estrutura à semelhança do que nós chamamos de música), em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular sequências de sons que os membros de uma sociedade assumem como música (ou como quer que a chamem). Música é a construção e o uso de instrumentos que produzem sons. É o uso do corpo para produzir e acompanhar sons. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. Música é também, claro, os próprios sons, após a sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização; é emoção e valor, assim como estrutura e forma. (SEEGER, 2015, p.16).

Já o termo Música Pop-Periférica, é mobilizado a partir (SÁ, 2021), no livro *Música pop periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital*. Segundo a autora, trata-se de uma categoria usada por diversos pesquisadores no Brasil para denominar um conjunto de gêneros musicais associados às periferias urbanas. Aqui, utilizo o termo **"Música Pop-Periférica"**, para referir à produção musical realizada por pessoas que vivem e transitam nas periferias urbanas e que, ao conquistarem alguma visibilidade

por meio de sua participação em reality shows musicais, levam suas trajetórias de artistas periféricos para o cenário televisivo. Com isso, essas e esses artistas, revelam realidades que muitas vezes, não são retratadas nesses espaços midiáticos, mas que são de vital importância para os habitantes dessas regiões e para o reconhecimento da diversidade cultural, presente na cena musical popular brasileira.

Por fim, é importante esclarecer, que o uso da palavra *"diva"*, acontece após aproximação das ideias apresentadas por (SÁ, 2021) e (SOARES; et al., 2020), que apontam que inicialmente o termo foi utilizado para a música realizada pelas célebres primas donnas e na contemporaneidade, o termo é amplamente utilizado, inclusive para descrever cantoras pop nas mídias sociais. A partir disso, amplio o termo para *dives* e *divos*, abrangendo o espectro diverso de gêneros das/des/dos participantes da pesquisa. Acredito que, na atualidade, *"diva"* representa uma figura empoderada, que possui seguidores e que, por meio de suas atitudes e performances no palco, sejam elas cênicas, corporais, vocais, políticas ou ativistas, engaja o público por meio da música (que é o contexto desta pesquisa). Esse público, não apenas admira o canto e a performatividade da *diva, dive* e/ou do *divo*, mas também suas ações diante da realidade que vivemos.

Breve história dos Reality Shows Musicais Brasileiros

Os reality shows são programas televisionados que, na contemporaneidade, passaram a se articular de forma intensa com plataformas digitais e redes sociais. Surgido em 1973, nos Estados Unidos, o primeiro reality show mundial, *An American Family*, propunha acompanhar o cotidiano de uma família, inaugurando um formato que prometia mostrar a "vida real". Contudo, na prática, esses programas oferecem um espetáculo cuidadosamente construído, no qual os participantes são expostos como em vitrines, moldadas para a produção de imagens idealizadas de *estrelas, divas, dives e divos*. Esse entrelaçamento entre o real e o espetáculo, constitui justamente o motor da chamada "fábrica de estrelas", responsável por grande parte do poder de fascinação exercido por esse tipo de produção junto ao público.

No Brasil, os reality shows musicais surgiram em 1993, na *MTV*, com o programa *Vinte e poucos anos*. Entretanto, é apenas nos anos 2000, que se consolida o formato dos reality shows musicais brasileiros, a partir da estreia do programa *Fama* (2002). Esse novo modelo, preserva elementos estruturais dos reality shows tradicionais, mas desloca o foco para a revelação e a legitimação de novas(os) *divas, dives e divos* da música, articulando

performance, narrativa biográfica e competição.

A partir da perspectiva dos reality shows musicais brasileiros, é possível identificar a influência de distintos cenários midiáticos que incidem tanto sobre o que antecede, quanto sobre o que sucede a participação das(os) artistas nesses programas, especialmente no contexto brasileiro. Esses atravessamentos, ajudam a compreender os modos pelos quais a visibilidade midiática é construída, negociada e ressignificada ao longo das trajetórias musicais analisadas.

Proto Reality Shows Musicais

Nos momentos que antecederam o surgimento dos reality shows musicais brasileiros, desenvolveram-se formatos televisivos e radiofônicos que podem ser compreendidos como **Proto-Reality Shows Musicais**[2]. Esses formatos, embora anteriores à consolidação do gênero tal como hoje é conhecido, já apresentavam elementos centrais, como *competição, avaliação pública, performance ao vivo e mediação midiática*, que se tornariam fundamentais para os reality shows musicais contemporâneos. Tais experiências se fundamentaram em quatro cenários midiáticos de vital importância para a consolidação desse formato no Brasil:

1) **As rádios Nacional e Tupi**, especialmente por meio de seus programas de calouros, com destaque para *A Hora dos Calouros*, programa de auditório de grande popularidade na década de 1950, apresentado pelo radialista e compositor *Ary Barroso*.

2) **Os festivais da Música Popular Brasileira (MPB)**, com ênfase nos promovidos pela *TV Excelsior* — o 1º Festival de MPB (1965) e o Festival Nacional da MPB (1966) — e nos festivais da *TV Record*, notadamente o 2º, 3º, 4º e 5º Festivais da MPB, realizados entre as décadas de 1960 e 1970, possivelmente os mais lembrados até hoje.

3) **O programa televisivo de calouros Programa Raul Gil**, que estreou na T*V Record* em 1973, consolidando um formato baseado na exposição pública de novos talentos musicais, na avaliação de jurados e na interação direta com o público.

4) **O clássico Show de Calouros** (1973–1996), apresentado pelo animador *Sílvio Santos* e, atualmente, por sua filha, a apresentadora *Patrícia Abravanel*, que se

2 Essa definição surgiu a partir de uma conversa com o bacharel em História Rodrigo Garay, colega de natação, que, ao ouvir minha ideia, sugeriu o uso do prefixo “proto”, que significa “primeiro”, “inicial”, “primário” ou “precursor”, como forma de facilitar a compreensão sobre os programas que antecederam os reality shows musicais brasileiros, como os conhecemos hoje.

tornou, um dos mais duradouros e emblemáticos espaços de legitimação midiática de artistas iniciantes na televisão brasileira. O programa teve início na *TV Record*, passou pela *TVS* e foi consolidado no *SBT*, emissoras fundamentais para o estabelecimento e a popularização do formato competitivo na televisão aberta brasileira.



Links das imagens da História dos Proto-Realities Shows Musicais Brasileiros:

Imagem 1: https://www.tupi.fm/wp-content/uploads/hqdefault-14.jpg

Imagem 2: https://i.ytimg.com/vi/DnIuJCsPnCw/maxresdefault.jpg

Imagem 3: https://tse1.explicit.bing.net/th/id/OIP.R9jVQwKBMwNRmTuxpVlbngHaE8?rs=1&pid=ImgDetMain&o=7&rm=3

Imagem 4: https://static.wikia.nocookie.net/tvpediabrasil/images/3/3c/Showcalourossbt.jpg/revision/latest?cb=20240105223413&path-prefix=pt-br

Reality Shows Musicais Brasileiros

Surgidos nos anos 2000, a partir do programa *Fama*, os reality shows musicais não seguem um formato único, podendo ser direcionados a diferentes perfis de público e a distintos objetivos. Ainda assim, o confinamento se mantém como uma característica recorrente desse tipo de produção.

Quadro Comparativo dos Realities Shows Musicais no Brasil

Reality Show	Ano de Estreia	Emissora	Formato Principal	Público-Alvo
Fama	2002	Globo	*Confinamento/convivência + apresentações musicais*	*Jovens cantores em início de carreira*
Popstars	2002	SBT	*Audições + formação de grupos/Competição com jurados*	*Adolescentes / mercado pop*
Ídolos	2006	TV Record	*Competição individual com*	*Público geral /*

			jurados	*popular*
The Voice Brasil	2012	Globo	*Audições às cegas + batalhas + shows ao vivo*	*Diversificado / foco na técnica vocal*
SuperStar	2014	Globo	*Bandas competindo com votação ao vivo*	*Jovens adultos / bandas autorais*
The Voice Kids	2006	Globo	*Competições individuais ou em duplas com jurados*	*Crianças e adolescentes com idades entre 7 e 15 anos*
Canta Comigo	2018	TV Record	*Um cantor, 100 jurados – votação simultânea*	*Busca da melhor voz da temporada*
The Voice Brasil +	2021	Globo	*Audições às cegas + batalhas + shows ao vivo*	*Pessoas com mais de 60 anos*
Estrela da Casa	2024	Globo	*Confinamento + reality estilo "BBB" com música*	*Jovens / cultura pop digital*



Links das imagens da Linha de tempo da história dos Realities Shows Musicais Brasileiros I:

Imagem 1: https://tse1.mm.bing.net/th/id/OIP.oRl9dD-Hs3zgzx76qRDhAAAAAA?rs=1&pid=ImgDetMain&o=7&rm=3

Imagem 2: https://www.rgbentertainment.com/site/uploads/proyectos/20200608-073855.jpg

Imagem 3: https://infocul.pt/wp-content/uploads/2022/03/idolos1-1024x614.jpg

Imagem 4: https://tse2.mm.bing.net/th/id/OIP.6QV9l41LMH5-sh5U_wofegHaEK?rs=1&pid=ImgDetMain&o=7&rm=3



Links das imagens da Linha de tempo da história dos Realities Shows Musicais Brasileiros II:

Imagem 5: https://tse1.mm.bing.net/th/id/OIP.PzDBO2GaBI1FsFk8O9AIUwHaEK?rs=1&pid=ImgDetMain&o=7&rm=3

Imagem 6: https://tse2.mm.bing.net/th/id/OIP.xKWJuaXDzcHJfb9jzYlCIwHaHx?rs=1&pid=ImgDetMain&o=7&rm=3

Imagem 7: https://www.ofuxico.com.br/img/upload/noticias/2021/04/14/canta_comigo_record-tv_401181_36.jpg

Imagem 8: https://www.areavip.com.br/wp-content/uploads/2024/06/estrela-da-casa-logo-696x464.jpg

Neo-Reality Show Musical

Com base na definição de neo (novo), proponho a expressão neo-reality shows musicais brasileiros, para designar as novas formas de produção desses programas, que passam a incorporar, de maneira central, recursos como a *internet e plataformas de streaming*[3], a exemplo da *Netflix*, redes sociais e outras tecnologias digitais contemporâneas, deslocando a televisão do lugar de principal meio de exibição.

Lista de alguns Neo-Realities Shows Musicais Brasileiros

Reality Show	Ano de Início	Plataforma
BreakTudo Awards	2016/2020	Instagram / YouTube / Site
Próximo Nº1 VillaMix 2020	2020	YouTube (VillaMix)
The Voice+ (conteúdo digital)	2021	Globoplay / redes sociais da TV Globo
Canta Comigo TikTok	2022	TikTok
Nova Cena	2024	Netflix

3 **Streaming** é uma forma de acessar conteúdos pela internet, sem precisar fazer download completo do arquivo. O conteúdo é transmitido em fluxo contínuo, enquanto se assiste ou escuta.

A partir dessas proposições, é possível compreender os reality shows musicais a partir das seguintes fases:



As imagens apresentadas neste trabalho foram geradas por meio da plataforma Leonard.AI, utilizando ferramentas de inteligência artificial para criação visual.

Redes sociais, plataformas digitais e broadcasting

Neste primeiro quarto de século, torna-se cada vez mais evidente o quanto o ser humano valoriza ver-se representado nas mídias, seja na televisão, seja nas redes sociais e/ou plataformas digitais. Nesse contexto, os programas conhecidos como reality shows têm conquistado um público crescente, revelando como essas mídias dialogam e se complementam. Durante a exibição ou mesmo após o encerramento de um reality, especialmente quando transmitido pela televisão, é comum que o público migre para as plataformas digitais e/ou redes sociais de seus participantes favoritos, a fim de comentar e interagir sobre o conteúdo, seja por meio de *lives*[4], *shorts*[5], *reels*[6] ou nos espaços de comentários das páginas oficiais dos programas.

É importante destacar que a transmissão midiática dos reality shows, sobretudo a televisiva, foi originalmente concebida para os meios de comunicação de massa televisão e rádio, aderindo à internet apenas de forma mais recente. Trata-se de formatos que ganharam notoriedade justamente por sua veiculação em um sistema de *broadcasting*, capaz de

4 **Lives:** transmissões ao vivo que privilegiam interação em tempo real e construção de presença entre artista e público.

5 **Shorts:** vídeos curtos gravados, voltados à circulação rápida, alcance massivo e lógica de viralização algorítmica.

6 **Reels:** vídeos curtos gravados que enfatizam performance estética, engajamento visual e construção de identidade artística.

alcançar um público amplo, heterogêneo e disperso no tempo e no espaço. Segundo Rosa (ROSA, 2013, p.18), o *broadcasting* caracteriza-se por uma estrutura comunicacional do tipo "um para muitos", na qual a transmissão parte de um único emissor e se dirige a uma audiência majoritariamente passiva. Ainda que tanto o broadcasting quanto as mídias digitais tenham como objetivo alcançar grandes audiências, eles o fazem por meio de dinâmicas distintas: enquanto a televisão e o rádio se baseiam em um modelo predominantemente unidirecional, as redes sociais e plataformas digitais funcionam a partir de fluxos multidirecionais. Assim, ambos os sistemas produzem públicos consumidores de conteúdo, porém com níveis diferentes de agência: no *broadcasting*, a audiência tende à passividade, ao passo que, nas redes sociais e plataformas digitais, ela pode assumir um papel ativo e interativo, participando diretamente dos processos de circulação e produção midiática.

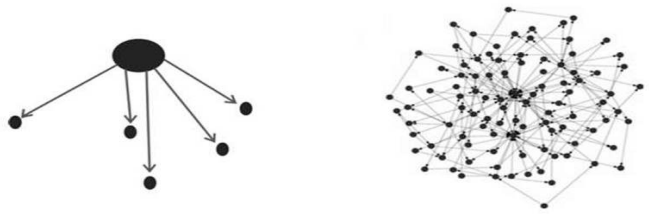


Figura 4. À esquerda o diagrama dos meios clássicos em broadcasting. À direita uma rede (orientada) em forma de lei em potência, característica dos novos media.

Modelo de comunicação em broadcasting

Fonte: Adaptado de Rosa (2013, p. 18)

O artigo intitulado *Redes sociais*, (MEIRA et al., 2019), oferece um ponto de partida para a compreensão desse conceito amplamente utilizado na contemporaneidade:

> As redes sociais, estruturas básicas de uma sociedade, são formadas pelas pessoas e seus relacionamentos. Todas as pessoas com quem já nos relacionamos em algum momento da vida fazem parte da nossa rede social. Alguns relacionamentos são duradouros e fortes, como os vínculos entre membros de uma família ou de amizade; outros são passageiros e desaparecem com o tempo. Nossa rede social é formada pelos nossos relacionamentos diretos, como parentes, amigos e colegas de trabalho, e pelos relacionamentos que estes possuem com outras pessoas, de forma que todos os integrantes de um mesmo grupo social provavelmente estão direta ou indiretamente conectados. (MEIRA et al., 2019, p.2).

No livro *Redes sociais na Internet: sociabilidades emergentes*, de (AMARAL, 2016), a autora aprofunda a compreensão contemporânea sobre o papel das redes sociais na sociedade, ao destacar a emergência de novas dinâmicas de produção cultural e comunicacional:

> A nova criatividade colaborativa promove a acção colectiva e os prosumers – os consumidores como criadores/produtores. Plataformas como sites de redes sociais, social media e self media permitem que não-especialistas publiquem conteúdo para uma audiência que pode ser potencialmente global, na medida em que as fronteiras territoriais se esbatem. No entanto, e uma vez mais, a questão do acesso é crucial. (AMARAL, 2016, p.21).

Em relação ao conceito de plataformas digitais, (SÁ, 2021), oferece uma explicação significativa, ao destacar sua polissemia e seus usos sociais e políticos:

> […] ora como um termo técnico ligado ao universo de tecnologias e serviços, que pode ser associado às possibilidades de circulação de informações e conteúdo de maneira aberta, plural e progressista; ora como o local a partir do qual podemos falar de nós mesmos, 'pessoas comuns', acionando um discurso político populista, de acolhimento da diversidade; ora como um lugar de oportunidades para novos empreendedores digitais. (SÁ, 2021, p. 59).

Nesse cenário, destacam-se as plataformas digitais e redes sociais que mais impactam a vida das *"divas, dives e divos"*, participantes da pesquisa. A seguir, são apresentadas as principais plataformas e redes sociais, acompanhadas de suas respectivas datas de criação.

Plataforma	**Ano**	**Criadores**
Facebook	2004	**Mark Zuckerberg**, com colegas de Harvard: **Eduardo Saverin, Andrew McCollum, Dustin Moskovitz e Chris Hughes.**
YouTube	2005	**Steve Chen, Chad Hurley e Jawed Karim**, ex-funcionários do PayPal.
Spotify	2006	**Daniel Ek e Martin Lorentzon.**
SoundCloud	2007	**Alexander Ljung e Eric Wahlforss**, fundado em Berlim, Alemanha.
WhatsApp	2009	**Jan Koum e Brian Acton.**
Instagram	2010	**Kevin Systrom e Mike Krieger.**
Kwai	2011	**Cheng Yixiao**, na China, inicialmente como um aplicativo de edição de vídeos, antes de virar rede social.
TikTok	2016	Desenvolvido pela empresa chinesa **Byte Dance**, fundada por **Zhang Yiming**. (TikTok é a

		versão internacional do aplicativo **Douyin**, lançado na China em 2016).

As plataformas digitais e redes sociais analisadas nesta pesquisa, foram selecionadas por serem **gratuitas e de fácil acesso ao público seguidor**. Além disso, é possível distinguir redes sociais e plataformas digitais, a partir de suas funcionalidades centrais, bem como identificar formatos híbridos, conforme descrito a seguir:

Redes sociais: Focam prioritariamente na interação entre pessoas, por meio de mecanismos como *seguidores, curtidas, comentários e compartilhamentos*.

Plataformas digitais: Concentram-se na disponibilização de conteúdos ou serviços digitais como *streaming, armazenamento ou comercialização*, podendo ou não exigir a criação de um perfil de usuário. Nesse caso, a ênfase recai sobre o consumo, o acesso ou o uso da funcionalidade oferecida.

Formatos híbridos: Combinam características de redes sociais e de plataformas digitais, *articulando produção e consumo de conteúdo, interação entre usuários e mediação algorítmica* (por exemplo, conteúdo + interação + algoritmo). Destaca-se, nesse contexto, a metodologia proposta por (KOZINETS, 2015), que apresenta a netnografia como uma abordagem qualitativa, adaptada para a *análise de comportamentos e culturas online, como fóruns, redes sociais, comunidades de fãs e grupos de consumidores.* Essa metodologia envolve procedimentos como observação participante, análise de interações e interpretação cultural, aproximando-se da etnografia tradicional, porém aplicada a ambientes digitais.

Metodologia

Ao iniciar o desenvolvimento desta pesquisa, originalmente intitulada *A produção musical autônoma e o gerenciamento artístico: um estudo sobre a autoprodução e a gestão musical da população de baixa renda nos estilos Pop e Pop-Rock*, não estavam previstos os desafios metodológicos e éticos envolvidos na aplicação da netnografia, especialmente no que se refere à construção de confiança e intimidade no ambiente digital. A escolha por trabalhar com artistas que eu ainda não conhecia pessoalmente, me conduziu, de forma quase inevitável, às plataformas digitais, *YouTube, Instagram, Facebook e Spotify*. Contudo, a experiência revelou obstáculos concretos, como o distanciamento interpessoal, as negativas silenciosas e a dificuldade de estabelecer vínculos de confiança no espaço virtual. *Como compartilhar trajetórias pessoais e profissionais com alguém que nunca*

esteve presencialmente no campo? Como assegurar que relatos e conteúdos audiovisuais não seriam distorcidos ou retirados de contexto?

À medida que as buscas se aprofundaram e se tornou evidente que o cenário pop era amplamente dominado por representações idealizadas das chamadas 'divas', bem como pela centralidade dos *reality shows* musicais como vitrines midiáticas, o foco e o título da pesquisa foram sendo reformulados. Inicialmente, passou a se chamar *Divas Pop: trajetórias musicais de quatro artistas independentes em reality shows de TV e nas plataformas digitais*. Posteriormente, com a inclusão de artistas com identidades diversas, o título foi ajustado para *Divas Pop: trajetórias musicais de artistas femininas, independentes, em reality shows de TV e suas relações com o broadcasting*. Outro dos títulos, ao considerar artistas de diferentes expressões de gênero, homens, gays, pessoas trans, não binárias e de gênero fluido: *Divas, Dives e Divos Pop-Periféricos: trajetórias musicais de artistas independentes em realities shows musicais de TV brasileiros e suas relações com o broadcasting*. Após essas reflexões, chegou-se, por fim, ao título atual: *Divas, Dives e Divos Pop-Periféricos: trajetórias musicais de artistas independentes em realities shows musicais de TV brasileiros e suas relações com as cenas musicais midiáticas.* Essas transformações refletem não apenas a ampliação do campo empírico, mas também um compromisso analítico com a diversidade das experiências musicais contemporâneas. Apesar das reformulações, os desafios metodológicos persistiram. Algumas participantes inicialmente engajadas, como **Mira Callado (RJ)**, participante da primeira edição do *The Voice Brasil* (2012), interromperam o contato após o início da coleta de dados. Situação semelhante ocorreu com **Day Blessy (PR)**, integrante do quadro *Mulheres que Brilham*, do *Programa Raul Gil* (2013), que também deixou de responder após aceitar participar da pesquisa. Essas desistências produziram lacunas relevantes no corpus empírico. Das artistas inicialmente contatadas, apenas **Bárbara Zurc (SP)**, participante do *Programa Raul Gil*, no quadro *Jovens Talentos* (2013), manteve-se acessível ao longo do processo.

Em busca de maior profundidade analítica e confiabilidade, optei por reorientar o campo empírico para artistas do Rio Grande do Sul, fortalecendo a dimensão da etnografia presencial. Foi assim que estabeleci contato com **Sá Biá**, cuja interpretação da canção *Gente Humilde*, de *Chico Buarque*, lhe conferiu destaque no *The Voice Brasil* (2022); com **Vera Ambrozio**, cantora do bairro Restinga (Porto Alegre) e participante da primeira temporada do *The Voice+* (2021), por intermédio do músico *Givaldo Pastana*; e com **Everton Silva**, cantor de Porto Alegre e vencedor da primeira edição do *Programa Ídolos*

(2006), por indicação do colega doutorando *Diogo Jackle*. Esse processo de aproximação mediado por redes de contato, dialoga diretamente com as reflexões de (BEAUD; WEBER, 2007), sobre a entrada em campo, compreendida como um movimento situado, frequentemente viabilizado por intermediários, que legitimam a presença da pesquisadora e favorecem a construção de relações de confiança. Com essas novas conexões, a pesquisa passou a incorporar entrevistas presenciais, articulando-se também a uma etnografia musical de base clássica. A interação face a face com as/os artistas, observando *gestos, entonações, silêncios e expressões corporais*, revelou-se fundamental, possibilitando acessos dificilmente alcançáveis em interações exclusivamente digitais.

A metodologia, passou assim, a equilibrar duas abordagens complementares: de um lado, a etnografia musical, conforme proposta por (SEEGER, 2015), que compreende a música como prática social articulada à construção de identidades e vínculos comunitários; de outro, a netnografia, tal como sistematizada por (KOZINETS, 2015), voltada à análise das performances identitárias, estratégias de visibilidade e interações culturais nas plataformas digitais. Esse trânsito entre os espaços físico e virtual, não apenas enriqueceu o material empírico, como se mostrou essencial para compreender a complexidade das trajetórias de artistas independentes na era do *streaming e do broadcasting*, reafirmando a relevância de metodologias híbridas, flexíveis e situadas.

Etnografando e netnografando divas, dives e divos: Corpos que cantam, performam e circulam

Deborah Wong, tanto em *Ethnomusicology and Difference* (WONG, 2006), quanto no capítulo que escreveu em *Shadows in the Field* (WONG; COOLEY, 2008, p.76-89), chama atenção para a necessidade de pensar a etnografia não apenas como método, mas como uma prática crítica, atravessada por identidades, posições e disputas institucionais. Em um primeiro momento, ao analisar as chamadas ‘guerras culturais’ da década de 1990, Wong enfatiza como a etnomusicologia foi convocada a se posicionar frente as questões de diferença, identidade e poder, rompendo com a ilusão de neutralidade disciplinar. Já em *Shadows in the Field*, sua ênfase recai sobre a reflexividade, isto é, o reconhecimento da posição do/da pesquisador(a) e da maneira como gênero, etnia e subjetividade interferem tanto nas interpretações quanto nos modos de narrar o campo.

Essas reflexões articulam-se diretamente com esta pesquisa, uma vez que a análise das trajetórias de artistas independentes oriundas/des/dos de *reality shows musicais,*

demanda igualmente considerar de que modo identidades de gênero e sexualidade, vinculadas às performances de *divas, dives* e *divos*, configuram possibilidades de reconhecimento, visibilidade e circulação no espaço midiático. Assim como Wong reivindica uma etnomusicologia engajada, com a crítica cultural e com a 'visibilização' das diferenças, este trabalho mobiliza a etnografia e a netnografia para compreender como tais artistas, negociam legitimidade entre a televisão e as plataformas digitais, articulando resistência, agência e novas formas de inscrição no universo da Música Pop:

> Os etnomusicólogos sabem que ensinam mais do que apenas música, mas têm sido extremamente distraídos por argumentos (neocapitalistas) de 'valor' relativo (a música A é tão importante quanto a música B), que nos afastam do projeto mais urgente de mostrar como a música faz parte de uma esfera pública que pode ser redefinida a qualquer momento. (WONG, 2006, p. 275, tradução nossa[7]).

A partir dessas premissas, apresento as *divas, dives* e *divos*, colaboradoras(es) da pesquisa:

Bárbara Zurc, participante do *Programa Raul Gil*, no quadro *Jovens Talentos* (SBT, 2013), é cantora paulista, de origem periférica, com atuação vinculada ao Pop e à Música Gospel. Foi a primeira artista com quem estabeleci um contato mais próximo no âmbito desta pesquisa. Conheci seu trabalho em 2013, ao assistir à sua participação televisiva, na qual interpretou *Separate Ways (Worlds Apart)*, composição de *Steve Perry e Jonathan Cain*, consagrada pela banda Journey. Seu visual marcante, que remetia às roqueiras dos anos 1970, aliado a uma voz potente e de timbre singular, garantiu sua permanência no programa e lhe rendeu elogios de jurados como *Régis Tadeu*[8]*, Marly Marley*[9]*, Jamily*[10] *e José Messias*[11].

Mira Callado, participante da primeira edição do *The Voice Brasil* (Globo, 2012), é cantora carioca, mãe, com atuação na *Música Pop e na MPB*. Reencontrei sua trajetória durante as buscas por artistas independentes que participaram de *reality shows musicais*, ao me deparar com um vídeo em que interpretava a canção *Na Estrada*, de *Carlinhos Brown, Marisa Monte e Nando Reis*, originalmente gravada por *Marisa Monte*. Embora eu a tivesse acompanhado pela televisão à época do programa, foi por meio da internet que retomei

7 **Texto original:** Ethnomusicologists know that they teach more than just the music, but have been mightily distracted by (neocapitalist) ar guments of relative 'worth' (music A is just as important as music B), which draw them away from the more pressing project of showing how music is part of a public sphere that can be redefined at any moment.

8 **Régis Tadeu**, crítico musical conhecido por comentários diretos.

9 **Marly Marley**, produtora e jurada histórica do programa.

10 **Jamily**, cantora, ex participante do quadro *Jovens Talentos,* convidada em edições específicas.

contato com seu trabalho, agora sob a perspectiva analítica da pesquisa.

Vera Ambrozio, participante do programa *The Voice+* (Globo, 2021), é cantora negra, avó e bisavó, com trajetória no *Samba e na MPB*. O primeiro contato com sua história, ocorreu por intermédio do músico *Givaldo Pastana*, seu vizinho, que a entrevistou no podcast *Pastanagens*, no episódio intitulado *Entrevista com a cantora gaúcha Vera Ambrozio*. Foi a partir desse registro que passei a acompanhar sua trajetória musical.

Everton Silva, participante do *Programa Ídolos* (*Record*, 2012), é cantor negro, gay e bissexual, cuja atuação transita majoritariamente entre repertórios de *Samba* — em grande parte associados a vozes femininas — e a *MPB*. Seu nome me foi indicado pelo colega doutorando Diogo Jackle, durante conversas sobre artistas porto-alegrenses que haviam participado de reality shows musicais. A partir dessa indicação, estabeleci contato com o cantor via *WhatsApp*, disponível em seu perfil no *Instagram*. Natural de Porto Alegre e vencedor do programa Ídolos (2012), o primeiro vídeo que encontrei de sua participação foi divulgado no *YouTube* pelo canal *"01CANAL1000"*, sob o título *ÍDOLOS 2012– Everton emociona o Brasil, os jurados e faz Fafá chorar.*

De modo geral, todas/os as/os colaboradoras/es da pesquisa, são pessoas de origem periférica que participaram de *reality shows musicais* ao longo da última década e que seguem buscando desenvolver suas carreiras, sobretudo por meio das redes sociais, as quais ampliam as possibilidades de aproximação com o público e de circulação de seus trabalhos.



As imagens foram gentilmente disponibilizadas pelas *divas, dives* e *divos*.

No campo

No decorrer do trabalho de campo, emergiram diferentes obstáculos que impactaram

11 **José Messias**, compositor, cantor, escritor, radialista e produtor e crítico musical, ligado à formação de novos talentos.

diretamente o andamento da pesquisa e a constituição do corpus empírico. Um dos principais problemas enfrentados foi a **dificuldade de contatar e manter o diálogo com colaboradoras e colaboradores**, especialmente no ambiente digital. Em diversos casos, os primeiros contatos foram bem-sucedidos, mas não se sustentaram ao longo do tempo, seja por interrupções abruptas da comunicação, seja pela ausência de retorno após manifestações iniciais de interesse na pesquisa. Outro desafio significativo, esteve relacionado às **desigualdades no acesso e no domínio das tecnologias digitais**. Embora as plataformas digitais sejam centrais para a visibilidade e a circulação das trajetórias dessas/es artistas, nem todas/os possuem o mesmo nível de familiaridade técnica, acesso constante à internet ou equipamentos adequados. Essas limitações impactaram tanto a comunicação entre pesquisadora e participantes, quanto a disponibilidade de materiais audiovisuais e registros digitais relevantes para a análise.

Também se destacaram **problemas relacionados à segurança digital**, como o **hackeamento de perfis, perda de acesso a contas e a presença de páginas falsas**, que se passavam pelos artistas ou por seus perfis oficiais. Essas situações geraram desconfiança, insegurança e, em alguns casos, retraimento por parte das/dos colaboradoras/es, afetando sua disposição em compartilhar informações pessoais, profissionais e trajetórias musicais no contexto da pesquisa.

As questões financeiras apareceram de forma transversal no campo, tanto nas narrativas das/os artistas quanto na própria dinâmica da pesquisa. A instabilidade econômica vivenciada pelas(os) colaboradoras/es, impactou diretamente suas possibilidades de dedicação exclusiva à carreira musical, à produção contínua de conteúdos digitais e à manutenção de uma presença ativa e estrategicamente planejada nas plataformas. Além disso, a necessidade de conciliar a música com outras atividades profissionais — muitas vezes desvinculadas do campo artístico — influenciou significativamente a disponibilidade para entrevistas, encontros presenciais e interações prolongadas no ambiente digital.

Dois exemplos ilustrativos dessas dinâmicas, são os casos de Mira Callado e Everton Silva. Mira, ao realizar um encontro dançante com outro ex-participante do *The Voice Brasil*, *Pedro Lima*, no Sesc Ramos (RJ), estabeleceu o valor do ingresso em R$ 4,00 (inteira) e R$ 2,00 (meia-entrada). Ainda que se trate de um espaço institucional e reconhecido, o valor simbólico do ingresso evidencia as limitações econômicas enfrentadas por artistas que, mesmo após experiências de grande visibilidade televisiva, seguem atuando em circuitos de baixa remuneração.

Situação semelhante se observa no caso de Everton Silva, que passou a divulgar, em

suas redes sociais, a venda de uma playlist composta por mais de cem músicas e vídeos, resultado de anos de trajetória artística. O material é enviado diretamente aos compradores, música por música, via aplicativo de mensagens, pelo valor igualmente simbólico de R$ 3,00. Essa estratégia, ao mesmo tempo em que revela criatividade e adaptação às lógicas das plataformas digitais, evidencia a desvalorização econômica do trabalho artístico e a naturalização de preços extremamente baixos para produtos culturais, que condensam experiência, técnica e memória musical. Em ambos os casos, observa-se como a visibilidade midiática adquirida nos reality shows não se traduz automaticamente em sustentabilidade financeira. Pelo contrário, essas trajetórias expõem um cenário marcado pela **precarização do trabalho artístico**, no qual a música, continua sendo central para a identidade e a atuação dessas/es artistas, mas raramente suficiente para garantir estabilidade econômica. As estratégias adotadas — ingressos a preços simbólicos, venda direta de conteúdos via redes sociais e mediação constante com o público — configuram práticas de resistência e sobrevivência, inscritas nas dinâmicas da Música Pop-Periférica e da cultura digital contemporânea.

Essas experiências também revelam como as plataformas digitais operam de forma ambígua: ao mesmo tempo em que ampliam possibilidades de circulação e aproximação com o público, reforçam lógicas de informalidade, autoexploração e individualização do trabalho, deslocando para as/os próprias/os artistas, a responsabilidade pela gestão, divulgação e monetização de suas produções. Assim, as questões financeiras não se apresentam apenas como um dado circunstancial do campo, mas como um elemento estruturante das trajetórias analisadas, atravessando escolhas estéticas, estratégias performáticas e modos de permanência no cenário musical.

Divulgação dos trabalhos de Mira Callado e Everton Silva



Fonte: Foto divulgação do perfil do Instagram Sesc Ramos.



Fonte: Facebook oficial do cantor Everton Silva (Everton Maciel).

Outro aspecto recorrente diz respeito às **experiências de julgamento**, tanto por parte dos jurados dos reality shows, quanto do público e das audiências nas redes sociais. Das/os artistas, foram evidenciadas vivências marcadas por críticas relacionadas à **estética, ao corpo, à performance, à idade, ao gênero e à origem social**, evidenciando como a exposição midiática pode operar simultaneamente como espaço de reconhecimento e de vulnerabilidade. Esses julgamentos impactam não apenas as trajetórias profissionais, mas também os modos como essas/es artistas constroem suas performances e estratégias de visibilidade.

Exemplos a destacar, são as falas proferidas pelos jurados **Lulu Santos** e **Marco Camargo**[12].

Ao comentar a apresentação da cantora Mira Callado, Lulu Santos afirmou: *"Menina, você tem aura de estrela, né? Você é bonita, você tem uma voz bonita. A gente vira sem saber quem é. A gente pode virar e encontrar um tribufu*[13]*. Não é o caso"*. Essa fala evidencia que, para além da voz, a busca do programa recaía sobre uma estética considerada aceitável, segundo seus próprios critérios, para o mercado musical.

Já o cantor Everton Silva ouviu do jurado *Marco Camargo* a seguinte avaliação:

> Ô Everton, vou falar uma coisa pra você: Algumas pessoas vêm aqui, não são todas, que emocionam de fato. Como você veio aqui e emocionou e muito. Essa sua felicidade que empolgou todo mundo não necessariamente lhe dá um crachá de cantor. E o programa é pra quem canta. E você não está no nível das pessoas que foram pra São Paulo, que cantam. Talvez essas pessoas jamais cheguem a ter a tua felicidade, a tua simplicidade e até seu carisma. Mas elas cantam e por isso foram pra lá. Eu vou te dar um não, mas eu quero que você saiba que você tem meu respeito.

A partir dessas falas, evidencia-se que o julgamento dos jurados estava pautado por critérios estéticos e mercadológicos estabelecidos por eles próprios, que nem sempre correspondiam à recepção do público, uma vez que *Everton Silva* venceu a competição por voto popular.

Nos casos que envolvem diretamente o julgamento por parte do público, a partir dos exemplos das cantoras Sá Biá e Vera Ambrozio, os comentários publicados nas plataformas digitais revelam que a avaliação das performances extrapola o âmbito estritamente musical. No vídeo de *Sá Biá* no *The Voice Brasil*, ao interpretar a canção *Todo Homem*, de *Zeca*

12 **Marco Camargo** é produtor musical e jurado de reality shows musicais brasileiros, conhecido por avaliações técnicas e critérios vocais rigorosos.

13 A palavra **tribufu**, refere-se a pessoa vista como **feia**, fora dos padrões de beleza dominantes, e às vezes dita em tom de **deboche ou humilhação**.

Veloso, parte significativa dos comentários desloca o foco da performance vocal para sua identidade de gênero e expressão corporal, evidenciando discursos marcados por estranhamento e deslegitimação. A presença de uma artista trans e não binária em um espaço de grande visibilidade midiática, aciona reações que reiteram normas cis-heteronormativas e produzem formas de violência simbólica. De modo semelhante, os comentários direcionados à apresentação de *Vera Ambrozio*, no *The Voice Brasil+*, são atravessados por marcadores etários. Observam-se avaliações que questionam sua presença no programa a partir de sua idade, revelando expectativas normativas sobre quem pode ocupar espaços de visibilidade na música popular. Em ambos os casos, os julgamentos do público operam como extensões do dispositivo midiático dos reality shows, reforçando hierarquias e exclusões já presentes nesses formatos. As plataformas digitais, assim, configuram-se simultaneamente como espaços de visibilidade e de controle, impactando diretamente as trajetórias e estratégias de permanência dessas/desses artistas no campo musical.

Por fim, observou-se a necessidade constante de **adaptação frente as condições financeiras e estruturais disponíveis**, o que levou as/os artistas a reformularem projetos, formatos de apresentação, escolhas estéticas e estratégias de circulação musical.

Nos relatos obtidos durante a pesquisa, essa dinâmica torna-se evidente a partir das falas de Bárbara Zurc, que afirma: *"A maioria das roupas que usei nas minhas participações eram de brechó ou do próprio guarda-roupa do programa. Graças a Deus, eu não morava em outro estado, porque se morasse, não teria a menor condição de ir até São Paulo participar"*. O depoimento explicita, como limitações financeiras incidem diretamente sobre a preparação estética e a viabilidade logística da participação, em programas de grande alcance midiático.

Situação semelhante aparece no relato da cantora Vera Ambrozio, ao descrever as exigências feitas pela emissora e as dificuldades enfrentadas para cumpri-las:

> A Globo manda me pedir que eu tinha que mandar 15 músicas, gravadas num estúdio. Aí eu digo: '— Como é que eu vou fazer isso?' E, depois, não é... em 2020, a pandemia estava a mil, e onde é que eu ia encontrar um estúdio aberto? E eu, com a minha idade, ainda era proibida de sair, né? [...] Eu digo: eu não tenho condições, de forma nenhuma, mas eu não falei com os meus netos. [...] Entrar em estúdio é caríssimo. [...] Então, eu gravei 15 músicas a capela, sozinha em casa. Peguei o celular, coloquei ali, cantei e mandei. Depois disso, ele nunca mais falou comigo. Isso foi ali por volta de 15 ou 16 de dezembro. Nunca mais tive retorno, nem mensagem, nem ligação.

O relato evidencia não apenas as barreiras econômicas, mas também o descaso por

parte do diretor musical do programa, que não lhe deu retorno sobre o material enviado, bem como, os atravessamentos etários, tecnológicos e sanitários que moldaram a experiência da cantora, revelando as assimetrias entre as exigências institucionais dos reality shows e as condições concretas de vida das/os participantes.

Tais adaptações revelam práticas de resistência, criatividade e reinvenção, fundamentais para a manutenção das carreiras no contexto da Música Pop-Periférica e da plataformização da cultura.

Música, Performance e Movimento sob a ótica das Redes Sociais

A partir das proposições de (MADRID, 2009), inicio uma reflexão sobre o significado da performance no campo da etnomusicologia. Para o autor, a música deve ser compreendida como um complexo de performances, no qual a performance e o performativo, constituem apenas alguns dos múltiplos lugares possíveis para se questionar a performatividade musical e, assim, compreender melhor o mundo ao nosso redor:

> Eu sugeriria que olhássemos para a música como um complexo de performances, em que a performance e o performativo oferecem apenas alguns dos inúmeros lugares onde podemos nos questionar sobre a performatividade da música para entender melhor o mundo ao nosso redor. (MADRI, 2009, p.10, tradução nossa[14]).

Em diálogo com essa perspectiva, retomo reflexões desenvolvidas em meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Um estudo sobre o arranjo de Come as You Are, interpretado pela Orquestra Juvenil do Projeto Prelúdio*, (GOMES DA SILVA, 2019), no qual busquei definir o conceito de performance a partir de minha experiência empírica e analítica, retomando-o agora à perspectiva de autores consolidados da etnomusicologia:

> Acredito que a performance é o modo como se produz música, levando em consideração o estilo da obra, o momento histórico, a experiência e preferência de cada indivíduo envolvido no contexto; o local, a acústica, as tecnologias envolvidas, a postura física e intelectual dos indivíduos sobre a obra e o estado emocional do performer. (GOMES DA SILVA, 2019, p.21).

A partir de vídeos disponíveis na internet, referentes às apresentações originais das *divas, dives e divos* nos reality shows musicais analisados, é possível observar como essas(es) artistas se expressam no palco. Ainda que não estivéssemos presentes fisicamente

14 **Texto original:** Yo Sugeriría que miremos a la música como un complejo de performance, en el que el performance y lo performático ofrecen sólo algunos de los incontables sitios en los que podemos preguntarnos sobre la performatividad de la música para entender mejor el mundo que nos rodea.

nos estúdios, os registros audiovisuais divulgados nas páginas oficiais dos programas e nas redes sociais, permitem analisar de que modo *música, performance e movimento* dialogam entre si, revelando verdadeiros cenários de legitimação da Música Pop-Periférica.

A escolha metodológica para a análise dessas performances, baseia-se no conceito de **Atitudes Cênicas**, proposto no TCC anteriormente citado, revisitado e sistematizado a partir de quatro dimensões principais: **modo temporal, meio social, modo musical e modo emocional**. Essas categorias permitem compreender como *corpo, gesto, voz, estética e afetividade se articulam na construção performática*:

Atitude Cênica	O que é	Principais características	Exemplo prático
Modo Temporal	Influência da época e do estilo musical	Referências de uma época; modos de tocar, se mover, se vestir para o palco e se apresentar, ligados a décadas e estilos musicais	Tocar Rock dos anos 90 com movimentos de cabeça, postura mais solta e visual inspirado naquela década
Meio Social	Vivências e relações entre as pessoas	Quem somos, o que vivenciamos e com quem; relações de convivência; experiências compartilhadas; pertencimento	Uso de vestimentas e adereços cotidianos ligados às próprias vivências (por exemplo, espirituais), postura de como empunhar o microfone, reações e expressões a partir das experiências compartilhadas dentro e fora do palco
Modo Musical	Como a própria música conduz a performance	A música orienta o corpo, o gesto e a interpretação a partir do ritmo, da intensidade, do timbre e do estilo	Música mais pulsante tende a gerar maior movimentação corporal; música mais introspectiva pede gestos menores e mais contidos
Modo Emocional	Estado emocional do/da intérprete	Emoções do momento; entrega expressiva; variações de humor; impacto afetivo	Cantar de olhos fechados, demonstrar emoção intensa ou tocar de forma mais contida conforme o estado emocional

Análises das performances

No caso da diva em ascensão **Bárbara Zurc**, destaco sua primeira apresentação no programa, na qual interpretou *Separate Ways (Worlds Apart)*, da banda *Journey*. Vestida

com roupas adquiridas em brechó, que rememoravam as cantoras do Rock dos anos 1970 e utilizando meias cor-de-rosa, pedido da produção do programa que, segundo a própria cantora, não desejava usar, Bárbara imprimiu à sua interpretação o "peso do Rock", dialogando com a performance historicamente associada ao vocalista *Steve Perry*. Sua atuação transitou entre o universo masculinizado do Rock Clássico e a afirmação de sua feminilidade, evidenciando um jogo simbólico entre *gênero, estilo e presença cênica*.

Ao fechar os olhos, Bárbara buscava sentir a música em profundidade; sua voz grave, permeada por drives e evocava sonoridades ligadas ao Rock das décadas de 1970 e 1980 — contexto que não vivenciou historicamente, mas sobre o qual demonstrava conhecimento estético e performático. Gestos como segurar o microfone, como se o empunhasse em uma batalha simbólica pela aprovação do público, bem como as interações diretas com a câmera, revelam modos de relação socialmente construídos. Movimentos como cerrar os punhos ou pisar com firmeza no palco, indicam sua ocupação do espaço cênico, traduzindo identidade individual no interior de um espaço coletivo de performance.

A performance de **Mira Callado**, ocorrida na fase das batalhas, quando interpretou *Boa Sorte*, de *Ben Harper* e *Vanessa da Mata*, ao lado do cantor *Júnior Meirelles*, evidencia outro modo de articulação entre *música, corpo e meio social*. Mira utilizou bijuterias de sua própria autoria — marca recorrente de sua identidade artística — e uma longa saia, elemento frequente em seu figurino, na ocasião da cor preta. Sua presença cênica, revelou domínio espacial e gestual, colocando o corpo a serviço da performance, mesmo nos momentos em que o outro intérprete conduzia a canção.

O vínculo com o público mostrou-se evidente: a cantora acionava respostas diretas da plateia por meio de gestos e olhares, estabelecendo uma relação performativa imediata. Ao trazer para o palco objetos e vestimentas ligados à sua história pessoal, Mira desloca experiências do âmbito privado para o espaço coletivo da apresentação, transformando vivências em linguagem performativa. Sua corporeidade dialoga diretamente com o andamento, as dinâmicas e as pausas musicais, inscrevendo sua atuação em uma tradição da MPB, marcada pela expressividade corporal como ampliação do sentido da canção.

Já **Sá Biá**, em sua apresentação às cegas no *The Voice*, ao interpretar *Gente Humilde*, de *Chico Buarque, Garoto* e *Vinícius de Moraes*, destacou-se pela delicadeza dos movimentos e pela suavidade timbrística. O uso de uma rosa nos cabelos — associada não à tradição gaúcha dos CTGs, mas à entidade *Pomba-Gira*[15] — evidencia sua capacidade de

15 **Pomba Gira,** é uma entidade espiritual cultuada em religiões afro-brasileiras, principalmente na Umbanda e na Quimbanda, que é frequentemente associada à sensualidade, à sedução, à liberdade e à proteção das mulheres, além de atuar em questões amorosas e relacionamentos.

ressignificação simbólica. Com formação teatral, Sá Biá construiu uma performance de forte expressividade cênica, na qual *voz, gesto e emoção*, se articularam em uma atmosfera quase teatral.

Ao reinterpretar uma canção marcada historicamente pela voz de *Ângela Maria*, Sá Biá aciona múltiplas camadas temporais, atualizando a obra por meio de escolhas corporais, vocais e interpretativas contemporâneas. Cantar de olhos fechados, configura-se como atitude cênica central, instaurando um estado performático no qual *corpo, voz e afetividade* tornam-se inseparáveis, reverberando no público uma experiência simultaneamente íntima e coletiva.

A diva **Vera Ambrozio**, por sua vez, mobiliza a experiência acumulada ao longo de décadas nos palcos. Ao interpretar *Isso Aqui, o Que É*, de *Ary Barroso*, nas audições às cegas, traduziu na corporeidade a malemolência do Samba e assumiu, vocalmente, a postura de narradora de histórias. Seu figurino — vestido amarelo, xale preto rendado e faixa nos cabelos — evocava deliberadamente as divas da era de ouro do rádio.

Ao acionar referências históricas associadas a *Elis Regina* e *Elza Soares*, através da canção performada, Vera insere-se conscientemente em uma linhagem performática, reafirmando o peso da tradição musical em sua atuação. Seus gestos, pausas, olhares e o uso expressivo da voz, revelam uma experiência emocional construída no próprio ato performativo, sustentando e potencializando suas atitudes cênicas.

Por fim, o cantor **Everton Silva**, vencedor do *Programa Ídolos*, ao interpretar *Naquela Mesa*, de *Sérgio Bittencourt*, na fase de audições iniciais, evocou igualmente a cantora Vera Ambrozio, o imaginário da era de ouro do rádio. Sua estética — elegante, híbrida e marcada por elementos associados à androgenia — reforçou esse diálogo temporal. Apesar de sua timidez declarada, Everton apresentou uma performance de intensa entrega emocional, com gestualidades amplas e precisas, próprias de quem “abre o peito” para narrar afetos.

Sua voz, frequentemente comparada à da cantora *Alcione*, aliou potência, melodia e rouquidão, inscrevendo sua atuação no campo do Samba-Canção, como experiência sensível e afetiva. Ao mobilizar signos do passado e reinscrevê-los no presente, Everton constrói uma ponte entre tradições musicais históricas e sensibilidades contemporâneas, reafirmando a performance como espaço de mediação entre *memória, corpo e emoção*.

É relevante destacar, que todas as cantoras analisadas, interpretaram canções originalmente associadas à performance masculina, enquanto o cantor, por sua vez, interpretou uma obra historicamente vinculada às performances femininas. Tal

deslocamento evidencia que a **performance musical não possui gênero em si; sua construção não depende dessa classificação**. No entanto, no interior da performance, podem emergir características culturalmente associadas à feminilidade e/ou à masculinidade. **Em todas essas experiências, a performance articula-se de forma indissociável ao movimento e a música será o lugar de possibilidade para esta relação**. Ao divulgarem essas performances em suas redes sociais, *divas, dives e divos*, constroem e publicizam modos de *ser, performar, movimentar se e existir no mundo*, inscrevendo suas trajetórias individuais no campo coletivo da Música Pop-Periférica.

<table>
<tr>
<td>
Bárbara Zurc
Fonte: captura de tela do YouTube do Programa Raul Gil.</td>
<td>
Mira Callado
Fonte: captura de tela do YouTube do The Voice.</td>
<td>
Sá Biá
Fonte: captura de tela do YouTube do The Voice.</td>
</tr>
<tr>
<td>
Vera Ambrozio
Fonte: captura de tela do YouTube do The Voice+.</td>
<td>Fotos das apresentações comentadas</td>
<td>
Everton Silva
Fonte: captura de tela do YouTube do cantor Everton Silva.</td>
</tr>
</table>

As divas, dives e divos nas Redes Sociais e Plataformas Digitais

A partir das perspectivas elaboradas por (KOZINETS, 2015), que propõe compreender os **consumidores como produtores de significado**, ressaltando que eles não são receptores passivos de produtos ou marcas, mas participam ativamente da criação de sentidos, cultura e identidade, pode-se destacar também, **o papel das comunidades online**, que elaboram narrativas, símbolos e rituais, capazes de reforçar sua identidade coletiva. Além disso, o autor enfatiza o **significado simbólico do consumo**, compreendendo-o como um fenômeno cultural, e não apenas econômico, sendo fundamental entender o valor simbólico que os consumidores atribuem aos produtos. A pesquisa netnográfica, segundo o

autor, fundamenta-se em **três princípios essenciais**: a **ética**, que implica respeitar a privacidade e o contexto cultural online; a **imersão**, que envolve participar e observar de forma autêntica as comunidades digitais; e a **interpretação cultural**, voltada à compreensão dos significados compartilhados, dos símbolos e das práticas dessas comunidades.

Em *Ethnography and Popular Music Studies*, (COHEN, 1993), a autora afirma que o estudo da música popular deve ir além da análise estética da obra, concentrando-se nas práticas sociais, identitárias e comunitárias, que moldam as trajetórias dos músicos. Para Cohen, compreender a música popular implica investigar as redes de pertencimento, as dinâmicas de poder, as condições materiais de existência e as tensões simbólicas, que neste caso, atravessam as vidas das *divas, dives e divos*. Essa abordagem crítica e situada, orienta a análise das trajetórias de **Bárbara Zurc, Mira Callado, Sá Biá, Vera Ambrozio e Everton Silva**, evidenciando a complexidade social que permeia suas práticas musicais.

Com base nesses apontamentos, inicio as análises das redes sociais e plataformas digitais das/dos colaboradoras(es), observando como suas interações e produções, refletem dimensões *culturais, simbólicas e identitárias* no ambiente digital, a partir dos dados coletados nas plataformas digitais anteriormente citadas. **A redação foi realizada entre junho e agosto de 2025.** Ressalto que tais informações estão em constante atualização, portanto, tais dados configuram um recorte temporal, sendo analisados no contexto específico em que foram coletados: o espaço virtual criado pelas *divas, dives e divos*, onde constroem e compartilham suas ideias, imagens e representações. Os dados levantados revelam que as redes sociais e plataformas digitais ocupam papéis distintos em suas trajetórias, tanto em termos de **alcance (seguidores e amigos)**, quanto de **engajamento (curtidas, reproduções, compartilhamentos e mensagens)**. *Facebook, Instagram, YouTube, TikTok, Kwai, SoundCloud e WhatsApp*, aparecem como ambientes com funções específicas, que não se distribuem de forma homogênea entre as/os artistas.

De modo geral, **Instagram** e **Facebook** concentram os maiores percentuais de seguidores, funcionando como principais vitrines de visibilidade e manutenção da imagem artística. Essas redes operam como espaços de atualização constante, divulgação de agendas, compartilhamento de conteúdos pessoais e artísticos, embora nem sempre apresentem altos índices proporcionais de engajamento. O número elevado de seguidores, nesses casos, indica alcance potencial, mas não garante interações frequentes ou aprofundadas.

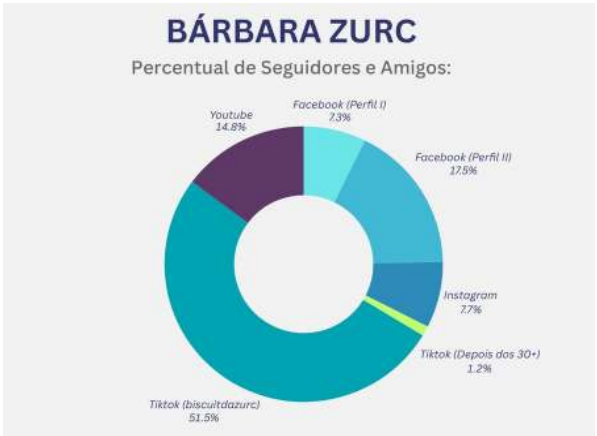
O **YouTube**, se destaca como plataforma de maior relevância para conteúdos

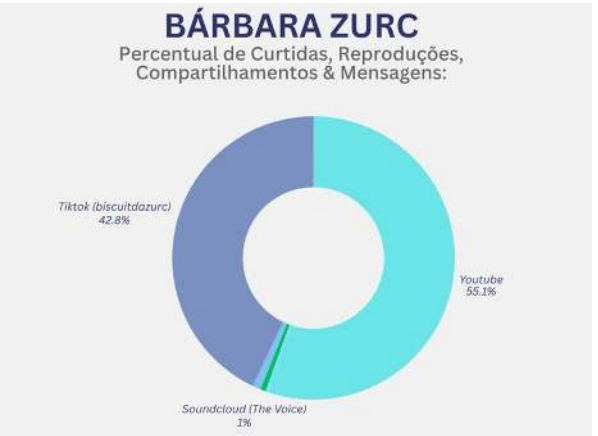
audiovisuais, mais duradouros, especialmente registros de performances vinculadas a participações em reality shows musicais. Os dados apontam que vídeos associados à televisão, continuam sendo centrais na construção de memória e reconhecimento artístico, concentrando percentuais expressivos de curtidas e reproduções, mesmo quando a atividade musical atual é reduzida ou interrompida.

Plataformas como **TikTok** e **Kwai**, voltadas a vídeos curtos, apresentam comportamentos distintos. Em alguns casos, concentram engajamento significativo, mesmo com bases menores de seguidores, sugerindo maior proximidade entre artistas e público. Em outros, aparecem de forma residual, o que indica limites geracionais, estéticos ou estratégicos no uso dessas redes. O **SoundCloud**, surge com baixos percentuais, tanto de seguidores quanto de interações, evidenciando seu papel secundário na circulação musical contemporânea dessas/os artistas, especialmente quando comparado a plataformas audiovisuais e redes de interação social. Já o **WhatsApp**, embora apareça com números reduzidos, cumpre uma função qualitativa importante, operando como canal direto de comunicação, negociação de shows e manutenção de vínculos, ainda que pouco mensurável em termos algorítmicos.

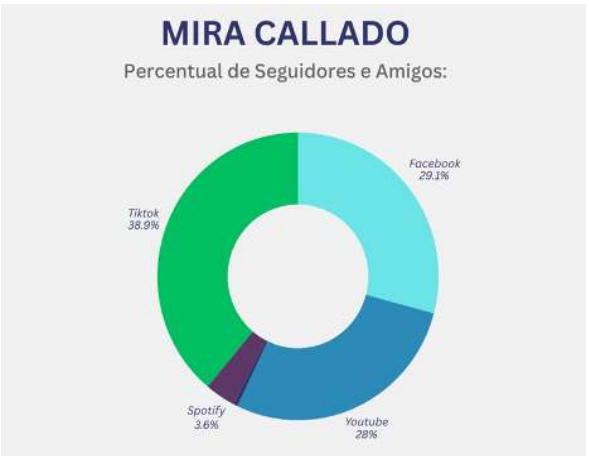
Em conjunto, os dados indicam que as redes sociais não funcionam apenas como ferramentas de divulgação, mas como **espaços de negociação identitária, afetiva e política**. Curtidas, mensagens e compartilhamentos, devem ser compreendidos como indicadores de reconhecimento e pertencimento, e não apenas como métricas de desempenho. Assim, os gráficos evidenciam que cada *diva, dive* e *divo*, constrói uma relação singular com as plataformas digitais, articulando visibilidade, engajamento e sustentabilidade de suas trajetórias no campo da Música Pop-Periférica.

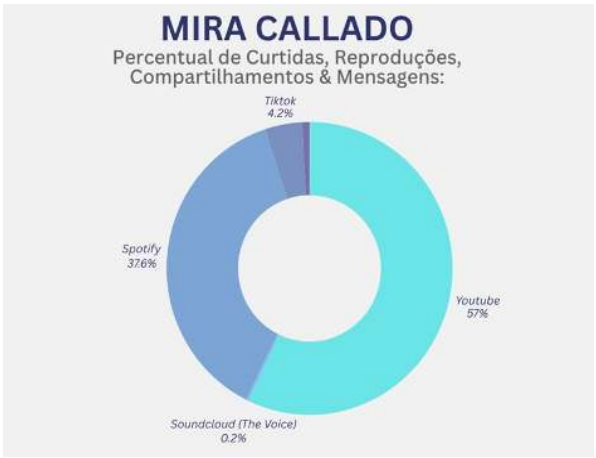
Gráficos percentuais de número de seguidores e amigos, curtidas, reproduções, compartilhamentos e mensagens (Bárbara Zurc)





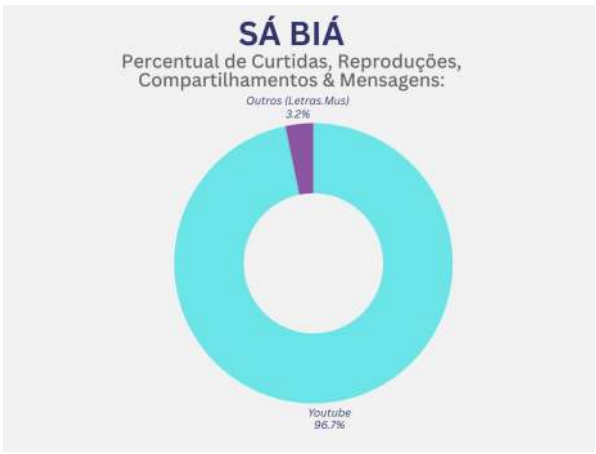
Gráficos percentuais de número de seguidores e amigos, curtidas, reproduções, compartilhamentos e mensagens (Mira Callado)





Gráficos percentuais de número de seguidores e amigos, curtidas, reproduções, compartilhamentos e mensagens (Sá Biá)





Gráficos percentuais de número de seguidores e amigos, curtidas, reproduções, compartilhamentos e mensagens (Vera Ambrozio)





Gráficos percentuais de número de seguidores e amigos, curtidas, reproduções, compartilhamentos e mensagens (Everton Silva)





Considerações finais

Este artigo buscou compreender as trajetórias de *divas, dives e divos* pop-periféricos, que participaram de reality shows musicais brasileiros, articulando etnografia e netnografia, para analisar seus percursos entre a visibilidade midiática televisiva, as plataformas digitais e as condições concretas de produção e circulação musical. Ao acompanhar experiências situadas entre 2010 e 2023, evidenciou-se que a participação em reality shows, embora mobilizada como estratégia de projeção e reconhecimento artístico, não garante, por si só, sustentabilidade econômica nem inserção estável no mercado musical.

Os dados etnográficos e netnográficos, revelam que a visibilidade proporcionada por esses programas opera de forma ambígua: ao mesmo tempo, em que amplia o alcance simbólico das trajetórias, reforça dinâmicas de precarização do trabalho artístico. Nesse cenário, constata-se que as remunerações recebidas por apresentações musicais, situam-se em valores abaixo do esperado para profissionais com ampla exposição midiática prévia, evidenciando uma dissociação entre reconhecimento público e valorização material do trabalho musical.

Diante desse contexto, as *divas, dives e divos* desenvolvem estratégias contínuas de adaptação às suas condições financeiras, assumindo integralmente os custos e responsabilidades da autoprodução. A gestão das carreiras passa a incluir gravação caseira de conteúdos, uso intensivo das redes sociais, venda direta de materiais digitais, definição

de ingressos a preços simbólicos e constante negociação com algoritmos, métricas e expectativas do público. **Tais práticas, longe de representarem apenas empreendedorismo individual, devem ser compreendidas como respostas criativas e necessárias a um cenário marcado pela informalidade, instabilidade e transferência dos riscos econômicos para as/os próprias/os artistas.**

Ao ampliar o conceito de *"diva"* para incluir *dives e divos*, buscou-se tensionar categorias normativas de gênero, sucesso e legitimidade no campo da música popular. As trajetórias analisadas demonstram que as p*erformances corporais, vocais, estéticas e políticas* dessas/es artistas, operam como formas de resistência e reexistência, reinscrevendo corpos historicamente marginalizados em espaços de grande visibilidade, ainda que sob julgamentos e assimetrias de poder.

No que se refere às carreiras das *divas, dives e divos*, especialmente no que diz respeito à divulgação de seus trabalhos nas redes sociais na atualidade, é possível identificar que:

A cantora **Bárbara Zurc,** deixou a música e, atualmente, dedica-se ao artesanato em biscuit, além de cursar formação técnica na área da enfermagem. Em suas redes sociais — *Instagram, TikTok e Facebook* — compartilha com o público sua intensa dedicação ao artesanato, realizando publicidades relacionadas a esse trabalho, bem como registros de sua formação como auxiliar de enfermagem, com o objetivo de, futuramente, ingressar no curso técnico em enfermagem.

Mira Callado, por sua vez, abriu recentemente uma comunidade no TikTok, na aba Inscrição, por meio da qual, mediante o valor de R$ 16,90, as pessoas inscritas têm acesso a conteúdos exclusivos. Na mesma plataforma, a cantora divulga suas próximas apresentações e publica vídeos caseiros de covers de artistas como *Patrícia Marx*, *Belo* e *Stevie Wonder*. Além disso, registra no *TikTok* e no *Facebook,* momentos de suas apresentações recentes. Também, por meio do *Instagram*, em uma página intitulada *@achadinhos_damira*, a cantora promove vendas, promoções, dicas e ofertas de produtos comercializados em plataformas digitais.

Sá Biá, tem compartilhado no *Instagram*, diversos materiais audiovisuais de suas apresentações em festivais regionais do Sul do país, além de conteúdos relacionados às suas atividades acadêmicas no curso de graduação em Música Popular, à sua participação em projetos da *coletiva Transperformática Ruidosa Alma*[16] e aos trabalhos musicais

16 **Ruidosa Alma**, é uma coletiva artística que se destaca por sua atuação diversificada e inovadora nas áreas de cinema, dança, música, teatro, produção cultural e cultura LGBT. Sua trajetória é marcada por uma série de ações que abrangem uma ampla gama de expressões artísticas e que tem problematizado suas realidades de

desenvolvidos em duos.

Vera Ambrozio, publica em seu *Facebook*, registros de apresentações eventuais como cantora solo, bem como sua participação nas atividades do coral do projeto *Vida em Movimento*, do Sesc-RS, do qual faz parte. Também compartilha momentos de convivência familiar, especialmente com seus bisnetos. A partir deste ano, Vera deixou de integrar o projeto *Kantokê*, no qual atuava como cantora e apresentadora junto ao IFRS Restinga.

Everton Silva, divulga diariamente em suas redes sociais — *Facebook, Instagram e TikTok* — a venda de sua playlist, com mais de cem músicas, pelo valor atualizado, de R$ 10,00, além de vídeos caseiros nos quais interpreta clássicos do Samba e da MPB, registros de sua participação no *Programa Ídolos*, cortes de podcasts dos quais vem participando e divulgações de suas próximas apresentações.

Por fim, deixo uma reflexão no âmbito da etnomusicologia:

Após refletir sobre o termo a partir de diferentes perspectivas, a definição apresentada no capítulo *Knowing Fieldwork*, em *Shadows in the Field*, (TITON, 2008), na qual o autor enfatiza a etnomusicologia como o estudo das pessoas que fazem música e de suas experiências musicais — *"*chamei este novo paradigma de estudo das pessoas que fazem música (Titon, 1989; 1992 [1984]), mas também pode ser chamado de estudo das pessoas que experimentam a música*"* (TITON, 2008, p.29, tradução nossa), — aproximou-se significativamente daquilo que acredito. Ainda assim, sentia que faltava algo.

Após muita reflexão, posso afirmar que hoje consigo traduzir meu entendimento sobre o que, para mim, vem a ser a etnomusicologia, apoiando-me também em uma colocação feita por meu orientador, *Reginaldo Gil Braga*, em aula. Segundo ele, ao tentar definir a etnomusicologia, é mais produtivo descrever o que as pessoas estudam a partir dela do que buscar uma definição fechada para a área. Assim, arrisco propor que *a etnomusicologia é a ciência que estuda as práticas e performances musicais em seus contextos culturais, considerando as pessoas como seres que habitam sons, silêncios, movimentos e música.*

Em outras palavras, talvez com mais poesia do que a definição anteriormente citada, **a etnomusicologia é a ciência do estudo da performance de pessoas que habitam sons, silêncios, movimentos e música**. Ao empregar o verbo habitar, refiro-me a toda pessoa inserida no contexto sonoro e musical, pois ninguém consegue não vivenciá-lo. Mesmo

maneira estética e política através das linguagens artísticas. Foi fundada em 2015, na cidade de Pelotas/RS, por duas artistas trans com o intuito de propor investigações no campo das artes cinematográficas e artes cênicas, através da performance, do teatro, da dança improvisação, da música improvisacional e das linguagens audiovisuais. Essas informações estão disponibilizadas no site oficial da coletiva: ***www.ruidosalma.com.***

quem não faz música ainda a experiência e, portanto, habita esse lugar. E mesmo quem não participa de práticas musicais ou sonoras, por possuir restrições físicas, por exemplo, ainda habita esse espaço por meio das vibrações, das cores ou de outras formas alternativas de vivenciar o mundo musical. Assim, ressignifica-se a ausência da sonoridade, reconhecendo que esse modo de imersão na música e no som, é próprio de cada pessoa. *Habitar, portanto, mais do que fazer ou experienciar, revela que não se pode deixar de estar inserido nesse contexto e que, em alguma medida, todas, todes e todos o habitamos.* [17]

Referências

Livros

AMARAL, I. Redes Sociais na Internet: Sociabilidades Emergentes. Covilhã: LabCom.IFP, 2016. 300 p. ISBN 978-989-654-352-5. Disponível em: https://repositorium:sdum:uminho:pt/bitstream/1822/45388/1/Amaral_Ines_2017_redes-sociais-emergentes:pdf. Acesso em: 07 jul. 2025.

BEAUD, S.; WEBER, F. Guia para a pesquisa de campo: Produzir e analisar dados etnográficos. Sérgio Joaquim de Almeida. Petrópolis: EDITORA VOZES, 2007. 235 p. ISBN 978-85-326-3573-0. Disponível em: https://pt:scribd:com/document/348276823/S-Beaud-F Weber-2007-Guia-Para-a-Pesquisa-de-Campo. Acesso em: 24 out. 2024.

KOSKOFF, H. A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender. 1ª. ed. [S.l.]: University of Illinois Press, 2014. 257 p. ISBN 978-0-252-09640-2. Acesso em: 08 mai. 2025.

KOZINETS, R. V. NETNOGRAPHY: REDEFINED. 2. ed. Los Angeles: Sage, 2015. 52 p. ISBN 978-1-4462-8574-9. Disponível em: https://www:academia:edu/14369681/ Netnography_Redefined. Acesso em: 10 ago. 2024.

MEIRA, S. et al. Redes Sociais. UnirioTec, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://sistemascolaborativos:uniriotec:br/wp-content/uploads/sites/18/2019/06/SC-cap4 redessociais:pdf. Acesso em: 07 jul. 2025.

SÁ, S. P. Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura

17 Todas as informações referentes à descrição dos reality shows mencionados, à cronologia das redes sociais e das plataformas digitais, bem como as imagens aqui apresentadas, foram obtidas por meio de pesquisas em mecanismos de busca na internet (Google) e com o auxílio da ferramenta ChatGPT.

digital. 1. ed. Curitiba: Appris, 2021. 170 p. ISBN 978-65-250-0152-4.

SEEGER, A. Por que cantam os Kisêdjê?: uma antropologia musical de um povo-amazônico. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 319 p. ISBN 978-85-405-0761-6. Disponível em: https://www:scribd:com/document/327894215/Anthony Seeger-Por-Que-Cantam-Os-KisÃłdjÃł. Acesso em: 09 set. 2024.

TITON, J. Knowing Fieldwork. In: BARZ GREGORY COOLEY, T. (org.). Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2ª. ed. New York: Oxford University Press, 2008. cap. 2, p. 25– 41. ISBN 978-0-19-532495-2. Disponível em: https:// posgrado:unam:mx/musica/lecturas/etno/obligatorias/Shadows%20in%20the%20Field:pdf. Acesso em: 01 nov. 2024.

VIANNA, L. C. R. Bezerra da Silva produto do morro: Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1999. 165 p. ISBN 85-7110-519-7.

Parte de livros (capítulos, artigos em coletâneas, etc.)

COHEN, S. Ethnography and popular music studies. Cambridge University Press, Cambridge, v. 12, n. 2, p. 123-138, 1993. Disponível em: https://www:academia:edu/ 4681765/Ethnography_and_Popular_Music_Studies. Acesso em: 09 out. 20

LUCAS, M. Horizontes Antropológicos: Apresentação. Porto Alegre: UFRGS, 2005. v. 11. ISSN 1806-9983. Disponível em: https://www:scielo:br/j/ha/i/2005:v11n24/. Acesso em: 18 set. 2025.

WONG, D.; COOLEY, T. J. Moving: From Performance to Performative Ethnography and Back Again. In: BARZ GREGORY COOLEY, T. (ed.). Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2. ed. Nova Yorque: Oxford University Press, 2008. cap. 5, p. 76– 89. Disponível em: https://libgen:li/ ads834c59552b97389c1114fe220ca65075PYBTC7QP. Acesso em: 01 nov. 2024

Artigos em periódicos

CAMBRIA, V. “Cenas musicais”: reflexões a partir da etnomusicologia. ABET, v. 10, p. 77-93, 2017. Disponível em: 7_vol_10_cambria: pdf. Acesso em: 01 nov. 2024.

CHERNOFF, J. M. A IMPORTÂNCIA DA ETNOMUSICOLOGIA PARA A ANTROPOLOGIA: ESTRATÉGIAS DE INVESTIGAÇÃO E INTERPRETAÇÃO. In: MULLER IVAN PAOLO, M. S. L. P. P. M. M. M. L. C. e. M. E. L. GEM com participação de P. (org.). The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. Los Angeles: Univ. of California Press, 1989. v. 1, p. 59– 92. Acesso em: 07 abr. 2025.

MADRID, A. L. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". Revista Transcultural de Música, University of Illinois at Chicago, Chicago, 2009. ISSN 1697-0101. Disponível em: https://posgrado:unam:mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/TRANS_Madrid:pdf. Acesso em: 04 mai. 2025.

ROSA, A. M. Do broadcasting à Internet: critérios de distinção entre os meios clássicos de comunicação de massas e os novos media. In: PORTO, U. do (Ed.). Estudos em Comunicação. Porto: [s.n.], 2013. nº 13,-36, p. 1– 36. Disponível em: https://repositorio-aberto:up:pt/handle/10216/75951. Acesso em: 09 mar. 2025.

WONG, D. Ethnomusicology and Difference. University of Illinois Press, Califórnia, v. 50, n. 2, p. 259– 279, 2006. ISSN 2156-7417. Disponível em: https://www:jstor:org/stable/20174452?origin=JSTOR-pdf. Acesso em: 13 mai. 2025.

Documentos na internet:

GOMES DA SILVA, L. M. Um estudo sobre o arranjo de Come as You Are, interpretado pela Orquestra Juvenil do Projeto Prelúdio. 2019. 53 p. Monografia (Licenciatura em Música) —UFRGS.Disponível em: https://lume:ufrgs:br/handle/10183/265238. Acesso em: 18 mai. 2025.

SOARES, T.; LINS, M.; MANGABEIRA, A. DIVAS POP: O corpo-som das cantoras na cultura midiática. 2020. E-book. Disponível em: https://seloppgcomufmg:com:br/publicacao/divas-pop/. Acesso em: 08 ago. 2024.