

De Que Lado Você Samba?  
uma proposta de análise midiática da música popular massiva

*Jeder Janotti Junior*

**Resumo:** O artigo apresenta uma metodologia de análise da música popular massiva pela perspectiva da cultura midiática, ou seja, para além das análises textuais da música, o que se procura observar são os aspectos midiáticos pressupostos nas culturas auditivas de recepção presentes nos gêneros musicais da cultura popular massiva.

**Palavras-chave:** música popular, análise, mídia

**Abstract:** The article proposes an analysis methodology applied to popular music through the view of mass media culture. Beyond the textual analysis of music, this article aims to observe the mediatic aspects related to the reception of auditory cultures in genres of massive popular culture.

**Key words:** popular music, analysis, media

Considerar as expressões musicais contemporâneas através da perspectiva midiática implica perceber as tessituras que permitem a afirmação da música popular massiva como uma ambientação midiática que pressupõe o reconhecimento de uma linguagem própria, utilização específica das tecnologias de gravação/reprodução/circulação, manipulação dos elementos plásticos dos sons e apropriações culturais. Um dos aspectos que merecem destaque no desenvolvimento destas idéias é o reconhecimento da constante tensão que envolve os processos criativos e as lógicas comerciais

Para além das análises imanentes ou sociológicas, só uma compreensão ampla do processo de produção de sentido da música em suas expressões midiáticas pode permitir o entendimento de que diversos fenômenos e variáveis – que vão desde o posicionamento mercadológico, embalagem, produção, edição, composição, crítica e cultura auditiva– são partes ativas e fundamentais das estratégias de produção de sentido da música popular massiva. Muitas vezes, observa-se um entrelaçamento entre utilização de determinados padrões de mixagem,

endereçamentos mercadológicos, processos criativos e apropriações da música popular massiva.

O que se busca então é uma abordagem de diferentes instâncias a partir das marcas e endereçamentos encontradas nos produtos musicais, reconhecendo as marcas de gênero que todo produto musical parece configurar. Com esses objetivos em vista, apresenta-se a seguir a proposta de um modelo midiático de análise da música popular massiva. A divisão em itens numerados, abaixo, não pretende estabelecer uma hierarquia de importância ou uma separação entre os elementos considerados na análise e sim sistematizar aspectos que estão inter-relacionados. As características particulares de filiação dos produtos midiáticos a determinados rótulos ou gêneros musicais certamente serão indicadores para que o analista detenha-se mais em um ou outro dos operadores de análise aqui indicados, porém consideramos imprescindível para uma análise midiática da música observar e avaliar os pontos propostos em suas interações, uma vez que sua utilização isolada não permitiria perceber os enlaces que envolvem os aspectos plásticos, técnicos, semióticos e sociológicos das estratégias de produção de sentido das expressões musicais da cultura popular massiva e suas filiações aos gêneros midiáticos.

### **Contexto**

Todo produto da música popular massiva está associado a um determinado contexto, que pressupõe indicações e restrições sobre as estratégias de produção de sentido em seus aspectos pragmáticos. Assim ao lado do consumo de um produto musical em sentido estrito, agregam-se informações sobre os traços biográficos do compositor, dos músicos, dos arranjadores e dos produtores, estratégias de diferenciação nas mídias especializadas e posicionamentos mercadológicos. Uma vez que a música popular massiva é um produto serial, com produção coletiva, destaca-se também o produtor musical, a época de produção, além de outros valores agregados ao produto, tais como participações especiais de músicos e de artistas gráficos (quando for o caso). Os processos midiáticos ocorrem em determinadas configurações espaço-temporal que pressupõem indicações sobre o modo como os produtos devem ser lidos. Em geral, os sites, os textos críticos, as listas de discussão, blogs e o marketing em torno dos produtos musicais criam um entorno comunicativo para a apreciação desses textos. O encontro entre música e ouvinte não acontece fora desse ambiente comunicacional. Assim, deve-se levar em consideração os aspectos históricos do gênero no qual o produto se inscreve. Esse processo prevê o reconhecimento de marcas de gênero em imagens, entrevistas, rotulações por parte de críticos e fãs, que criam o entorno comunicativo. Muitas

vezes, os endereçamentos aos ouvintes são marcados por exercícios comparativos (efetuados por músicos, críticos e consumidores) entre autor e obra e expressões musicais de um mesmo gênero, isso sem falar nas disputas e hibridismos que caracterizam as rotulações da música na cultura midiática.

### **Circulação**

Qual é o modelo de circulação implícito inscrito no produto? Ou seja, qual a ligação entre o suporte de armazenamento, o formato de áudio e suas possibilidades de distribuição? A distribuição pela internet, ou nas prateleiras das grandes lojas, ou ainda em lojas especializadas são indexadores na valoração da música popular massiva e muitas vezes estão atreladas às opções configuradas no momento da produção.

Vale observar neste ponto, uma importante distinção efetuada por Théberge (2001) entre formatos técnicos, ou de armazenamento, como o vinil e o MP3, e formatos de áudio, como o álbum<sup>1</sup>, a compilação ou a faixa. Claro que há uma inter-relação, econômica e criativa, entre os formatos técnicos e de áudio, mas perceber como as compilações se adequaram ao suporte CD, ou como o álbum conceitual, incluindo aí sua parte gráfica, está relacionado ao disco de vinil, não significa obliterar essas diferenciações. Aliam-se a esse fato, as transformações que podem ser operadas em relação ao lançamento dos produtos musicais quando, para além das estratégias de lançamentos anuais por parte das grandes gravadoras, observa-se também o lançamento esporádico de faixas separadas na internet, principalmente por parte de autores independentes, rompendo assim com os modos tradicionais de agendamento dos produtos musicais ligado aos álbuns.

A própria idéia de álbum, ou seja, um produto musical com cerca de quarenta minutos que configura a idéia de uma ligação entre suas diversas faixas, está diretamente relacionada ao surgimento do Long-Play, um disco de vinil, de 12 polegadas, com 33 1/3 rotações por minuto que permitia aumentar a quantidade de dados armazenados, alterando assim parte das relações de consumo com a música popular massiva. Segundo Marchi, “[...] o LP passa a ser consumido como livro, ou seja, um suporte fechado passível de coleção em discotecas privadas – com o status de objeto cultural, afinal julga-se a cultura musical de uma pessoa pela discoteca que possui” (2005, p.13)”. Hoje, pode-se perceber que tocadores de MP3

---

<sup>1</sup> A idéia de álbum remete ao conjunto das canções, da parte gráfica, das letras, da ficha técnica e dos agradecimentos lançados por um determinado intérprete com um título, uma espécie de obra fonográfica.

como o *Ipod2* e o armazenamento da música nos computadores pessoais já permitem questionar a idéia de uma biblioteca musical em sentido tradicional,

A parte dos formatos técnicos que sustentam a reprodução sonora – vinil, cassetes, CDs e MP3 – e das oportunidades que esses formatos oferecem para o consumidor, bem como para a indústria fonográfica, as várias formas de consumo associado de 'hardwares' com a reprodução sonora tem desempenhado também um papel importante no incremento da experiência da música popular desde a segunda metade do século vinte. Antes de tudo, a propensão da indústria do áudio pela miniaturização contribuiu para a remodelação das sensibilidades da música pop e das condições sociais de audição. (THÉBERGE, 2001, p.22).

Cabe então, ao analista, perguntar qual modelo de distribuição se pode inferir a partir das marcas presentes no produto: circulação restrita? Circulação ampla? Quais canais de apropriação são utilizados por ouvintes e críticos? Essas observações levam a indagações acerca das condições de produção e reconhecimento: quais produtos aos quais as músicas gravadas estão atreladas (ring tones, games, trilhas sonoras, videoclipes)?

### **Performance Gravada**

Qual o formato do produto (álbum ou compilação)? Em termos específicos, deve-se levar em consideração também o título e tamanho da faixa e, quando for o caso, o lugar da faixa na obra, o título do álbum, bem como as possíveis relações dialógicas e referências de gênero nas nomenclaturas. Diferentes faixas, e suas gramáticas, os gêneros musicais, apresentam timbragens, mixagens e dicções características.

### *Vocais*

Quando se trata de uma canção<sup>3</sup> deve-se observar a corporificação da voz, e as inter-relações entre melodia e letra. Inicialmente canção se refere a capacidade humana de transformar uma série de conteúdos culturais em peças que configuram letra e melodia. Assim, a análise deve atentar para relação entre cantor(a) e o eu lírico. Como é efetivada a interpretação da letra? Como a voz e o intérprete se apresentam ao ouvinte e como a letra é apresentada nesse contexto? Quais são os

---

2 Drive portátil desenvolvido pela Apple e que se tornou referência do consumo de música em arquivo MP3, que é um processo de compressão de arquivo, MPEG-1 Layer, que permite tanto a troca e cópia de música sem a necessidade de um CD, como sua circulação na internet através dos computadores pessoais.

3 Este projeto reconhece e diferencia os formatos canção e track, o primeiro se caracteriza por utilizar a voz humana e normalmente está estruturada em estrofes, refrão e solo. Já as tracks são faixas instrumentais, muito utilizadas na música eletrônica, que têm como principais referências o ritmo e as texturas sonoras. Nesses casos, a compreensão das faixas gravadas se dá a partir do ritmo.

temas das canções? Que falas são reconhecidas nas canções? Que corpos são projetados a partir desse ponto. As vozes soam como orgânicas ou eletrônicas? Como são articulados gênero biológico, traços biográficos, autor textual e música? Nesse sentido, a vocalização e a interpretação de uma certa canção são “incorporações musicais”. Ouvir música é “incorporar” não só as vozes, bem como os instrumentos harmônicos e percussivos. Só para citar um exemplo, vozes masculinas e femininas, mesmo quando interpretando a mesma canção, são definidas de maneira estrutural, como sons ouvidos de maneira interdefinida com outras sonoridades que, nesse caso, não estão, necessariamente restritas ao campo musical. Quando ouvimos a mesma canção, por exemplo, "O Segundo Sol", interpretada por Cássia Eller ou por Nando Reis, os aspectos semânticas da dicção ganham contornos diferenciados não só pelos diferentes modos de execução musical, mas também pelas possibilidades de produção de sentido corporificadas em um ou outro intérprete. Nós ouvimos e vivenciamos vozes masculinas e femininas, e suas respectivas “corporificações”, de acordo com nossas preferências e prazeres.

A regularidade rítmica e melódica favoreceu ainda o aparecimento de peças musicais que privilegiavam o refrão e os temas recorrentes. O refrão, elemento básico da canção popular massiva, pode ser definido como um modelo melódico ou rítmico de fácil assimilação que tem como objetivos principais sua memorização por parte do ouvinte e a participação (“cantar junto”) do receptor no ato de audição, sendo repetido várias vezes ao longo da canção. Esse fator se liga também à repetição constante que caracteriza a circulação da música popular massiva, desde a tecla *repeat* dos tocadores de CDs e MP3s, até a espiral repetitiva que caracteriza as programações das rádios, dos sites de disponibilização de músicas via internet, dos players dos computadores, até as TVs especializadas em videoclipes. A configuração da canção em seus aspectos midiáticos está atrelada à própria capacidade de armazenamento dos primeiros discos de vinil de 45 rotações por minuto, que só reproduziam duas canções, uma de cada lado do disco, de no máximo 3 minutos, padrão que acabou servindo de referência para as rádios e os ouvintes mesmo após a ampliação da capacidade de armazenamento dos artefatos midiáticos.

De acordo com Luiz Tatit (1997, 2004), pode-se, a princípio, estruturar as diferentes formatações da canção popular brasileira, em três dicções gerais, diferenciadas: 1) a tematização, caracterizada por uma regularidade rítmica centrada nas estruturas dos refrões e de temas recorrentes, como, por exemplo, as canções da jovem guarda e da música axé; 2) a passionalização, caracterizada por uma ampliação melódica centrada na extensão das notas musicais, exemplificada

pelo samba-canção, sertanejo e “baladas” em geral; 3) figurativização, em que há uma valorização na entoação lingüística da canção, priorizando os aspectos da fala presentes nessas peças musicais, tal como acontece no *rap* e no samba de breque. Naturalmente, a configuração das canções não se esgotam em um desses modelos; na verdade, boa parte da produção musical massiva que possui uma poética diferenciada, como as composições de Tom Jobim ou dos Beatles, caracterizam-se pela variação dessas dicções em uma mesma canção. O que ocorre neste ponto é uma ampliação da idéia de dicção proposta por Luiz Tatit. Na verdade, sua preocupação está centrada no estilo de determinados “cancionistas” da Música Popular Brasileira, ou seja, certos compositores que são reconhecidos pelas interpretações de suas próprias músicas, como Roberto Carlos, Chico Buarque e Gilberto Gil, entre outros. Aqui, nos apoiamos nas idéias de Tatit para propor a idéia de que os gêneros musicais já são indicações de determinadas dicções, uma vez que, independentemente de conhecer o intérprete, o consumidor de música reconhece as melodias, temáticas, expressões verbais e sonoras de um *blues*, de um *funk*, de um samba de roda, de um chorinho ou de uma canção *heavy metal*. Isso pressupõe que as análises das letras das canções não estão centradas somente nos aspectos semânticos das palavras, mas também nos modos de cantá-las presentes em uma performance gravada. “Este senso de enquadramento lingüístico é familiar aos gêneros populares – cantores folk adotam os dialetos ‘quase-rurais’, cantores brancos de reggae adotam a cadência jamaicana, os rappers europeus adotam os acentos novaiorquinos, e assim por diante” (FRITH, 1996, p.167).

### *Ritmo*

Toda expressão musical da cultura popular massiva indica modos específicos de participação corporal diante da música. A maioria dos gêneros musicais midiáticos pode ser associada a determinado modos de interpretação rítmica dos sons. Mesmo os gêneros musicais que remetem a uma espécie de audiência passiva, como a *ambient music*<sup>4</sup>, em termos de movimentos corporais, pressupõem alguma forma de relação rítmica com o corpo dos ouvintes. Quando dançamos (pelo menos em se tratando de danças codificadas socialmente), sujeitamos os movimentos de nossos corpos a regras musicais, o que revela um senso físico da produção de sentido diante da música.

A repetição, tão importante para análise da música, é fundamental para a produção

---

4 Gênero musical que se caracteriza pela criação de certas atmosferas sonoras, em geral minimalistas, em geral ela se manifesta como ruído branco, ou seja, a maioria dos ouvintes esquece que está ouvindo música. Em geral suas texturas musicais reproduzem sons instrumentais, com elementos sonoros chamados eletrônicos.

de sentido e para a configuração midiática das canções populares massivas. Essa demarcação envolve o encontro entre a métrica musical e a experiência de audição que abrange músicos e ouvintes. Não por acaso, o ritmo e/ou andamento são essenciais quando se fala de execução musical, ou seja, o ritmo é “[...] organização musical do tempo” (FRITH, 1996, p. 153). Tal como na configuração métrica, a dimensão temporal é espacializada na apreciação musical.

O ritmo está intimamente ligado à conformação temporal dos sons. Ouvir uma canção popular massiva é participar de seu desdobramento e, ao mesmo tempo, acreditar que esse desdobramento tem sido, ou será, definido, que nos levará a algum lugar. Tal como na configuração métrica, a dimensão temporal é especializada na apreciação musical e está diretamente ligada a boa parte do apelo sensorial exercido pela música popular massiva. Pode-se afirmar, então, que a dança (virtual ou atualizada) de uma canção, ou pressuposta em um gênero musical, é uma interpretação rítmica dos sons:

Meu ponto principal é que para a maioria da audiência de música popular massiva o modo mais fácil de entrar na música é quase sempre através do ritmo, através de movimentos regulares do corpo (nós todos podemos participar da ação percussiva da música, mesmo se nós não tivermos quaisquer habilidades musicais). (FRITH, 1996, p.142).

Mesmo na audição individual, digamos, de uma garota trancada no quarto ou percorrendo uma cidade com um walkman, está presente um modo de colocar-se em meio aos padrões rítmicos da sonoridade da canção. Pode-se dizer, então, que a interpelação corporal de uma canção ou track é uma interpretação rítmica dos sons.

#### *Arranjo musical e timbragens*

Que instrumentos são utilizados? Quais ganham destaque? Quais as relações entre as técnicas de execução, diferentes instrumentos musicais, timbragens e os gêneros musicais no qual o produto se inscreve? Vale lembrar que na música popular massiva os diferentes gêneros estão dentro de uma mesma ambientação, mas pressupõem diferentes sonoridades com utilizações diferenciadas dos instrumentos, com endereçamentos a públicos particulares e com diferentes idéias do que vem a ser considerado autêntico ou cooptado. Um ponto a ser observado nesse quesito, e que muitas vezes é obliterado até pelos músicos, é que amplificadores e instrumentos musicais não são meros reprodutores de sinais amplificados e sim, dependendo de suas utilizações, artefatos fundantes de certas expressões musicais: a valorização de timbragens graves ou agudas, a utilização de

bateria eletrônica e seqüenciadores. No caso do *rap* e da música eletrônica é interessante notar a transformação de um artefato de reprodução sonora, as *pick ups* ou toca-discos, em instrumentos que caracterizaram essas expressões musicais.

Aqui há uma distinção do ângulo de abordagem do item 1, no qual chamamos atenção para o capital simbólico ligado aos nomes dos agentes produtores da música que envolve compositores, músicos, produtores musicais e arranjadores. Agora destacamos as especificidades do arranjo, e mais abaixo da produção como elementos plásticos da performance gravada. É importante observar como os instrumentos se sobressaem nos arranjos e os possíveis diálogos intertextuais entre gêneros e estilos. O arranjo diz muito sobre o sentido da música e sobre as sensações que se espera produzir no ouvinte. Claro que esse ponto está intimamente ligado também ao ponto anterior, mas em termos analíticos trata-se de perceber como é construída a sonoridade de uma faixa enquanto textura – uma rede que engloba vozes, diferentes instrumentos e timbragens – e como as sonoridades são organizadas ao longo do desenvolvimento das peças musicais. No arranjo de uma canção, de acordo com Henriques, devem ser observados os seguintes itens:

**Base Rítmica:** coluna vertebral do arranjo. Tipicamente bateria, baixo, guitarra de base e/ou piano base. Esses elementos formarão o pano de fundo, a sustentação e a fundação de nossa mixagem. São os que estabelecem o que chamamos de levada da música.

**Base Harmônica:** instrumentos cuja função é estabelecer para o ouvinte os aspectos da harmonia e sua evolução na música. Órgão, piano elétrico, sintetizadores, cordas e guitarras com drive são os instrumentos típicos encarregados dessa função.

**Detalhes Rítmicos:** conferem riqueza de desenhos rítmicos, deixando a mix mais interessante e impendido que soe pesada ou arrastada. Por exemplo, shakers, pandeirolas, congas.

**Detalhes Melódicos:** do mesmo modo que os rítmicos, enriquecem o arranjo e a mix. Guitarras estacato (pica-pau), frases de teclados, riffs, coros etc. Os metais funcionam como detalhes tanto rítmicos como melódicos

**Solistas:** representam o núcleo da mensagem que se quer transmitir. Voz e instrumentos solistas (2007, p.33)

## **Produção musical em sentido estrito**

### *Equilíbrio das fontes sonoras e mixagem*

É necessário observar a relação entre as vozes e os diferentes instrumentos, o volume de cada sonoridade no conjunto e a qualidade da gravação. É importante notar também os efeitos e os recursos técnicos utilizados e qual é a sonoridade pretendida (ex: orgânica ou eletrônica?). Assim, não se deve deixar de perceber a relação entre voz e instrumentos, a relação entre instrumentos percussivos, elétricos e eletrônicos, observando os diálogos entabulados pelos diferentes instrumentos e as diferentes camadas sonoras. Vale lembrar que uma importante parte das expressões sonoras que conhecemos atualmente são finalizadas e transformadas nos processos de mixagem, ou seja, parte da produção musical acaba sendo integrada ao próprio ato de fazer música popular massiva. Boa parte das distinções entre música mainstream e underground está ligada às gravações feitas em home studios ou ao acesso aos mega estúdios possibilitado pelas grandes gravadoras. Curiosamente, algumas bandas de rock, para manter uma certa aura de “autenticidade” em suas gravações, procuram simular as sonoridades “caseiras”, mesmo quando têm acesso aos grandes estúdios. Segundo Henriques, podemos considerar os seguintes parâmetros para se avaliar uma mixagem:

- a. Equilíbrio – relação entre volume e os instrumentos;
- b. Espectro de frequências – quantidades de frequências abrangidas;
- c. Panorama – distribuição pelas caixas;
- d. Espaço – ambientação de cada instrumento;
- e. Dinâmica – variações de volume de cada instrumento ou da música em geral; (2007, p.29).

Não é incomum em gêneros musicais como o pagode baiano, o funk carioca e a música axé, os engenheiros valorizarem as frequências de grave na mixagem uma vez que, na maioria dos casos, a audição dessas músicas está ligada aos potentes aparelhos sonoros automotivos que valorizam os graves:

Pode-se argumentar que nenhuma outra tecnologia afetou tanto nossa experiência de música popular do que o alto-falante eletrificado: a sonoridade estridente do rock ou o baixo contínuo do hip hop são sons que só foram produzidos e experienciados através dos meios tecnológicos. Os engenheiros de som reconhecem a importância dos alto-falantes no consumo da música e empregam rotineiramente dois ou três diferentes sistemas de alto-falantes em uma tentativa de aproximar os diferentes efeitos das condições de audição em uma dada mixagem. (THÉBERGE, 2001, p.7).

Em relação a esse ponto é importante observar os diferentes modos de utilização do microfone, um dos mais importantes dispositivos técnicos de gravação, mas também um dos mais naturalizados. Só para se ter uma idéia desse processo, hoje achamos que as vozes das canções que soam mais naturais são vozes “reverberadas”, temos uma tendência a considerar estranhas e deslocadas as vozes sem efeitos técnicos, ou seja, só com a amplificação do sinal do microfone, mas sem a reverberação. Assim é importante destacar qual o modo de utilização do microfone, o que está ligado diretamente às interpretações das canções, sejam as expressões intimistas e sussurradas da bossa nova ou os vocais rasgados e cantados em meio a massa sonora dos outros instrumentos que caracteriza parte do rock:

Nesse sentido, enquanto os intérpretes cantam para uma audiência, real ou imaginária, eles sempre cantam, primeiro e principalmente, para o microfone. Em adição, o microfone revela, em detalhes íntimos, todas as nuances do estilo vocal dos intérpretes. Mas isso não é feito de modo tão transparente: todo microfone tem suas próprias características e suas sutis cores sonoras que soam de maneira inequívoca. (THÉBERGE 2001, p.5).

Boa parte dos juízos de valor e das culturas auditivas da música popular massiva está relacionada ao “senso de presença” relacionado às formas de utilização do microfone.

#### *Ambientação sonora*

Como são utilizados recursos técnicos, como por exemplo a reverberação. É possível provocar uma sensação de presença e localização da banda e seus músicos, simulando uma espacialidade performática? Quais são os cenários inscritos nas sonoridades das canções? Observa-se um clima bucólico, como, por exemplo, ao que associamos à sonoridade da viola e do gênero música caipira, ou percebe-se uma paisagem urbana polifônica, como no caso das vozes e instrumentação do *rap*? Neste ponto, observaremos um importante desdobramento de aspectos técnicos (a ambientação) em aspectos semióticos (os cenários inscritos nas músicas).

A produção de sentido da música popular massiva não deriva somente de uma configuração imperativa da faixa, mas também de um posicionamento sócio-cultural de produtores, músicos e ouvintes. Vale lembrar que não se trata necessariamente de cenários presentes em mapas tradicionais. É possível falar do cenário épico do *heavy metal*, do sertão do baião, da Jamaica do *reggae* ou da metrópole do *rap*; na verdade esses exemplos não são referências a territórios em

sentido tradicional, e sim, espaços associados a certas sonoridades, ou melhor dizendo, paisagens (com suas contradições, anseios e faltas) presentes na música popular massiva. Muitas vezes as próprias denominações – por exemplo, música caipira de raiz ou música sertaneja – carregam traços que envolvem imaginários espaciais presentes nas performances gravadas das canções. No caso da música caipira, há uma valorização de certa quietude, de um mundo desarticulado das novas tecnologias e das “modernidades”, já a nomenclatura música sertaneja remete, hoje, ao *agrobusiness*, aos rodeios, ao “mundo pop” dos grandes produtores de grãos.

### **Pequenas Conclusões**

Assim, espera-se contribuir, somando-se as análises musicológicas, etnomusicológicas e sociológicas, para que se atente, e valorize, não só o papel da cognição musical dos ouvintes como importante fator de construção de sentido da música, bem como para a contribuição que os estudos de comunicação podem oferecer para uma análise da música que dê o devido destaque ao papel das mídias na confecção da música e das culturas auditivas do século XXI.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ABPD. Disponível em: <<http://www.abpd.org.br>>.

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

AMARAL, Adriana. Categorização dos Gêneros Musicais na Internet – para uma etnografia virtual das práticas comunicacionais na plataforma Last.FM. In: FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. (orgs.). **Novos Rumos da Cultura da Mídia: indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

AQUINO, Maria Clara. Hipertexto 2.0, folksomania e memória coletiva: um estudo das tags na organização da WEB. **Revista e-compós**, 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em: 1 fev. 2008.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Distinction: a social critique of the judgment of taste**. London: Routledge, 1984.

BARBERO, Jesus M. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro : EdUFRJ, 2006.

BRACKETT, David. **Interpreting Popular Music**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995.

CARDOSO FILHO, Jorge. **Música Popular Massiva na Perspectiva Midiática: estratégias de agenciamento e configuração em pregadas no heavy metal**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: FACOM/UFBA, 2006.

DANTAS, Danilo Fraga. **A Prateleira do Rock Brasileiro: uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock brasileiro nas últimas cinco décadas**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: FACOM/UFBA, 2007.

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FABBRI, Paolo. **El Giro Semiótico**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

FREIRE FILHO, João; JANOTTI JR., Jeder. **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: EdUfba, 2006.

FISKE, John *et al* . **Conceptos Clave en Comunicación y Estudios Culturales**. Buenos Aires: Amorroutu Editores, 1995.

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Endinburgh: Cambridge University Press, 2001.

GOMES, Itânia. A Noção de Gênero Televisivo como Estratégia de Interação: o diálogo entre os *cultural studies* e os estudos da linguagem. **Revista Fronteiras de Estudos Midiáticos**, vol. IV, nº2, dez/2002. São Leopoldo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Unisinos.

GRUPO de Pesquisa Mídia e Música Popular Massiva. Disponível em: <<http://www.midiaemusica.ufba.br>>.

HENRIQUES, Fábio. **Guia de Mixagem**. Rio de Janeiro: Música & Tecnologia, 2007.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

\_\_\_\_\_. **Lapa, Cidade da Música**. Rio de Janeiro: Maud X, 2007.

JANOTTI JR, Jeder. **Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

\_\_\_\_\_. **Heavy Metal com Dendê: música e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

\_\_\_\_\_. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposta de análise metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **Revista E-compós** (Brasília), v.1, 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em: 16 abril 2007.

\_\_\_\_\_. Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular. **Revista Interim** (Curitiba), v.4, 2007. Disponível em: <[http://www.utp.br/interim/revista\\_interim.htm](http://www.utp.br/interim/revista_interim.htm)>. Acesso em: 10 jan. 2008.

Last.FM. Disponível em: <<http://www.lastfm.com.br>>.

LIMA, Tatiana. **Manguebeat – da Cena ao álbum**: performances midiáticas de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: FACOM/UFBA, 2007.

McQUAIL, Denis. **Teoria da Comunicação de Massas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

MARCHI, Leonardo di. A Angústia do Formato: uma história dos formatos fonográficos. **Revista E-Compós**, nº 2, jul/2004. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em: 1 abril 2005.

\_\_\_\_\_. O Significado Político da Produção Fonográfica Independente Brasileira. **Revista E-compós**, 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/e-compos>. Acesso em: 1 fev. 2008.

MARTIN, George (org.). **Fazendo Música**: o guia para compor, tocar e gravar. Brasília: Editora da UnB, 2002.

NOGUEIRA, Bruno. **Ok Computer**: novas práticas da indústria fonográfica geradas pela internet. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife: Centro de Artes e Comunicação/UFPE, 2008.

NEGUS, Keith. **Music Genres and Corporate Culture**. London: Routledge, 1999.

PRIMO, Alex. O Aspecto Relacional das Interações na WEB 2.0. **Revista E-compós**, 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em: 1 fev. 2008.

SÁ, Simone Pereira de. Explorações da Noção de Materialidade da Comunicação. **Contracampo**: Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação, Niterói, vol. 10/11, p. 31-44, 2004.

\_\_\_\_\_. A música na era de suas tecnologias de reprodução. **Revista E-Compós** (Brasília), v. 6, p. 1-15, 2006a. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em: 1 fev. 2008.

\_\_\_\_\_. **A nova ordem musical**: notas sobre a noção de “crise” da indústria fonográfica e a reconfiguração dos padrões de consumo (*mimeo*) Gepicc, 2006.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

STOCKFELT, Ola. Adequate Modes of Listening. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel. **Audio Culture: readings in modern music**. New York/London: Continuum, 2006.

STRAW, Will. **Systems of Articulation, Logics of Change**: communities and scenes in popular music. Cultural Studies. London: Routledge, v. 5, n. 3, p. 361-375, oct. 1991.

TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

THÉBERGE, Paul. Plugged In: technology and popular music. In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Endinburgh: Cambridge university Press, 2001.

VALENTE, Heloísa. **As Vozes da Canção na Mídia**. São Paulo: Via Lettera, 2003.

VERÓN, Eliseo. **La Semiosis Social**: fragmentos de una teoría de la discursividade. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.