



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

RENATO FERNANDES DE SOUZA

Canção Na Rede

Um estudo analítico a respeito de publicações na web e suas conseqüências sobre o formato canção.

Salvador

2007

RENATO FERNANDES DE SOUZA

Canção Na Rede

Um estudo analítico a respeito de publicações na web e suas conseqüências sobre o formato canção.

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Comunicação Social, como requisito para obtenção de título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Jeder Janotti Júnior

Salvador

2007

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família

A todos os meus professores, especialmente, Jeder e Monclar, pela amizade e por me mostrarem como é possível estudar e trabalhar com música em uma faculdade de comunicação.

Ao grupo de estudos em Mídia e Música Popular Massiva e ao PIBIC, por me tornarem um pesquisador.

A todos os que conviveram comigo e que, em meio a tantas atividades, projetos e discussões nesses anos de faculdade, fizeram-me entender o significado de estar em uma Universidade. É eterna minha dívida com vocês.

A Marcela por ser cúmplice e testemunha de todos estes momentos da minha vida.

RESUMO

Esta monografia procura fazer a análise de canções publicadas nos websites dos cantores e compositores Gilberto Gil e Lucas Santtana, como também da banda Mombojó. O objetivo é procurar perceber como estas diferentes propostas de disponibilização através da web podem vir a alterar o formato canção em termos de concepção, estrutura e em suas formas de apropriação para o consumo. Para isso, buscamos definir o conceito de canção popular massiva enquanto um fenômeno ligado tanto ao campo da música, quanto também ao desenvolvimento tecnológico e aos meios de comunicação de massa. A metodologia utilizada para as análises é a mesma que vem sendo desenvolvida no grupo de estudos em Mídia e Música Popular Massiva ligado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea. O trabalho propõe fazer uma reflexão que reúne os Estudos Culturais (*Cultural Studies*), os estudos de Semiótica e também de Tecnologias da Comunicação, procurando contribuir, assim, para as discussões sobre os fenômenos ligados à música popular massiva.

Palavras-chave: Canção; Tecnologia; Semiótica; Estudos Culturais.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	4
1.1 – A Galáxia de Edson: música e tecnologia.....	4
1.2 – Estrutura do trabalho.....	6
2 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	7
2.1 – Formatos, suportes e álbum.....	7
2.2 – O canto e a canção.....	8
2.3 – A canção popular massiva.	13
2.4 - O produto canção: discurso, materialidade e condições produtivas.....	18
2.5 – Gêneros musicais.....	19
2.6 - A circulação: mainstream e underground.....	23
3 – UMA ABORDAGEM ANALÍTICA DA CANÇÃO – A METODOLOGIA	26
3.1 - Análise da estrutura de superfície da Canção: os modos de dicção.....	26
Tematização.....	27
Figurativização.....	28
Passionalização.	29
3.2 – Performance.....	31
A voz e outros instrumentos.....	33
4 - A CANÇÃO EM SEUS FRAGMENTOS - AS ANÁLISES	37
4.1 - “Kaya N`Gan Daya” - Gilberto Gil.....	37
4.2 – “Cabidela” – Mombojó.....	44
4.3 – “Tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro” - Lucas Santtana.....	50
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59

1 - Introdução

1.1 - A Galáxia de Edison: música e tecnologia.

Para anunciar ao mundo que o livro tinha chegado ao fim, o sociólogo canadense Marshall McLuhan escreveu “A Galáxia de Gutenberg”, publicado em 1962, onde revela seu encantamento com a nova era da comunicação audiovisual. No livro, McLuhan expõe um conjunto de teorias, repensando a história da humanidade através da invenção da tecnologia tipográfica de Gutemberg e a conseqüente formação do “homem tipográfico”, chegando até, ao final, a antecipar algumas transformações midiáticas pelas quais o mundo ainda viria a passar. Segundo ele, num primeiro momento, com a escrita, há uma transição da cultura tribal, fechada e estável para o aparecimento do homem alfabetizado, individualizado, vivendo na instabilidade das sociedades modernas. Num segundo momento, com o advento da tipografia, intensificase o culto do indivíduo, a idéia de nação. Para McLuhan, o nacionalismo, a industrialização e os mercados de massa são resultado da extensão tipográfica do homem. Entretanto, sua ousadia levou-o a arriscar idéias novas sobre o novo mundo que nascia das conquistas tecnológicas e como elas alterariam a palavra escrita dali por diante. Ao contrário do que previam suas teses, as novas tecnologias audiovisuais não proporcionaram a morte do livro. A internet é hoje o grande exemplo de novos caminhos abertos para a “Galáxia de Gutenberg”.

Do mesmo modo como a invenção de Gutenberg fundou um paradigma já exposto por McLuhan, poderíamos pensar que um fenômeno análogo surgiu através de uma outra tecnologia que não se dedicou às palavras, mas ao som. Antes do surgimento do famoso fonógrafo de Thomas Edison, possibilitando o armazenamento do som e o começo da distribuição das gravações em larga escala, o universo da música nunca havia passado por tantas transformações. Do surgimento da indústria fonográfica, da formação de mercados de consumo, dos fenômenos pop, o Século XX presenciou os cilindros de cera, os discos de vinil, os cds, os arquivos em mp3 e assim música e músicos aprenderam a se adaptar a este novo mundo.

Hoje, a internet nos leva à música por diversos caminhos, não apenas à audição dos discos e canções, mas à práticas que surgem e sugerem novas formas de audição e

apropriação. O ouvinte já não depende exclusivamente das lojas de discos. A internet abriu-lhe novos caminhos: a conexão direta com artistas e bandas que podem fazer a música chegar às mãos do consumidor em poucos segundos. Neste momento, através de suas páginas pessoais na rede, artistas, produtores e compositores disponibilizam seus trabalhos, muitas vezes, de maneira gratuita, permitindo inclusive que os internautas remixem e recombinaem estas músicas, podendo até as descaracterizar. Esta forma de disponibilizar as músicas na web é muitas vezes entendida como uma forma de resistência a uma certa política hegemônica de publicação gerida pelas grandes gravadoras.

Ao longo deste trabalho, então, faremos uma investigação a respeito da relação entre a canção e a internet, mais especificamente a web, que agora se tornou este novo palco para as relações de produção, distribuição, apropriação e consumo. Não falamos da canção somente enquanto música, mas também como um produto de massa que ganhou forma e se consolidou durante os anos, sendo o formato mais consumido do mercado mundial no século XX. Procuramos entender, através da comparação de estudos de caso, de que modo a disponibilização das canções modificam as práticas trazidas pela indústria fonográfica e de que maneira modificam uma lógica industrial de produção, distribuição e apropriação para o consumo.

O ponto central do trabalho é verificar se há uma modificação do formato canção ou apenas uma transposição do mesmo formato a um outro suporte (do suporte cd para um suporte virtual), procuramos perceber em que sentido estas novas práticas possam vir a transformar a concepção e a estrutura das composições analisadas. Estas questões se justificam porque alguns estudiosos da canção como Jeder Janotti, Simon Frith e Luiz Tatit reconhecem que o surgimento da canção popular massiva está diretamente relacionado ao sistema de produção e distribuição da indústria fonográfica. Neste sentido, o formato canção está estruturalmente ligado a estratégias discursivas vinculadas a uma lógica de mercado consolidada por esta indústria. Através da análise das músicas disponibilizadas na web poderemos verificar se a Internet, enquanto integrante das “Condições Produtivas” (Verón, 1996) dos produtos, pode ser um elemento que modifique o seu discurso, sua materialidade.

1.2 – Estrutura do trabalho.

A primeira seção apresenta a nossa abordagem sobre a canção enquanto um fenômeno de comunicação, apontando também para qual é o papel da tecnologia neste processo. Buscamos destacar como grande parte da música produzida no século XX está indissociavelmente atrelada às redes midiáticas de produção de sentido e, deste modo, como podemos relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas de mercado da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulações audiovisuais relacionados a essa estrutura, como observam Cardoso Filho e Janotti Jr. (2006). A segunda seção é dedicada à exposição da metodologia usada para a análise das canções que, por sua vez, estão presentes na terceira parte do trabalho. A última seção traz nossas considerações finais obtidas através da comparação entre as análises.

2 – Fundamentação teórica.

2.1 - Formatos, suportes e álbum.

Já neste momento, precisamos esclarecer algumas definições usadas para certas formas, matérias e padrões de produção relacionados à indústria fonográfica. Certas nomenclaturas, ao serem usadas em diferentes instâncias da cadeia produtiva, acabam sendo misturas e confundidas. Dentre elas, as mais importantes para discutirmos alguns aspectos fundamentais do nosso objeto são: os formatos, os suportes e o álbum. Para termos uma noção do quanto confusa é a definição destes termos, alguns dos mais conceituados dicionários de termos musicais, como o “Vocabulário de música pop” (1999), escrito por Roy Shuker, acabam confundindo as três nomenclaturas em seus verbetes.

Álbum – Um álbum é geralmente uma reunião de gravações lançadas originalmente em um disco de doze polegadas, de 33 rotações por minuto, e gravadas posteriormente em fita cassete e CD. Predominou como **formato** nos anos 1960, mas sua **forma** em vinil.... (Shuker, Roy. 1999, p.17)

Formato – [] Entre os principais formatos de gravação, estão o ebonite de 18 rpm; os vários discos de vinil (álbuns singles e EPs); o compact disc (CD); e a fita cassete. (Shuker, Roy. 1999, p.135)

Por isso, neste trabalho, resolvemos definir como “suportes tecnológicos” os meios materiais por onde se veicula a informação, neste caso, onde a música é armazenada para distribuição e venda. Dentre os suportes mais conhecidos estão os antigos cilindros de cera, os discos de vinil em suas diferentes dimensões, as fitas magnéticas de rolo, as fitas cassetes, os cds etc. Já os formatos são certas configurações criadas através de padrões musicais de composição que são armazenados nos suportes. A canção, o canto gregoriano e a ópera são alguns exemplos de formatos. O álbum é um modelo de comercialização de gravações que vem predominando no mercado desde a segunda metade do século XX. A trajetória do álbum, tal como o conhecemos ainda hoje, começa em 1948, quando a Columbia Records lançou no mercado o disco de vinil de 12 polegadas e 33 1/3 rotações por minuto (rpm). Este suporte, com capacidade para armazenamento de 20 minutos de áudio em cada lado, em uma variação chamada de *long play* (LP), “consolidou-se dentro do consumo jovem até o final da década de 60”

(THÉBERGE, 2006, p. 43) e ocasionou uma mudança na forma como os músicos concebiam e apresentavam seus trabalhos.

Contudo, a hegemonia destes termos pode ser abalada com as novas práticas propiciadas pela distribuição digital da música e o desenvolvimento de programas de compressão de dados, práticas de distribuição, transmissão e execução de arquivos de áudio. Os motivos que podem vir a causar tais mudanças serão discutidas ao longo do trabalho.

2.2 - O Canto e a Canção.

A história do canto é assunto polêmico e controverso, um tema encontrado em autores diferentes que sempre acabam apontado para várias direções. Jean-Jacques Rousseau, por exemplo, em seu controverso e curioso “Ensaio Sobre a Origem das Línguas” (1998) chega a especular que, na cultura dos povos, o início do canto pode ser tão remoto quanto o início da fala, como se houvesse um momento híbrido da linguagem, quando falar e cantar não poderiam ser diferenciados. De maneira inversa, Luiz Tatit (1997, 1999, 2002, 2004) desenvolve seu conceito de canção como se este fosse uma extensão da fala, o ato de cantar teria como pré-condição o ato de falar. Todas estas duas concepções explicariam o motivo pelo qual todos os povos possuiriam uma língua e uma forma de canto.

Contudo, o que nos interessa neste ponto é um assunto bem mais específico já que, dentro da história do canto, a canção como a conhecemos hoje é relativamente recente e também é apenas uma das várias personagens de onde figuram, por exemplo, o canto gregoriano e todos os formatos litúrgicos, a poesia lírica da Grécia, os cantos ritualísticos, o *lied* ou *kunstlied* alemão etc. Por outro lado, poderíamos dizer que a canção, diferente desses, acabou se tornando um dos personagens principais a partir do século XX, a ponto de se tornar um formato musical hegemônico, mais ouvido e comercializado, como explica Luiz Tatit (2004). Sobre este ponto iremos nos debruçar melhor mais à frente, por agora vamos buscar enumerar especificidades da canção para a diferenciar dos outros formatos do canto na música ocidental.

Uma primeira característica importante nos é explicada pelo compositor Igor Stravinsky (1971) em sua reflexão sobre uma poética musical. Dentre outros pontos, o autor trata do fato de que a canção a partir do século XX se tornou um dos últimos resquícios da música tonal, sistema este constituído predominantemente pelos rituais litúrgicos e no período renascentista. Esta característica é importante porque vários dos padrões do canto não seguem o sistema tonal, como os cantos ritualísticos, os do período helenístico e todos os outros antes da Idade Média. Este sistema surge através de limitações: das notas musicais que se reduziram a doze em seu total (a chamada escala cromática¹); e dos intervalos musicais que determinam as relações entre estas notas, ou seja, as escalas tonais. O sistema tonal criou uma forma peculiar de relação harmônica entre as notas musicais que ganham determinada função a depender da tonalidade escolhida. Bom, isso quer dizer que se em uma composição o campo harmônico é baseado preponderantemente na escala de “dó”, então, isto quer dizer que a relação entre todas as notas desta música segue o padrão de intervalos deste campo harmônico onde: “dó” é a fundamental (1º grau), “ré” é o segundo grau, “mi” o terceiro etc. Deste modo, com as relações e funções das notas definidas, o que uma composição precisa trabalhar é o percurso melódico de tensão e repouso da escala. Assim, nesta suposta composição em “dó”, a melodia seria desenvolvida de modo a criar tensões que são resolvidas em notas consonantes presentes na escala escolhida e, assim, a música tenderia a começar e a terminar sempre repousando sobre os mesmos acordes. Contudo, esta tendência nem sempre é cumprida pelos compositores como forma de frustrar a expectativa do ouvinte, fugindo da obviedade, do previsível. Essa é uma explicação bem resumida do modo de composição do sistema tonal, mas, como aponta Stravinsky, o importante a ser mostrado é que tal sistema se fundamenta e se estrutura, harmônica e melodicamente, em um movimento de tensão e repouso, o que gera uma previsibilidade e antecipação do percurso harmônico e é por este caminho que o autor desenvolve a sua definição de poética musical. A partir desta reflexão, podemos inferir que um estudo sobre a produção de sentido da canção não pode, então, resumir-se a uma análise de conteúdo das palavras já que a própria estruturação melódica em si produz um sentido, delineia um percurso.

¹ A escala cromática é aquela que não possui intervalos de um tom, sendo toda executada em semi-tons, ou seja, todas as 12 notas. As notas musicais que a compõe correspondem a todas as notas da música ocidental. Exemplo da escala cromática de “dó”: dó, dó sustenido, ré, ré sustenido, mi, fá, fá sustenido, sol, sol sustenido, lá, lá sustenido e si.

Contudo, o sistema tonal é insuficiente para delimitar o nosso objeto de estudos já que existem outras formas do canto que obedecem a este padrão. Assim, uma outra maneira de definir nosso objeto, e que ainda está no plano musical, é trazida pela discussão sobre a formatação da canção, ou seja, quais são os instrumentos e quais são as suas respectivas funções quando executam uma canção. Esta é uma outra maneira de definir a canção, não mais pelos caminhos de sua poética e sim por sua característica formal. Sobre este ponto não há muitas discordâncias entre os autores, apesar de ser praticamente impossível fazer esta delimitação já que a canção se adaptou a diferentes culturas e a quantidade de instrumentos possíveis nos leva a um número exponencial. A solução encontrada para este problema e que nos é apontada tanto por José Ramos Tinhorão (1998) quanto por Luiz Tatit (2004) e Marcos Napolitano (2002) é a de dividir a canção basicamente em duas dimensões. Na primeira, encontra-se a voz que é o componente de maior destaque e responsável por conduzir o percurso melódico da composição. A voz é responsável também por entoar a letra que, de uma maneira geral, traz uma narrativa cujos conteúdos são variáveis a depender de uma série de outros fatores que discutiremos mais à frente. Em um segundo patamar, mas não menos importante, estariam o acompanhamento, ou seja, os instrumentos harmônicos e/ ou percussivos responsáveis pela massa sonora que serve de contraponto à voz e que por isso ficam normalmente em volume mais baixo, ao fundo, respondendo a uma dinâmica inversa, quando a voz está mais alta, mais forte, o acompanhamento está mais baixo, mais fraco, uma maneira de dar destaque a quem canta. Vale ressaltar que esta regra de dinâmica nem sempre é cumprida com rigor já que, a depender do gênero, os instrumentos musicais podem ter tanto ou mais importância que a voz, como é o caso de alguns sub-gêneros do *heavy-metal*.

Influenciado por estas duas perspectivas, Luiz Tatit desenvolveu uma concepção perspicaz e interessante na qual destaca a voz dos outros elementos da canção e desenvolve um estudo centrado na palavra cantada. Segundo o autor, o canto seria uma extensão da fala e o seu sentido viria através da articulação dos fonemas, assim como quando conversamos. Deste modo, procurando entender como a voz que canta produz sentido quando interpreta a letra, Tatit criou uma série de categorias que, baseadas nas

reflexões da semiologia de Algirdas Julious Greimas², articula a relação entre o conteúdo do que se canta com a forma de cantar. O autor desenvolve a partir disso um método que não mais se concentra em uma análise da letra da música, mas em perceber como a voz que canta produz sentido quando entoa as palavras. Isto é realmente um grande avanço nos estudos de análise de produtos, pois Tatit com este método começa a delinear um caminho para estudarmos semioticamente a canção sem cairmos na armadilha de uma análise apenas da letra, deslocando nossa atenção para a expressividade da voz.

A partir da proposta metodológica de Luiz Tatit (1997, 1999, 2002, 2004), pode-se considerar o canto uma dimensão potencializada da fala. No formato canção, o canto tangencia a fala de forma peculiar: a construção do texto da letra deixa de ser regida prioritariamente pela norma padrão do idioma e passa a incluir também a “mobilização melódica e rítmica de palavras”, engendrando “uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas lingüísticas inaugurando o chamado gesto cancional” (2004, p. 69). O andamento acelerado encurta o espaço entre frases melódicas e faz a melodia tender para uma repetição dos temas rítmico-melódicos. A recorrência desses temas ativa a memória, reduzindo o fluxo de informações, o que estabiliza o pulso rápido, evitando a sua dissolução. No campo da fala, esse andamento acelerado é expresso por uma prioridade no uso das consoantes (utilizadas como um elemento interruptor do fluxo vocálico) e por letras que tratam da conjunção do sujeito com seu objeto de desejo. Esse processo recebe o nome de *tematização*. A *passionalização* é regida pela desaceleração e tem como foco principal o percurso melódico. O pulso desacelerado tem como principal consequência o aumento da duração das notas, vocalização prolongada. Essa valorização da melodia é um campo fértil para as canções de amor, que tratam da busca do objeto de desejo. Tatit prevê também a possibilidade de uma expressão baseada principalmente em elementos próprios da fala. Esse processo evidencia a fala que está

² J. A. Greimas deu prosseguimento à semiologia européia de autores Ferdinand Saussure, Hjelmslev. Debruçou-se sobre a questão da narratividade, considerando que conjunção e disjunção são pontos de partida para a narrativa. O sujeito em disjunção com seu objeto de desejo dá início à ação. Quando o sujeito recupera o objeto, encontra-se num estado de paixão positivo, fórico; quando está apartado do objeto, está passionalmente disfórico.

por trás da voz que canta, promovendo o retorno à instabilidade do discurso oral: trata-se da *figurativização*.

Contudo, esta abordagem acaba restringindo e nos conduzindo a uma definição de canção apenas centrada nas especificidades de sua expressão vocal que apesar de ser fundamental é apenas uma parte dela. A solução para este problema é apontada pelo próprio Tatit (1998) quando indica a importância de um estudo sobre os gêneros musicais e faz sua reflexão sobre a canção no século XX. Assim, o autor começa a traçar uma definição de canção menos centrada em sua estrutura interna e mais vinculada a sua relação com os meios de comunicação, com a indústria fonográfica e com a cultura de massa. Sobre os gêneros musicais eles diz:

È comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um rock dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. (...). sambas, boleros, rocks, marchas... são ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular. (Tatit, 1998, p. 101).

Desta maneira, Tatit nos indica uma forma de abordagem da canção sem que precisemos nos debruçar apenas sobre a voz ou então nos limitarmos a um estudo musicológico sem nenhuma atenção para a relação entre a letra e a entoação. Esta perspectiva não anula uma abordagem imanente, como aquela que propõe e a qual nos referimos a pouco, mas ao contrário, quando nos debruçamos sobre as marcas das condições produtivas dos produtos-canção podemos perceber uma série de novas possibilidades em produção de sentido que por muitas vezes nos escapam. Explorando esta perspectiva, o grupo de estudos em Mídia e Música Popular Massiva vem congregando leituras que procuram aprofundar o conhecimento sobre a relação entre música e mídia. Uma das discussões mais frutíferas do grupo se dá em torno do conceito de materialidade trazido por Eliseo Verón (1996) que é apropriado pela pesquisa através de uma abordagem das canções enquanto produtos de massa, reflexos de uma infraestrutura técnica e midiática. Para tratarmos deste ponto começaremos primeiro nossa abordagem sobre a noção de canção popular massiva para então chegarmos à questão da materialidade.

2.3 - A Canção Popular Massiva.

Analisando as reflexões de Luiz Tatit em seu livro “O Século da Canção” (2004), Marcos Napolitano em “História & Música” (2002) e também, em certa medida, de Paul Zumthor em “Performance, recepção e leitura” (2000), podemos concluir que antes do advento do aparato tecnológico e midiático, o consumo da música só era possível em situações em que o compositor e o ouvinte se encontravam no mesmo tempo e espaço para a realização simultânea da execução e audição musical, fosse em rituais tribais, salões nobres, palcos ou feiras livres. No final do século XIX, a presença do compositor e ouvinte tornou-se dispensável com o advento da notação musical e o surgimento de editores que promoviam a impressão das partituras e sua comercialização. Porém, esta nova situação demandava que alguém dominasse o código da notação musical ou ainda que este consumidor fosse um músico em condições de interpretar as indicações presentes na partitura. As salas de concerto e as salas de visita dos lares burgueses, local dos músicos amadores, formavam a ambiência acústica comum neste período.

Foi somente com o desenvolvimento das técnicas e da diversificação tecnológica dos processos de captação, fonofixação, amplificação, reprodução e circulação que se deu início à efetiva popularização da música num espectro mais amplo de ouvintes, independentemente de um encontro presencial. O aparato de produção, armazenamento e circulação, agenciado na cultura industrial, torna-se, assim, um traço fundamental da música popular, tanto em sentido estrutural, devido às restrições provocadas pela produção serial e difusão massiva, quanto em suas formas de apropriação, correspondendo sempre a modos distintos de apreciação. Contudo, mesmo com a consolidação de um mercado de consumo caracterizado essencialmente pela segmentação, a música massiva sempre se notabilizou por conseguir congregar o gosto comum, apresentando fenômenos culturais que marcam gerações, como o rock n´roll, o jazz, a música eletrônica, entre outros. Com o passar dos anos, a popularização das tecnologias de reprodução tornou a música cada vez mais indistinta dos mecanismos e suportes físicos que a carregavam, sendo hoje impossível caracterizar uma obra apenas por sua natureza sonora ou por sua notação em partituras, já que agora o que se consome não é somente o som, mas sim o aparato midiático, materializado em um

suporte tecnológico físico ou digital (cilindros de cera, vinil, cds etc) que o envolve e constitui. Daí é possível afirmar que toda a música que possa ser armazenada num suporte midiático, distribuída e comercializada é potencialmente massiva.

Reforçando esta idéia, Paul Théberge (2001) faz uma interessante reflexão sobre a estreita relação entre o desenvolvimento tecnológico e suas implicações na história da música popular massiva. Começando pelas tecnologias fundamentais vindas dos estudos de eletroacústica que proporcionaram o desenvolvimento dos primeiros aparelhos de captação, amplificação e reprodução, Théberge nos faz refletir como certos equipamentos e certas técnicas de manipulação do som foram fundamentais tanto para o desenvolvimento de uma indústria, como também para o surgimento de um novo modo de fazer música. Em diferentes níveis, cada novo equipamento parecia trazer, ao mesmo tempo, soluções e a necessidade de adaptação por parte dos músicos e dos outros profissionais que participavam em algum momento da cadeia produtiva da música. Pode até não parecer, mas a voz e o microfone, hoje vistos como elementos complementares, já sofreram muitos momentos de incompatibilidade. A alta sensibilidade dos mecanismos de captação, entre outras coisas, amplificam as imperfeições de certas técnicas de impostação vocal e respiração, o que até hoje é um problema nos estúdios de gravação. Por outro lado, o microfone e outros aparelhos abriram também novas perspectivas quanto ao uso da voz que passou, então, a ser gravada de diversas maneiras, desde o mais leve sussurro até o mais cavernoso urro gutural. Assim como os cantores, todos os músicos tiveram que se adaptar às condições constritivas trazidas pelo avanço tecnológico, tendo que conviver com amplificadores, instrumentos elétrico-eletrônicos e principalmente com a rotina surgida através dos estúdios de gravação, verdadeiros laboratórios de manipulação do som.

Os estúdios de gravação se transformaram em uma experiência totalmente diferente para os músicos, mas também representaram uma nova forma de produzir música. Para a gravação dos discos, além dos músicos, novos tipos de profissionais se somaram ao processo de criação, não necessariamente compondo, mas manipulando sonoridades, simulando ambientes acústicos e dirigindo performances. Engenheiros de som e produtores musicais surgiram, então, como agentes fundamentais para a concepção dos discos já que, a esta altura, grande parte do processo criativo passou a

necessitar de um conhecimento sobre as técnicas, as etapas e os equipamentos envolvidos na gravação de uma música. É neste sentido que Théberge enxerga a gravação multipistas (*multitrack*) como algo maior que um simples processo técnico de produção e reprodução, sendo definido pelo autor como “um processo composicional que é central no aspecto criativo da música popular massiva” (Théberge, 2001, p. 9).

Outro aspecto fundamental da relação entre a tecnologia e a música popular massiva se dá no plano das formas de armazenamento, difusão e consumo. Durante a história da indústria fonográfica, foram muitas as modificações tecnológicas que se sucederam. Dos cilindros de cera, passando pelos discos de vinil em suas diferentes rotações, das fitas cassete até a chegada dos cds e dos arquivos em mp3, diversos suportes tecnológicos de armazenamento surgiram e cada um deles impôs certas condições que influenciaram, alguns mais e outros menos, na estruturação formal da canção. Assim, podemos dizer que um dos aspectos importantes para a configuração do formato canção como o conhecemos hoje foi justamente as condições restritivas impostas pelos suportes tecnológicos de armazenamento que, graças às suas limitações, acabaram restringindo e direcionando as gravações a se adaptarem a certos padrões.

Neste sentido, podemos pensar que a relação entre as técnicas, artefatos tecnológicos e as demandas de consumo foram os principais catalisadores da produção musical no Século XX, produção essa que teve no formato canção o seu maior representante. Com sua estruturação relativamente fixa, durando entre 3 à 4 minutos e tendo na repetição de suas partes a tônica da quase totalidade de suas composições, a canção massiva se tornou um reflexo das condições de produção, difusão e consumo de uma sociedade cada vez mais estruturada em uma lógica industrial. Durante os anos, reafirmou-se, sempre se moldando aos diversos gostos e condições de produção e distribuição, um formato musical que sobrevive há décadas graças a sua capacidade de adaptação às mais distintas condições e formas de apropriação. A canção recebeu vários nomes, sempre ligados a seus correlatos em cada gênero ao qual se integrava como o rock, o blues, o jazz, o fado, o samba ou a *disco music*. Assim, a música se transformou em uma forma de expressão cultural cada vez mais atrelada ao desenvolvimento tecnológico, sendo hoje um produto essencialmente midiático.

De início, a configuração dos vocais, assim como da duração de um produto, era atrelada a questões técnicas. Segundo Luiz Tatit (2004), o surgimento do samba, primeiro gênero da canção brasileira, está diretamente relacionado ao surgimento de aparelhos técnicos de gravação e reprodução, já que foram as primeiras gravações que colocaram a necessidade de repetição da letra, de uma estruturação específica (diferente, por exemplo, do *lied*) e a importância de autores e/ou intérpretes destas peças musicais. Tatit segue e observa que as condições técnicas para produção e difusão, nos primeiros anos século XX, fizeram com que, no caso do Brasil, o samba se mostrasse mais adequado à fonofixação do que outras expressões musicais bastante populares da época. O samba foi gravado e difundido não necessariamente porque atendia a todos os pré-requisitos técnicos, mas sim porque era o formato musical que melhor se adequava às condições constritivas tanto da produção como do consumo naquele período. Obviamente estas afirmações são sempre controversas, mas mesmo assim elas nos servem como uma ótima resposta, como indica Marcos Napolitano (2002), quando nos perguntamos o porquê da música de câmara não ter sido escolhida em um primeiro momento para a fonofixação. As restrições na capacidade de armazenamento dos suportes da época, a rigidez da estrutura e a duração das composições para concerto certamente dificultariam bastante a gravação e talvez esta tenha sido uma das explicações para a escolha de formatos mais enxutos e moldáveis como é o caso da canção popular.

O que era limitação virou padrão poético e comercial. A canção se tornou um produto mais do que consolidado, gravadoras e distribuidoras começaram a investir quase a totalidade de seu capital neste tipo de composição. Se o formato musical não variava, os suportes tecnológicos foram se somando com o tempo e, dos cilindros de cera até o mp3, muito se viu e ouviu modificar na canção que sempre se adaptava às diversas condições impostas. As vozes ruidosas produzidas pelo atrito da agulha na superfície irregular dos primeiros discos de vinil deram lugar à estranha assepsia na organização do espectro de frequências dos sistemas de alta-fidelidade (hi-fi), dos sintetizadores, processadores e dos discos de leitura óptica dos anos 80 e com isso os produtos musicais não modificaram somente sua aparência como também sua sonoridade.

Partindo desta premissa, podemos dizer que a canção como a conhecemos hoje é fruto de uma convergência de fatores de origens distintas. Tais peças musicais foram influenciadas em sua concepção por questões tecnológicas, mercadológicas, convivendo e interagindo com padrões de produção e difusão dos meios de comunicação, sendo reflexo de uma sociedade marcada por uma lógica industrial e, por tanto, por uma lógica de sociedade de massa. Isto quer dizer que ao abordarmos a canção enquanto um formato, estamos na verdade enxergando enquanto um produto que respeita padrões comerciais e midiáticos. Não podemos, então, diferenciar a música da característica física dos produtos de massa e das questões que refletem a sua materialidade, portanto, não devemos reduzir a canção ao som, ou como alguns autores preferem: à sua imaterialidade.

Enquanto um artefato cultural, a canção se constituiu em torno de um formato que foi armazenado e por muito tempo ficou indissociável dos suportes tecnológicos que o abrigaram. Contudo, a digitalização nos fez repensar esta relação entre os formatos e os suportes tecnológicos já que, agora, as práticas e os novos usos surgidos com a internet parecem abalar esta lógica na qual a canção se sustentou, sendo comum ouvir nas conversas entre pesquisadores e artistas a sentença de uma possível morte do formato. Durante os anos, a canção sobreviveu à substituição de suportes que com o tempo ficaram obsoletos ou se tornaram artigos de consumo para um pequeno segmento da sociedade. Hoje, grande parte das pessoas enxerga o vinil apenas como uma relíquia, um artigo de museu, mas a digitalização da canção parece ter trazido muito mais questões do que apenas uma substituição de um suporte por outro.

Neste momento, a digitalização dos processos de produção, circulação e consumo parece estar movendo não só a canção, mas também todo o campo da música popular massiva em direção a novas reconfigurações e adaptações. Em um suposto atual momento de crise, as *majors* (grandes gravadoras) que durante a segunda metade do século XX dominaram a produção e distribuição, começam a estabelecer agora parcerias com selos menores, a fim de incorporar aos seus catálogos produtos já gravados, de cujo investimento inicial na produção não participaram e sobre os quais se encarregarão apenas de promover a circulação. Novos dispositivos já mediam as relações entre música e consumidores, artefatos como os celulares, *mp3 players* e computadores

peçoais se tornaram ferramentas comuns não só para reproduzir e transportar, mas também para partilhar, discutir, produzir e distribuir. Neste novo cenário, muitos dos padrões constituídos dentro de uma lógica da produção em massa parecem ser questionados. Formatos e suportes, toda uma logística de produção e distribuição agora estão sendo repensados na tentativa de arranjar soluções que estabeleçam algum equilíbrio entre os interesses das corporações, das instituições, dos músicos e dos consumidores. Se as reconfigurações impostas pela digitalização interferem em todos estes pontos, estaria então a canção em um momento transitório? A modificação de toda uma lógica de produção e distribuição reflete em uma mudança das peças musicais? Em que sentido a digitalização modifica a relação do consumo com os suportes antes tão intimamente ligados ao produto canção? Todas estes pontos se refletem na discussão sobre a materialidade da canção e sua dimensão, tema que abordaremos na próxima seção e que se torna uma questão fundamental para ser investigada por este trabalho.

2.4 - O produto canção: discurso, materialidade e condições produtivas.

Para Jeder Janotti, dois pontos fundamentais são levantados por Eliseo Verón (1996) em sua formulação sobre o conceito de discurso dentro da perspectiva da teoria da Semiose Social. Seriam estas: as questões da materialidade e das condições produtivas. A questão da materialidade é, na verdade, o ponto fundamental para a compreensão do fenômeno que Verón chama de Semiose Social. Isto por que é somente devido a esta natureza material da manifestação do discurso que podemos pensar em relações sociais de troca, consumo, manipulação, apropriação, comunicação, etc. Ou seja, o discurso não é somente a estrutura abstrata profunda que o habita, mas é também, e principalmente, a materialidade que o torna possível enquanto objeto social manipulável. Então, se consideramos os produtos de massa enquanto manifestações discursivas, não é somente porque enxergamos neles as estruturas abstratas em seus conteúdos e sim devido a sua natureza material que o torna um objeto social, um produto cultural e, portanto, um produto simbólico.

Deste modo, consideramos o produto de massa canção como uma manifestação discursiva com todo o peso que o conceito de discurso o atribui. Assim, a canção não é vista apenas como uma estruturação abstrata de uma performance vocal, regida pelo sistema tonal, por divisões rítmicas aritméticas e que entoa um texto musicado, mas

também como um objeto simbólico fruto de uma indústria cultural que é posto para o consumo de massa sobre certas circunstâncias. Tais circunstâncias seriam o que Verón chama de Condições Produtivas, que compreendem as condições de produção, as condições de reconhecimento e a circulação do produto/discurso. O que Verón constrói com estes conceitos é um verdadeiro esquema que representa um sistema de semiose social. Isto quer dizer que a produção de sentido do produto/discurso não se resume apenas a sua estrutura interna ou conteúdo, mas também a uma série de determinações sobre restrições interpretativas, acerca das quais este discurso é submetido enquanto um produto imerso em um processo de semiose mais amplo.

Assim, entendemos que uma análise de produto deve levar em conta tanto os aspectos plásticos (ou imanentes) como também um estudo sobre as Condições Produtivas do produto-discurso. Por isso, um estudo analítico que aborda a utilização das novas tecnologias nas condições produtivas da canção não pode levar em consideração apenas a música de maneira isolada, mas deve também investigar as circunstâncias relacionadas às condições de produção, reconhecimento e a circulação que encontramos enquanto marcas nos produtos analisados. Por isso a importância de compreendermos as lógicas de rotulação, a importância dos aspectos ideológicos presentes nos diferentes segmentos do mercado e como isso se reflete nos produtos musicais, no caso deste trabalho, nas canções.

2.5 - Gêneros Musicais.

Adotar a idéia de gênero musical a princípio é comprar para si uma longa discussão que diz respeito à validade e os limites deste conceito. Há uma grande controvérsia com relação à pertinência do uso de classificações ou rotulações das músicas devido a sua grande hibridização e diversidade. De fato é muito difícil classificar determinadas músicas a depender da época em que surgiram, mapear e fazer conexões coerentes entre determinados sons, ritmos, grupos ou artistas e identificar semelhanças entre eles. Porém, como lembra Simon Frith (1996), classificações através de gêneros musicais envolvem “uma complexa intersecção entre forças musicais, de mercado e de ideologia” (Frith; 1996; p.84).

Isso quer dizer que a idéia de gêneros musicais não surge simplesmente de uma vocação individual que se expressa entre o músico e sua obra, mas sim de uma complexa relação que envolve uma comunidade de ouvintes (entre eles os músicos), suas sensibilidades, gostos, ideologias e também como isso tudo é traduzido em um mercado de consumo e nos meios de comunicação relacionados. Ora, não é possível falar de qualquer gênero musical sem pressupor que o “rótulo” que lhe é empregado não corresponda a um público para quem ele se direciona, para quem ele é rotineiro e que o reconheça como autêntico. Este ou aquele rótulo só faz sentido se nele houver o reflexo de um segmento que o consome, produz e legitima. Só por esse motivo é que podemos pensar em reggae, rap, heavy-metal, trance etc. Todos estes “rótulos” dizem respeito não só a sonoridades, mas também a comunidades que partilham gostos comuns. É preciso uma apreensão ampla sobre a idéia de gêneros musicais. Seriam estas regras que delimitam e norteiam, atuando tanto no processo de “construção” da música (composição, arranjo, letras, produção musical), na maneira como esta será vendida (distribuição, circulação, divulgação), como também no modo como criamos expectativas a respeito da música.

No processo de composição, por exemplo, é necessário um conhecimento a respeito das linguagens musicais e é preciso fazer uma série de escolhas. Quais os timbres, a estrutura, o ritmo, as técnicas, as escalas (pentatônicas, blues notes, arpeggios, cromáticas, etc.) que se identificam e combinam com a proposta, assim como a maneira de cantar e quais as temáticas das letras. Ser coerente nestas escolhas e combinações é, em certa medida, saber caminhar pelos gêneros musicais, é saber identificá-los e utilizá-los. Em grande parte estas escolhas acontecem porque ouvir música requer um grau de reconhecimento, identificar semelhanças com nossas experiências passadas, criar ligações, vínculos, perceber uma série de citações, referências, uma metatextualidade. Para Frith, o trabalho de crítica musical se vale muito dos gêneros musicais, pois o que fazem é exatamente perceber estas semelhanças, encontrar as referências “originais”, identificando qual o discurso que aquele determinado som remete.

Se o formato canção é predominante na música popular massiva, as classificações de gênero permitem entender as variações ocorridas nessas expressões e

também em suas performances. O gênero implica em valorações distintas para elementos como estrofe, ponte, refrão, solo, ou técnicas de execução etc. É também determinante na escolha por um modo de entoação e de exploração da extensão vocal, na opção por determinadas formações instrumentais, no tipo de andamento de uma canção, no tema e discurso textual, dentre outras. Mas o gênero não diz respeito apenas a aspectos formais da performance musical, envolve ainda, como falamos, aspectos sociais, ideológicos e comunicacionais, nos faz refletir sobre suas condições de produção e reconhecimento.

Franco Fabbri, um dos pioneiros no estudo do gênero com foco no que chamamos música popular massiva³, confirma que “uma teoria dos gêneros musicais não precisa ser necessariamente normativa” (2006, mimeo). Ele se opõe, com isso, à definição cristalizada de gêneros adotada pela musicologia, que tem como base convenções de composição e execução da obra musical. Fabbri sustenta que nem sempre questões formais são determinantes nas classificações de gênero, principalmente no campo da MPM. Para ele, o gênero musical é “um conjunto de feitos musicais, reais ou possíveis, cujo desenvolvimento se rege por um conjunto de normas socialmente aceitas” (2006, mimeo).

O autor afirma que “são as comunidades musicais que decidem (inclusive de maneira contraditória) as normas de um gênero, que as mudam, que as denominam”. Essas comunidades são formadas pelos músicos, ouvintes, críticos e “instituições econômicas” (gravadoras, selos, lojistas, promotores de shows, emissoras de rádio etc.). Logo, as normas de cada gênero “estão submetidas a um processo de negociação permanente do qual participam os diferentes componentes da comunidade que se hierarquizam segundo as respectivas ideologias”. O autor observou que, geralmente, os gêneros emergem de três formas: (1) como “reconhecimento ou codificação de práticas existentes”, (2) em oposição a gêneros já existentes, ou (3) da articulação em subgêneros (FABBRI, 2006, mimeo).

³ O primeiro texto sobre o tema divulgado por Fabbri saiu em 1981. Foi o artigo *I generi musicali. Una questione da riaprire*, publicado na Itália, na revista *Musica/Realtà*.

Gêneros ligados ao *mainstream* tendem a incorporar as rotulações surgidas no âmbito das grandes “instituições econômicas” ligadas aos veículos de comunicação e de forma menos tensa do que os gêneros da música *underground* – esfera de circulação em que o público e os músicos tendem a assumir uma postura ideológica que implica numa visão bastante crítica quanto à legitimidade e a precisão das classificações.

Assim, segundo Janotti Júnior (2005, p. 8), o gênero musical é definido por elementos textuais, ideológicos e sociológicos é "uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos" (2005, p.6). Os gêneros funcionariam como gramáticas de produção (VERÒN, 1996) do formato canção que envolvem estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem destes através das estratégias de leitura dos produtos midiáticos. Antes de ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e consumo:

“Momentos de uma negociação, os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe: exigem a construção de uma *pragmática*, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural” (BARBERO, 1997, p. 302).

Assim, é preciso reconhecer que boa parte daquilo que é consumido como rock ou MPB, por exemplo, pressupõe valorações que nem sempre estão ligadas diretamente aos aspectos musicais de uma determinada canção. Intérpretes são rotulados como roqueiros, sambistas, pagodeiros mesmo que, em determinadas canções, se aproximem de outro universo musical. Assim, pode-se notar que a rotulação é um importante modo de definir as estratégias de endereçamento de certas canções tanto em termos mercadológicos quanto textuais. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical, ou seja, dependendo do gênero, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas.

Os gêneros musicais envolvem então: “regras econômicas (direcionamento e apropriações no processo de consumo), regras semióticas (estratégias de produção de

sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito)” (JANOTTI JR, 2006. p.6). Traçar a genealogia de uma canção popular massiva envolve localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade. Assim, o crítico e/ou analista, pode partir das relações que remetem o texto ao contexto, dos intérpretes ao mercado para dar conta das questões que envolvem a formação dos gêneros musicais.

2.6 - A circulação: mainstream e underground

Parte da compreensão das condições produtivas (produção e reconhecimento) sobre as quais estão envoltas as produções musicais partem do entendimento das formas de circulação existentes no campo da música popular massiva proposta por Cardoso Filho e Janotti Jr (2006, mimeo), que identificam duas vertentes utilizando dois termos bastante usuais na crítica musical: *mainstream* e *underground*.

O *mainstream* é o “fluxo principal”, composto por grandes redes de comunicação que trabalham com públicos não tão específicos, veiculando as canções em sua programação que consegue enorme audiência como telenovelas e programas de auditórios, só para citarmos a televisão. Esta forma de circulação é caracterizada por difundir produtos “reconhecidamente eficientes, dialogando com obras consagradas e com sucesso relativamente garantido” (CARDOSO FILHO e JANOTTI JR., 2006). Nesta parcela da música popular massiva, que abriga os líderes de vendas de gêneros como, por exemplo na música brasileira, o sertanejo, o pagode, o funk, baladas românticas em gêneros indistintos etc., é comum a participação efetiva de artistas e repertórios ligados às grandes gravadoras. A produção é comumente realizada em estúdios pertencentes às *majors* (grandes gravadoras), com mão-de-obra técnica de produtores e outros profissionais remunerados por estas empresas. Não raro os autores do produto (a instância criadora) têm com as *majors* contratos que prevêem lançamentos periódicos de álbuns em datas pré-determinadas e comparecimento a atos promocionais.

Na música que circula pelo *mainstream*, a instância da produção (os autores/artistas) fica bastante atrelada às determinações do aparato humano e material

das *majors* e relaciona-se de forma indireta com a instância do consumo. Um artista ou grupo musical consumido massivamente, cujos produtos são vendidos na casa dos milhares, tem uma expectativa de público tão vasta que dados sobre as preferências musicais, opções políticas, estrato social, faixa etária etc. dos ouvintes só são viáveis em termos estatísticos. As pesquisas mercadológicas da indústria fonográfica servem como guia no processo, de forma a tornar o produto palatável ao espectro amplo de compradores.

Seguindo o raciocínio de Verón (1996), podemos pensar que a relação entre as condições de produção e as condições de reconhecimento de um produto que circule pelo *mainstream* é marcado por uma distância, uma assimetria já que estes são artigos que se destinam a um público difuso e não segmentado. Para manter as marcas de vendas, os produtos do *mainstream* se pautam muitas vezes pela redundância, repetição de fórmulas consagradas. Um exemplo para isso é a incondicional presença de baladas no repertório da grande maioria dos discos lançados. Este tipo de composição tem sempre uma grande aceitação pelo público e se encaixa bem como trilha sonora romântica de personagens de novelas, seriados ou apenas como pano de fundo para nossos momentos de relaxamento.

Já o *underground* é um modo de circulação que se volta para um segmento específico de ouvintes, o que faz com que a instância da produção (autores-músicos) identifique-se de maneira mais direta com a instância do consumo (o público), ou seja, há uma aproximação entre as condições de produção e as condições de reconhecimento.

Para Cardoso Filho e Janotti Jr:

os produtos ‘subterrâneos’ possuem uma organização de produção e circulação particulares e se afirmam, quase invariavelmente, a partir da negação do outro (o *mainstream*). (...) Um produto *underground* é quase sempre definido como ‘obra autêntica’, ‘longe do esquemão’, ‘produto não comercial’. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. (CARDOSO FILHO e JANOTTI JR., 2006, mimeo)

Embora a circulação do produto *underground* atinja apenas um segmento do mercado, nem sempre ela ocorre totalmente à margem das grandes gravadoras. Conforme Frith (2006, p. 82), muitos destes produtos chegam aos escritórios das *majors* no momento da circulação e são trabalhados pelos departamentos de marketing das

grandes empresas. A indústria fonográfica entra no processo como distribuidora do material que foi produzido de forma independente, reproduz cópias e cuida da logística de circulação e da arrecadação de lucros, repassando ao produtor independente um valor fixo ou percentual sobre as vendas pré-estabelecido em contrato.

Os artistas, agentes da criação artística, aproximam-se do processo de produção, antes intermediado e realizado pela grande indústria que, na atual conjuntura, passa a ocupar-se especialmente das etapas de gerenciamento do produto, marketing e difusão. O mercado começa a oferecer uma profusão de estilos, subgêneros e mesclas de toda sorte. (DIAS, 2000, p. 41)

É importante ressaltar, contudo, que a relação entre os produtos que circulam pelo *mainstream* e pelo *underground* não é estanque, ou seja, muitos discos e canções podem ser encontrados nestas duas formas de circulação. Não acontece com a maioria dos casos, mas existem artistas, discos e canções que parecem ser uma unanimidade, agradando a públicos diversos e distintos, podendo ser ouvidos tanto em grandes cadeias midiáticas como em pequenas lojas especializadas. Do mesmo modo, não é raro, trabalhos vinculados ao *underground* atingirem um certo grau de visibilidade e acabarem sendo absorvidos pelos veículos que formam o *mainstream* e vice-versa.

Bom, mas quando nós falamos de Internet e mais especificamente sobre a web, será possível pensarmos nestas duas categorias dentro da rede? Provavelmente sim já que existem uma infinidade de sites de artistas e bandas na rede ligados às grandes instituições midiáticas e gravadoras, sendo alguns deles muito mais acessados do que outros. Por isso pensamos em trabalhar com artistas de reconhecimento e circulação diferenciados, verificando e analisando os trabalhos que estes disponibilizaram em seus sites oficiais. Por esse motivo, propomos como estudo de caso uma análise das canções de trabalho ou título disponibilizadas nas páginas de Gilberto Gil, da Banda Mombó e do cantor e compositor baiano Lucas Santtana. Procuraremos estabelecer, assim, uma relação entre estes trabalhos que possuem diferentes projeções e vinculações com a indústria fonográfica, de grupos independentes e com relativa pouca projeção, até artistas com carreiras internacionais com vínculos com a indústria fonográfica como Gilberto Gil, de modo a perceber as diferenças e semelhanças das estratégias discursivas construídas nestes diferentes níveis.

3 – Uma Abordagem Analítica da Canção – A Metodologia.

3.1 - Análise da estrutura de superfície da Canção: os modos de dicção.

A análise proposta por Luiz Tatit se baseia na estreita ligação entre *fala e canto*, evidenciando a relação existente entre *letra e melodia*. Dessa maneira é possível perceber como o sentido de uma canção está ancorado nos dois sistemas de significação. Nessa fase do trabalho, serão identificados e analisados os elementos de *aceleração e desaceleração* presentes em cada uma das canções e o modo como se configura a relação entre melodia e letra. Para Tatit, existem três modelos básicos de estruturação de uma canção: a *tematização*, a *passionalização* e a *figurativização*. Esses modelos tratam de maneira diferenciada a relação de tensão entre letra e melodia.

Numa análise da canção seguindo esta proposta é preciso transitar entre o plano da expressão da matéria sonora como um todo, no qual o canto figura como expressão ao lado das “vozes” dos instrumentos musicais, e o plano do conteúdo discursivo, da letra. A relação entre os significados lingüísticos da letra e a melodia tem papel fundamental para a produção de sentidos na canção. “A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral” (Tatit, 1997, p. 87).

Como a comunicabilidade de sentidos se dá no entrelaçamento dos regimes discursivos lingüístico e melódico, o nível de abstração interpretativa no formato canção é mais restrito, se comparado ao de gêneros exclusivamente instrumentais, como o jazz, a música eletrônica entre outros. Assim, ao analisar as canções, Tatit leva em conta que as composições são constituídas por enunciados, canto e melodia, sem perder de vista que a estas expressões se ancoram principalmente na tensividade entre a letra e a música.

O conteúdo cantado (as significações da letra) associa-se à expressão sonora ora de forma reiterativa, ora de forma opositiva, e o revezamento entre trechos exclusivamente instrumentais, trechos envolvendo canto e instrumentos e trechos em

que apenas a voz é ouvida também criam tensividade. A canção não é contínua, é um fluxo composto de descontinuidades, uma sucessão de interrupções que gera um percurso e contribui para uma performance na qual não só o ouvinte é um actante, os personagens construídos no discurso lírico-musical constituem actantes internos. Tatit analisou 700 canções que tocaram nas rádios no Brasil e desenvolveu uma tipologia de classificação das canções. O pesquisador chegou a três tipos básicos de compatibilidade entre letra e melodia: *tematização*, *figurativização* e *passionalização*.

Tematização

Segundo Tatit, a *tematização* é caracterizada pela repetição de temas melódicos⁴ e por letras igualmente temáticas. Nesse tipo de canção, “os temas melódicos são muito bem configurados [e] quase sempre se associam a uma letra onde está sendo criado um personagem, ou um ator”. É “como se as repetições da melodia tivessem a ver com a repetição das qualidades, dos atributos”⁵ do tema construído na letra.

O pesquisador constatou que na tematização são comuns as melodias que tendem “à contração, seja pelo andamento acelerado, seja pelas freqüentes reiterações temáticas” (2004, p. 76), enquanto o canto percute as consoantes e torna as vogais breves, de forma a favorecer a definição das células rítmicas e seu agrupamento. O arranjo musical privilegia com freqüência os instrumentos percussivos, pois se trata de um tipo cancional ancorado nas síncopes.

Essas canções, em que a rapidez do andamento acelera motivos melódicos, favorecem “às letras de celebração das uniões, das aquisições, enfim, dos estados de plenitude” (TATIT, 2004, p. 76). O autor cita como exemplos marchinhas carnavalescas como *Chiquita Bacana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, os sambas de andamento mais acelerado, como *Samba da minha terra*, de Dorival Caymmi, a bossa nova *Águas de Março*, de Tom Jobim. Pode-se encontrar ainda este tipo de compatibilidade em grande parte do repertório da axé-music, pois também aí ouve-se “canções concentradas

⁴ O termo tema vem da música erudita e é usado para designar “a parte mais facilmente reconhecível em uma obra ou trecho musical”. Na forma sonata, geralmente há dois temas principais. No jazz é comum que os músicos usem *standards* como temas para improvisação (DOURADO, 2004, 326).

⁵ TATIT, Luiz, entrevista ao programa de rádio *Tome ciência*, da Universidade de São Paulo, disponível em: http://www.bibvirt.futuro.usp.br/sons/tome_ciencia/38a.mp3. Acessado em 22 de setembro de 2006.

no refrão, cujas entoações cíclicas indicam identidade entre elementos melódicos, do mesmo modo que, na letra, os sujeitos aparecem em perfeita conjunção com os respectivos objetos de desejo” (2004, p. 76).

Se associarmos a teoria de Tatit às operações empreendidas na poesia, percebemos que nas canções temáticas é comum o uso de rimas e figuras de estilo baseadas em repetições, como anáforas, aliterações⁶. Na tematização, a métrica dos versos e a disposição das notas na frase melódica geralmente têm uma relação de regularidade, de equivalência.

Mas nem todas as canções temáticas celebram a plenitude. Há exemplos em que a tematização constrói personagens disfóricos. O samba-canção *Construção*, em que Chico Buarque descreve os últimos momentos de vida de um operário, é um deles; o samba-rock *Saldo de Aratu*, do Mundo Livre SA, também pode ser incluído neste quadro. Nesta faixa, que integra o disco de estréia *Samba esquema noise*, ouvem-se temas melódicos cadenciados enquanto a letra, na primeira pessoa, constrói o autorretrato de um sujeito que avalia sua situação. A letra se vale de anáforas e rimas equivalentes. A estrofe começa com as seguintes frases: “Me acordo pensando / (bis) / em comer salada”... e termina com “eu não tenho nada”. No momento em que o tema melódico da estrofe ressurgue, a voz canta: “Me deito pensando / (bis) / em minha namorada”... e a conclusão é: “eu não valho nada”.

Figurativização

Se na tematização a métrica da letra e as frases melódicas interagem de forma simétrica, no segundo tipo de compatibilização, chamado *figurativização*, a letra freqüentemente “atravessa” a melodia. O canto assume um tom de conversa coloquial, ou de recado, e “as melodias não se reiteram tanto, porque precisam perseguir o que a

⁶ *Aliteração*: figura de linguagem que consiste em repetir consoantes (consonância), vogais (assonância) ou sílabas, sobretudo as sílabas tônicas, num verso ou numa frase. É muito utilizada na poesia, mas pode ser empregada em prosa, especialmente em frases curtas. *Anáfora*: repetição da mesma palavra no princípio de cada frase. Na publicidade e no cinema, também pode se chamar de anáfora à repetição de imagens, por exemplo: para dar a noção da sucessão de dias, ou rotina, pode-se repetir a mesma cena diversas vezes.

fala está dizendo”⁷. Neste tipo de canção, uma mesma melodia pode soar uma primeira vez com uma parte da letra cujos versos são curtos e, depois, pode ser repetida enquanto são cantados versos mais extensos, obrigando o cantor a acelerar sua entoação para dar conta do que precisa ser dito no mesmo trecho melódico. Por serem mais próximas da fala, as canções figurativas freqüentemente trazem versos livres ou brancos⁸ e há mais flexibilidade na métrica da letra.

Segundo Tatit, as canções figurativas geralmente conduzem a “‘letras de situação’, aquelas que simulam que alguém está falando diretamente com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação etc.” (2004, p. 77). O autor dá como exemplos canções como *Palpite Infeliz*, de Noel Rosa, *Acertei no milhar*⁹, de Wilson Batista e Geraldo Pereira, *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola, dentre outras. Creio que pode ser enquadrada nesta tipologia grande parte da produção de rap e algumas variações do reggae como o dub e o ragga. O samba-reggae dos blocos afros da Bahia, o repente, a embolada, e todas as melodias que se transformam numa levada regular, em cima da qual a voz do cantor faz uma enunciação de cadência irregular.

Passionalização.

Presente em menor quantidade no corpus deste trabalho, o tipo de compatibilização denominado *passional* por Tatit mobiliza melodias em que o percurso no campo das tessituras se dá de forma lenta, envolvendo um passeio por regiões sonoras distantes do refrão. Em geral, a canção passional tem um andamento desacelerado. O desenho melódico só se delineia por completo após um longo encadeamento de notas musicais, que freqüentemente são sustentadas em instrumentos de corda, sopro, órgãos analógicos ou teclados eletrônicos. O trajeto extrapola o caminho da tônica à subdominante, desta para a dominante e daí à volta ao tom inicial. Inclui modulações que geram, por exemplo, dominantes e tônicas relativas.

⁷ TATIT, Luiz, entrevista ao programa de rádio *Tome ciência*, da Universidade de São Paulo, disponível em: http://www.bibvirt.futuro.usp.br/sons/tome_ciencia/38a.mp3. Acessado em 22 de setembro de 2006.

⁸ Verso livre: “não metrificado, que não atende a outro critério senão as pausas espontâneas do movimento lírico”; Verso branco “versos não rimados; versos soltos” (FERREIRA, 1999, p. 64).

⁹ Nesse e em outros sambas de breque, a melodia silencia para que o cantor possa falar.

O canto, por sua vez, acompanha o desenho melódico recorrendo ao prolongamento da pronúncia das vogais. É comum também neste tipo de canção que as vozes dos cantores e instrumentos transitem por extremos das modalizações e frequências hertzianas – das notas mais graves às mais agudas, ou vice-versa – de forma a conferir dramaticidade à enunciação.

Segundo Tatit, essas configurações sonoras geralmente são associadas a letras cujas significações lingüísticas configuram:

situações disjuntivas, de abandono, mas com horizontes de conjunção projetados tanto sobre o passado (saudades, lembranças etc.), como sobre o futuro (esperanças, projetos etc.). “O Ébrio” (Vicente Celestino), “Pra machucar meu coração” (Ari Barroso) e “Lábios que Beijei” (J. Cascata e Leonel Azevedo) contêm esse tipo de melodia que se desdobra vagorosamente em rotas evolutivas, descrevendo musicalmente as tensões disjuntivas (da perda ou falta do objeto) responsáveis pelas emoções do sujeito no plano da letra. (2004, p. 76-7)

É possível identificar numa mesma canção compatibilizações temáticas, figurativas e passionais concomitantes. As delimitações não são tão rígidas a ponto de um tipo cancional passional implicar na ausência total de tematizações e figurativizações ou vice-versa. Se, em muitos casos, o claro predomínio de um desses tipos permite inferir se uma canção é majoritariamente temática, figurativa, passional; em outros, a transição de uma compatibilização a outra numa mesma canção produz resultados tão bem sucedidos quanto a fidelidade a um dos tipos.

Tatit atribui o sucesso comercial das canções da dupla Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, nos anos 1940 – período em que canções tipicamente passionais como o bolero e o samba-canção eram os gêneros dominantes no rádio – à “combinação, aparentemente paradoxal, entre tematização e passionalização [...] uma oportuna fusão entre a tradicional dança da umbigada (baião ou baiano) e a toada, canção sentimental de caboclo”. Essa química resultou, segundo o autor, na concepção de uma canção “semelhante às que tocavam no rádio, mas com um vigor especial de pulsação rítmica sustentada pela base instrumental” (2002, p. 148-9).

3.2 - Performance

A difusão, a massificação e a padronização transformam a performance da música popular massiva um fenômeno diferente da idéia de performance como atuação. No seu consumo, a música popular massiva não cria somente vínculos que demandem a capacidade de percepção e sensibilidade, mas há também uma série de julgamentos de cunho ideológico que delineiam não só o quê, mas também como ouvir. Neste sentido a coerência da estrutura musical depende de sua padronização de gênero. A performance da música popular massiva está ligada, assim, a padronização estilística baseada no “léxico” dos gêneros musicais. É neste sentido que Simon Frith (1996) entende que “ouvir em si é uma performance” (Frith 1996, p. 203). A massificação, neste sentido, serviu como forma de consolidar determinados padrões estilísticos, temáticos, composicionais, assim como padrões de cunho ideológicos, estéticos e de leitura. É realmente muito difícil conseguir separar e identificar como tais elementos atuam na música popular massiva a menos que olhemos de forma virtual para ela. Refazer o percurso histórico de um gênero musical identificando seus padrões estruturais e quais as questões de valor que estão em jogo em sua performance é uma grande ferramenta para um analista.

Segundo Paul Zumthor (2005), a performance midiaticizada implica em uma perda de elementos, em relação à performance presencial, mas representa um retorno em diferença da oralidade, após séculos de predomínio cultural da escrita. O que se perde neste tipo de comunicação é a interação sincrônica entre os atores da performance, a que Zumthor denomina “tatilidade”.

É indiscutível que a transmissão mediática retira da performance muito de sua sensualidade. O rádio (o disco ou cassete) só deixa subsistir aquilo que é auditivo. No caso da televisão, a vista funciona. Por outro lado, o que falta completamente, mesmo na televisão ou no cinema, é o que denominei tatilidade. Vê-se um corpo; um rosto fala, canta, mas nada permite este contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real [...] Essas máquinas que servem hoje em dia à comunicação [...] representam como tal um esforço da humanidade (depois de séculos em que toda cultura foi transmitida por formas de escrita) para reencontrar a autoridade da voz viva. [...] Uma performance mediaticizada não é verdadeiramente teatral, no sentido que a entendo; no entanto, essa performance se faz bastante diferente do que poderia ser qualquer forma escrita. E se nós escutamos uma canção de Braessens, qualquer que seja a mediaticização pela qual ela nos chegue, é claro que é bem diferente de lê-la sob a forma de texto. (2005, p. 70)

Não é só no momento da escuta que temos um “espaço artificialmente composto”. Como observa a pesquisadora Simone Pereira de Sá (2006), desde os anos 60, com o advento da gravação magnética e do sistema multicanais, “a gravação em estúdio não é somente o registro de uma sonoridade anterior e original (a da performance ao vivo), mas sim um processo de criação musical per se, com sua própria estética, valores e referências” (Sá, Simone. 2006, p.8).

A autora chama atenção para o fato de que, na gravação musical contemporânea, ocorre geralmente o que Simon Frith descreveu como “a criação de performances ideais a partir de fragmentos de eventos reais, do conjunto de diferentes *takes* e regravações. A tecnologia torna possível uma experiência musical (no estúdio) que é irrealizável ao vivo” (FRITH, 1996, P.228). Até mesmo na confecção dos chamados álbuns ao vivo, em que a captação da base sonora ocorre durante uma ou mais apresentações, o material gravado é posteriormente ajustado em estúdio e outros sentidos são agregados àquela produção inicial. “No mundo pop, gravar constitui uma performance, uma propriedade inerente de partida (e o que aconteceu num estúdio em 1935, em um palco em 1965, é agora vendido como um clássico do jazz ou rock)” (FRITH, 1996, p. 210).

Ainda segundo Frith, registros gravados – sejam eles produzidos em estúdio ou originados de apresentações ao vivo – são performances cuja existência se concretiza na audição, mas ainda assim conservam um caráter abstrato e transitório. O aparato midiático possibilita a realização de performances que por vezes são inexecutáveis em situação presencial.

Eu ouço gravações com todo conhecimento de que o que eu escuto é algo que nunca existiu, que nunca poderá existir como uma ‘performance’, alguma coisa ocorrida em um tempo e espaço únicos, todavia está acontecendo agora, num único tempo e espaço: é ambos, uma performance eu a ouço como única, imagino os performers performando mesmo quando isso apenas significa um DJ mixando uma faixa, um engenheiro apertando botões. (FRITH, 1996, p. 211)

As manipulações do som emitido originalmente por parte dos ouvintes, no momento da escuta, ou dos produtores, no momento da gravação, potencializam o que,

diante da “revolução elétrica” e da popularização do telefone, rádio, disco, televisão etc., Heloísa Valente chama de “esquizofonia”. O uso do prefixo esquizo, que tem o sentido de separar, fender, dá conta da defasagem, de espaço e/ou de tempo entre a produção sonora e a audição.

“...o advento da eletricidade, da eletrônica e da informática deu origem às mídias, significando uma revolução com conseqüências sem precedentes em toda a história da paisagem sonora, o mundo tornou-se esquizofônico [...]

Até então, cada som da paisagem sonora era único e irrepetível. As formas de mediação técnica do som [...] abalaram irrevogavelmente tanto a natureza [com os timbres sintetizados eletronicamente], quanto a produção e difusão do som, uma vez que possibilitaram [...] que este se libertasse do espaço e do tempo [...] Por ser transferível espaço-temporalmente, a performance perde suas características ritualísticas [...] Com o surgimento do disco, em suas várias fases, a fruição da obra *in praesentia* tornou-se facultativa. Também uma peça orquestral pode ser apreciada solitariamente [...] Todavia, esta mesma obra pode ser apenas entreouvida, despreocupadamente, enquanto executamos serviços domésticos [...] A escuta pode, ainda, ser interrompida a qualquer momento. (2003, p. 62 -3)

Ao analisar a performance, terei como foco principal as performatizações possíveis diante do que foi prefigurado na confecção dos álbuns e das canções – e não a performance regida pelos humores, interrupções e estados ocasionais de um ouvinte empírico. Com base na reflexão desenvolvida no grupo Mídia e Música Popular Massiva, as performances midiaticizadas aqui estudadas incluem as performances ocorridas nas canções, durante o processo de gravação e mixagem, levando em consideração que a tecnologia de instrumentação, gravação e mixagem disponível influenciou na performance fixada.

A Voz e outros instrumentos

Se, como afirma Zumthor, “aquilo que se perde com os mídias, e assim necessariamente permanecerá, é a corporeidade, o peso, o calor o volume real do corpo, do qual a voz é apenas uma expansão” (2000, p. 19), analisar performances midiaticizadas de canções massivas requer uma atenção especial para a presença e expressividade da voz e dos instrumentos fixados ou transmitidos nos suportes midiáticos.

Na performance de uma canção gravada, a voz é um forte elo entre o ouvinte – que atualiza a gravação – e o performer – que a configurou num tempo anterior ao da escuta. Reside nesta capacidade vocal de remeter a um corpo vivo, com o qual o ouvinte se identifica, boa parte do êxito do formato canção no universo da música midiática.

Os vocais na MPM são mediados por microfones e efeitos tecnológicos, como já foi discutido, mas sua emissão parte de alguém, e não da interação de alguém com um instrumento – como ocorre com os demais timbres comumente usados. Ao contrário dos timbres instrumentais, a voz carrega marcas de identidades culturais pontuais como nacionalidade (idioma e pronúncia), local de origem (sotaque), gênero sexual (timbre), posição social (variação vocabular, sintaxe) etc. Não só o que é dito, mas a forma de dizê-lo contribui para a performatização da canção. Exclamar num refrão Aqui, os “erros” de concordância, os desvios da norma padrão, os vocais masculinos desenham personagens com um padrão social, econômico, cultural e poder político um tanto definidos, que reiteram a idéia de inutilidade expressa na letra.

Há uma clara distinção entre as competências mobilizadas nos atos de *cantar* e *tocar*. O primeiro depende apenas da ação corporal. O segundo requer no mínimo alguma habilidade em manejar um instrumento, além de conhecimentos técnicos e de notação musical. Embora alguns dos instrumentos – notadamente os de sopro – tenham surgido como uma tentativa de extensão da voz, os vocais possam mimetizar o timbre de instrumentos, ou ainda o corpo possa substituir instrumentos percussivos, “é através da voz do cantor que, geralmente, reconhecemos as bandas – do mesmo modo que reconhecemos, através da fala, as pessoas de nossa vida cotidiana” (DANTAS, 2006, p. 62).

Nessas situações, mais do que o conteúdo lingüístico do que é dito, a dicção será o texto principal – composto pela voz, musicalidade, gestualidade etc. “Dita, a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exaltada menos como linguagem que como afirmação de potência” (ZUMTHOR, 1997, p. 187).

No momento em que expõe sua perspectiva a respeito da performance, Zumthor revela um procedimento que será levado em conta nas análises: “intencionalmente, operei um desvio da própria língua para seu suporte vocal, tomando este último como realizador da linguagem e como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função lingüística” (2000, p. 13). Zumthor fundamenta seu procedimento no fato de que “a linguagem humana se liga [...] à voz, mas o inverso não é verdadeiro”, uma vez que a voz é anterior à linguagem, “é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade” (p. 100-1).

Se, por um lado, a voz cria um elo de identidade entre o ouvinte e a performance, uma vez que o corpo de quem escuta a reconhece e é potencialmente competente para reproduzi-la; os sons ordenados emitidos por instrumentos cujo manejo o ouvinte não domina (necessariamente) marcam com mais intensidade a distinção entre a audição distraída dos ruídos do mundo cotidiano e a performatização auditiva.

A melodia e a musicalidade como um todo – timbres, andamento, harmonia etc. – suplementam o discurso da letra, podendo inclusive ter uma participação mais decisiva na produção dos sentidos da performance cancional do que o conteúdo lingüístico cantado. Diante da canção popular massiva, ecoam indagações formuladas por Zumthor ao abordar a musicalidade vocal na performance contemporânea:

Dois elementos que funcionam juntos em performance, “música” e “texto poético” (no sentido mais amplo dessas palavras), um não leva necessariamente vantagem sobre o outro, na atenção do auditório? A relação que os une não é simples, nem constante. Uma gradação ideal parece se delinear: um dos seus pólos extremos será uma dicção discretamente ritmada e fracamente melódica, deixando o texto impor sua força e seu peso, como faz a epopéia; o outro, certo ar de ópera comovente pela pura musicalidade da voz [...] A partir de que ponto, se transitamos no longo espaço separando esses extremos, experimenta-se o sentimento de não estar mais na poesia, porém de entrar na música? (ZUMTHOR, 1997, p. 192).

Na abordagem da música popular massiva, procurarei dar atenção para a interação entre sons vocais e instrumentais e para a dinâmica entre as participações dessas emissões distintas, pontuando os momentos em que um e outro registros ganham destaque; os momentos em que ambos estão no mesmo patamar de significação, e o efeito destas mobilidades no sentido da canção. A proposta é realizar um estudo que não

privilegie de antemão um dos dois registros, mas que construa a abordagem a partir do próprio material, da própria canção estudada.

Neste sentido, propomos fazer um estudo analítico a respeito da digitalização da canção na Internet, procurando refletir sobre como o fenômeno atinge o campo da Música Popular Massiva. Observaremos, assim, até que ponto podemos considerar que a utilização da Web para a distribuição das canções surge como um desvio paradigmático das práticas de circulação e consumo (e se entraria, assim, em conflito com as estratégias de reconhecimento dos gêneros musicais), verificando como este processo modificaria a canção popular massiva. As quatro análises serão comparadas ao final para refletirmos as diferentes formas de configuração assim como as diferentes estratégias em suas condições produtivas (produção e reconhecimento). É fundamental perceber como são trabalhados os modos de dicção conhecidos, assim como a performance e quais são as condições produtivas, observando as diferentes situações já que todos os trabalhos analisados fazem um uso diferenciado ao serem disponibilizados nos sites.

4 - A canção em seus fragmentos - as análises.

As canções a serem analisadas são: “Cabidela” do Mombojó; “Kaya N`Gan Daya” de Gilberto Gil; e faremos uma discussão sobre a “faixa aberta” “Tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro” de Lucas Santtana e a análise da versão original da canção. A escolha de tais artistas se dá pela visibilidade que seus trabalhos, disponibilizados na web, alcançaram com o público. Grupo independente de pernambucano, o Mombojó é reconhecido pela imprensa especializada como a banda de maior sucesso, dentre aqueles que disponibilizaram sua obra em website. O baiano Lucas Santtana é um dos artistas do circuito alternativo da cidade de Salvador que mais se empenha em pensar novas formas de distribuição e relação através da internet e teve seu último trabalho distribuído principalmente pelo seu website e de maneira gratuita. O cantor e compositor baiano Gilberto Gil é o mais conhecido artista da amostragem e foi escolhido justamente por ter sido um dos primeiros compositores de grande reconhecimento de público e crítica da música brasileira a disponibilizar toda a sua obra em seu website.

4.1 – “Kaya N`Gan Daya” - Gilberto Gil.

O cantor e compositor baiano Gilberto Gil teve sua estréia em disco em 1962, com um compacto simples lançado pelo JS Discos, na época, único estúdio de Salvador e um dos mais procurados do país. No ano seguinte, a mesma gravadora lançou o mini-lp "Gilberto Gil - Sua música, sua interpretação" e mais um compacto simples. No início da sua carreira artística, ainda em Salvador, apresentou-se em programas de rádio e televisão. Em 1965, realizou alguns shows em São Paulo e no Rio de Janeiro ao lado de Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso e Tom Zé, participando também de apresentações com Vinícius de Moraes. No ano seguinte, gravou seu primeiro compacto pela RCA-Victor, contendo suas composições "Procissão" e "Roda". Em 1967, gravou seu primeiro LP, "Louvação", pela Philips. Foi neste ano que optou definitivamente pela música, abandonando seu antigo emprego. Suas composições foram se tornando conhecidas e ganharam interpretações de grandes estrelas da MPB, como Elis Regina que então comandava o programa "O Fino da Bossa", transmitido pela TV Record de São Paulo. Chegou a ser convidado a participar diversas vezes desse programa, onde interpretou as composições "Procissão", "Eu vim da Bahia" e "Viramundo". Com a música “Ensaio Geral” interpretada por Elis em 1966, Gilberto Gil começou sua

trajetória nos festivais e neste período, ao lado dos amigos baianos, através de suas composições, dava início ao Tropicalismo, movimento que propunha uma nova concepção poética pela qual era possível misturar o berimbau às guitarras elétricas dos irreverentes Mutantes. O marco deste movimento foi o LP "Tropicália ou Panis et Circensis", lançado em 1968 pela Philips, com Gil, Caetano, Gal Costa, Torquato Neto, Capinam, Tom Zé, Rogério Duprat e Nara Leão. O tropicalismo foi um grande marco na trajetória de Gilberto Gil que a partir de então construiu uma carreira de grande sucesso, tendo reconhecimento de público e crítica, tornando-se um dos maiores representantes da música brasileira no mundo. Entre Lps e compactos, lançou mais de 52 discos em 45 anos de carreira.

Desde 1975, Gilberto Gil tem seus discos distribuídos pela gravadora *Warner music* – *WEA*, uma das quatro maiores do mundo, tendo como exceção o seu último trabalho intitulado "Gil luminoso", de 2006, distribuído pela gravadora brasileira Biscoito Fino. No site <http://www.gilbertogil.com> podemos encontrar todos os seus discos já lançados disponibilizados para serem ouvidos de maneira integral em *streaming*, ou seja, as músicas só podem ser escutadas *online*, não estando disponíveis para *download*. Os arquivos são encontrados em uma definição de 64 kbps, uma qualidade bem inferior a dos arquivos em mp3, compactados normalmente em 128 kbps. Esta característica de baixa definição é típica dos arquivos disponibilizados em *streaming* já que, nestes casos, a velocidade de conexão é privilegiada em detrimento a qualidade de reprodução e, assim, as músicas podem ser acessadas mais rapidamente pelo internauta. Toda a discografia está disposta na ordem inversa da cronologia, tendo o último lançamento em destaque (ver fig. 3, abaixo).

A canção escolhida foi "Kaya N`Gan Daya" que é a faixa título do último disco de estúdio "inédito" de Gilberto Gil, lançado em 2002. Na verdade, este disco não é totalmente autoral já que serve como uma homenagem à obra de Bob Marley, apresentando uma série de releituras, tendo apenas uma composição inédita de autoria do artista brasileiro. Dentre as releituras está uma nova versão de "Não Chore Mais" ("Woman No Cry") gravada anteriormente por Gilberto Gil no disco "Realce" de 1979.

O álbum “Kaya N`Gan Daya” foi todo gravado no *Tuff Gong Studio*¹⁰ em *Kingstone*, na Jamaica, sendo produzido por Tom Capone e teve a música título do disco como primeiro *single* (música de divulgação). Escolhemos a versão em estúdio de “Kaya N`Gan Daya” porque, dos últimos trabalhos lançados, este é o que possui maior ineditismo, apresentando muitas músicas nunca antes gravadas por Gilberto Gil. Como procuramos uma amostra que represente um esforço de renovação, a canção título do ultimo trabalho inédito de Gilberto Gil pareceu ser a mais apropriada. Depois do álbum “Kaya N`Gan Daya”, Gil lançou mais cinco discos, sendo duas coletâneas, dois discos ao vivo (“Kaya N`Gan Daya ao vivo” e “Eletroacústico”) e “Gil Luminoso”.

Imagens do website:



¹⁰ Lendário estúdio onde Bob Marley gravou a maior parte de seus álbuns. Uma curiosidade é que o estúdio original não existe mais, tendo sido demolido e relocado para outra parte da cidade. Gilberto Gil gravou o disco já no novo Tuff Gong com o engenheiro de som Errol Brown que trabalhou com Bob Marley.

“Kaya N`Gan Daya” (Kaya) – Letra e Estrutura

<p>Instrumental</p> <p>Wake up and turn loose Wake up and turn loose Wake up and turn loose For the rain is falling Got to have kaya now Got to have kaya now Got to have kaya now for the rain is falling</p>	<p>Introdução (tema)</p> <p>Refrão 1</p>	<p>Introdução</p>
<p>I feel so high, I even touch the sky Above The falling rain I feel so good in my neighborhood So here I come again Got to have kaya now Got to have kaya now Got to have kaya now for the rain is falling</p>	<p>Verso</p> <p>Refrão 2</p>	<p>Parte A</p>
<p>Eu posso ver O sol aparecer Sobre a chuva que cai Tão bom rever A tribo, o fumacê Do cachimbo da paz (e muito mais) Kaya já, na Gandaya Kaya já, na Gandaya Kaya já, nem que a chuva Kaya Na Gandaya, Kaya já Na Gandaya, Kaya já Kaya já , nem que a chuva Kaya</p>	<p>Verso</p> <p>Refrão 3</p> <p>Ponte instrumental</p>	<p>Parte B</p>
<p>I feel so high, I even touch the sky Above The falling rain I feel so good in my neighborhood So here I come again Got to have kaya now... Kaya já, na Gandaya ...</p>	<p>Verso</p> <p>Refrão 4</p>	<p>Parte C</p>

A canção “Kaya N`Gan Daya”, originalmente intitulada “Kaya”, foi composta por Bob Marley e a versão em português é de Gilberto Gil. Possui 3 minutos e 57 segundos e pode ser dividida em quatro partes, como vemos na tabela acima. A introdução é composta: por uma parte instrumental; uma na qual instrumentos e voz

apresentam conjuntamente o tema melódico principal da música; terminando com o primeiro refrão. Já nas partes A, B e C ocorre uma repetição estrutural na qual o verso sempre pontua o início de cada seção e o refrão sempre demarca o final. O que diferencia estas três partes é justamente a forma como foi construída a letra da canção que tem: em A o verso e o refrão em inglês; em português em B; e, em C, há uma mescla das duas línguas no refrão final.

Na introdução, um violão e um berimbau surgem e se mesclam produzindo um curioso som metálico cheio de reverberações que nos apresenta ao tema melódico principal da música. A atmosfera suspensa criada por estes dois instrumentos é completada por um timbre sintético de teclado e do contra-baixo que pontuam ao fundo as acentuações da melodia. Logo, uma voz masculina em falsete constrói um rápido desenho melódico que anuncia a entrada da voz principal e, assim, podemos ouvir Gilberto Gil cantando. A dicção se define claramente como “temática” ao entoar as palavras “Wake up and turn loose” repetidas vezes, reiterando o sentido melódico das palavras, tendo o violão e o berimbau como contraponto melódico. Ao final da frase “For the rain is falling”, duas acentuações executadas pelo conjunto instrumental e por um coro de vozes femininas introduzem o primeiro refrão da canção. O que define a transição para este segundo momento da parte introdutória é o arranjo que agora contém, além da voz, o acompanhamento instrumental que, a partir de então, mantêm-se até o final. Neste momento, a voz continua respeitando o padrão da dicção temática, contudo a frase que é adaptada ao contorno melódico é trocada para “Got to have Kaya now... for the rain is falling”.

O que é interessante notar já neste início da canção é justamente a forma como é construído o sentido por meio da dicção temática que cria, ao se repetir reiterativamente, a possibilidade da idéia de “convite”, “aviso”, “convocação” etc. Este sentido expresso pelo modo de cantar, o “gesto cancional” (Tatit, 2004), soma-se ao conteúdo semântico da letra que nos conduz a possibilidade de construção de sentido como o de “louvação” ou “celebração” a “Kaya”, uma gíria para maconha e referência ao disco de 1979, gravado por Bob Marley. Assim, seguindo o modelo de Tatit, esta construção nos leva a inferir que a relação de conjunção e disjunção surge a partir desta “celebração a Kaya” e já podemos imaginar que este é, então, o objeto de desejo que dá início ao fluxo fórico da canção. Nesta introdução, estas idéias de “convocação” e

“celebração” produzidas pela relação reiterativa da letra e da dicção temática (modelo predominante neste momento) enfatiza, então, um estado de conjugação do sujeito com o seu objeto de desejo.

Na parte A, o conjunto instrumental mantém a base iniciada na introdução, porém, agora, aparecem mais ao fundo, dando maior destaque à voz. A dinâmica da base instrumental obedece a uma relação na qual sempre fica mais ao fundo no verso, aparecendo com maior força no refrão. Um dos elementos importantes a serem destacados neste momento é a presença bem marcada da batida “*on drop*”¹¹ executada pela bateria que dá o contorno rítmico característico do reggae à canção. Quando entoa o verso “I feel so high, I even touch the sky... I feel so good in my neighborhood...”, a voz acelera um pouco o padrão melódico da dicção, mas não o suficiente para se caracterizar como “figurativização”, continuando predominantemente na “tematização”. Acontece que, para respeitar a melodia do verso, ocorre uma compressão da sentença através da aceleração da dicção que passa a ser um pouco mais consonantal. Contudo, esta aceleração não impede o desenvolvimento da melodia a ponto de tornar a dicção parecida com a fala cotidiana, o que caracterizaria o modo de figurativização. No refrão da parte A, a voz novamente desacelera um pouco o padrão melódico da dicção quando entoa a frase “Got to have Kaya now... for the rain is falling”, repetindo a estrutura anterior já apresentada na introdução.

Neste trecho da música, o desenvolvimento da letra no verso é acompanhado pela mudança do padrão melódico que também se modifica de maneira equivalente. O sentido de “exposição de um estado de espírito” expresso neste momento pela letra é reforçado por uma pequena aceleração do padrão melódico da dicção, tendo como correlatos possíveis as idéias de “argumentação”, “apresentação”, “recado”, “revelação”. Obviamente o verso da música funciona como uma espécie de ponte para evocar novamente o refrão, um instante de respiração antes do momento de celebração, padrão que mais se repete durante toda a canção.

¹¹ A batida *one drop* foi inventada pelo baterista Carlton Barrett do The Wailers, banda que acompanhava Bob Marley. Ela é caracterizada por uma acentuação no contratempo do chimbau e, nos tempos 2 e 4 do compasso, no bumbo e na caixa.

A parte B é uma repetição da seção anterior só que agora a letra é cantada em português. A base instrumental não se modifica e a voz repete os mesmos padrões do verso e do refrão, tendo uma leve aceleração da dicção e depois uma desaceleração. Neste ponto a idéia de “convocação” e “celebração” são reforçadas de maneira mais direta através da repetição do padrão temático da dicção da voz que reitera o sentido semântico da letra. Aqui, a palavra “Kaya” ganha mais um sentido construído complementarmente através da sentença seguinte, “.na Gandaya”. Outra novidade neste trecho é a presença de uma ponte instrumental que antecede o início da parte C. Após o fim do 3º refrão aonde é cantada a frase “Kaya já, na Gandaya...”, a base instrumental composta por vários timbres desaparece bruscamente, deixando apenas o violão que executar o tema melódico principal e, então, inicia-se a parte C que novamente repete a fórmula das seções anteriores encerrando a canção.

O arranjo instrumental de Kaya N’Gan Daya possui uma construção interessante que dialoga com dois gêneros bem demarcados e este efeito é provocado, de maneira mais direta, pela utilização de instrumentos atípicos ao reggae. Durante toda a canção a batida *one drop* bem marcada pela bateria tem o auxílio do contrabaixo, da guitarra, do violão e do teclado, propiciando a construção de uma base sólida fixada sobre o reggae. Contudo, durante muitos momentos, o berimbau, o timbal e outros instrumentos de percussão demarcam um contraponto na seção rítmica, compondo uma atmosfera com instrumentos bem conhecidos da música brasileira. A presença da sanfona, porém, destaca-se ao conduzir a música com seu fraseado típico do universo do forró nordestino. Obviamente, outro elemento que favorece a concepção deste diálogo entre a Jamaica e o nordeste brasileiro é o próprio sotaque e as características estilísticas da voz de Gilberto Gil que completa o cenário. Kaya N’Gan Daya se torna, assim, um discurso que se fundamenta através da exposição de elementos cultuados e relacionados ao consumo do reggae a exemplo da maconha (kaya) e da própria convocação da figura de Bob Marley, mas que também, ao fazer isso, demarca a construção de uma identidade brasileira presente nos elementos da música junina e na apropriação do gênero jamaicano por uma acepção da nossa cultura através da forma de tocar dos músicos brasileiros.

Por outro lado, sem pretender julgar a veracidade da relação entre o trabalho de Gilberto Gil e de Bob Marley, não podemos deixar de apontar, contudo, que “Kaya N’Gan Daya”, enquanto uma versão de uma canção consagrada, configura-se como uma estratégia discursiva muito comum usada pelos produtos da música popular massiva. Não estamos discutindo seu valor ou sua legitimidade, mas o fato é que, ao ser uma referência direta à Bob Marley, “Kaya N’Gan Daya” acaba funcionando como um discurso que vincula a produção, o estilo, os valores e os ideais do trabalho de Gilberto Gil com tudo o que representou a obra daquele que é um mito do reggae mundial, uma estratégia clara de diferenciação. Contudo, este vínculo é apresentado na canção através de um diálogo com elementos da música brasileira, da identidade nordestina, o que torna a proposta discursiva trazida pela canção ainda mais interessante. Nela, a obra de Bob Marley é contextualizada através do universo da música nordestina, ressaltando as semelhanças entre ambas o que parece ser o sentido privilegiado na construção discursiva de “Kaya N’Gan Daya”.

4.2 – “Cabidela” – Mombojó.

Desde sua formação em abril de 2001, a banda pernambucana Mombojó vem colecionando inúmeros elogios da crítica, o que acabou se tornando uma constante na trajetória do seu trabalho. Já em 2002, o grupo começou a participar dos principais eventos musicais de Pernambuco, sendo muito bem comentada a partir de sua apresentação na 10ª edição do festival “Abril Pro Rock”. No período, a crítica já apontava os, então, novatos da Mombojó como “a grande revelação da nova cena de Recife, com sua música de alto poder combustível, feita com guitarras, computadores e cavaquinhos” (Essinger, Jornal do Brasil, 23/04/02).

Em 2003, o grupo, por meio dos recursos do Sistema de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Recife (PE) produziu o seu primeiro disco. “Nadadenovo” foi gravado e mixado em Recife com produção musical de Igor Medeiros e Mad Mud (Leo D & William P) e masterizado em São Paulo (Classic Master). O álbum logo atraiu a atenção do público e, mais uma vez, da crítica com suas quinze faixas que mesclam vários ritmos e tendências, em arranjos trabalhados com baixo, bateria, guitarra, violão, teclado, cavaco, flauta, escaleta, samples, entre outros. Ao completar três anos de formação em abril de 2004, a Mombojó lança o “Nadadenovo” como encarte da revista

OutraCoisa (L&C Editora) e também com distribuição nacional de 20 mil cópias pelo selo Trattore, ambos de responsabilidade do cantor e compositor Lobão. Com isso, a proposta assumida pelo Mombojó foi a de “aderir definitivamente à tendência mundial de se fazer música de qualidade com produção e distribuição independentes”¹², tendo inclusive desde o primeiro momento disponibilizado em seu site na Internet todas as faixas do disco para download gratuito, e ainda os arquivos completos de uma das faixas sob a licença Creative Commons.

A Creative Commons (ou “criação comum” também conhecido pela sigla CC) pode denominar tanto um conjunto de licenças padronizadas para gestão aberta, livre e compartilhada de conteúdos e informação, quanto a homônima organização sem fins lucrativos norte-americana que os redigiu e mantém a atualização e discussão a respeito delas. As licenças Creative Commons foram idealizadas para permitir a padronização de declarações de vontade no tocante ao licenciamento e distribuição de conteúdos culturais em geral (textos, músicas, imagens, filmes e outros), de modo a facilitar seu compartilhamento e recombinação, sob a égide de uma filosofia do copyleft¹³. As licenças criadas pela organização permitem que detentores de copyright (isto é, autores de conteúdos ou detentores de direitos sobre estes) possam abdicar em favor do público de alguns dos seus direitos inerentes às suas criações, ainda que retenham outros desses direitos. Isso pode ser operacionalizado por meio de um sortimento de módulos de licenças padrão, que resultam em documentos prontos para serem agregadas aos conteúdos que se deseje licenciar. Os módulos oferecidos podem resultar em licenças que vão desde uma abdicação quase total dos seus direitos patrimoniais, até opções mais restritivas, que vedam a possibilidade de criação de obras derivadas ou o uso comercial dos materiais licenciados.

Assim, graças principalmente à sua versão online gratuita, o álbum “Nadadenovo” se tornou bem conhecido, tendo alguma repercussão nos principais

¹² Citação extraída de <http://www.mombojo.com.br/abanda.htm>. Acessado dia 30 de Outubro de 2007

¹³ Copyleft é uma forma de usar a legislação de proteção dos direitos autorais com o objetivo de retirar barreiras à utilização, difusão e modificação de uma obra criativa devido à aplicação clássica das normas de propriedade intelectual, sendo assim diferente do domínio público que não apresenta tais restrições. "Copyleft" é um trocadilho com o termo "copyright".

veículos de comunicação e fazendo certo sucesso em várias cenas independentes das cidades brasileiras. A banda Mombojó atingiu então uma certa visibilidade no mercado e acabou sendo contratada pela gravadora “Trama” em novembro de 2005, lançando o seu segundo disco, “Homem-Espuma”, em 2006.

Escolhemos para análise a canção “cabidela” do primeiro disco do Mombojó, pois foi esta a composição mais utilizada pela banda para divulgar o trabalho. A música foi selecionada por eles para participar de coletâneas, teve uma versão em vídeo clip que chegou a passar pela MTV e foi também bastante comentada pela crítica. A decisão, portanto, de privilegiar o disco “Nadadenovo”, primeiro da banda, justifica-se porque foi através dele que o Mombojó conseguiu atingir uma certa repercussão, inclusive maior do que conquistada pelo “Homem-Espuma”, seu segundo trabalho. Assim, dentre as bandas que utilizaram a Internet como alternativa de distribuição no Brasil, o Mombojó foi a que conseguiu, até então, o melhor resultado. “Nadadenovo” foi publicado no website da banda de modo integral respeitando o formato álbum. Podemos encontrar a capa, a ordem das faixas, disponibiliza a letra e também algumas cifras.

Imagens do Website:

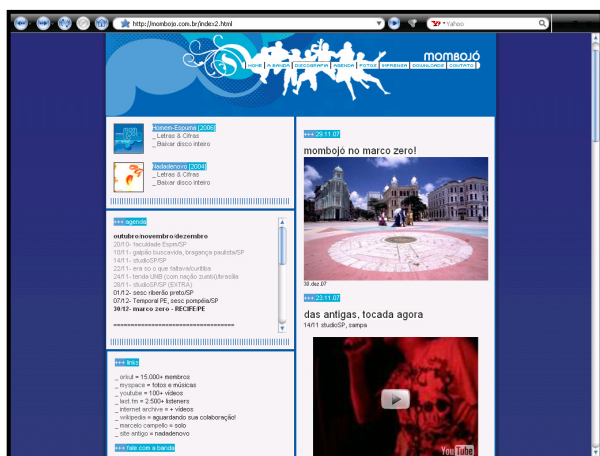


Fig.3 – Página Principal.



Fig.4 – Discografia.

Cabidela – Letra e Estrutura

Instrumental Tudo vermelho os meus olhos pegando fogo minha paciência encardida, meu sufoco eu já quebrei o espelho terminei meu namoro tudo vermelho de novo	Introdução Verso 1	Parte A
a minha cor é uma só sozinha perdida em meus lençóis o tempo fechou pra mim eu a fim que o mesmo se vá	Verso 2	Parte B
não quero ter você em mim nem me esquentar não quero te sentir	Verso 3	Parte C

“Cabidela” dura 3 minutos e 54 segundos e foi composta por Felipe S e China. A canção se divide em três partes que são executadas de maneira linear, não havendo recorrência ao longo da música. Na primeira parte se encontram a introdução instrumental e o primeiro verso. As partes B e C são constituídas apenas por um verso em cada. Como podemos perceber, a estrutura da canção não apresenta um refrão, algo que não é muito comum no formato canção, mas também não é inédito, sendo possível identificarmos algumas composições de sucesso estruturadas desta maneira, a exemplo de “Faroeste caboclo” da banda Legião Urbana.

Logo de início, podemos ouvir um som sintético de teclado que ensaia iniciar um tema melódico quando é interrompido abruptamente por um loop de bateria e uma guitarra, tendo um órgão ao fundo que preenche os espaços com acordes. Aparece o som de uma bateria acústica que substitui o loop e anuncia a entrada do tema melódico executado por uma escaleta. Ainda na introdução podemos perceber ao fundo o som de scratches¹⁴ executados por pickups. A atmosfera criada pelos instrumentos remete a

¹⁴ Scratch é uma técnica usada principalmente pelos Djs de rap e consiste em reverter e acelerar a rotação do disco de vinil utilizando as mãos resultando em um som “arranhado”.

uma certa letargia característica do trip hop¹⁵. A voz de Felipe S. surge cantando o verso “Tudo vermelho... os meus olhos pegando fogo...” apresentando um padrão acelerado de dicção, causando uma instabilidade do desenvolvimento melódico. Neste caso há algum esboço de melodia, mas a predominância consonantal da fala suscita a figurativização como modo de dicção preponderante. Assim, a instabilidade do fluxo melódico causada pela aceleração consonantal repercute no sentido apontado por Tatit (2004) como a possibilidade de “revelação”, “lamentação” ou “angústia”. Assim, o padrão de entoação reitera o sentido do verso revelado nos trechos “eu já quebrei o espelho... terminei meu namoro... tudo vermelho de novo”. A coerência na construção do aspecto melancólico é complementado pela atmosfera letárgica do trip hop. Nesta parte A, o modo figurativizado como é entoada a voz pode corresponder tanto ao sentido de “revelação”, de “angústia” como também ao de “lamentação” apontado por Tatit. Durante todo o verso é sempre enfatizado a instabilidade do fluxo fórico, não revelando uma relação de conjunção ou disjunção do sujeito com o seu objeto de desejo.

A transição para a parte B é caracterizada por uma mudança do conjunto instrumental que passa a ter uma batida menos sincopada da bateria e uma diminuição da quantidade de notas tocadas pelos outros instrumentos. Cria-se uma atmosfera suspensa que abre espaço para a voz entoar o verso “a minha cor é uma só... sozinha perdida em meus lençóis... o tempo fechou pra mim... eu a fim que o mesmo se vá” desacelerando o fluxo melódico, predominando o aspecto vogal da dicção. Este alongamento das palavras que enfatiza a melodia reitera a melancolia, disforia e disjunção do sujeito com o objeto de desejo, caracterizando do modo de dicção como o de passionalização. Assim, as idéias de “solidão”, “abandono” e “apatia” trazida pelo verso parecem forma os sentidos privilegiados.

¹⁵ O trip Hop foi o nome usado pela revista Mixmag nos anos 90 para definir o álbum Maxinquaye, do artista Tricky. Apesar de somente neste momento o gênero ter ganhado uma denominação, a história do trip hop já vinha sendo construída desde meados dos anos 80. Basicamente, o trip hop (também chamado de “música de Bristol”, em referência à cidade da Inglaterra, onde o gênero surgiu) é música eletrônica em slowtempo (lenta), marcada por downbeats (batidas desaceleradas, menos de 120 bpm) e pelo uso de instrumentos convencionais e acústicos, sendo que essa é uma marca importante, que acaba personalizando cada grupo e/ou artista. Exemplo de grupos: Massive Attack, Cocteau Twins e Portishead.

A bossa nova demarcada principalmente pela cadência da bateria e do contra-baixo demarca o início da parte C. O verso “Não quero ter você em mim... nem me esquentar... não quero te sentir” é mais uma vez entoado desacelerando o fluxo melódico, reiterando o aspecto disfórico e de dijunção do sujeito com o objeto de desejo. Nesta seção, o sentido configurado pela forma reiterativa da voz e do verso podem ser “rejeição”, “abandono”, “apatia”. A canção acaba em uma repetição cíclica do verso 3 cantado ao final de modo sussurrado que se silencia dando lugar a uma nova melodia caracterizada como de um timbre sintético de teclado.

Cabidela dialoga com um espectro diverso de referências, tendo o trip hop, a bossa nova e também, devido ao sentido melancólico, angustiado, de rejeição que é construída através da interpretação do cantor, acaba nos remetendo ao samba canção. A sentido nebuloso da letra lembra a característica psicodélica das composições do trip hop, sempre fazendo relações entre formas diferentes de percepção, comparações de cores com estado do corpo, o excessivo uso de delay¹⁶ na guitarra, a utilização de aliterações e anáforas no modo de cantar a letra. Então, podemos dizer que a idéia de uma criação estilística original através da mescla de vários gêneros principalmente a bossa nova, o samba canção, o trip hop, o rap e música eletrônica, utilizando-se de certas construções típicas da música psicodélica dos anos 60 é o que forma a proposta configurada pela canção “Cabidela”. Outro aspecto importante é o caráter regional trazido pela música do Mombojó. De maneira muito clara, um certo caráter nordestino está presente na música por uma característica estilística da voz de Felipe S, com seu sotaque bem marcado, mas o fato contextual de que grupo vem de Pernambuco e de certa forma ser relacionado com o movimento Mangue Beat¹⁷ acaba sendo preponderante para se fazer este tipo de relação.

¹⁶ Delay é o termo técnico usado para designar o retardo de sinais em circuitos eletrônicos geralmente o atraso de som nas transmissões via satélite. Na música se refere ao tempo de atraso de um sinal, em reverberação, eco, ou em equipamentos eletrônicos em geral.

¹⁷ Manguebeat (ou *Manguebit*) é um movimento musical que surgiu no Brasil na década de 90 em Recife que mistura ritmos regionais com rock, hip hop e música eletrônica.

4.3 – “Tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro” - Lucas Santtana.

Lucas Santtana surgiu no cenário nacional em 1993, quando participou como instrumentista do cd “Tropicália 2” de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Posteriormente foi convidado para gravar o disco “Gilberto Gil acústico MTV”. Em 2000, iniciou sua carreira solo lançando o cd “Eletro Ben Dodô”, produzido por Chico Neves e mixado no estúdio Realworld, nos Estados Unidos. Em julho de 2003, lançou o seu segundo cd, intitulado "Parada de Lucas". Como instrumentista, participou dos cd's de Chico Science e Nação Zumbi, Marisa Monte, Fernanda Abreu, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Como compositor teve suas músicas gravadas por Marisa Monte, Fernanda Abreu, Arto Lindsay, Adriana Calcanhoto, dentre outros.

Em 2006 lança o 3º cd, “3 sessions in a greenhouse”. Juntamente com o disco, Lucas Santtana transforma seu selo musical Diginóis records em um website: www.diginois.com.br. No site é possível baixar gratuitamente o cd e as faixas abertas do cd para remixar e também enviar para o site. Em 1 ano na Internet, o site já recebeu

mais de 50.000 visitas e mais de 12.000 downloads do cd foram feitos¹⁸. Para análise, escolhemos este último álbum de Lucas Santtana já que foi a partir dele que o artista começou o movimento de discussão sobre novas formas de relação e apropriação da música em Salvador. Esta



discussão vem sendo feita em palestras e encontros, muitas vezes, organizados pelo próprio artista.

Uma das propostas mais curiosas que encontramos neste trabalho é justamente a “faixa aberta”. Também chamada de “canção aberta” por Gilberto Gil e “canção módulo” por Tom Zé, este novo “formato” se tornou comum com o advento das

¹⁸ Informações retirados de <http://www.diginois.com.br>. Acessado em 02/11/2007

publicações via web. A “faixa aberta” consiste em uma faixa musical, porém é encontrada na web e é toda constituída de partes pré-gravadas que servem para ser recombinadas por qualquer um que faça o download. Ou seja, o que se encontra no website é a voz e os instrumentos gravados de uma canção, porém não há uma ordem pré-estabelecida, o internauta é quem escolhe como deve começar e terminar a música, que momento o cantor deve cantar, quando começa e termina o solo de guitarra etc. Este “formato” pode ser compreendido como um meio termo entre o formato canção e um *track*¹⁹ dentro da política da cibercultura do “*Do It Yourself*”. O conceito da “faixa aberta” não foi inventado por Lucas Santtana e já pode ser encontrado com alguma facilidade na web. Tom Zé, Gilberto Gil e o Mombojó são também alguns nomes da música brasileira que trabalham, ou já trabalharam, com este “formato”.

A experiência de Tom Zé foi feita no disco “Jogos de armar”, de 2000, lançado pela gravadora Trama, um trabalho constituído por dois cds. O primeiro, “Jogos de Amar”, é um álbum com 14 composições cujos fragmentos são encontrados no segundo cd, chamado por Tom Zé de “disco auxiliar”. O interessante é que Tom Zé disponibiliza também no “disco auxiliar” fragmentos de gravação que não foram aproveitados em “Jogos de armar”. Contudo, esta experiência é diferente da feita por Lucas Santtana, por Gilberto Gil e pela banda Mombojó já que “Jogos de armar” foi lançado de maneira tradicional, no suporte cd, respeitando integralmente os copyrights do artista, como podemos ver no site de Tom Zé²⁰.

“Tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro”, composição de Lucas Santtana disponibilizada em seu website no formato canção e também como “faixa aberta”, é uma proposta nova que vem sendo utilizada na internet. O artista divulga o seu trabalho e também disponibiliza as suas composições para serem remixadas ou recombinadas pelos internautas e as novas versões são publicadas no próprio website. Neste sentido, a “faixa aberta” “Tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro” se configura como uma espécie de proto-canção, não podendo ser analisada como uma canção já que se constitui como um conjunto já fragmentado, mas que sempre terá como referência ao formato original.

¹⁹ Um track é o mesmo que “uma pista de gravação”. O termo originalmente se refere à quantidade de pistas que o cabeçote de um gravador analógico dispõe. Na música eletrônica, o termo se refere a fragmentos de peças musicais utilizadas pelos Djs em suas mixagens.

²⁰ <http://www.tomze.com.br/pjarm.htm>

Todas as recombinações feitas pelos internautas acabam sempre se tornando versões de uma composição primeira.

Tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro (canção) – Letra e estrutura.

Instrumental orla do litoral, alegria é geral mas o samba não é só anúncio propaganda de tv, compra aê, vende aê sempre no bom clima feito pra você	Introdução Verso 1	Parte A
não vou me preocupar porque só ando queimando brasa só baixo se for de graça se seu tênis importado é disputado no camelô já disse Nação Zumbi “...toalha nova não enxuga...”	Verso 2	Parte B
é assim que se faz a construção tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro	Refrão	Parte C
o bolo vai crescer o pateta é você não participou da divisão vão indexar ao faturamento e o economês vai funcionar direito	Verso 3	Parte D
me diz quem é que defende a meta desse clube que calcula que investe que aplica porque quando abasteço ali na esquina o preço da gasolina já subiu de 1 para 2 reais	Verso 4	Parte B
é assim que se faz a construção tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro	Refrão	Parte C

“Tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro” foi composta por Lucas Santtana e tem a duração de 5 minutos e 38 segundos. O fator que delimita as seções é o arranjo que se divide em quatro partes e tem duas repetições. A primeira contém a introdução e o verso 1. A segunda parte se repete duas vezes na música, porém com versos diferentes (verso 2 e 4). A parte D contém o verso 3 e o refrão da música corresponde à parte C.

Ruídos de um ambiente de estúdio de gravação podem ser ouvidos logo no começo. A impressão de “música ao vivo” aclimata o início da música e, então, os primeiros acordes de um cavaquinho soam indicando a introdução da canção. Bateria, contrabaixo e uma guitarra conduzem a música com uma leveda que se encaixa entre o funk e o samba. No momento em que a voz de Lucas Santtana começa a cantar o verso 1, o cavaquinho já não soa mais e apenas a bateria, o contra-baixo e uma guitarra com delay sustentam uma base bem sincopada e criando clima meio obscuro. O primeiro verso “orla do litoral... alegria é geral...” é entoado de modo cadenciado o que impede o desenvolvimento de uma melodia definida, marcando uma dicção figurativizada. O modo coloquial como canta a letra delineia um sentido de “provocação”, “revelação”, “argumentação” ou “descrição” a respeito de um contexto, cenário ou situação. A instabilidade do fluxo melódico e o modo irônico expresso pela forma de cantar deixa em suspenso a relação de conjunção ou dijunção, não ficando claro qual é o objeto que origina o fluxo fônico. Pode-se inferir, contudo, que “orla do litoral, alegria é geral” seja uma codificação não tão clara e de endereçamento específico que se refere ao carnaval baiano.

O retorno do cavaquinho antecede o início da parte B e a voz principal que canta o verso 2 “não vou me preocupar porque....” marca a mudança da seção rítmica que se torna um samba. Ocorre aqui uma mudança do padrão de dicção que diminui a cadência rígida apresentada na parte A, apresentando um fluxo melódico mais claro, desenvolvendo a temática na letra ao mesmo tempo em que faz desencadeamento do tema melódico. O curioso é que a conotação de “indiferença” trazida pelo verso é expressa por um padrão de dicção que promove o sentido de conjunção do sujeito com o seu objeto de desejo, fazendo com que a correlação entre a expressão da voz e o conteúdo semântico da letra construa uma ironia.

No refrão, o conjunto instrumental fica mais evidente, aproximando-se da voz em primeiro plano. Ainda tendo como base o samba, a voz de Lucas Santtana canta, “é assim que se faz a construção...”, mantendo o mesmo padrão de dicção da parte B, enfatizando o desenvolvimento melódico das sentenças, ocorre a mesma construção da ironia através da correlação da expressividade da voz em contraponto ao conteúdo semântico da letra.

O conjunto instrumental silencia, iniciando a parte D. O verso “o bolo vai crescer... o pateta é você...” é entoado repetindo o padrão de dicção da parte A. Ocorre uma instabilidade do fluxo melódico, privilegiando o aspecto consonantal das frases. O tipo de construção configurado pela figurativização da dicção e o sentido de provocação criado pela letra nos faz lembrar do modelo de composição bastante usado pelo rap. Contudo, a não ser por este aspecto, a música não possui uma referência direta a este gênero musical em seu arranjo. A canção segue com as duas partes finais que repetem as construções de sentido das partes anteriores. No final, novamente podemos ouvir ruídos de um ambiente de estúdio de gravação o que sugere um clima de “música ao vivo” e com uma certa descontração.

“Tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro”, através de um endereçamento muito específico e uma codificação não tão clara, faz alusão a questões culturais e políticas que ocorrem na cidade de Salvador. Muito do sentido irônico e de protesto trazido pela canção só é identificado quando é possível ao analista perceber as referências contextuais às questões políticas e culturais de Salvador que não são tão óbvias na letra. A composição dialoga com elementos do funk, do samba, do rap e, quando é disponibilizada como “faixa aberta”, também entra no universo da música eletrônica. Em um primeiro plano, parece que a proposta inicial da canção é demarcar uma postura contrária à apresentada na cena musical de Salvador. A música se afirma, então, sempre em contraposição aos hábitos de consumo da cena desta cidade, do pagode da periferia, do carnaval e consumo destes produtos, correspondendo a um padrão que pressupõe uma relação próxima entre as condições de produção e das condições de reconhecimento o que caracteriza os produtos de circulação *underground*.

5 – Considerações finais

Os critérios que nortearam as escolhas de Gilberto Gil, Lucas Santtana e da banda Mombojó para integrarem o corpus de análise deste trabalho foram as diferentes condições produtivas que caracterizam cada produto, assim como também, as diferentes propostas usadas para disponibilização das canções de cada um deles em seus websites. Analisando individualmente e comparando o que foi observado procuramos perceber como este tipo de prática pode vir a modificar o formato canção em termos estruturais, de concepção e nas suas formas de apropriação para o consumo. Com relação a estas questões, observamos:

“Kaya N’Gan Daya” apresenta uma construção discursiva que não foge dos padrões já estabelecidos durante estes anos de consolidação do formato canção, mantendo a estrutura de maneira integral: com um tempo de duração entre os 3 à 4 minutos; possuindo introdução, verso, refrão; mantém-se a repetição das partes como padrão; enquanto versão, constitui-se como uma estratégia discursiva muito usada na música popular massiva; mantém a relação entre os padrões de dicção em sua construção melódica, respeitando as características do “gesto cancional” como propõe Luiz Tatit; e está disponibilizada no website em uma configuração que remete ao modelo de álbum. Da mesma forma, “Kaya N’Gan Daya”, pelo modo específico como promove um diálogo entre o reggae e o forró, dois gêneros bem demarcados, acaba ampliando o seu universo de consumo. De uma maneira geral, a composição não descaracteriza os aspectos do reggae, mas ao mesmo tempo, ao re-contextualizar a canção para um universo brasileiro, acaba construindo uma relação que demarca a semelhança entre os dois gêneros, refletindo o que há de comum nos valores, ideologias e identidades do reggae e do universo da canção nordestina. “Kaya N’Gan Daya”, por tudo isso, acaba ampliando o seu horizonte de expectativa, expandindo a sua possibilidade de diálogo com diferentes gostos e ideologias, direcionando-se a um espectro amplo de consumidores. Por isso, podemos dizer que a relação entre as condições de produção e de reconhecimento apresentadas pela canção se caracterizam por uma assimetria, um distanciamento onde não é possível identificar qual um segmento privilegiado. Por todos estes motivos, “Kaya N’Gan Daya” se caracteriza

como um discurso perfeitamente adequado aos padrões encontrados nos produtos que circulam pelo *mainstream*.

De modo muito parecido, “Cabidela” também não apresenta modificações estruturais. Respeita o formato canção em sua duração e, apesar de não ter um refrão bem demarcado, suas divisões não fogem muito do padrão. É interessante notar que, apesar da banda ser vinculada ao Mangue Beat, “Cabidela” em nenhum momento faz referência à mistura dos ritmos pernambucanos com outros gêneros musicais, o que era comum no movimento dos anos 90 (mas não determinante). As características da composição indicam referências mais universais do que a dos ritmos regionais como o trip hop, a bossa nova, a música eletrônica, o samba canção, o rock e as referências à música psicodélica. Contudo, ao contrário de “Kaya N’Gan Daya”, “Cabidela” se configura como um discurso que se endereça a um público um pouco mais identificável. Esta canção tem na proposta de diálogo entre diversas referências musicais a busca de um diferencial, de uma marca estilística que o torne reconhecível. Diferente da composição de Gilberto Gil, as referências de “Cabidela” estão diluídas em um conjunto que não apresenta um elemento predominante. Não há, portanto, um diálogo que busque uma reflexão identitárias através da demarcação de semelhanças entre os gêneros utilizados, como vimos na estruturação de “Kaya N’Gan Daya”. Podemos dizer, então, que “Cabidela” propõe criar uma marca estilística que o torne identificável por um público que esteja na interseção dos consumidores do rock, da mpb e da música eletrônica. Contudo, o que chama a atenção neste trabalho é a maneira como ele repercutiu fazendo um considerável sucesso dentro de mercados mais segmentados, agradando a públicos diferentes em cenas independentes de cidades como a de Salvador, Rio e São Paulo, por exemplo. Podemos pensar dois motivos para este fenômeno. O primeiro é o fato da banda vir da cena musical pernambucana que adquiriu um grande respeito dentro de outras cenas independentes do Brasil desde o movimento Mangue Beat. O segundo motivo e talvez o mais importante é que provavelmente houve uma aproximação das condições de produção com as condições de reconhecimento do trabalho devido ao fato do disco ser facilmente adquirido na Internet. Com menos “intermediários” no processo de distribuição e difusão, o disco “Nadadenovo” acabou se tornando mais “próximos” de seus consumidores que podiam ouvir e interagir com a banda através do website, criando uma relação diferente entre suas condições

produtivas. Com a disponibilização do disco em seu website, o Mombojó conseguiu uma pulverização ampla e não segmentada do seu trabalho, do mesmo modo como acontece com os produtos que circulam pelo *mainstream*, mas ao mesmo tempo acabou criando uma proximidade entre as condições de produção e as condições de reconhecimento (uma simetria), uma característica dos trabalhos encontrados no circuito *underground*.

Aqui, temos que ressaltar uma diferença importante entre as condições produtivas encontradas no estudo sobre “Kaya N’Gan Daya” e “Cabidela” ligada ao modo de disponibilização utilizado por cada trabalho nos respectivos websites. Na página virtual de Gilberto Gil, os discos estão disponíveis para audição de maneira integral, mas não é possível fazer o *download* dos arquivos que, além disso, estão em uma qualidade bem inferior ao padrão. Na verdade, o modo como está disponibilizado toda a obra de Gilberto Gil em seu website funciona como uma espécie de “catálogo”, uma forma de divulgar o produto comercializado nas lojas. Já no caso de “Cabidela” e do Mombojó, o internauta tem acesso ao disco, podendo adquiri-lo gratuitamente em formato mp3 (em 128 kbps). Deste modo, o Mombojó tenta criar uma relação mais direta com seus ouvintes enquanto que, no caso do website de Gilberto Gil, o acesso ao disco passa por mais “intermediários”.

O caso da “faixa aberta” “Tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro” de Lucas Santtana, contudo, parece ser uma proposta diferente das apresentadas por “Cabidela” e “Kaya N’Gan Daya”. Como uma espécie de “proto-canção”, a “faixa aberta”, se propõe a criar um tipo de vínculo com o internauta, possibilitando diferentes formas de apropriação através de uma participação direta e criativa. Por outro lado, a “faixa aberta” “Tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro” pode ser vista também como uma referência a canção original, servindo assim apenas como uma forma de divulgação do trabalho de Lucas Santtana. Curiosamente, podemos notar que grande parte das recombinações enviadas pelos internautas para o website são, na verdade, versões da canção original. Porém, apesar de não ser revolucionária, não podemos deixar de ressaltar que “Tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro” acaba se configurando como uma proposta discursiva diferente que busca criar uma relação de proximidade muito grande entre as condições de produção e de reconhecimento através da interatividade entre o ouvinte e o trabalho do artista.

Assim, podemos dizer que a forma de disponibilização das canções em páginas pessoais dos artistas realmente podem vir a criar diferentes formas de relação entre as condições de produção e condições de reconhecimento ao criarem uma maior proximidade entre produtores e consumidores, eliminando intermediários. Contudo, isso não parece implicar necessariamente em uma ruptura com a lógica industrial de produção e distribuição, nem em uma tentativa de superação do formato canção. Como podemos ver, as páginas virtuais analisadas não deixam de servir como uma forma de divulgação do trabalho dos artistas, seja para compra dos produtos ou não. De uma forma geral, mantém-se a proposta de um consumo massivo, respeitando-se os padrões e formatos de produção existentes na indústria. A substituição dos suportes convencionais de armazenamento e distribuição parecem não representar o fim da música massiva, mas sim apenas a demarcação de um confronto entre alguns artistas e determinadas políticas editoriais das grandes gravadoras

Então, a exemplo do que se discute sobre McLuhan em “A Galáxia de Gutenberg”, provavelmente a chegada da Internet não signifique o fim do formato canção e tudo o que ele representa. Talvez, estejamos diante apenas do nascimento de diferentes formas de relacionamento com a canção, dando nova vida ao velho formato que, ao contrário do que pregam os visionários fãs da música eletrônica, parece ganhar novo fôlego nestes tempos da era digital.

Referências Bibliográficas.

- BARBERO, Jesus M. **Dos Meios às Mediações : comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 1997.
- DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz: indústria fonográfica braileira e mundialização da cultura.** São Paulo, Boitempo Editorial, 2000.
- FABBRI, Paolo. **El Giro Semiótico.** Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.
- _____. **Tácticas del Signo.** Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.
- FREIRE, João Filho. **Jovens, Espaços Urbanos e Identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical.** Comunicação e Música Popular Mássica. Organizadores: Jeder Janotti Jr. E João Freire Filho. Edufba. Salvador. 2006.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music.**Cambridge/Massachusett: Havard University Press, 1996.
- FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (org.). **On Record: rock, pop & the new written world.** London: Routledge, 1990.
- FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. **The Cambridge Companion to Pop and Rock.** Endinburgh: Cambridge university Press, 2001.
- GELDER, Ken; THORTON; Sarah. **The Subcultures reader.**London: Routledge, 1997.
- JANOTTI JR, Jeder. 666 The Number of the Beast: alguns apontamentos sobre a experiência simbólica a partir das letras, crânios, demônios e sonhos do *heavy metal*. **Textos de cultura e comunicação.** Salvador: Facom/UFBA, n. 39, dez. 1998. p. 97-112.
- _____. “Rock and Roll all Nite”: Notas sobre rock pesado, tecido urbano e sua apropriação em Porto Alegre. In: HAUSSEN, Doris Fagundes. **Mídia, Imagem & Cultura.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 249-264.
- _____. Afeto, autenticidade e sociabilidade: uma abordagem do rock como fenômeno cultural. In: GOMES, Itânia M. Mota & JACOB DE SOUZA, Maria Carmen. **Media & Cultura.** Salvador: Edufba, 2003a.
- _____. **Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade.** Rio de Janeiro:E-papers, 2003b.
- _____. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a

análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, vol.6, n.2, 2003c, p. 31-46.

_____. **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. Texto inédito. Salvador. 2005.**

_____, CARDOSO, Jorge Filho. **A Música Popular Massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática**. Comunicação e Música Popular Massiva. Organizadores: Jelder Janotti Jr. E João Freire Filho. Edufba. Salvador. 2006.

MARCHI, Leonardo di. A Angústia do Formato: uma história dos formatos fonográficos. **E-Compós**, número2, julho/2004. Disponível em: . Acesso em 15/11/2007.

MCLUHAN, Herbert Marshall: A Galáxia de Gutenberg. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2ª ed., 1977.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. São Paulo: Unicamp, 1998.

SÁ, Leonardo. O sentido do som. In: NOVAES, Adauto. Rede Imaginária: Televisão e democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 123 – 139.

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

_____. A música na era de suas tecnologias de reprodução. Texto inédito. Rio de Janeiro. 2006.

SHUKER, Roy. **Understanding Popular Music**. London/New York: Routledge, 1994.

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

STRAVINSKY, Igor. "A Poética da Música. Trad. Port. de Maria Helena Garcia. Dom Quixote, 1971.

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

_____. **Semiótica da Canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1999.

_____. **Análise Semiótica Através das Letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **O Cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

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

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

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

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

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

_____. **Tradição e Esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.