

# Notas para se pensar as relações entre Música e Tecnologias da Comunicação

**Simone Pereira de Sá e Leonardo de Marchi**

No presente ensaio, pretendemos apresentar reflexões oriundas da pesquisa em desenvolvimento *Música Eletrônica, Tecnologias da Comunicação & Dinâmicas Identitárias*<sup>1</sup>, buscando definir alguns pressupostos do trabalho.

Não por acaso, a música eletrônica <sup>2</sup> tem sido apontada como um fenômeno típico do que os acadêmicos chamam de cibercultura. Ainda que não nos distanciemos dessa afirmação, discutiremos primeiramente as diferentes perspectivas sobre esta noção, situando-nos dentro deste contexto.

Nosso outro foco de interesse é o que chamamos de dimensão comunicativa da música brasileira. Nele, apresentamos um breve mapeamento da produção acadêmica sobre o tema da música popular brasileira, com o objetivo específico de discutir como o aspecto da comunicação na música tem sido tratado – ou melhor, tem sido ignorado - pelos estudiosos.

Se os dois primeiros momentos do texto são marcados pela exposição dessas premissas, no terceiro explicitamos as hipóteses de nossa abordagem da música eletrônica, apontando algumas questões que este objeto empírico permite-nos articular com as temáticas anteriormente apresentadas. Ainda que brevemente, apontaremos para aspectos das diversas apropriações tecnológicas que os artistas desse estilo de música promovem e como eles efetivamente se relacionam com a Indústria Cultural, seja alterando os “tradicionais” padrões de produção, circulação e consumo, seja negociando a influência midiática na construção dessa música como estilo musical.

Enfim, trata-se de um trabalho que explora, de forma ensaística, as possibilidades de se pensar as relações entre música e comunicação no Brasil, a partir de um estudo de caso.

## **MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO**

Tornou-se freqüente relacionar a música eletrônica com o desenvolvimento das tecnologias digitais, designando aquela como um típico fenômeno da cibercultura (Lévy, 1999). Ainda que também consideremos esta articulação relevante, interessa-nos aqui distinguir diferentes abordagens acerca da cibercultura.

Primeiramente, buscamos nos afastar de certa perspectiva marcada por uma abordagem determinista, utópica, de matriz técnico-libertária, que entende a comunicação medida por computador como a base de um novo espaço público em

que se reconfiguram e otimizam as interações sociais, criando um ambiente propício à troca, à reciprocidade, à criação de laços afetivos. Nesse ambiente informacional descentralizado e rizomático, relações mais democráticas entre todos os indivíduos emergiriam “naturalmente” tão logo todos possam, sem prévia restrição, produzir e fazer circular informação. Conseqüentemente e/ou ao mesmo tempo, as sociedades tenderiam à conexão generalizada através das redes telemáticas, onde tudo e todos atuam no projeto de construção de uma inteligência coletiva (Lévy, 1993; 1999). Em poucas palavras,

A cibercultura é a expressão da aspiração de construção de um laço social que não seria fundado nem sobre links territoriais, nem sobre relações institucionais, nem relações de poder, mas sobre a reunião em torno de centros de interesses comuns, sobre o jogo, sobre o compartilhamento do saber, sobre a aprendizagem cooperativa, sobre processos abertos de cooperação. (Lévy, 1999; 130).

Aqui, a estrutura de comunicação em rede é entendida como fundante de uma nova forma de relação social necessariamente mais lúdica, horizontal, democrática e participativa.

Contrariando este argumento, estudos pontuais (Castells, 1999; Sá, 2001) demonstram que o ciberespaço engloba diferentes e conflitantes grupos sociais e formas de expressões que ultrapassam (por vezes, rejeitam) o projeto de bem comum – seja aquele representado pela noção de inteligência coletiva (Lévy, 1993; 1999) seja nos termos de um espaço público ampliado de matriz habermasiana. Desta forma, ainda que acreditemos que as novas tecnologias da comunicação possam reconfigurar aspectos da sociabilidade do mundo contemporâneo, cabe distinguir esta premissa da perspectiva anterior, que articula as novas tecnologias a um projeto de sociedade democrática, com valores que representam mais elementos ideais do que efetivos e possíveis na rede<sup>3</sup>.

Há ainda, no extremo oposto, teorias que tratam de forma apocalíptica os “efeitos” e “impactos” das tecnologias digitais na vida social contemporânea, enfatizando aspectos como a radicalização da sociedade de controle, nos termos deleuzianos; da realidade manipulada digitalmente; das inferências no corpo humano no sentido de controlá-lo melhor. Por mais que apresentem interessantes discussões e contrapontos ao argumento anterior, esses trabalhos compartilham o problema de seus antagonistas “integrados” – uma super-valorização dos atributos tecnológicos em detrimento da concretude das relações sociais.

Outra vertente de estudos sobre as tecnologias do virtual define a cibercultura como um “dado”, ou como o principal elemento estruturante da sociedade

contemporânea.(Lévy; 1999; Trivinho, 2003). Desde então, a cibercultura estaria estruturando todo o funcionamento social, político e econômico do sistema capitalista. Em suma, entende-se que a cibercultura nomeia a macroconfiguração de época que, manifesta desde (pelo menos) as três últimas décadas, implica e articula tanto o arranjo societário ao nível da infra-estrutura tecnológica quanto a atmosfera simbólica, imaginária e comportamental correspondente a fase da história do capitalismo organizada e permanentemente modulada a partir do, com base no e através do processo extensivo e irreversível de informatização das práticas e relações sócio-culturais, de virtualização dos objetos e corpos e de ciberespacialização do território, em escala local, nacional e mundial. (Trivinho, 2003; 61).

Apesar do notável esforço desses estudiosos para compreender as transformações que as tecnologias digitais têm promovido na vida econômica, política e social, essa visada tende a perceber toda expressão da cultura contemporânea como encompassada pelas tecnologias digitais, tratando dos mais distintos fenômenos sociais como resultantes da cibercultura. Nesse caso, ainda, a noção de cibercultura torna-se questionável, pois reificada e compreendida de forma substantiva.

Ambas as abordagens trazem consigo, ainda que em graus diversos, um ponto em comum que obscurece uma discussão mais detida sobre a questão tecnológica. De fato,

Nessas análises, a inovação técnica é apresentada como uma causa de melhoria social e liberação política e intelectual, uma fuga histórica da antiga mídia repressora. (...). As forças ideológicas que cercam novas tecnologias produzem uma retórica de novidade, diferenciação e liberdade que funciona para ocultar a semelhança estrutural entre mídias superficialmente heterogêneas. (Aarseth, 1997; 14).

Em contraponto a estas posições, nossa perspectiva remete a idéia de cibercultura primeiramente à noção de cultura, na tradição interpretativa da antropologia, como um conjunto de valores, crenças, formas de pensar de um grupo, entendidos na sua lógica simbólica. Desta forma, a cibercultura não é um mundo acabado e ideal; é antes o conjunto do emaranhado de códigos múltiplos e plurais, fruto de um constante apropriar e refazer social através das redes digitais, cujas “teias de significados” – conflituosas, intrincadas, heterogêneas - cabe ao pesquisador desvendar. (Geertz, 1998).

Além disto, interessa-nos particularmente interpretar a questão tecnológica a partir da dinâmica entre meios, indagando como um meio – ou tecnologia – reconfigura experiências anteriores. Nesse sentido, remetemo-nos ao trabalho de Bolter & Grusin (2000) em *Remediation*<sup>4</sup>. Nesse texto, os autores questionam a aura de inovação que

os estudos sobre as novas tecnologias imprimem em suas análises, caracterizando uma abordagem que sempre menospreza as possibilidades tecnológicas e sociais das mídias tradicionais. Com efeito, Bolter & Grusin percebem toda *nova* tecnologia em profundo diálogo, dívida e desafio às *antigas*. Dessa forma,

As novas mídias estão fazendo exatamente o que suas antecessoras fizeram: apresentando-se como versões remoldadas e melhoradas de outras mídias. A mídia digital visual pode ser melhor entendida pela forma como honram, rivalizam e revisam pinturas em perspectiva linear, fotografia, cinema, televisão e impressos. Nenhuma mídia hoje e, certamente, nenhum acontecimento avulso da mídia, parece fazer seu trabalho cultural isolado de outras mídias ou mesmo de outras forças sociais e econômicas. (Bolter & Grusin, 2000; 65).

Além disso, apontam para os efeitos reformuladores que as tradicionais tecnologias adquirem no novo contexto criado. Em outras palavras,

O que a nova mídia traz de novo são as formas particulares através das quais elas remoldam mídias antigas e a forma com que as mídias antigas se reinventam para responder aos desafios da nova mídia. (Bolter & Grusin, 2000; 65).

Esse processo, os autores denominam *remediação* e o percebem, de certa forma, como característico da história da inovação tecnológica dos suportes, tão logo, para eles, toda *nova* mídia é pensada e representada como, por um lado, em continuidade e por outro desafiando as tecnologias em voga num determinado momento.

A partir destas observações, interessa-nos compreender o estudo da cibercultura como um contínuo e plural processo de inovação e reapropriação tecnológica, cujo desenvolvimento remonta ao diálogo com boa parte da história das tecnologias da informação e da comunicação. Assim, pretendemos afastar quaisquer determinismos tecnológicos e entender como as inovações são inscritas na história.

## **A DIMENSÃO COMUNICATIVA DA MÚSICA BRASILEIRA**

No caso da sociedade brasileira, a música popular tem uma importância capital como instrumento de dramatização da vida política, dos valores sociais, dos papéis sexuais, do poder, dos infortúnios, da morte e da doença, do amor, do ciúme, da vingança e da indiferença, do trabalhador, da boemia e da malandragem, da cidade e do campo. Importância que, nas sociedades burguesas tradicionais, é desempenhada pela literatura. Basta mencionar um tema para encontrar uma canção popular que o comentou – e o fez com inteligência e sofisticação, pondo em foco e/ou relativizando algumas de suas verdades.

A citação acima, extraída da análise de Roberto da Matta (1981) sobre a música de carnaval, reitera com precisão uma observação que não só intelectuais de momentos distintos mas também o senso comum compartilham – o de que, no Brasil, ao lado do futebol, a música popular é uma das principais expressões para a articulação da identidade.

Mario de Andrade dizia ser a música a “criação mais forte e a caracterização mais bela de nossa raça”, em Gilberto Freyre esta é a nossa “arte por excelência”; Antônio Cândido, por sua vez, refere-se à música popular dos anos de 1960 como “um dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea”; Jeffrey Needell ressalta a “contribuição rica e difusa” da música do povo no período da belle-époque brasileira. (cit. in Vianna, 1999; 33)<sup>5</sup>.

Alberto Ribeiro da Silva, em trabalho sobre a censura à MPB, referenda este argumento ressaltando que,

No Brasil, a partir do fim dos anos 20, é impossível pensar a cultura das camadas populares e médias urbanas sem que se dedique alguma atenção à música popular. (Silva, 1994; 11).

Se estas fontes, dentre outras, ressaltam a relevância da música na cultura e na sociedade brasileiras, intriga-nos a timidez com que os estudos relacionados ao campo comunicacional têm explorado essa temática.

Num breve mapeamento da bibliografia produzida no país, podem-se identificar duas principais vertentes. A primeira é constituída de obras escritas por críticos musicais, jornalistas ou pesquisadores autônomos, cujas principais preocupações residem em discutir, ou melhor, defender qualidades estéticas dos gêneros, a partir da construção de linhagens, legitimação de movimentos, visando inserir certas expressões na tradição da música popular brasileira (Máximo e Didier, 1990; Cazes, 1998).

Ainda nessa linha de pesquisa, encontramos um certo tipo de produção que poderíamos chamar *testemunhal* ou *memorialista*, uma vez que é constituída por auto-biografias ou “retratos de época” narrados por aqueles que viveram ou tiveram acesso a narrativas de momentos históricos importantes da construção da música popular brasileira no século XX.

Especificamente, há uma expressiva produção que se caracteriza por trabalhos engajados no “resgate” de personagens, estilos musicais e celebrações com forte predominância de estudos sobre samba, carnaval e folclore. Em geral, essas abordagens insistem no argumento da contínua deterioração estética da música popular tão logo ela tenha entrado em contato com a Indústria Cultural. Paradoxalmente, acredita-se que, por um lado, essa música caminha cada vez mais na direção da

espetacularização e, por outro, perde espaço para a importação de gênero estrangeiros, que ameaçam as expressões genuinamente brasileiras (entre os muitos títulos publicados, ver: Cabral: 1974; Carneiro, 1987; Silva et Alli: 1980; Tinhorão: 1969).

Nesta perspectiva, deve-se entender que predomina uma visão romântica da música, na medida em que ela é considerada a expressão máxima da cultura popular, que por sua vez é pensada no singular, de forma homogênea e a esta são atribuídas características como pureza, comunitarismo, primitivismo e autenticidade (Cf: Burke, 1989), constantemente ameaçadas frente aos processos combinados de expansão do capitalismo e da cultura de massas.

Sem desmerecer o importante esforço de preservação da memória cultural resultante destas preocupações, esta ótica torna-se problemática ao essencializar o fenômeno da música popular, apostando na sua cristalização e desconsiderando as dimensões híbridas e metamórficas de sua construção (Vianna, 1999), que lhe dão vitalidade e dinamismo.

Numa outra vertente geral, situam-se os trabalhos marcados pela perspectiva das ciências sociais e/ou da historiografia, que se interessam preferencialmente pelos aspectos rituais da música no Brasil, considerando-a como um “fato social total” em que são articuladas ordens e categorias diversas da sociedade brasileira.

Na análise do Carnaval – como “ritual de inversão” – conforme o clássico estudo de Roberto de Matta (1981); nos estudos de caso que se ocupam de Escolas de Samba específicas, tais como os trabalhos de Cavalcanti (1995) e Goldwasser (1975); assim como nos ensaios que se ocupam de aspectos específicos das Escolas: as letras de samba-enredos (Augras, 1992) ou as relações entre samba e jogo do bicho (Chinelli & Machado; s.d.); da temática racial (Cavalcanti, 1990) ou das políticas culturais que consolidam o samba nos anos de 1930 (Vianna, 1999), vamos encontrar as reflexões críticas mais estimulantes.

Dialogando com esses autores, encontram-se ainda obras marcadas pela pesquisa historiográfica, em que se busca apreender os “significados profundos” da festa através do tempo e do espaço (Queiroz, 1992). Com o objetivo de dar conta do movimento histórico, da multiplicidade de carnavais e seus significados para diferentes grupos que deles participam (Pereira, 1994), estes trabalhos complementam e enriquecem, de forma crítica, as análises anteriormente citadas.

Ainda que o conjunto dessa produção represente uma expressiva contribuição para os estudos da música popular brasileira – seja na forma de documentos seja na forma de reflexão crítica – ela contrasta, como já mencionamos, com a parca produção existente no âmbito dos estudos comunicacionais brasileiros.

Ao contrário da bibliografia sobre o cinema, a imprensa ou mesmo a televisão no Brasil – temas que consolidaram grupos de pesquisa nos diversos programas de pós-graduação –, a dimensão comunicativa da música popular e de seus produtos/suportes (disco de vinil, fita magnética, videoclipes, DVD, CDs, entre outros itens de uma longa lista) continua quase inexplorada. Em outras palavras, as relações da música popular no contexto da indústria cultural, da cultura de massas e das tecnologias da comunicação e ainda suas relações no âmbito das esferas de produção, circulação e consumo, permanecem como um território amplo e fértil, ainda pouco explorado pela comunicação, a exceção de esparsos e preciosos trabalhos (Herschman, 2000 ; Villaça, 2001; Janotti Jr, 2003 – entre outros).

### **O ASPECTO COMUNICATIVO DA MÚSICA ELETRÔNICA**

No que concerne aos estudos sobre novas tecnologias da informação e da comunicação, a música eletrônica nos interessa enquanto representativa de um processo mais longo de intervenção tecnológica na produção musical – desde a invenção de tecnologias de reprodutibilidade do som, da criação de uma indústria do entretenimento e de novas experiências estéticas (Benjamin, 1994; Gitelman, 1999; Sá, 2002) às reformulações que esse estilo musical vem imprimindo nesses padrões (Shapiro, 2000; Reynolds, 1999; Sá, 2003a; 2003b).

Assim, percebemos a música eletrônica como expressiva da cibercultura na medida em que aquela apresenta uma série de apropriações tecnológicas que reconfiguram o tradicional sistema de produção, circulação e consumo de música. Nesse sentido, cabe discriminar níveis distintos de debate.

O primeiro aspecto se liga à questão da produção musical. Chamou-nos a atenção como os produtores e/ou disc-jóqueis (DJ) utilizam diferentes tecnologias para produzir música, sem mesmo ter conhecimento musical técnico. Assim, a música eletrônica é marcada pela incessante e rica reutilização de sonoridades e equipamentos tecnológicos que não figuram – ou melhor, não figuravam – como típicos instrumentos musicais.

Dessa forma, boa parte dos valores estéticos da música eletrônica se baseia no emprego de tecnologias na busca de um “estranhamento” à tradicional percepção musical e conseqüente ampliação de seus valores. Esses artistas encontram nas tecnologias digitais artefatos altamente eficazes para apropriação e alteração de sons (sampling), reorganização de sonoridades pré-gravadas (remixagem), formas de gravação musical (estúdios virtuais) entre outras técnicas. Ao mesmo tempo, a música eletrônica está completamente relacionada à cultura do DJ, que se caracteriza por retomar e transformar “antigas” tecnologias – como os toca-discos, o vinil, sintetizadores e aparelhos de gravação

analógicos – em poderosas ferramentas de composição musical, conjugando *alta e baixa* tecnologia numa música de ares futuristas.

É fundamental destacar como esse processo leva a cabo discussões sobre os limites da indústria de música. O tema mais discutido está relacionado aos direitos autorais da indústria fonográfica. Uma vez que a técnica básica de composição da música eletrônica é a reutilização de sonoridades gravadas em discos de outros artistas, as palavras da lei são constantemente ignoradas ou mesmo burladas pelas possibilidades tecnológicas de alteração sonora dos *softwares* de música. Ainda que a discussão sobre os problemas da colagem seja comum nas artes plásticas<sup>6</sup>, somente nas últimas décadas esse tema vem causando apaixonados debates no campo da música<sup>7</sup>, sem que tenha se chegado a conclusões e solução satisfatórias<sup>8</sup>.

No âmbito da circulação, interessa-nos destacar a utilização de diferentes suportes para produção musical. Os artistas de música eletrônica, mesmo tendo nas tecnologias digitais aliados poderosos e práticos, caracterizam-se por trafegar por diferentes suportes, desprovidos das crenças em evolução e superação das tecnologias. Tão logo seu principal pilar seja a cultura de DJ, os artistas se preocupam em produzir suas música em diferentes formatos que vão desde o vinil (de fato, revitalizando essa indústria) e fitas magnéticas até os mais sofisticados arquivos digitais de música, passando pelo polêmico MP3. Ainda que não caiba descrever aqui as motivações dessa diversidade material, salta-nos aos olhos primeiramente a sua coexistência no mercado (mesmo sendo alguns desses itens praticamente extintos no grande mercado de música) e como seus processos de circulação e comercialização passam por regras específicas de um mercado de nicho que, em muitos momentos, guarda suas próprias lógicas de funcionamento<sup>9</sup> (Geertz, 1998; Reynolds, 1999), que merecem atenção especial.

Quanto à dimensão comunicativa da música eletrônica, pode-se afirmar que, no Brasil, ainda é muito escassa a literatura específica sobre o tema, sendo também caracterizada pelas narrativas auto-biográficas e jornalísticas. (Palomino, 1999; Assef, 2003). Mesmo no exterior, são poucos os trabalhos que privilegiam tal aspecto. Exceções instigantes, entretanto, podem ser encontradas, como no caso de Sarah Thorton (1996).

O trabalho dessa autora aponta para a importância de diferentes mídias na construção de grupos sociais reunidos em torno do consumo de música eletrônica. Discordando dos estudos que entendem as mídias como elementos periféricos às subculturas (entre muitos outros, ver Frith, 1981), ou nocivos a sua existência, Thorton apresenta uma nova perspectiva em que reconhece: a) a existência de diversas mídias interagindo no contexto urbano contemporâneo; b) que as mídias são agentes



fundamentais na forma como “constituímos grupos com as palavras” (pág. 117). A autora entende que os meios de comunicação são

“Uma rede crucial para a definição e distribuição do conhecimento cultural. Em outras palavras, a diferença entre estar ou não estar na moda, em alta ou baixa de capital subcultural, correlaciona-se de modo complexo com graus de cobertura, criação e exposição midiática. (Thorton, 1996; 14).”

Com efeito, o que Thorton busca trazer à tona na discussão sobre mídias e música é a efetiva – e ignorada – importância dos meios de comunicação na construção dos valores do consumo musical. Mais do que meros instrumentos de atualização e publicização da cultura de música eletrônica, as mídias são agentes importantes na configuração da identidade de um estilo musical, uma vez que, de variadas maneiras, atuam na agregação, discussão, estabelecimento de códigos e regras de sons e comportamentos que, enfim, ajudam a construir o que conhecemos por música eletrônica (Thorton, 1996).

Essa relação simbiótica entre música e mídias demonstra, entre outras coisas, que a música eletrônica não se coloca “fora” da esfera de influência da indústria cultural, mas está em constante diálogo com ela – ainda que seja para confrontá-la. Isso é importante para afastar a noção de resistência cultural normalmente atribuída ao estilo, como se ele estivesse fora do circuito de produção-circulação-consumo.

Enfim, neste breve ensaio, exploramos alguns argumentos que, esperamos, permitam-nos vislumbrar as possibilidades dos estudos voltados para o estudo das expressões musicais urbanas, da música eletrônica, e suas relações com a cibercultura e os meios de comunicação; demarcando ao mesmo tempo o nosso lugar de fala dentro desta discussão.

SIMONE PEREIRA DE SÁ é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da UFF.

LEONARDO DE MARCHI é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da UFF.

## NOTAS

1. Pesquisa ligada à linha de Tecnologias do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, orientada por Simone Pereira de Sá. Conta na equipe com os alunos bolsistas PIBIC Leonardo Gabriel de Marchi e Roberto Jorge Carneiro de Souza Leão, além da participação voluntária do aluno Marcelo Garson. A pesquisa tem o apoio do CNPq através das bolsas de Iniciação Científica e de Produtividade.

2. Ainda que este termo se refira a uma série de produções musicais desde pelo menos meados do século XX, nosso recorte privilegia a música dançante surgida na década de 1980, nos EUA, migrando na década seguinte para a Europa, caracterizando o fenômeno *rave*, que se espalhou como cultura da música eletrônica para diversos centros urbanos mundiais.

3. Para um mapeamento dos pressupostos dessa proposta, ver Sá, 2001.

4. Aqui, traduziremos o termo como *remediação*. Para mais detalhes, ver Bolter & Grusin, 2000; Sá 2003a.

5. Respectivamente: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Ed. Martins, 1965; FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1974, 3ª edição; CÂNDIDO, Antonio. *Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ed. Ática, 1987; NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1993.

6. É interessante notar a contínua apropriação de técnicas de que falamos anteriormente, a partir da discussão de Reynolds (1999) – ao analisar o que chama de colagem moderna de sons na música eletrônica, ou seja, quando os produtores musicais trabalham para “mexer” tanto em um sample que ele se torna irreconhecível na nova composição – e também do trabalho de Perloff (1993) historiando a técnica de colagem do modernismo russo que buscava descontextualizar os elementos inseridos em suas pinturas.

7. É preciso discriminar que o funk e o hip hop foram os primeiros a colocar essa questão em pauta.

8. Ou seja, a técnica de sampling não foi considerada um elemento novo e à parte nos termos da lei. Até o momento a utilização de um sample reconhecível é categorizada como uma regravação da música ou como plágio, que na verdade são categorias absolutamente distintas do corte e colagem de sons.

9. É válido citar, como exemplo, a distribuição gratuita de vinis chamados *White-Label* (sem selo de identificação) a DJ importantes para que eles toquem e critiquem o funcionamento das músicas nas pistas antes de seu lançamento oficial. Também peculiar a esse comércio é a venda de fitas cassete e/ou compact discs (CD) de DJ mixando músicas de outros artistas sem autorização prévia. Longe de ser uma mera infração dos direitos autorais, essa atitude é incentivada por essa indústria para disseminação das músicas e dos artistas (Reynolds, 1999; Reighley, 2000).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARSETH, J. Espen. *Cybertext – Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore & Londres. Johns Hopkins Press, 1997.
- ASSEF, Cláudia. *Todo DJ já Sambou: a História do Disc-Jóquei no Brasil*. São Paulo. Conrad, 2003.
- AUGRAS, Monique –*Medalhas e Brasões: a História do Brasil no Samba*. Rio de Janeiro. Editora Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. São Paulo. Editora Brasiliense, 3ª Edição, v.1, 1994.
- BOLTER, Jay David & GRUSIN, R. *Remediation : Understanding New Media*. Massachussets. MIT Press, 2000.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Média*. São Paulo. Cia. Das Letras, 1989.
- BREWSTER, Bill & BROUGHTON, Frank. *Last Night a DJ Saved My Life. The History of the Disc Jockey*. Nova York. Grove Press, 2000.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de Samba: o quê, quem, como e porquê*. Rio de Janeiro, Fontana, 1974.
- CARNEIRO, Edison. *Prefácio a Amano Resedá: o Rancho que Foi Escola de Jota Efeê*. Rio de Janeiro. Editora Letras e Artes, 1987.
- CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo. Paz e Terra, 1999.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile*. Rio de Janeiro. UFRJ/ Min C/ Funarte, 1995.
- CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo. Editora 34, 1998.
- CHINELLI, Filipina & MACHADO, Luís Antônio. *O Vazio da Ordem: Relações Políticas e Organizacionais entre Escolas de Samba e o Jogo do Bicho*. In:Revista do Rio de Janeiro, ano 1, nº 1. Rio de Janeiro. UERJ/ Editora Ayuri.
- DA MATTA, Roberto. *Universo do Carnaval: Imagens e Reflexões*. Rio de Janeiro. Edições Pinakotheke, 1981.
- FRITH, Simon. *Sound Effects – Youth, Leisure and the Politics of Rock n’ Roll*. Nova York. Pantheon Books, 1981.
- GERRTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro. LTC Editora, 1989.

- GITELMAN, Lisa. *Scripts, Grooves and Writing Machines: Representing Technology in the Edison Era*. Califórnia. Standford University Press, 1999.
- GOLDWASSER, Maria Júlia. *O Palácio do Samba*. Rio de Janeiro. Zahar, 1975.
- HERSCHMAN, Micael. *O Funk e o Hip-Hop Invadem a Cena*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2000.
- HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. São Paulo. Paz e Terra, 2ª edição, 1997.
- JANOTTI Jr, Jeder. *Aumenta que isso aí é rock and roll*. RJ, E-papers, 2003
- LEMOS, André. *Cibercultura: Alguns Pontos para Compreendermos Nossa Época*. In: Lemos, André & Cunha, Paulo (org.). *Olhares sobre a Cibercultura*, pág. 11 – 23. Porto Alegre, Editora Sulina, 2003.
- LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. São Paulo. Editora 34, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Cibercultura*. São Paulo. Editora 34, 1999.
- MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa*. Brasília. UNB/ Linha Gráfica, 1990.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das Letras*. Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/ Divisão de Editoração, 1994.
- PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista*. São Paulo. EDUSP, 1993.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o Vivido e o Mito*. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1992.
- REIGHLEY, K. *Looking for the Perfect Beat: the Art and Culture of the DJ*. Nova York. MTV Books/ Pocket Books, 2000.
- REYNOLDS, Simon. *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. Nova York. Routledge, 1999.
- SÁ, Simone Pereira de (a). *Música Eletrônica e Tecnologia: Reconfigurando a Discotecagem*. In: Lemos, André & Cunha, Paulo (org.). *Olhares sobre a Cibercultura*, pág. 153 – 173. Porto Alegre, Editora Sulina, 2003.
- \_\_\_\_\_. (b). *Nas Tramas da Identidade Musical Brasileira com DJ Dolores e Gilberto Freyre*. Revista Icone. PPGCOM/ UFPe. Ano 5, n.6. 2003

\_\_\_\_\_. *Baiana Internacional: as Mediações Culturais de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro. MIS Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. *Utopias Comuns em Rede: Discutindo a Noção de Comunidade Virtual*. Revista Fronteiras, vol III, nº 2. Revista do Programa de Pós-Graduação da Unisinos. São Leopoldo, RS. 2001.

SILVA, Marília T. Barbosa da Et Alli. *Fala, Mangueira!* Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1980.

SHAPIRO, Peter (org.). *Modulations – the Book*. Nova York. Caipirinha Productions, 2000.

THORTON, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover & Londres. Wesleyan University Press. Published by University Press of New England, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um Tema em Debate*. Rio de Janeiro. JCM Editora, 1969.

\_\_\_\_\_. *Do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo. Editora Ática, 1978.

TRIVINHO, Eugênio. *Cibercultura, Sociosemiose e Morte: Sobrevivência em Tempos de Terror Dromocrático*. In: Lemos, André & Cunha, Paulo (org.). *Olhares sobre a Cibercultura*, pág. 57 – 89. Porto Alegre, Editora Sulina, 2003.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1999.

VILLAÇA, Renato Costa. *A Passagem do Som: Uma Análise da Produção Fonográfica Pop no Panorama da Cultura Brasileira Contemporânea*. Belo Horizonte. Dissertação de mestrado em Comunicação Social. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG, 2001.