

O novo som de Salvador

Diálogo da música pop baiana com rap, dub e cumbia: um passeio pela sonoridade glocal da banda BaianaSystem

Nadja Vladi¹

Resumo: Esse artigo é parte do projeto de pesquisa que pretende compreender as estratégias de comunicação da música pop a partir das suas articulações mercadológicas e ideológicas e seus contextos culturais locais, nacionais e mundiais. O estudo busca enfatizar as estratégias comunicativas para compreender como a música pop articula marcas reconhecidas socialmente traduzidas pela ideia de práticas musicais. A partir do estudo de caso do projeto BaianaSystem tentamos identificar a articulação entre produto cultural, audiência, artistas, produtores e críticos com determinadas práticas culturais da música pop, partindo dos conceitos de cena musical, de Will Straw, e cosmopolitismo estético, de Motti Regev.

Palavras-chave: música pop, cosmopolitismo estético, cena musical.

Em 2010 o BaianaSystem saiu no carnaval de Salvador pela primeira vez. O som da guitarra baiana, dos timbales e o acento forte de dub e dance hall causou certo estranhamento. Em 2015, com a já anunciada crise da axé music e dos blocos com cordas, Baiana arrastou 20 mil pessoas no Campo Grande, centro nevrálgico da festa baiana. Em 2016 tornou-se o sinônimo do novo som de Salvador: um soundsystem que funciona em cima de um trio elétrico, sem cordas, com solos de guitarra baiana e uma imersão em sonoridades diversas como pagode, dub, rap, arrocha, cumbia, rumba, frevo, salsa, samba duro, samba-reggae levando uma multidão de 50 mil pessoas.

A partir de um olhar sobre o BaianaSystem, nosso objetivo nesse trabalho é abordar os conceitos de cena cultural, de Will Straw, e o de cosmopolitismo estético, de Motti Regev, para pensar como a música pop da cidade do Salvador dialoga com suas questões locais e atravessa fronteiras nacionais e internacionais. Esse artigo é parte de um

¹ Nadja Vladi Cardoso Gumes é professora adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. E-mail: nadjavladi@gmail.com

projeto de pesquisa sobre música pop na Bahia como arrocha e pagode, em um estudo comparativo com outros fenômenos como o tecnobrega no Pará, o funk, no Rio, estabelecendo conexões com o pop periférico mundial como a cumbia, em Buenos Aires, o kuduro, em Angola e Portugal. O objetivo é que o fenômeno nos ajude a pensar determinadas práticas sociais que operaram de forma semelhante tanto localmente quanto de forma globalizada.

O projeto BaianaSystem circula na chamada cena musical alternativa da capital da Bahia. O que significa que o grupo sustenta uma demarcação territorial com um forte acento baiano, mas em um intenso compartilhamento de uma cultura pop global contemporânea. A partir desse objeto vamos tentar entender o cruzamento da cultura local com a global que faz com que determinadas práticas musicais locais busquem elementos estéticos, sonoros, ideológicos e mercadológicos que as aproximem de uma possível música pop mundial. Elementos singulares e diferentes se tornam semelhantes na busca de uma identificação global, e de uma legitimação cultural dentro desse universo da música pop mundial, sem abrir mão de uma tradição cultural singular.

O BaianaSystem aparece na cena cultural² de Salvador, em 2009, tendo como protagonista a guitarra baiana apoiada em um *sound system*. Criada pelo músico Roberto Barreto (ex-guitarrista da Timbalada), ao lado do MC, vocalista e letrista Russo Passapusso (ex-Ministério Público), o projeto inicial tinha como objetivo modernizar a guitarra baiana³, invenção da dupla Dodô e Osmar nos anos 1940, uma espécie de cavaquinho elétrico que desenvolveu uma linguagem estética que misturava choro, música erudita, frevo, e, posteriormente, rock. A guitarra baiana é um instrumento fundamental no Carnaval de Salvador, parte da identidade sonora do trio elétrico, pelo menos até início

² De acordo com as ideias de Straw, uma cena cultural é uma forma de cartografar consumos culturais em territórios, locais ou globais, que nos ajuda a compreender que certas práticas culturais significativas são organizadas territorialmente e reconhecidas como práticas significantes de um determinado discurso. “Cenas designam um conglomerado particular de atividades culturais e sociais”. (STRAW, 2005, p. 413).

³ Instrumento de madeira sólida com captadores magnéticos e afinação em quintas. (<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/02/04/Por-que-o-Baiana-System-é-a-grande-banda-do-Carnaval-2016>)

dos anos 1980. Já o *sound system*, ou sistema sonoro, é um termo que surge na Jamaica, nos anos 1950, que, segundo Gilroy:

O som que esses sistemas sonoros geram possui suas próprias características, particularmente a ênfase na reprodução das frequências dos sons graves, na sua própria estética e no seu modo único de consumo (Gilroy: 1992; p. 342).

Um sistema que define um estilo de vida, uma estética que foi levada para outros países como Estados Unidos e Grã-Bretanha a partir dos imigrantes, e foi incorporada pelo grupo baiano para funcionar no mesmo horizonte estético, tanto no palco quanto no trio elétrico e que potencializa o grande diferencial sonoro da banda: o uso dos sons graves na música pop baiana.

No primeiro álbum, lançado em 2010, Barreto coloca a guitarra baiana como instrumento de frente mesclando sonoridades como frevo, dub, rumba, tendo como parceiro o MC Russo Passapusso, e as participações de Gerônimo, Lucas Santtana, o rapper BNegão, e uma base de percussão que transforma o a experiência em um sistema de som. O grupo ocupa determinados territórios da cidade como as praças do Pelourinho, Centro Histórico da capital baiana, sempre com preços populares, criando um circuito em que dialoga com vários artistas na nova geração da música urbana da Bahia – que se apropriam de gêneros baianos com o uso de bases eletrônicas e sons graves –, ampliando a produção de discos e shows e, conseqüentemente, amplificando redes de fãs, produtores, músicos, críticos. O projeto BS nos remete ao que Straw conceitua de cenas musicais que propõe uma conectividade entre a música e os espaços urbanos. Straw define cena musical como

(...) aquele espaço cultural em que redes de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras com uma variedade de processos de diferenciação, conforme uma diversidade de trajetórias de mudanças e inter-relações (STRAW, 1991, p. 373).

Alianças são estabelecidas para articular determinadas formas de comunicação que mobilizam as pessoas a se inserirem a partir de interesses e habilidades, que temos para interagir neste ambiente e estabelecer fronteiras musicais. Ao falarmos de cenas musicais nos interessa chamar atenção para a importância do localismo e seu diálogo com o global. Como explica Simone Pereira de Sá, em texto sobre o conceito criado por Straw:

“(…) a noção de cena nos remete a um grupo demarcado por um espaço cultural onde coexiste uma diversidade de práticas musicais que interagem de formas múltiplas, através de diferentes trajetórias de troca e fertilização”. (SÁ, 2011, p.149)

Baiana System ativa várias práticas musicais locais, mas rompe com elas na busca de um diálogo cosmopolita, o que sugere uma tentativa de revitalização da tradição local a partir de um diálogo com estéticas globais. No entendimento desse processo, Regev utiliza o termo cosmopolitismo estético que, segundo ele, explica:

“ (...) a formação em um curso de uma cultura mundial como uma entidade complexa e interconectada, na qual os grupos sociais de todos os tipos compartilham bases amplas comuns em suas percepções estéticas, em suas formas expressivas e em suas práticas culturais”. (REGEV, 2013,p.3).

Para Regev, o pop está nas articulações sonoras de instrumentos, em uma ideia de modernização, uma espécie de idioma estético apoiado em um senso de singularidades das culturas nacionais.

Em princípio, nossa tentativa na utilização dos conceitos de Regev (cosmopolitismo estético) e de Straw (cena musical) são caminhos para entender determinados fenômenos sociais contemporâneos nos quais culturas locais, vinculadas a um determinado espaço simbólico, se estabelecem e se fortalecem a partir de um compartilhamento global de valorações, de ideias, mas também de rupturas estilísticas, demarcações territoriais e dimensões midiáticas (SÁ, 2011). Acreditamos que os diferentes usos da música nos permite responder diversas questões sobre consumo cultural, gostos, valorações, identidades culturais e a busca de legitimação de determinados grupos sociais a partir da diversificação e da internacionalização de referências estéticas e comportamentais.

BaianaSystem: um projeto sonoro e autônomo

Criada em Salvador, na Bahia, em 2009, Baiana System é formada por Roberto Barreto na guitarra baiana, Secobass, no baixo, Russo Passapusso, no vocal, e Filipe Cartaxo, na parte visual (marca, fotos, cartazes, vídeos, redes sociais). Esses são as quatro principais células da banda. Observem que entre músicos, eles optam por tem como

membro fundamental um artista visual. Também participam do grupo: João Meirelles, nas bases, e Ícaro Sá na percussão, entre outros músicos convidados. Guitarras, baixo, rimas, bases, percussão e artes visuais transformam o grupo em uma experiência audiovisual, o que já marca uma importante distinção. A conexão entre música, letras, imagem e comportamento fizeram do BS um projeto que desenvolveu uma singular empatia entre seu público, críticos musicais, artistas, eventos e a cidade. Outro ponto importante é a atitude de independência, de autonomia criativa em relação ao chamado mercado *mainstream* musical baiano, comandado por estrelas como Ivete Sangalo e Claudia Leitte, e pelos meios de comunicação tradicionais. Isso a conecta a uma rede de música urbana independente local, criando novas redes de distribuição e circulação voltadas para estas audiências fomentando novas formas de conflitos políticos, sociais e ideológicos entre músicos, fãs, produtores e críticos.

As cenas emergem nas cidades quando se busca espaço para determinadas expressões criativas através de especialistas interessados, comunidade e formas de empreendedorismo. Para acontecer, a cena precisa de um lugar, tecnologia e artefatos que permitam às pessoas se moverem em um cenário cultural complexo que vai construindo valores culturais. A noção de cena de Straw nos ajuda a cartografar determinados consumos culturais em territórios, locais ou globais, e nos possibilita uma compreensão do circuito cultural criado em torno do BaianaSystem, e da música urbana independente baiana, e perceber que certas práticas musicais são organizadas territorialmente e reconhecidas como práticas significantes de um determinado discurso.

A banda tem uma série de restrições a determinados locais onde se apresenta, principalmente, espaços consagrados ao público de axé music no Carnaval como camarotes, blocos com cordas. Em entrevista ao pesquisador Jeder Janotti Jr, Straw se mostra interessado em entender como o conceito de cena se encaixa na cultura pública, da “sociabilidade pública de artistas e boêmios”. E aqui entra um elemento crucial para a cidade em diversas esferas, o carnaval, e como o BaianaSystem foi se estabelecendo nessa territorialidade nos últimos seis anos, mas não se limitando a ela. Em entrevista ao site UOL, Barreto explica essa relação com a festa:

“O Carnaval é uma grande referência estética para nós em muitos sentidos. (...). A ideia de pensar o trio elétrico como um grande soundsystem abre muitas possibilidades. A festa popular e todos os signos envolvidos nisso, o canto dos blocos afros e a percussão, as imagens que passam por caretas, máscaras, pinturas, fantasias etc. É um universo muito lúdico, que durante muito tempo para nós aqui em Salvador ficou estereotipado e perdido dentro de todos os problemas trazidos pela indústria da música e do Carnaval.” (MATHIAS, Alexandre, em 27/01/2016)

Essa cena cultural, na qual a BaianaSystem se insere, é parte da complexidade da cidade do Salvador na qual o carnaval parece que não pode nem deve ser obliterado por nenhum artista sob o risco do grupo não desenvolver um circuito afetivo, social e comercial. O carnaval é o espaço em que diversas práticas musicais interagem, o que gera uma série de tensões e conflitos que fazem parte das territorialidades no cotidiano da cidade. O grupo, atento a isso, faz um percurso paralelo estético e ideológico em relação ao fluxo principal e consegue assim ser inserido no Carnaval como um produto que quebra a hegemonia das estrelas da festa, por conta de distinções estéticas, posições políticas, público. Essa posição coloca o BS em um diálogo com uma determinada cena cultural soteropolitana, lhe dando uma valoração de independente que dialoga com um carnaval menos hegemônico e, ao mesmo tempo, com inovações sonoras e estéticas e provocações políticas e ideológicas.

Música pop

Dentro dessa discussão sobre o projeto BaianaSystem, nos parece interessante, ainda que de forma breve nesse artigo, a busca de uma definição sobre música pop que é um desafio constante aos estudiosos da questão. Mas, como coloca Shuker, “música pop é uma mistura de tradições, estilos e influências musicais”. (SHUKER, pág.7). O autor também acrescenta a força da música pop como um produto econômico que abrange muitos gêneros e estilos. Shuker estabelece em seu livro Vocabulário da Música Pop uma definição para o termo:

São os principais gêneros musicais produzidos comercialmente e lançados no mercado, especialmente o ocidental. Estou consciente de que esse recorte poderá ignorar muitas formas significativas da música popular situadas em cenários não-ocidentais, mas foi necessário delimitar fronteiras para viabilizar este projeto. Além disso, a música popular ocidental domina o mercado mundial

apropriando-se das produções locais ou sendo absorvida por elas. A ênfase, portanto, recai sobre as formas tradicionais de rock e pop, e seus diversos estilos e gêneros, e os gêneros mais novos, como reggae, rap, world music e as diversas vertentes da dance music. O jazz, o blues e o gospel são abordados como estilos que influenciaram a música popular contemporânea. (SHUKER, pág. 8)

Percebemos que estamos diante de um campo extenso, de tensões entre o local e o global, mas nosso interesse é exatamente tensionar esse conceito na busca de respostas que nos faça entender fenômenos contemporâneos que fazem com que uma música local como arrocha, pagode (Bahia), kuduro (Angola e Portugal), cumbia (Argentina) busque identificação e diálogos com o pop globalizado.

Defendendo uma posição mais radical que Shuker, mas, de certa forma, com muitas semelhanças, Regev coloca que o pop e rock formam uma única categoria musical e cultural que pode ser chamada de música pop rock global. A partir de uma pesquisa feita por ele em países como Israel e Argentina, o autor chama a atenção para três narrativas históricas⁴ do processo do pop rock nesses dois países. Uma das principais narrativas está na adoção da estética rock – eletrificação, amplificação – por gêneros e músicos que trabalhavam previamente com uma linguagem tradicional de instrumentos acústicos de cordas. Regev vê nesse momento “uma borradura das diferenças entre música folclórica local e o rock, entre a música popular tradicional e o rock”. (REGEV, 2006, pág.8). Dessa forma entendemos que a análise de Regev nos ajuda a dar conta de compreender a complexidade da música pop contemporânea que perpassa fronteiras geográficas, ideológicas e sociais, ao mesmo tempo em que se posiciona como uma identidade cultural local, da forma como dispõe de determinados territórios a partir das sonoridades, do consumo, da fruição, da circulação. Essas territorialidades tornam-se, ao lado do valor e da performance, uma chave para entender a música pop como “uma articuladora de tessituras urbanas reais e ficcionais, a partir de vozes e corpos que se materializam entre redes de sociabilidade”. (SOARES, 2015, pág 21). Para Soares (2015), noções como inovação, criatividade, reapropriação – mesmo com um modo de produção capitalista e

⁴ Uma pré-história nos anos 1960; um começo místico nos anos 1970; uma consolidação e ascensão no predomínio nacional nos anos 1980; uma diversificação e implantação no campo global no final do século XX.

aproximação com o rock é uma forma da música pop buscar reconhecimento e legitimidade.

No Brasil, observamos a transformação de uma música mais tradicional em busca de elementos modernizadores, mais urbanos, que amplia o público e transita com mais facilidade entre o local e o global. Para Janotti o que se observa, a partir das lentes da cultura pop, “são modos de circular no universo cultural contemporâneo através de uma tonalidade cosmopolita”. (JANOTTI, 2015, p.47). Podemos perceber que existem novas ressignificações culturais sendo feitas, um diálogo entre centro e periferia, uma partilha dessa experiência musical que ultrapassa a oposição entre centro e periferia, o que faz o BaianaSystem ao incorporar arrocha e pagode a bases de dub e dance hall e solos de guitarra, por exemplo.

Nos interessa tensionar as observações propostas por Regev de como a música pop se naturaliza de forma mundial nas mais diferentes nações e afiliações étnicas. Regev propõe novas e importantes questões sobre a música como uma singularidade nacional:

A presença quase trivial da música pop-rok como forte arte global e local ao mesmo tempo, como fenômeno cosmopolita estético, se apresenta como um agudo contraste da opinião tradicional essencialista sobre o papel julgado pela música como maior significante da singularidade cultural nacional. (REGEV, 2006, pg. 3).

Na sua leitura, Regev propõe o conceito de culturas estéticas para entender como uma série de círculo concêntricos (sem fronteiras rígidas, nem barreiras) - formado por círculos menores de experts e fãs e círculos mais amplos com fãs ocasionais e conhecimento superficial - tem distintos tipos de implicação em uma cultura estética. Ao se associar ao pop rock, busca-se prestígio em um determinado campo mais global do que local, ou seja uma cultura que parece muito mais familiar do que estranha, uma música que parece naturalizada. Para Regev a influência do pop rock nessa estética cosmopolita inspira artistas das mais diversas práticas musicais em uma espécie de resistência simbólica ao lugar periférico que essas práticas culturais estariam submetidas no campo de produção cultural.

A cidade e seus afetos

Parte do prazer, do sentido e do compartilhamento da cultura pop está no julgamento de valores. Ao argumentar o valor de um determinado produto cultural, compartilhamos gostos e conhecimentos, posicionamo-nos socialmente e ideologicamente a partir dos nossos julgamentos culturais. Entretanto, para que funcione a argumentação cultural, é preciso ter conhecimento sobre aquele determinado produto, no caso da música pop, é preciso saber aprender as formas de escutar determinadas práticas musicais. O julgamento de valor pressupõe uma autoridade para saber o que é bom ou ruim, como a que é dada aos fãs, críticos e músicos que têm conhecimento e experiência e estão habilitados a julgar uma música. Para a música pop, o julgamento de valores é uma das argumentações mais poderosas para a compreensão de como acontecem as configurações das redes sociais em torno da música (FRITH, 1996), por isso entendemos que a valoração é parte de um sistema complexo de produção de sentidos que envolve produção e circulação e a compreensão que a audiência tem de cada prática musical, de cada canção, de cada artista. Para Frith (1996, p. 18), “estas relações entre julgamentos estéticos e a formação de grupos sociais são obviamente cruciais para a prática da cultura popular, para gêneros, culturas e subculturas”.

Os usos e as experiências das audiências em relação a cada prática musical passa por entender as estratégias musicais e se identificar (ou não) com elas, com os valores ao redor delas, e este julgamento de valores possibilita um entendimento de como cada som é assimilado e ressignificado. Para Frith (2006, p. 26):

Disputas musicais não são sobre a música “em si” mas sobre como localizá-la, sobre o que é a música e como ela deve ser avaliada. Afinal, nós só podemos ouvir a música como valiosa quando nós sabemos o que ouvir e como ouvi-la.

Gostar ou não gostar de certas musicalidades e julgá-las boas ou ruins são valorações recorrentes ao discurso da música, porque para saber quanto valiosa é cada canção é preciso saber como ouvir aquela canção. Um fã de *heavy metal*, assim como um fã de *axé music*, faz suas afirmações sobre o que é bom ou ruim a partir de uma certa sintonia de valores. Para Frith (2006), o exercício do gosto e a discriminação estética são fundamentais e muito importantes para a cultura pop, principalmente para música, quando sabemos que não importa apenas ouvir, mas falar sobre o que se está ouvindo, discutir as preferências e discriminar ou se identificar com quem gosta ou não gosta do seu

juízo estético, isto exige um conhecimento e uma afetividade das audiências em relação a cada prática musical.

O que significa que o juízo de valores sobre música, em boa parte, é construído a partir da forma como comentamos, lemos e discutimos sobre cantores, compositores, bandas e álbuns, tanto daqueles que gostamos e nos identificamos, como também o que não gostamos e não nos identificamos. Um exemplo é a festa Punky Reggae Party, produzida pelo BaianaSystem, que tornou-se uma grande polêmica entre os fãs, com repercussão na página do evento na rede social Facebook e em sites e blogs noticiosos. O ingresso, vendido a R\$ 50,00, sem a meia-entrada, tornou-se uma discussão social de um público fiel do grupo - formado por jovens negros da periferia de Salvador - que reivindicavam seu espaço naquele território, e se sentia excluído dessa apresentação abrindo espaço para um público branco de classe média. Uma reportagem publicada no site Bahia Notícias mostra como se deu esse conflito de fãs e banda:

A estudante de Serviço Social, Ítala Cortes, 21, por exemplo, conta que deixou de frequentar os shows do BaianaSystem logo após o Furdunço, no Carnaval, por perceber um "novo público de maioria branca, violenta e racista". "No último show que teve no Pelourinho, nós vimos o padrão do público-alvo, que era bem diferente do público antigo, Eu e alguns amigos não tínhamos dinheiro pra entrar e fizemos uma intervenção na frente do show, com palavras de ordem e tudo mais. A gente gritou 'uh, só tem branco', eles vieram e deixaram a gente entrar, mas já estava no final. Nesse dia sofri várias violências por parte de homens brancos, que estavam distribuindo cotoveladas e murros, coisa que não acontecia antes dessa elitização da banda"

Para Frith, “a música parece ser a chave para a identidade porque ela oferece, tão intensamente, um senso de você mesmo e dos outros, de subjetividade e de coletividade” (FRITH, 1996, p. 110). Ao ouvirmos música, projetamos um tipo de performance, uma determinada identificação que pode mudar a partir de posições individuais, étnicas, de gênero, de idade, de ideologias, de história cultural e social. A música possibilita uma relação social entre grupo e indivíduo, corpo e mente. Ao decidir que música queremos ouvir ou tocar, esta escolha expressará cada um de nós de forma individual e coletiva. Se para Frith, “a experiência da música *pop* é uma experiência de identidade” (FRITH, 1996, 85), para os fãs do BaianaSystem fazer parte daquele público, conhecer as letras, saber

como dançar cada canção, se identificar com o território no qual o grupo se apresenta funcionam como marcas identitárias que possibilitam tanto aos músicos quanto as audiências estarem ligados por uma aliança emocional, afetiva e social. A partir do consumo destas práticas musicais, construímos sentido e identidades, através da música compartilhamos valores sociais, econômicos, ideológicos e culturais. Trotta coloca que “ouvir música é um ato simbólico de identificação com as representações de estilos de vida, de visões de mundo e de valores sociais presentes nas canções” (TROTТА, 2005, p. 181).

A construção de grupos sociais em torno da *música pop* acontece pela necessidade de pertencimento, pelo reconhecimento da partilha sensível e ideológica de aspectos estéticos e sociais, ao mesmo tempo em que serve para conectá-los a uma rede de “almas afins”. Segundo Frith:

Mas se identidade musical é, então, sempre fantástica, idealizando não apenas a si mesma, mas também o mundo social onde habitamos, ela é, secundariamente, também sempre real, engajada em atividades musicais. Fazer música e ouvir música são, por dizer, assuntos do corpo, envolvem o que poderíamos chamar de movimentos sociais (FRITH, 2004, p.123).

O que diz Frith (2004) nos leva a pensar que a identidade musical está ligada à experiência social que cada prática musical aciona, o que significa que é preciso participar desta experiência e compartilhar sentimentos, valores, gostos dentro deste contexto para entender de que forma nos engajamos. Para Frith (1996), a partir do século XX a música *pop* tornou-se uma das mais importantes ferramentas para entender “nós mesmos de forma histórica, étnica, classe social, gêneros e temas nacionais” (FRITH, 1996, p. 276).

Dessa forma BaianaSystem aciona determinadas experiências em seu público e fomenta alianças que a inserem em um determinado território afetivo e musical que possibilita a incorporação de diversos elementos da cultura baiana como festa de largo, carnaval, pagode, arrocha, uma discussão sobre a cidade dentro de um diálogo com elementos cosmopolitas de uma estética global como bases eletrônicas, soundsystem, dub, cumbia e outros elementos visuais, identitários e políticos que possibilitam ao projeto inserir essas experiências entre dois territórios o local e o global em um intenso e provocativo diálogo sobre o que quer e o que pode a música pop global.

Referências bibliográficas

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of popular Music**. Massachusetts: Cambridge. Harvard University Press, 1996.

FRITH, Simon. **Popular Music: music and identity**. USA/Canadá: Routledge. 2004.

GOMES, Itania; ARAÚJO, Valéria. “Ai, que infortúnio!” Disputas de gênero em um produto da indústria pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: 2015.

_____. **Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero**. Famecos – mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v.18, n.01, janeiro/ abril 2011a.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Humanitas. 2003.

_____. **Quem precisa da Identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas**. Recife: Laboratório de Papel Finíssimo Editora, 2014.

_____. Simon Frith: **Sobre o valor da música popular midiática**. Inédito. 2010.

_____. **Mídia, Música Popular Massiva e Gêneros Musicais: a produção de sentido no formato canção a partir das suas condições de produção e reconhecimento**. Trabalho apresentado no XV Encontro da Compós, na UNESP, Bauru, SP, em junho de 2006.

LEMOES, Ronaldo & CASTRO, Oana. **Tecnobrega: o Pará reinventando negócio da música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 2001.

THÉBERGE, Paul. “Conectados”: la tecnologia e la música popular. In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John (Orgs.). **La Otra História de Rock**. Barcelona: Ma Non Troppo, 2001.

REGEV, Motti. Pop/Rock Music, Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism. In: GIDE, Alex; STAHL, Geoff. **Practising Popular Music**. IASPM, Montreal, 2003.

_____. **Pop-rock Music**. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity. Cambridge: Polity Press. 2013.

_____. **Agunas notas acerca del surgimento del campo global de pop rock: los**

casos de Argentina e Israel. (Israel, 2006)

Em: https://www.academia.edu/1273581/ALGUNAS_NOTAS_ACERCA_DEL_SURGIMIENTO_DEL_CAMPO_GLOBAL_DE_MUSICA_POPROCK_LOS_CASOS_DE_ARGENTINA_E_ISRAEL. Acessado em 18 de maio de 2015.

SÁ, Simone Pereira de. WILL STRAW: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: Gomes, Itania, JANOTTI, Jeder. Comunicação e Estudos Culturais. Salvador: Edufba, 2011.

SADIE, Stanley. **Dicionário Groove de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1988.

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

SOARES, Thiago. Percursos para Estudos sobre Música Pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: Edufba/Compós, 2015.

STRAW, Will. **Cultura Scenes: Society and Leisure**, v. 27, nº 2. Quebec: Presses de L'Université Du Quebec, 2005.

TROTTA, Felipe. **O Forró de aviões: a circulação cultural de um fenômeno da indústria do entretenimento**. Trabalho no XVII Encontro da Compós, na UNIP, SP, em junho de 2008.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.