

Tecnologias digitais e suas influências na delimitação terminológica dos gêneros musicais, nos âmbitos da escuta, apreciação, produção e ensino de música**Digital technologies and their influences in the terminological delimitation of musical genres, in the areas of listening, appreciation, production and teaching of music**

DOI:10.34117/bjdv6n10-383

Recebimento dos originais: 19/09/2020

Aceitação para publicação: 19/10/2020

Sheila Regiane Franceschini

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital – PUC/SP. Mestre em Música pelo Instituto de Artes da UNESP

RESUMO

Considerando que a música é atividade presente e constante na vida social, nos âmbitos da escuta, apreciação, produção e ensino, o presente artigo vem discutir como as categorias ou também chamados gêneros musicais vêm passando por transformações e diminuição de suas delimitações, atribuindo-se para tanto a influência das tecnologias digitais. Vamos observar, por meio de levantamento bibliográfico e de dados, como as delimitações conceituais dos gêneros musicais estão em constante transformação, revelando o uso de outras terminologias que estejam em consonância com as mudanças da sociedade, baseadas nos conceitos de cultura da convergência, cultura da participação e inteligência coletiva.

Palavras-chave: Música, Gêneros, Cultura, Convergência, Tecnologias.**ABSTRACT**

Whereas the music is present and constant activity in social life, in the areas of listening, appreciation, education and production, this article comes to discuss how the categories or also called musical genres come passing for transformations and reducing their delimitations, for both the influence of digital technologies. We observe, through bibliographical survey and data, such as the conceptual boundaries between the genres are in constant transformation, revealing the use of other terminologies that are in line with the changes of society, based on the concepts of convergence culture, culture of participation and collective intelligence.

Keywords: Music, Genres, Culture, Convergence, Technologies.**1 INTRODUÇÃO**

Iniciamos este artigo numa perspectiva interdisciplinar, na qual novos conhecimentos possam ser gerados a partir de diversas áreas de conhecimento que entre si possuam reciprocidade e de alguma maneira nos possibilitem compreender a transformação social que as tecnologias digitais promovem, implicando em novos hábitos de produção, acesso e compartilhamento de informações e experiências. Tecnologias que impulsionem a formação de uma cultura digital, enquanto conjuntos de valores,

símbolos e atitudes advindas dessas transformações e ampliem o acesso ao conhecimento são nossas referências neste trabalho.

Segundo a pesquisadora Lucia Santaella,

Tecnologias fundamentais são aquelas que provocam mutações nas linguagens humanas. Trata-se, portanto, de tecnologias de linguagem que hoje passamos a chamar de mídias. São fundamentais porque mudanças nas linguagens produzem mudanças na própria natureza humana, nos nossos modos de perceber, sentir, adaptar-nos, pensar, agir, habitar e compreender o mundo em que vivemos. Diante disso, o que realmente importa não é tanto o que fazemos com as tecnologias, mas, mais propriamente, o que elas fazem conosco. (SANTAELLA apud FERRARI, 2016, pág. 11)

Por isso, é de suma importância compreender a ideia de tecnologia digital para entender seus efeitos nos diversos âmbitos desse estudo. Podemos chamar de tecnologia digital os meios que possibilitam uma capacidade de disponibilização de conteúdos, que convertem dados em números lidos por dispositivos específicos como computadores e celulares, resultando em programações capazes de gerar novas tecnologias. A internet, por meio das redes sociais e dos ambientes virtuais diversos, é realidade da qual não se pode mais se abster e cumpre papel irreversível nos modos de comunicação e produção de conhecimento. De acordo com o filósofo Pierre Lévy,

Novas maneiras de pensar e de conviver estão sendo elaboradas no mundo das telecomunicações e da informática. As relações entre os homens, o trabalho, a própria inteligência dependem, na verdade, da metamorfose incessante de dispositivos informacionais de todos os tipos. Escrita, leitura, visão, audição, criação, aprendizagem são capturados por uma informática cada vez mais avançada. Não se pode mais conceber a pesquisa científica sem uma aparelhagem complexa que redistribui as antigas divisões entre experiência e teoria. Emerge, neste final do século XX, um *conhecimento por simulação* que os epistemologistas ainda não inventariam. (LÉVY, 1993, pág. 4)

Acessibilidade, interatividade, compartilhamento, autonomia, mobilidade e ubiquidade são palavras de ordem para caracterizar esse momento, essa dimensão. É bem verdade que toda a disponibilidade de dados e acessibilidade não faz do usuário um indivíduo mais crítico, pois há o aspecto da formação educacional além de outras condições de ordens sociais que preparam o indivíduo para seu convívio em sociedade, promovendo e preservando capacidades de posicionamento e escolha, porém o acesso às tecnologias digitais lhe possibilita o desenvolvimento de comportamentos mais autônomos para pertencer e transitar entre diversos ambientes virtuais.

A ampla oferta de informações, ainda que fruto da interatividade e compartilhamento, também conta com sistemas de controle algorítmicos, curadorias e seleção de dados que levam em consideração o perfil dos usuários e, nesse sentido, tanto a autonomia quanto a dominação são situações possíveis nestes ambientes.

Assim mesmo, o impacto dessas tecnologias na difusão de material musical é tal que não apenas possibilita o acesso, por meio de protocolos e plataformas de difusão musical, *softwares*,

aplicativos, entre outros, mas também a capacidade de ouvir em qualquer lugar, fazendo uso de seu suporte tecnológico e, evidentemente, contando com uma boa conexão. A mobilidade é fator de flexibilização da escuta, que faz com que o indivíduo não necessite se dirigir a uma casa de shows ou sala de concerto para ouvir seu artista favorito como no final do séc. XIX. Desta forma, a ubiquidade, enquanto condição de onipresença, torna-se uma maneira de dizer que a música pode assumir todos os lugares e momentos.

2 FERRAMENTAS DE TECNOLOGIA DIGITAL

Podemos observar uma forte utilização de plataformas como o You Tube e redes sociais como o Facebook para difusão de informações diversas. Evidentemente, em se tratando de material musical, temos inúmeras outras ferramentas mais específicas, inclusive.

Elencamos, entre elas, serviços de música comercial em *streaming* (fluxo contínuo de informações multimídia), *podcasts* (transmissão de conteúdo de mídia sob demanda) e vídeos que possibilitam a apreciação musical, disponibilizando tal material gratuitamente aos usuários através de patrocínios, anúncios publicitários ou por meio de assinaturas cobradas dos usuários.

Nestas plataformas de compartilhamento as músicas podem ser pesquisadas e ouvidas, às vezes baixadas, escolhidas por artista, álbum, gênero ou listas de reprodução, conforme o tipo de assinatura paga pelo usuário e suporte tecnológico, o que determina até mesmo a qualidade do áudio ou dados adicionais aos quais se tem acesso. A cobrança e pagamento se dão em razão da manutenção dos serviços e também para justificar questões de direito autoral, responsabilizando estas empresas por infrações e desrespeito às legislações de gestão de direitos digitais. Estão entre os mais utilizados serviços: Spotify, Deezer, Rdio, Napster, Qobuz, Pandora, iHeart Radio, Soundcloud e sítios eletrônicos como Last.fm e Myspace, que funcionam como uma espécie de estação de rádio *on line*, nos diversos dispositivos e sistemas operacionais.

A capacidade de escolha do usuário é o aspecto mais relevante dentre as características destes serviços. Geralmente estas plataformas possuem uma grande biblioteca de áudio na qual os usuários podem acessar suas músicas, criar *playlists* e compartilha-las com outros usuários.

Apenas no caso do Soundcloud, a plataforma é voltada para profissionais da música que podem colaborar com suas próprias gravações e produções, compartilhando e divulgando seus trabalhos, enquanto nas outras ferramentas o objetivo é de distribuição de material musical.

Em qualquer caso a decisão potencial do usuário é o que torna essas ferramentas digitais um recurso impactante no que se refere à descoberta de novos materiais e artistas e na troca de conhecimentos, nestes ambientes. O usuário é o protagonista desse processo colaborando com suas

impressões, informações e experiências, o que promove a difusão desses materiais e atrai novos dados, conforme o seu perfil.

3 TERMINOLOGIAS DE GÊNERO MUSICAL

Partimos da ideia de que as pessoas não sabem diferenciar gêneros musicais ou não aprendem a caracteriza-los, a não ser que recebam essas informações no ambiente escolar ou na formação musical, seja como, apreciadores, músicos ou professores de música.

Primeiramente, a distinção entre um gênero e outro não parece necessária para quem exercita a escuta como uma forma de apreciação e entretenimento. Porém, ao solicitar ao ouvinte que organize as músicas que escuta por grupos ou categorias, ele procura atentar-se às suas características ou a algum critério de classificação coerente. Num segundo momento, a função de entretenimento ainda parece ser a principal característica atribuída a um material musical, o que leva o ouvinte a refinar suas escolhas seguindo este critério.

A escuta é a maneira inicial, primordial, de se conhecer, reconhecer, construir e reconstruir música, destinando significados e funções para tal, é o próprio fazer musical.

Uma vez que tanto os ouvintes como os compositores e performers são parte do processo do fazer musical, e desde que haja evidência de que todo ser humano tem a capacidade de produzir sentido da música, a visão que um músico tem da música é uma fonte limitada de informação, até mesmo sobre os aspectos estritamente musicais de um sistema musical. (BLACKING, 2006)

Assim sendo, o trabalho de professores de música vem sendo apresentar, seguindo diretrizes curriculares para o ensino de música, diversos tipos de gêneros e estilos musicais para ampliar a capacidade de discriminação e compreensão das produções musicais em diversos períodos da história, nas variadas etnias e contextos sociais. No campo da pesquisa acadêmica, a descoberta e o estudo de manifestações musicais variadas são objeto de pesquisa de áreas como a etnomusicologia (então chamada de musicologia comparada) e a musicologia histórica.¹

Para tanto, é de consenso que no meio educacional as terminologias música folclórica, música erudita ou clássica, música popular e música massiva são de forte utilização para se caracterizar gêneros e estilos musicais nos âmbitos da escuta, apreciação e produção musicais, ainda que não sejam as únicas. O professor de música detém grande responsabilidade ao apresentar tais gêneros musicais e suas características, motivando o seu público alvo para uma apreciação e reflexão, bem como sua compreensão e manutenção destes.

¹ Musicologia O estudo erudito da música. Tradicionalmente, a palavra implicava o estudo da história da música, mas seu significado foi ampliado durante o séc. XX, passando a abranger todos os aspectos do estudo da música, incluindo a musicologia comparada (isto é, o estudo da música não ocidental e da música folclórica, ou etnomusicologia) e da musicologia sistemática (abordando tópicos como teoria, educação musical, a música como fenômeno sócio-cultural, psicologia e acústica). (Grove, 1994, pág. 637)

A categorização por gêneros é importante desse ponto de vista, pois visa evidenciar suas características para uma melhor compreensão e consequente capacidade de escolha pelo indivíduo. Também por uma questão de alteridade, é importante reconhecer num gênero as características que o tornam diferente de outro, porém sem fragmentar demasiadamente estes limites conceituais a ponto de torná-los inacessíveis.

Convém para tanto explicitar tais terminologias, buscando suporte na antropologia cultural, e também nos conceitos de cultura da convergência, cultura da participação e inteligência coletiva.

Procuremos compreender como tais conceitos são apresentados. De acordo com o Dicionário Grove de Música (1994), música erudita ou também chamada clássica é a expressão aplicada a toda uma variedade de músicas de diferentes culturas, e que é usada para indicar qualquer música que não pertença às tradições folclóricas ou populares.

Música clássica é também qualquer coletânea de música vista como modelo de excelência ou disciplina formal, algo que é perene ou de alta classe, relacionada a uma prática não improvisada e de elevada elaboração, cuja execução é reforçada pelo virtuosismo do intérprete, provocando distinções de cunho social e, portanto, considerada uma arte elitizada. Por exclusão, aquilo que não é folclórico e popular, é erudito; e isso restringe tal gênero a um lugar mais específico. Neste sentido, esta terminologia vem carregada de forte proselitismo tornando-a uma espécie de música superior às demais, para um público restrito.

Já a música folclórica é a música da tradição de um povo. Ela pode ser entendida como

Expressão usada para tradições musicais associadas em geral a culturas rurais em áreas onde também existe uma tradição de música culta (eclesiástica, cortesã, burguesa). É definida como música que é parte integrante da comunidade, sendo transmitida oralmente; a existência de variantes é característica comumente observada, assim como sua natureza sempre mutante. (Grove, 1994, pág. 635)

Este conceito é influenciado por uma das características dos fatos folclóricos mencionadas na Carta do Folclore, documento que orienta a identificação de manifestações culturais e que está relacionado com outros documentos de defesa da diversidade cultural. A oralidade, ou seja, sua transmissão de maneira espontânea e aceitação na coletividade seria a característica mais importante, guardada sua dinamicidade.

No caso da música popular, ainda de acordo com o Dicionário Grove de Música (1994), sua delimitação é mais árdua, pois abrange muitos tipos de música, inclusive a tradicional ou folclórica, além de abranger vários outros destinados ao entretenimento do grande público, especialmente com o crescimento das comunidades urbanas após o processo de industrialização. No Brasil, sua difícil caracterização também se dá em razão do cruzamento de matrizes culturais diversas, cada qual com

sua contribuição, gerando uma música de amplo espectro, do simples ao sofisticado complexo de influências rítmicas, melódicas e harmônicas.

Não podemos deixar de mencionar o gênero de música massiva, associado ao caráter mais comercial de produção musical e, geralmente, mais veiculado pelas tecnologias digitais. Segundo o pesquisador Jeder Jannotti Jr.

A música popular massiva se organiza em gêneros para atender a um consumo variado e segmentado, uma classificação fundamental para as estratégias da indústria da música que envolve tensões sociais e uma prática econômica na qual produzir uma diversidade mercadológica é parte de um sistema complexo denominado indústrias culturais. O gênero reflete nas opções da audiência, no trabalho de artistas, produtores, críticos, empresários, nas relações de poder e nas pressões comerciais inerentes ao jogo econômico do qual o negócio da música é parte fundamental. (JANNOTTI Jr. 2011, pág. 71)

Expostas as terminologias conceituais, a grande dificuldade em compreendê-las no contexto atual se dá ao fato de que várias características lhes são comuns, o que também fragiliza tais definições.

Além disso, a dinamicidade dos fatos culturais traz a necessidade de atualização desses conceitos em benefício da pesquisa e do fazer musical.

Historicamente, os avanços tecnológicos provocaram discussões de grande envergadura sobre a legitimação da produção musical e suas categorizações. O filósofo Theodor Adorno, ao criticar a indústria cultural, discutiu a desartificação da arte como critério para se classificar o que é ou não música, a incapacidade de interpretação pelas massas e os aspectos da exploração lucrativa da indústria cultural.

As razões que levaram Adorno a identificar a “desartificação” no cenário contemporâneo são, entretanto, de natureza bem diferente do que as que levaram Hegel à sua concepção sobre o fim da arte. Elas dizem respeito, por um lado, à incapacidade crescente do grande público para compreender em profundidade os fenômenos estéticos complexos, inclusive aqueles mais tradicionais. A desartificação pode, como se verá adiante, por outro lado, também ser entendida como uma tendência intrínseca da arte mais “avançada”. (DUARTE apud IANNINI, 2015, pág 70)

Por outro lado, os mesmos avanços tecnológicos podem ser vistos como uma nova gama de recursos para o fazer artístico. Segundo o crítico literário Herbert Marshall Macluhan:

O que estou querendo dizer é que os meios, como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre os nossos sentidos particulares, como também entre si, na medida em que se interrelacionam. O rádio alterou a forma das histórias noticiosas, bem como a imagem fílmica, com o advento do sonoro. A televisão provocou mudanças drásticas na programação do rádio e na forma das radionovelas. São poetas e pintores os que reagem imediatamente aos novos meios, como o rádio e a televisão. O rádio, a vitrola e o gravador nos devolveram a voz do poeta como uma importante dimensão da experiência poética. Novamente, as palavras se tornaram uma espécie de pintura com luz. Mas a televisão, com seu modo de profunda participação, levou os poetas a apresentarem seus poemas em cafés, parques públicos e outros tantos lugares. (MACLUHAN, 1964, pág. 50)

No que se refere a consumo e em razão da mediação tecnológica, todos os gêneros musicais aqui descritos são objetos de consumo por parte dos usuários, e assim sua delimitação conceitual assume outras funções no contexto da escuta. Alguns gêneros são mais comerciais, como já mencionados, e outros necessitam de maior visibilidade nas tecnologias digitais para oportunizar aos usuários uma fonte de escolhas mais variada e robusta.

4 DISCUSSÕES SOBRE CULTURA E NOVOS CONCEITOS

Cultura é o conjunto de conhecimentos, costumes, crenças, normas e valores do homem em coletividade; um conceito dinâmico e sujeito às mudanças próprias de cada povo naquilo que lhes é significativo. Essa dinamicidade faz com que hábitos sejam modificados, incorporados ou remodelados, em cada tempo.

A cultura da convergência, um conceito relativamente recente defendido por Henry Jenkins, vem propor que só sobrevive nos tempos atuais aquilo que for convergente. Em suas palavras:

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídias, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos pelos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando”. (JENKINS, 2008, p. 29)

Essa convergência é uma força pela unificação juntamente com a transformação, é como uma atualização dos recursos existentes para que continuem significativos para a sociedade, que se mobiliza pela capacidade de interagir e construir novos conhecimentos.

Nesse sentido, outro conceito trazido por Jenkins é o da cultura da participação na qual os indivíduos se colocam como agentes informacionais, importantes na produção de conhecimento relevante para esta sociedade em transformação.

A expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considera-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo. Nem todos os participantes são criados iguais. Corporações – e mesmo indivíduos dentre das corporações da mídia – ainda exercem maior poder do que qualquer consumidor individual, ou mesmo um conjunto de consumidores. E alguns consumidores têm mais habilidades para participar dessa cultura emergente do que outros. (JENKINS, 2008, p.30)

Outro conceito abordado Jenkins é o da inteligência coletiva, buscando suporte nas ideias de Pierre Lévy. Segundo Lévy a inteligência coletiva é “[...] uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências”. (LÉVY, 2007, p. 28)

Assim, tais conceitos evidenciam a mudança de paradigma no aumento de demandas variadas no que se refere à escuta musical, que não precisam ser preponderantes, mas devem ser significativas para os usuários, promovendo uma coexistência de ideias, pois o conhecimento se faz coletivo no sentido de que é impossível a um único indivíduo dominá-lo.

5 PROFUSÃO DE OUTRAS DESIGNAÇÕES NA ESCUTA

Nesse sentido, outras designações estão em constante profusão além daquelas já habituais. Música de concerto ou música de tradição ocidental para designar a música clássica; música étnica ou *world music* comparativamente à música folclórica ou tradicional; música midiática e outros termos vêm sendo utilizados como forma de indicar os gêneros musicais de uma maneira menos fragmentada e mais compatível com as influências das tecnologias digitais.

Encontrar uma forma de apreciar música sem que a categorização implique em juízo de valor, ou ainda, oportunizando aos indivíduos que tenham contato com as diversas produções musicais enquanto manifestação cultural têm sido o maior desafio para agentes musicais, pesquisadores, intérpretes e educadores.

O que é notório é que importa mais a troca de experiências musicais do que propriamente sua categorização, na qual uma lista pode ter uma função atribuída conforme a maneira como o usuário irá utilizá-la. Ou seja, listas de escuta podem ser montadas com finalidades motivacionais, de relaxamento, de empoderamento ou outras quaisquer, sendo nomeadas de diversas maneiras e compartilhadas entre os usuários; o que coloca a experiência da escuta e a construção de significados próprios como outro fator de suma importância.

As vivências de escuta advindas desse processo são compartilhadas como fonte de informações sobre estilos e gêneros diversos, implicando em objetivos e resultados variados. Compartilhar, neste âmbito, significa dividir uma descoberta sobre um dado, um material musical, como sendo uma revelação do próprio entorno, no universo de significados que estas experiências proporcionam e como o indivíduo se posiciona no mundo. Conforme nos diz o pesquisador Sergio R. Basbaum,

Não parece haver correlação intuitiva, no caso do som, entre a *sensação* que experimento e o *fenômeno físico* a que, analiticamente, atribuo: que relação pode haver entre ondas mecânicas e a sensação que me invade, entre os atributos da sensação e os do fenômeno físico que a provoca em mim? A sua *frequência*, definição tardia do pensamento científico? Não existe, fora de mim, algo assim como *som*. No entanto, ele me comunica algo daquilo que percebo como som, me liga ao fora de mim, e existe, talvez, no interior de meus semelhantes algo de similar que nos permite chegar a um acordo, a um reconhecimento de que *algo lá fora ocorreu, e aqui, em nós, ocorreu como som*. (BASBAUM, 2016, pág. 97-98)

Talvez isso se explique pelo fato de que a música seja feita para a escuta em primeiro lugar e alcança importância no momento em que propicia interação. Conforme o pesquisador Fernando Iazzetta,

Torna-se saliente aqui o fato de que é incomensuravelmente maior o número de pessoas que *ouvem* música do que o número de pessoas que *fazem* música. Mais do que um dado quantitativo, isso reflete uma transformação no espaço sociocultural: a música é produzida primordialmente para ser ouvida e não para ser tocada, e os processos de composição e interpretação passam a ser os *meios* pelos quais isso se realiza. (IAZZETTA,1994)

Assim, diante dessa gama de significados na experiência da escuta e como ponto de partida para a construção de listas de escuta musical o usuário, primeiramente, buscará um compositor ou tipo de música que atenda ao seu desejo de ouvir, bem como outros estilos congêneres. A sequência que se segue muitas vezes migra para outros estilos ou interpretações diferentes da mesma música; a mesma música com diversas gravações; músicas que mantenham características semelhantes como o ritmo ou instrumento, formando uma lista de variedades.

Seja esta lista aquela em que o próprio usuário se posiciona exercendo sua escolha, seja aquela por recomendação de músicas correlatas ou outras, o fato é que, necessariamente, não há nesse processo um consenso sobre gêneros musicais. Ou seja, a não ser que o usuário siga critérios mais rígidos de classificação musical em sua própria lista, não existe a obrigatoriedade de que essas listas sigam os mesmos critérios quando mediada por essas tecnologias.

Desta maneira, observamos uma diminuição de limites conceituais e a necessidade de atualização das terminologias e categorias musicais como: música erudita ou clássica, música popular, música folclórica, música de concerto, música massiva, entre outras, tendo em vista que o ambiente midiático não o exige.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (org.). **Música em Debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X. FAPERJ, 2008.

BASBAUM, Sérgio R. **O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático**. São Paulo: Intermeios. FAPESP, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Brazilian Journal of Development

BLACKING, John. **Música, Cultura e experiência**. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. Cadernos de Campo. v. 16, n. 26. São Paulo: USP, 2006.

FERRARI, Pollyana. **Comunicação digital na era da participação**. Porto Alegre: Editora Fi, 2016.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão: Guerra e democracia na era do Império**. Tradução de Clóvis Marques. Multitude. Rio de Janeiro: Ed. Record. 2005.

IANNINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero. **Artefilosofia: antologia de textos estéticos**. Em: A desertificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias. Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

IAZZETTA, Fernando. **A Música, o Corpo e as Máquinas**. Opus. Revista Eletrônica da ANPPOM. v. 4, 1994.

JANOTTI Jr., Jeder S.; LIMA, Tatiane R.; PIRES, Victor de Almeida N. (org). **Dez anos a mil. Mídia e Música Popular Massiva em tempos de internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução: Susana Alexandria. 2a ed. 4a reimpressão. São Paulo: Aleph, 2009.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência. O futuro do pensamento na era da informática**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. **Inteligência Coletiva. Por uma antropologia do ciberespaço**. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola. 5^a ed., 2007.

MACLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Edição Concisa. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 1994.