

## Uma proposta interdisciplinar de organização de música popular

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

*Klesley Bueno Brandão*  
*Universidade Estadual de Campinas*  
*buenobrandaoatr@ yahoo.com*

**Resumo.** Esse artigo apresenta uma proposta de organização de produções de música popular a partir de suas possíveis finalidades, estruturas e usos. Para tal, buscou-se respaldo na semiologia tripartite apropriada e difundida por Jean Jacques Nattiez (1945) e também nas reflexões propostas por Max Weber (1864 - 1920) acerca do que chamou de *tipos ideais de ações sociais*. Acredita-se que as reflexões aqui elaboradas podem auxiliar na compreensão de elementos que constituem a música popular, tanto quanto também parte de seu contexto de produção e recepção.

**Palavras-chave.** Música popular, Modelo de semiologia tripartite, Tipos ideais de ações sociais.

**Title.** An Interdisciplinary Proposal for Organizing Popular Music

**Abstract.** This article presents an organizational proposal for popular music productions based on their possible purposes, structures and uses. For this, I use as a theoretical support the tripartite semiology appropriated and disseminated by Jean Jacques Nattiez (1945) and also the reflections proposed by Max Weber (1864 - 1920) about what he called types of social action. I believe that these reflections can help in the understanding of elements that constitute some spheres of popular music's productions, as well part of its context of production and reception.

**Keywords.** Popular Music, Tripartite Model of Semiotics, Types of Social Action.

### Introdução

Esse artigo apresenta uma proposta de modelo de organização de música popular com vistas a categorizações não fixas a partir de ponderações acerca de finalidades, contexto, escuta de música popular e possíveis relações entre suas estruturas composicionais com tais questões. Pretende-se então, a partir desse modelo, apresentar mais de um ângulo a ser considerado em processos de análise de música popular.

Nesse sentido, busca-se respaldo em reflexões interdisciplinares que se pautam em aproximações com proposições provenientes da sociologia de Max Weber (1864 - 1920), e também da semiologia musical tripartite de Jean Molino a partir das lentes de Jean Jacques Nattiez (1945).

Por ser o campo da música popular muito vasto e constituído por fenômenos polissêmicos, não acredito que seja possível propor definições absolutas que deem conta de sua totalidade e pormenores. Todavia, tendo em vista que a interpretação se constitui “como ato de compreensão” (NATTIEZ, 2005, p. 143), acredita-se que quanto mais elementos forem considerados, e por diferentes ângulos em uma análise, mais rica poderá ser uma interpretação.

Dessa forma, a proposta que será apresentada visa apenas contribuir para compreensão de traços gerais do que pode ser entendido como elementos característicos de produções das músicas populares.

A seguir apresenta-se um breve panorama resumido de possíveis concepções acerca da música popular ao longo da primeira metade do século XX.

## **Breve panorama sobre entendimentos de música popular na primeira metade do século XX**

Como propõe Martha Tupinambá de Ulhôa, nos séculos passados o ideário de *popular* era entendido como algo que se relacionava à esfera do *tradicional*. A música nesse terreno tinha como características a forma oral de transmissão, sua função costumava ser atrelada a contextos de festas e ritos religiosos, além de estar circunscrita geralmente a áreas rurais ou a comunidades com certo nível cultural homogênea (ULHÔA, 1997, p. 80).

Existia uma visão dualista na qual essa forma de música contrastava com aquela da tradição letrada e urbana, ou seja, com a música erudita de cunho eurocêntrica (*idem, ibidem*). Vale ressaltar que nos centros urbanos, ambas formas de música coexistiam, apesar de que no teatro apenas a música erudita era bem-vinda.

A partir do advento dos meios de comunicação de massa e da possibilidade de acesso a esses por parte da população, pontua Ulhôa que:

[...] as tradições musicais orais e comunitárias, onde produtor e consumidor se confundem passaram a ser designadas de música folclórica e o termo música popular passou a distinguir as práticas musicais veiculadas pela mídia, produtor e consumidor distanciados. (ULHÔA, 1997, p. 80).

Pode-se inferir sobre formas de categorizar as músicas populares que propunham distinções entre músicas folclóricas, músicas populares circunscritas a eventos religiosos e festas comunitárias e, por último, uma produção musical voltada para o entretenimento massivo.

Para pontuar acerca dessa nova modalidade de música popular voltada para o consumo, apresento alguns exemplos sobre do jazz, haja vista ser esse um dos gêneros musicais mais difundidos de música popular no Ocidente ao longo do século XX<sup>1</sup>

Se olharmos para a história do jazz, pode-se inferir acerca do fenômeno massivo que foi o estilo denominado *swing* na década de 1930. Essa música era feita principalmente para se dançar e teve como formação instrumental característica as *Big Bands*<sup>2</sup>.

Pelo número grande de músicos envolvidos nas apresentações, foi preciso regular/limitar os momentos destinados à improvisação, que era visto como uma das principais práticas típicas do jazz em estilos precedentes. Nesse ponto, o elemento norteador da performance passou a ser o arranjo, assim, “Muitos líderes contrataram arranjadores ou diretores musicais especializados para ajudar a regular os aspectos da interação do grupo e moldar os estilos de suas bandas” (BERLINER, 1994, p. 290)<sup>3</sup>. Assim, arranjos musicais passaram a ser escritos a partir de uma estética mais padronizada com vistas aos interesses de mercado.

O estilo de jazz que segue na cronologia ficou denominado como *bebop*, que surgiu na década de 1940. Diferente do estilo *swing*, o *bebop* possui grande ênfase na questão da improvisação e também surge em resposta ao clima comercial do estilo precedente (BERENDT, 1994 p. 37).

Uma questão que começa a surgir nesse momento de grande pertinência para a música popular é o fato de que os músicos envolvidos nesse tipo de música começam e se perceber como artistas e a serem reconhecidos como tal pelas plateias. Nesse contexto, “as pessoas passaram a ver o jazz não mais apenas como música para dança e entretenimento, mas sim como uma música de concerto, uma forma artística” (BERNAL, 2007, p. 4)<sup>4</sup>.

O tom desprezioso de uma forma de música popular em termos de busca por audiência, que seria o principal foco de uma produção musical voltada para a venda, aparece em frases proferidas por Charlie Parker, Dizzy Gillespie ou Thelonious Monk, do tipo “Eu não ligo se você ouve minha música ou não” (ROSENTHAL, 1993, p. 19).<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Questão não relacionada a valor das produções musicais do gênero em questão, mas sim, ao fato de ser uma música proveniente dos EUA, país que ao longo do Século XX de certa forma vem funcionando como um dos principais em termos econômicos e culturais.

<sup>2</sup> Formação instrumental que se cristalizou na seguinte configuração: 4 ou 5 trompetes; 4 trombones; 5 saxofones (na seção das madeiras pode ser introduzidos clarinetes, e flautas), e seção rítmica geralmente composta por bateria, contrabaixo, guitarra e/ou piano.

<sup>3</sup> many leaders hired specialized arrangers or music directors to help regulate aspects of group interaction and to shape the styles of their bands (BERLINER, 1994, p. 290).

<sup>4</sup> People started to look at jazz not just as entertaining music for dance but as concert music, “a form of art.” (BERNAL, 2007, p. 4)

<sup>5</sup> “I don't care if you listen to my music or not” (ROSENTHAL, 1993, p. 19).

Dessa forma, averígua-se o aparecimento de mais uma forma de música popular até então desconhecida, uma música popular que será associada à apreciação/fruição, sem que seu valor seja atrelado a finalidades que lhe sejam externas, tais como: acompanhamento de dança, animação de festas ou ambientação sonora em ritos religiosos.

Nesse ponto já se nota uma problemática, a saber: é possível analisar produções tão díspares com apenas uma mesma lente, ou por apenas um ângulo? Visando entender algumas especificidades dessas formas de produções musicais, com o intuito de auxiliar na compreensão parcial dessa questão, apresenta-se na sequência elementos do modelo semiológico tripartite segundo a visão de Jean Jacques Nattiez.

### **Modelo de Semiologia tripartite**

Sendo a semiologia uma ciência que objetiva o estudo dos signos na esfera da vida social e cotidiana, entende-se que ela se ocupa de seus objetos de modo a concebê-los como *formas simbólicas* (NATTIEZ, 2002, p. 10).

Para Nattiez "Forma' porque toda produção humana, quer se trate ela de um enunciado linguístico, de uma obra de arte, de um gesto estético ou de uma ação social, tem uma realidade material" (NATTIEZ, 2002, p. 10).

Cabe então ressaltar que a partir de uma perspectiva semiológica é possível inferir acerca da existência de três níveis em uma forma simbólica, os quais podem ser analisados na busca de um dado sentido. São eles os níveis *poiético*, *estésico* e *neutro* (NATTIEZ, 2002, p. 15), que serão apresentados a seguir.

A dimensão *poiética*: tendo em mente que sempre uma forma simbólica é produto de um processo criador, logo, "o processo poiético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor" (*idem, ibidem*). Vale ressaltar que é possível que dada forma simbólica seja destituída de uma significação intencional por parte de seu criador, mas que pode ser inferido por outrem, o que leva ao nível *estésico*.

A dimensão *estésica*: se relaciona ao processo em que determinado indivíduo ou coletivo defronta uma forma simbólica e atribuem a ela um dado sentido a partir de uma rede social de possíveis significações (*idem, ibidem*)<sup>6</sup>.

O nível *neutro*: uma dada forma simbólica se manifesta física e materialmente de forma acessível à observação e à análise (*idem, ibidem*).

---

<sup>6</sup> Assim, estesia pode ser pensado como o oposto de anestesia, ou seja, algo que faz com que causa uma dada sensação que impele um dado sentido interpretado/atribuído.

Para Nattiez, uma forma simbólica “é o resultado de um complexo de criação (o processo poiético) que diz respeito tanto à forma quanto ao conteúdo da obra”, sendo que para ele o processo *estésico* é “o ponto de partida de um complexo de percepção [...] que reconstrói a mensagem” (NATTIEZ, 2002, p.17).

Entretanto, se faz mister apontar que nem sempre existe a coincidência entre o processo *poiético* e o *estésico* pois, “o poiético pode não deixar vestígios, discerníveis como tal, na forma simbólica em si” (*idem, ibidem*).

A partir do então pontuado, pode-se pensar que na música a dimensão *poiética* se relaciona àquelas possíveis intenções de um compositor/intérprete, que culminam na criação de dada música a partir da escolha de determinados materiais e procedimentos composicionais; já a dimensão *estésica* versa sobre a questão da recepção individual ou de um grupo (homogêneo ou heterogêneo); por fim, o nível neutro se relaciona aos materiais musicais a serem analisados, tais como: estrutura formal; estrutura harmônica; estrutura rítmica; trato motivico; análise de timbres, etc.

Após realizar essa explanação sobre o modelo de semiologia tripartite a partir de Nattiez, segue uma apresentação acerca dos *tipos ideais de ações sociais* proposta na sociologia de Weber.

## **Os tipos ideais de ações sociais weberianos**

Os tipos ideais podem servir como modelos organizacionais de ações sociais e se resumem em quatro tipos fundamentais, a saber: *ação social racional com relação a fins*; *ação social racional com relação a valores*; *ação social afetiva*; *ação social tradicional* (WEBER, 2008, 41 - 44).

Para Weber a *ação social racional com relação a fins* tem como característica o fato de ser elaborada a partir da expectativa de que seus produtos suscitem determinados efeitos que levem a dado comportamento pretendido em seres humanos ou outros objetos.

Outra forma de ação ideal é também racional, todavia *com relação a valores*. Essa pode ser movida por razões de natureza ética, estética, religiosa, etc. Nesse sentido, a ação desse tipo se baseia na crença consciente do valor absoluto da ação em si e por si. Diferente da primeira, não existe uma preocupação com as implicações que o resultado final da ação possa exercer sobre outrem. Destaca-se ainda que tais tipos de ação consistem sempre em conformidade a comandos ou exigências vistas como obrigações irrefutáveis.

Weber pontua também a existência de um tipo de ação determinada por impulsos afetivos, ou seja, movida por questões emocionais, denominada como *ação social afetiva*. Essa forma de ação tende a exigir a satisfação plena e imediata de seu impulso.

O quarto e último tipo de ação social descrita por Weber como *ação social tradicional* tem sua matriz na tradição, e por se tratar de uma prática recorrente ao longo do tempo se caracteriza/cristaliza como uma forma de costume. Pode-se dizer que aquelas atividades levadas a cabo de maneira rotineira pelos indivíduos e sem muita reflexão em termos de processos criativos podem ser enquadradas nessa forma de ação social.

É importante ressaltar que o próprio Weber alerta para o fato de que as ações sociais, pelo alto nível de complexidade, dificilmente se circunscrevem exclusivamente apenas a um ou a outro tipo de ações acima mencionadas. Assim, é comum que exista sobreposição e coexistência de possibilidades de tipos numa mesma ação.

Após essa breve apresentação propõe-se a seguir um esboço de proposta de organização de produções de música popular a partir de suas possíveis finalidades, tendo como base de apoio as reflexões weberianas acerca dos *tipos ideais de ações sociais* e elementos da semiologia tripartite já apresentada. Para tal, serão pontuados exemplos circunscritos à música brasileira.

### **Músicas populares e tipos ideais**

O que diferencia em termos de valor e qualidade a música “Montreux” de Hermeto Pascoal (1936) da música “Vai Malandra” de “Anitta” (1993)? Importante frisar que ambas conseguiram com excelência cumprir a função para as quais foram designadas. Mesmo sendo ambas as músicas pensadas como música popular, a questão levantada parece absurda pelo simples fato de se tratar de produções musicais completamente diferentes.

Nesse sentido, o que parece ser importante para análise de uma simplesmente não faz sentido para a outra. Uma questão que pode ajudar na resolução desse tipo de problemática seria o entendimento de que as músicas referidas, pelas finalidades para as quais foram criadas, pertencem a categorias diferentes.

Assim, acredita-se que entender as possíveis finalidades pelas quais determinadas músicas foram compostas pode auxiliar na elaboração de ferramentas analíticas para compreensão desses fenômenos. Nesse sentido, para empreender uma análise poiética, acredita-se que possa ser interessante, de início, delimitar categorias em que determinada produção musical se insira em termos de finalidade (*poiésis*) e de sua possível função na sociedade (*estésis*).

A esse respeito pontua Blacking: “se o valor da música na sociedade e na cultura deve ser avaliado, deve ser descrito em termos de atitudes e processos cognitivos envolvidos em sua criação, e as funções e efeitos do produto musical na sociedade” (BLACKING, 2000, p. 53)<sup>7</sup>

Se traçamos um paralelo entre as reflexões apresentadas até então, é possível inferir que quando pleiteamos uma análise a partir do nível *poiético*, propõe-se que determinadas produções de música popular podem ser pensadas e enquadradas como pertencentes à determinados tipos de ações sociais, como aquelas propostas por Weber.

Para auxiliar nesse processo de categorização, é necessário ao analista se atentar ao nível *neuro* das músicas estudadas, entendendo essa forma de análise enquanto elemento de mediação que contribui no processo de categorização através da identificação de semelhanças/diferenças estruturais, pois, como pontua Blacking, “deve haver relações estruturais estreitas entre a função, o conteúdo e a forma da música” (BLACKING, 2000, p. 53)<sup>8</sup>.

As inferências empreendidas sobre ao que remete determinada produção musical estudada pelo analista são entendidas como produtos de sua percepção acerca do nível *estésico*, sendo que esse último tem forte influência do conhecimento que esse detém sobre o contexto situacional em que deu dadas produções musicais analisadas.

Posteriormente, o analista deve recorrer à perspectiva de outros interlocutores a partir de pesquisas para conhecer outros pontos de vista que poderão agregar em sua própria forma de conhecer e categorizar as músicas defrontadas em estudo. A esse respeito pontua Ulhôa que “o que dá sentido à música popular é o seu uso, o significado que passa a ter ao ser apropriada individualmente” (ULHÔA, 1997, p. 81). Vale frisar ainda que parece existir na dimensão *estésica* uma certa dicotomia tal como apresentada por Janotti Junior:

Os modos de audição parecem ligados às disputas que envolvem as ideias de consumo musical e audição, ou seja, entre uma escuta atenta, ligado aos padrões de uma “fruição artística”, e uma escuta desinteressada, associada a algumas ideias negativas que rotulam a “música de entretenimento” (JANOTTI JUNIOR, 2007, p. 12).

---

<sup>7</sup> if the value of music in society and culture is to be assessed, it must be described in terms of the attitudes and cognitive processes involved in its creation, and the functions and effects of the musical product in society (BLACKING, 2000, p. 53).

<sup>8</sup> there should be close structural relationships among the function, content, and form of music (BLACKING, 2000, p. 53).

Assim, tendo esse arcabouço interdisciplinar como plano de fundo, elaborou-se a seguinte proposta de organização de produções de música popular.

*Música popular enquanto ação social racional com relação a fins*

Esse tipo de produção musical faz parte do segmento intitulado como *música pop*. De acordo com Janotti Junior, esse se insere como parte “da cadeia musical mediática em que os aspectos comerciais são melhor evidenciados, cujo ponto de partida é o esforço para atingir o maior número possível de ouvintes (JANOTTI JUNIOR, 2005, p. 5).

Trata-se de um tipo de produção musical que se apropria de todos os possíveis elementos de outros “tipos” de música cuja finalidade principal é obter lucro, ou seja: ação social racial voltada para *fins mercadológicos*. “Pode-se partir do princípio de que o lançamento de um produto musical envolve estratégias de divulgação que abarcam pelo menos duas questões: 1) com que se parece esse som? e 2) quem irá comprar esse tipo de música?” (JANOTTI JUNIOR, 2003, p. 32)

Portanto, essas produções tendem a ser compostas a partir de modelos musicais que se mostram de grande aceitação do público que as consomem, sendo as composições, arranjos, sonoridades e instrumentação pautadas em tendências. O que leva a elaboração de categorias para organizar o consumo, tal como funciona para a indústria fonográfica os gêneros musicais.

Dessa feita, quando se analisa as estruturas musicais (nível *neutro*) é possível averiguar que geralmente são desprovidas de grande complexidade harmônica (quando pautadas em música tonal). As temáticas das letras também tendem a gravitar em torno do que está em voga enquanto moda ou estilo de vida no momento de sua criação.

Nota-se que esse segmento musical se apropria de elementos de músicas de outros segmentos, tais como o *maculelê*, como no caso do *funk carioca*, ou no caso do *sertanejo universitário* que “apresenta fortemente elementos do rock e do pop e também do axé, forró, funk, dentre outros, se torna um gênero misto quanto ao estilo de suas músicas” (SENA, 2019, p. 82).

Exemplos de pessoas atuantes nesse segmento seriam: Daniela Mercury (1965), Ivete Sangalo (1972) a "Anitta", “Wesley Safadão” (1988), “Gusttavo Lima” (1989), “MC Pedrinho” (2002) etc...



### *Música popular enquanto ação social racional com relação a valores*

Enquadra-se aqui as manifestações musicais nas quais o músico atua como artista, cuja intenção tende a ser expor a música que lhe faz sentido, seja de caráter vanguardista ou mesmo mais tradicional dentro de um dado idioma.

Pode ser pensada como uma forma de ação social voltada para valores estéticos, na qual o músico, quase que de forma religiosa, serve apenas à sua música.

Uma semelhança aqui averiguada em relação aos procedimentos explorados por produções musicais voltadas para fins mercadológicos se dá no plano das apropriações de elementos musicais de diversos gêneros musicais por um mesmo artista. Todavia, essas apropriações se dão forma muito diferente nesse âmbito.

Quando se faz uma análise ao nível neutro percebe-se, nesse tipo de música, uma certa predileção por uso de elementos musicais mais complexos em termos estruturais (harmônicos, rítmicos, etc.). Em termos de execução de repertório também tendem a exigir níveis altos de proficiência técnica dos instrumentistas, assim, privilegiando o virtuosismo. Em termos de instrumentação, pode variar de instrumento solista à orquestra sinfônica, a depender do plano estético a ser concretizado.

Assim, nessa categoria, os “artistas, pela própria herança em termos de familiaridade com os padrões internacionais de ‘qualidade’ artística e técnica, conseguiram ocupar espaços onde apareciam como ‘desinteressados’, acima da motivação econômica” (ULHÔA, 1997, p. 97).

Exemplos: Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti (1947), André Mehmari (1977), Guinga (1950), Filó Machado (1951) etc.

### *Música popular enquanto ação social estritamente afetiva*

Nesse segmento pode-se pensar aquelas atividades musicais realizadas por parte de músicos amadores como *hobby*. Nesse sentido, o produto sonoro pode ser muito variado em termos de complexidade estrutural, analisável ao nível *neutro*, pois depende inteiramente do gosto musical dos envolvidos e também do nível de proficiência de cada qual.

Também é possível se inferir acerca daqueles contextos de confraternização em que músicos profissionais resolvem fazer um som descontraído com o intuito de se divertir. Nesse tipo de ocasião, o músico não está levando a cabo sua atividade musical por questões

relacionadas a finalidades mercadológicas e nem se preocupando com o acabamento refinado de sua performance (valor estético).

Outro tipo de produção musical que pode ser pensada aqui é aquele de cunho religioso, cujo foco principal é promover louvores a(s) divindade(s) referendada(s) no rito religioso. Todavia, muito amiúde esse tipo de música se encontra no limiar entre um tipo de ação racional voltado para valores (religiosos) e tipos de ação social racional voltadas para finalidades mercadológicas.

Assim, a “música gospel, que apesar de se valer de gêneros, formatos, lógicas econômicas, técnicas e poéticas da música popular massiva, acaba tendo por finalidade o processo de ‘evangelização’ e ‘atração’ do público para fins situados além do consumo musical” (JANOTTI JUNIOR, 2007, p. 8 – 9). Embora alguns músicos podem simplesmente tocar por esse tipo de música por gostarem, sem que sejam movidos por valores religiosos.

#### *Música popular enquanto ação social estritamente tradicional.*

Seriam aquelas músicas que se encontram em ritos religiosos/festividades. Geralmente funcionam como meio e não como algo voltado para fruição pura, estando associadas a danças, desfiles, brincadeiras. Também seriam aqui enquadradas as músicas folclóricas (sem autoria definida).

Essas formas de produções musicais são geralmente ensinadas via oralidade e tendem a manter suas estruturas formais cristalizadas, sofrendo pouca variação ao longo da história. Esse tipo de música é frequentemente absorvido por produções musicais voltadas para finalidades mercadológicas, ou para aquelas movidas por valores.

Para pontuar alguns exemplos, pode-se citar a música *maracatu*, composta por Egberto Gismonti a partir de elementos rítmicos que trouxe do maracatu, que é uma manifestação musical tradicional da cultura popular. Por sua vez, elementos constitutivos da sonoridade do candomblé foram frequentemente utilizados por músicos populares como Moacir Santos (1926 - 2006), Baden Powell de Aquino (1937 — 2000) e Letieres Leite (1959 - 2021). E como já pontuado, existiu a apropriação da levada característica do *maculelê* pelo funk carioca, etc. Exemplos: maracatu, boi da ilha, músicas folclóricas, jongo, congado mineiro, etc.

## Considerações finais

Esse artigo apresentou uma proposta de organização de produções de música popular a partir de suas possíveis finalidades em termos de *poiéses*, as quais podem ser também inferidas a partir do nível *neutro* de análise e também a partir de leituras acerca do como essas músicas são fruídas (nível *estésico*).

Vale ressaltar que as relações de possíveis finalidades com determinadas formas de produções musicais acima esboçadas não são absolutas, pois, como pontuado, nem sempre o nível *poiético* e *estésico* condizem. Podendo ainda, como demonstrado no caso da música gospel, existir a possibilidade de uma mesma música ser pensada para várias finalidades simultaneamente. Assim, essas categorias não podem ser pensadas como rígidas e fechadas.

Outro ponto a ser colocado, com vistas a evitar mal-entendidos, diz respeito às possíveis posições e atuações dos músicos, os quais podem transitar entre variadas formas e finalidades musicais. Como é o caso de Leitieres Leite que, além de sua atividade como compositor e arranjador de seus projetos estéticos pessoais, também trabalhou como músico e arranjador da Daniela Mercury e da Ivete Sangalo, cujas produções eram voltadas para fins mercadológicos.

Também deve-se ter em mente que não se pretendeu aqui elaborar um modelo de análise *poiética*, com vistas a determinar o que um dado compositor estava pensando ou queria quando compôs determinada música, o que seria impossível.

Dessa maneira, o que pode ser inferido a partir da proposta organizacional aqui apresentada são possíveis tendências de finalidades que podem ser úteis para maior compreensão de determinadas facetas do contexto de produção de música popular. Ao considerar tais possibilidades de ângulos a partir de perspectivas musicais e extramusicais em processos analíticos é possível alcançar um maior entendimento sobre a música popular estudada.

Portanto, acredita-se que inferir sobre as possíveis motivações de determinada produção musical, buscar entender para quê essa vem sendo utilizada e também qual o papel ela vem desempenhando na sociedade, pode ser de grande valia para os processos de elaboração de questionamentos que podem vir a servir de base para pesquisas, além de auxiliar na busca de uma melhor compreensão sobre esse fenômeno de grande polissemia que é a música popular.

## Referências

- BERENDT, Joachim Ernst. *El Jazz de Nueva Orleán ao jazz rock*. Bogotá: fondo de cultura Económica, 1994. 763 p.
- BERLINER, Paul Franklin. *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 804 p.
- BERNAL, Leonardo Camacho. *Miles Davis: the road to modal jazz*. Denton, 2007. 86 f. Dissertação (Master of Arts Music). College of Music, University of North Texas, Denton, 2007.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle und London: University of Washington Press, 2000. 116 p.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista Eco-Pós*, v. 6, n. 2, p. 31-46, 2003
- JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Música Popular ou Música Pop?* Trajetórias e caminhos da música na cultura mediática. In: Anais V Enlepicc, Salvador, v. 1, p. 1-15, 2005.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular*. *Interin*, v. 4, n. 2, p. 1-16, 2007.
- NATTIEZ, Jean Jacques. *O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy*. *DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n. 6, p. 7-39, 2002.
- NATTIEZ, Jean Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu – Ensaios de Semiologia Musical Aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- ROSENTHAL, David H. *Hard Bop: Jazz and black music 1955-1965*. Oxford: Oxford University Press on Demand, 1993. 224 p.
- SENA, Ana Maria Ferreira Tavares, *O Significado do Sertanejo Universitário: música sertaneja, capitalismo e valores*. Goiania, 2019.107 f. Dissertação (mestrado em Sociologia) Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2019
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular*. *DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n. 1, p. 80-101, 1997.
- WEBER, Max. *Conceitos básicos de sociologia*. 5ª edição. São Paulo: Editora Centauro, 2008. 103 p.