



## O Que é Que as Baianas Têm: Performances e Baianidades em Carmen Miranda e Daniela Mercury<sup>1</sup>

Anna Carolina Paiva DINIZ<sup>2</sup>

Thiago SOARES<sup>3</sup>

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

### RESUMO

O presente artigo discute a identidade nas performances das cantoras Carmen Miranda e Daniela Mercury na música *O que é que a baiana tem*, composta por Dorival Caymmi. O objetivo aqui é discutir a maneira com que cada uma explora as representações da cultura baiana em suas performances tentando perceber, ainda, de que forma os aparatos tecnológicos contribuíram na diferenciação das duas versões desta música e de que maneira esse fator – a tecnologia de som e da gravação – aproximou as duas intérpretes.

**PALAVRAS-CHAVE:** identidade; música; performance.

A primeira vez que *O que é que a Baiana Tem* foi ouvida na voz de Carmen Miranda aconteceu quando o então compositor da trilha do filme *Banana da Terra*, Ary Barroso, foi dispensado do cargo e, em seu lugar, colocado o jovem Dorival Caymmi<sup>4</sup>. De 1938 (ano em que o filme foi rodado) até hoje, inúmeras cantoras já interpretaram a canção de Caymmi. Não raro, sabendo que se tratava de uma música emblemática de Carmen Miranda, muitas dessas intérpretes emulavam a gestualidade e a indumentária da artista portuguesa que, com seus balangandãs, acabou sendo uma das sínteses da identidade brasileira. Que Carmen Miranda foi – e é – uma das sínteses desta identidade nacional, não parece ser nenhuma novidade. Mas, as inúmeras apropriações que esta canção teve ao longo de sua trajetória pode nos convidar a refletir sobre como é possível reconhecer traços de uma certa regionalidade – neste caso, mais claramente, baianidade – na obra de Carmen Miranda que pareciam estar “submersos” pela, digamos, brasilidade que se acabou se apropriando da imagem da artista. Resgatar aspectos regionais na obra de Carmen Miranda é uma das questões presentes no projeto de pesquisa que desenvolvo no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de junho de 2011.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da UFPB, email: [carulhina@gmail.com](mailto:carulhina@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da UFPB, email: [thikos@uol.com.br](mailto:thikos@uol.com.br)

<sup>4</sup> Disponível em: <http://carmen.miranda.nom.br/>



Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e o intuito é não só complexificar o legado que a cantora tem para uma certa formação imagético-afetiva da identidade brasileira, mas também reconhecer que os vestígios do regional são um importante aporte para entendimento do alcance que a cantora tem até os dias de hoje.

Este artigo, portanto, investiga aspectos de ordens expressivos e contextuais da canção *O que é que a Baiana Tem* em contextos bastante distintos. No primeiro momento, na gravação original, no ano de 1939, quando Carmen se preparava para encenar o filme *Banana da Terra*. No segundo momento, na gravação feita no ano 2009, pela cantora baiana Daniela Mercury para seu álbum *Canibália*. A escolha destes dois momentos se dá pelos seguintes aspectos: primeiro pelo fato de Carmen não ser brasileira de nascimento e encarar uma identidade baiana. Segundo, pelo fato de Daniela Mercury, além de fazer uma releitura da obra de Caymmi, mostrá-la em Portugal, terra natal de Miranda.

### **1. A mesma canção, contextos distintos**

Analisar uma canção em dois contextos distintos significa reconhecer que é preciso se ater aos suportes midiáticos que contribuíram para que esta composição pudesse ser reproduzida em escala industrial – por meio dos discos de vinil, CDs e, hoje em dia, arquivos de MP3, que estão acessíveis na internet. Além da possibilidade de armazenamento da memória musical (VALENTE, 2003), a engenharia de som, atrelada aos suportes de armazenamento, fizeram com que novas versões dessas composições pudessem ser gravadas com redução de ruídos e, portanto, melhor qualidade sonora.

É comum sairmos e encontrarmos um sem-número de pessoas inseridas em uma realidade somente delas, conferida por meio do isolamento, que é permitido pelo uso dos fones de ouvidos. Não raro, esse isolamento é rompido por causa da intromissão do som de alguém que, imaginemos, venha a ocupar um espaço próximo, utilizando um celular com *player* de MP3, com volume uns decibéis acima do tolerável. Ainda nessa situação, não seria anormal que estivesse passando, próximo dali, um carro com uma aparelhagem de som que “abafasse” tanto o celular do segundo cidadão quanto o som que saía dos fones de ouvidos do primeiro.

Em uma condição curiosa, menos provável, mas não impossível, poderíamos ver, ali perto, começar uma festa de Carnaval com vários trios elétricos fazendo a alegria da multidão. Teríamos uma situação de caos na paisagem sonora deste espaço



urbano. Pensar sobre diferentes condições em que canções aparecem, são gravadas, dialogam com o contexto em que são apresentadas está dentro da partitura de questões sobre paisagem sonora.

“A expressão paisagem sonora é definida por Schafer como campo de estudo acústico, qualquer que seja ele. Refere-se a ambientes reais, como abstratos e – acrescentemos – imaginários. Podem ser exemplos de paisagem sonora uma composição musical, a trilha sonora de um filme, um programa radiofônico, um ambiente acústico, ainda que composto de silêncio” (VALENTE, 2003, p. 225).

Segundo Schafer (*apud* VALENTE, 2003), o desenvolvimento dos aparatos tecnológicos de gravação e reprodução deu início ao que ele chamou de esquizofonia ou, nas palavras do autor, “neologismo estabelecido por Murray Schafer (1979), no qual se justapõem os termos *squizo* (separado; fendido) e *phonos* (som).

“A esquizofonia é a separação de um som original de sua transmissão ou de sua reprodução eletroacústica. Um som original está vinculado aos mecanismos que o produzem (...) A eletroacústica que permite obter cópias que se destinam a outros lugares e a outros momentos” (SCHAFER *apud* VALENTE, 2003, p. 221).

A partir da compreensão destes escritos, os sons poderiam, então, ser ouvidos em uma distância significativa do local de origem. Foi esta caracterização do som como um aparato técnico e estético que fez com que tivesse origem o que se convencionou chamar o embrião do negócio da música. Com o advento de suportes como os discos, as emissoras de rádio, gravadoras e, hoje em dia, os *players* de MP3, essa esquizofonia nos parece ainda muito mais evidente e instigante.

Valente (1999) destaca o rádio como a primeira “parede sonora” contemporânea, pois, segundo ela, este meio de comunicação “fecha o indivíduo no familiar, isolando-o do perigo” (VALENTE, 1999, p. 57). O que antes só se poderia ter acesso indo a eventos culturais – concertos de música, por exemplo – passa a ser algo mais presente no cotidiano de quem tinha meios para adquirir esse artefato.

Além da esquizofonia, o espaço público invade o privado e reformula rituais domésticos. O rádio tornava-se um objeto ao redor do qual as famílias se reuniam. O cineasta Woody Allen em seu filme *Era do Rádio*<sup>5</sup> mostra como esse convívio se estabelecia e quais eram as conseqüências das fantasias – no caso das radionovelas – no cotidiano de um lar americano do início do século passado.

---

<sup>5</sup> Radio, Days, 1987. Direção de Wood Allen. EUA.



Com o tempo, fica evidente a evolução na engenharia desses aparatos:

Com o advento do transmissor – que tornou o aparelho menos volumoso, mais leve e, por conseguinte, portátil –, o rádio assumiu o caráter de anjo da guarda acústico, acompanhando o indivíduo onde quer que ele fosse. Dessa forma, a qualidade de audição legou a alta fidelidade em segundo plano (VALENTE, 1999, p. 57)

A geografia da audição também foi modificada:

O disco e o rádio tornaram o mapa-múndi audível; a geografia do planeta pôde ser traçada através de imagens sonoras, tão convidativas ao imaginário do cidadão comum quanto vistas retratadas nos cartões postais. Ampliou-se, portanto, não somente a visão as também a audição de mundo (VALENTE, 1999, p. 148)

Foi Simon Frinith (*apud* CARDOSO FILHO; JENOTTI JR, 2006) quem apresentou três fases de organização da produção, circulação e consumo da música. São elas:

Estágio *folk*, no qual a música é produzida e armazenada através do corpo (humano ou dos instrumentos) e executada mediante performances, estágio fundamental para a chamada música popular. O estágio *artístico*, no qual a música pode ser armazenada através das notações e partituras caracteriza as peças de música erudita. E, finalmente, um estágio *pop*, no qual a música é produzida mediante um diálogo com a indústria fonográfica, armazenada em fonogramas e executada mecanicamente ou eletronicamente para consumo de um público extremamente amplo. (CARDOSO FILHO; JENOTTI JR., 2006, p. 13)

Cardoso Filho e Jenotti Jr. (2006) afirmam que houve mudança sim na experiência material e social da música, mas que um estágio não substituiu necessariamente o outro. Aqui, o interessante é perceber de que maneira formas de armazenamento e circulação da voz humana foram modificando a paisagem sonora dos centros urbanos e, a partir do dito estágio *pop*, perceber como as estratégias de articulação dos artistas (principalmente com o início da gravação dos primeiros álbuns) as performances destes se modificaram e de que forma o consumo desse produto foi modificado.

## 2. Canção popular e as performances dos artistas

A canção popular, que antes só poderia ser ouvida por quem estivesse próximo àqueles que detinham o poder de entonação, ou seja, próximo do cantor, passou a ter um



alcance muito maior com o advento dos discos e dos rádios que, como já foi visto e revisto, modificaram os hábitos de audição. Foi a partir da inserção de um novo elemento nessa dinâmica – o microfone – que cantores, animadores, enfim, os enunciadores em geral passaram a ter suas vozes escutadas ao longe. “Em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulação audiovisuais relacionados a essa estrutura”. (CARDOSO FILHO; JANOTTI JR., 2006, p. 12) Esta premissa é uma importante chave de compreensão de como artistas do terreno musical passam a fazer parte de uma cadeia produtiva, na qual estão em jogo lógicas de mercado inseridas dentro da indústria fonográfica – hoje, podendo também ser chamada de maneira mais ampla de indústria da música. Pensar Carmem Miranda como dispositivo de identidade brasileira e também regional precisa levar em consideração que esta formação identitária estava circunscrita a uma perspectiva de mercado midiática: sua disposição enquanto estrela de cinema (indústria cinematográfica, os estúdios) e da música (indústria fonográfica, as gravadoras).

Se estamos nos referindo aqui a disposições de mercado nas instâncias de produção (as gravadoras, os estúdios de cinema), é preciso reconhecer que, com os dispositivos tecnológicos de gravação, também passou a mudar a relação do público com a canção.

Sabe-se, por exemplo, que o aumento do consumo de música por uma parcela da população que não possui conhecimento de notação musical está diretamente ligado ao aparecimento dos primeiros aparelhos de reprodução sonora: o gramofone, o fonógrafo, o rádio e o toca-discos.” (CARDOSO FILHO; JANOTTI JR, 2006, p. 12)

Segundo Valente (2003), a midiaticização da música popular tornou a performance passível de transferência espaço-temporal o que, por conseguinte, retirou dela o caráter ritualístico. “Com o advento as mídias, uma obra musical pode, a princípio, soar em qualquer espaço e nas circunstâncias mais adversas. Em consequência disso, o ritual de escuta pulveriza-se” (VALENTE, 2003, p. 63).

Cabe esclarecer que a performance a qual nos referimos não diz respeito apenas ao desempenho/interpretação do artista no palcos, mas sim a um ato de



comunicação que pressupõe uma relação intérprete/ouvinte. (JANOTTI JR, 2006).  
Portanto, não podemos analisá-la unilateralmente:

Em uma gravação, por trás do som gravado há uma gestualidade própria, uma plasticidade que anuncia a presença de um corpo. Por outro lado, a própria audição é performática [...]. Como ouvintes, estamos aptos a reconhecer esses traços e ‘dar vida’ à canção a partir de nossas experiências – sejam elas cotidianas, no conhecimento das diversas entonações e interjeições, ou mesmo musicais, no conhecimento dos diversos gêneros musicais e suas convenções. (DANTAS, 2006, p. 60)

Sem essa fluidez espaço-temporal da performance, permitida pela mediatização da música popular, não seria possível o encontro das duas cantoras que tiveram meio século de intervalo no espaços de atuação. É interessante destacar alguns dos principais elementos que serão destacados das performances das duas cantoras em questão.

### **O gesto**

Os gestos são usados, em geral, para dar ênfase, descrever ou completar um conteúdo. Por mais discreto que seja o cantor, sempre existirá um olhar, uma piscadela, um levantar de sobrancelhas que completará o sentido da música ou adicionará algo que nela não se pôde dizer de forma explícita. Paul Zunthor sistematizou os tipos de gestos da seguinte forma (ZUMTHOR *apud* VALENTE, 2003, p. 103):

- 1) Gestos de rosto (de olhar e mímica);
- 2) Gestos de membros superiores, de cabeça, de busto;
- 3) Gestos de corpo inteiro.

Ao nos depararmos com a letra de *O que é que a Baiana Tem* notamos uma própria disposição de objetos com os quais tanto Carmen Miranda quanto Daniela Mercury utilizam em suas indumentárias. Vejamos:

“O que é que a baiana tem? / Que é que a baiana tem? / Tem torço de seda, tem!  
Tem brincos de ouro, tem! / Corrente de ouro, tem! / Tem pano-da-Costa, tem! /  
Tem bata rendada, tem! / Pulseira de ouro, tem! / Tem saia engomada, tem!  
/ Sandália enfeitada, tem! / Tem graça como ninguém / Como ela requebra  
bem! // Quando você se requebrar / Caia por cima de mim / Caia por cima de  
mim / Caia por cima de mim // Só vai no Bonfim quem tem / O que é que a



baiana tem? /Só vai no Bonfim quem tem /Um rosário de ouro, uma bolota assim /Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim”. (CAYMMI, 1939<sup>6</sup>)

*O que é que a baiana tem* foi ouvida pela primeira vez meio que por acaso. Quando o então compositor da trilha do filme *Banana da Terra* (Wallace Downey), Ary Barroso, foi trocado pelo jovem baiano Dorival Caymmi que deu a cantora luso-brasileira uma das músicas que seria, dali pra frente, uma das composições nacionais mais conhecidas em nosso país.

A letra elenca um sem-número de ícones que vão, verso a verso, criando a imagem da baiana ideal de Caymmi. Baiana que tem pano da Costa, sandália enfeitada, torço de seda, brincos e pulseiras de ouro, enfim, detalhes que seduzem o narrador visto que são elementos que vão cobrindo uma mulher tornando-a, a partir desses ícones, uma baiana. O narrador ao passo que percebe todos esses detalhes, vai se deixando seduzir por tudo o que a baiana tem. A imagem da baiana se consolida quando esta vai ao Bonfim, ícone maior da religiosidade baiana expressa na canção de Caymmi. Toda a ornamentação é legitimada e aprovada quando essa recebe a “graça” de poder ir ao Bonfim.

Observando performances de Carmen Miranda<sup>7</sup> e de Daniela Mercury<sup>8</sup>, executando a canção, reconhecemos que Carmen traz um pouco mais de exagero no gestual, Mercury um pouco menos – ambas têm a necessidade de apontar numa clara ação enfática. Além disso, seus gestos com as mãos são acompanhados de um olhar que, em Carmen, tem um alto teor sensual percebido pelo olhar de soslaio, pelas piscadelas, pelo olhar de cima. Basicamente os movimentos de rosto dão essa sensação de conquista de quem a está observando. A performance de ambas se dá com uma quantidade significativa de bailarinos que as cercam que ajudam a enfatizar os objetos que compõem a indumentária as quais a letra de Caymmi se refere.

O ritmo menos acelerado permite a Carmen equilibrar seu turbante na sua “fantasia” de baiana. Essa vagarosidade no ritmo lega ao ouvinte um processamento mais eficiente da própria canção, enquanto Carmen, de forma didática, apresenta os elementos das baianas em sua roupa.

Ainda em relação ao ritmo da canção, esta desaceleração se deve ao gênero musical ao qual a luso-brasileira interpreta (samba-canção). É sabido que a performance

<sup>6</sup>Dorival Caymmi. Odeon, 1939:

<sup>7</sup> Vide <http://www.youtube.com/watch?v=ojo3I59Gn6c>

<sup>8</sup> Vide <http://www.youtube.com/watch?v=IrJfvAFVVvg>



“está conectada aos diversos cenários presentes de forma virtual nos gêneros musicais e materializados nas canções” (JENOTTI JR., 2006, p. 10) e que, “de acordo com a natureza da canção, varia a gestualidade da performance” (VALENTE, 2003, p. 105). Tendo isso em mente, entendemos os motivos pelos quais Carmen, praticamente criada em um ambiente de samba – morou com a família a Lapa durante toda a sua juventude como mostrou Castro (2005) na biografia *Carmen* – compôs sua performance de dança com uma cadência de bamba, enquanto que Daniela Mercury, baiana “de fato” e um dos estandartes do *Axé Music*, faz uma releitura da canção, deixando-a mais acelerada e dançante. Tratemos mais profundamente das questões de ritmo e dança no próximo tópico.

### ***A dança***

A dança é mais um elemento que compõe a performance dos artistas. No caso da performance dos cantores, como a afirma Zumthor “a dança, com efeito, inverte a relação da poesia com o corpo. Quando ela é acompanhada de canto, este prolonga, sublinha um movimento, o esclarece”. (ZUMTHOR *apud* VALENTE, 2003, p. 106)

É sabido que, em geral, as cantoras de *Axé Music* não dispensam uma performance sincronizada com a de outras pessoas no palco. A tradição de se apresentar com dançarinos é mais comum do que a própria utilização de tantos balangandãs tratados na canção de Caymmi, objeto desta análise.

Dessa forma, a performance de Daniela Mercury tem uma tendência maior a enfatizar todos os elementos elencados em *O que é que a baiana tem*, já que conta com o auxílio de bailarinos que fazem uma *sub-performance* que interage com a atriz principal daquele espetáculo, a baiana Daniela Mercury. Além disso, outros elementos como a luz – que no início da performance é apagada para soar apenas os ruídos de uma agulha roçando o disco (visto que a idéia é deixar também clara essa distância temporal que separa as duas intérpretes) e a voz de Carmen Miranda – e a roupa dos bailarinos e de Mercury, ajudam a dar o tom do que se quer passar.

Enquanto Daniela utiliza toda a extensão do palco, Carmen utiliza apenas alguns poucos metros quadrados para se expressar. Além disso, por causa ainda das precárias condições de filmagem, a luso-brasileira não tem o recurso das luzes, muito menos das cores para incrementar sua performance, restando-lhe apenas a ênfase nos adereços, nos gestos e em alguns requebrados aqui e acolá.



### 3. Performance e identidade

Em seu álbum *Canibália*<sup>9</sup>, Daniela Mercury faz releituras de grandes sucessos da música popular brasileira. Nomes como Chico Buarque e Dorival Caymmi, figuram no hall das estrelas homenageadas pelo álbum. O próprio nome do disco faz uma alusão à antropofagia cultural que durante o começo do século passado foi um dos ideais dos participantes da semana de arte moderna.

*Canibália* tem uma aura de brasilidade muito forte encorpada por releituras em ritmo de eletrossambas. Visto isso, voltamos nosso pensamento para toda a análise teórica feita no início deste artigo na qual tratamos da evolução dos artefatos midiáticos de armazenamento e de reprodução.

A quinta faixa do álbum traz uma parceria inimaginável para a época em que Carmen viveu. A evolução na engenharia de som fez com que *O que é que a baiana tem* pudesse ser interpretada por Daniela e por Carmen: baiana e “falsa baiana” – como cantaria João Gilberto – juntas compondo a performance da baiana legítima que, segundo a letra, usa “pano da costa”, correntes e brincos de ouro, dorso de seda, bata rendada, saia engomada e uma série de elementos que, na visão de Caymmi, configuram uma *baianeidade* que nada mais é do que um retalho de estereótipos.

Tomando emprestado ao conceito de identidade reflexiva e autorreflexiva de Martino (2010), percebemos que esta canção toma elementos que caracterizam as baianas para distingui-las das não-baianas, uma vez que “os discursos de identidade, em geral, também são discursos de diferença, estabelecendo dentro de seus critérios o que é igual do que é estranho” (MARTINO, 2010, p. 37).

Podemos perceber que mesmo convidando Carmen para uma parceria, Daniela Mercury utiliza apenas a voz da parceira em alguns trechos em que esta elenca o que é que a baiana tem ou deixa de ter.

Um aspecto que não poderia passar batido é o fato de esta apresentação de Daniela Mercury ter sido feita em Portugal, terra natal de Carmen Miranda e esse fato, que mesmo com o intuito de ser uma homenagem aproximativa, tem uma reação de força igual e de direção contrária que torna a luso-brasileira mais luso que brasileira já que coloca-se lado a lado uma baiana de adereços – caricata e artificial – e uma que de fato nasceu na Bahia.

---

<sup>9</sup> Sony Music, 2009.



Apesar de desconsiderarmos a existência de uma identidade baiana pura, é inegável o abismo existente entre uma performance e outra. Daniela Mercury dá a *O que é que a baiana tem* mais *swing* na música de Caymmi e a dança torna a performance menos didática e meramente enumerativa. Isso não pode ser tomado de forma alguma como algo proporcionado apenas por uma ligação mais forte ou mais fraca com a Bahia.

Retomando o que foi tratado no início deste trabalho, é interessante destacar que, na época de Carmen, os aparatos midiáticos não davam tanta liberdade de atuação. Percebemos que ela não pode fugir do quadro de angulação, pois, muito provavelmente, as câmeras que a focavam não deveriam dispor de mobilidade, ao contrário do que ocorre na produção dos shows da turnê *Canibália*, bem com de muitos artistas atuais. O que percebemos é que com a evolução da engenharia de som, das técnicas de gravação, dos suportes midiáticos, as performances também vão sendo modificadas ao mesmo sabor tornando-as mais leves e com menos necessidade de didaticidade.

#### **4. Considerações finais**

Como foi dito durante o artigo, seria impossível que um dia Carmen Miranda tivesse imaginado uma parceria com uma cantora baiana em sua terra natal, Portugal, praticamente 60 anos após sua disparada para o sucesso, em uma música de uma carga simbólica evidente na enumeração constantes de elementos da cultura baiana.

Carmen, que começou cantando na loja em que trabalhava como vendedora de roupas foi uma das poucas cantoras brasileiras de sua geração a se adaptar de forma quase que natural às inovações tecnológicas que a indústria da música ia ganhando naquele período. Sua performance ao microfone e diante das câmeras serviu de trampolim para a carreira no cinema no qual a luso-brasileira ficou conhecida internacionalmente como uma representante máxima da cultura brasileira durante décadas.

É evidente que nos meados da década de 1950 existia uma limitação técnica que tornava a performance mais didática do que espetacular, e esse elemento, aliado à política de boa vizinha promovido pelos Estados Unidos nos países da América do Sul, acabou fazendo com que as atitudes de Carmen no palco fossem alvo de duras críticas. Mas isso seria assunto para outro artigo.



Por enquanto, a idéia foi tentar perceber as diferenças entre as performances de Daniela Mercury e Carmen Miranda sobre a mesma música – *O que é que a baiana tem*. Tentou-se mostrar as aproximações e os afastamentos proporcionados pela evolução da indústria fonográfica bem como o destaque dado por estas em suas performances à interpretação da identidade baiana.

## REFERÊNCIAS

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahard, 2002.

CARDOSO FILHO, Jorge. JENOTTI JR., Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. *In*: FREIRE FILHO, João. JENOTTI JR., Jeder. **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: Edufba, 2006. FREIRE FILHO, João. JENOTTI JR., Jeder. **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: Edufba, 2006.

JENOTTI JR., Jeder. **Mídia, música popular e gêneros musicas: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento**. Disponível em: [http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf06/jeder-janotti\\_jr.pdf](http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf06/jeder-janotti_jr.pdf). Acessado em abril/2011.

CASTRO, Ruy. **Carmen: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DANTAS, Danilo Fraga. A dança invisível: sugestões para tratar performance nos meios auditivos. *In*: FREIRE FILHO, João. JENOTTI JR., Jeder. **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: Edufba, 2006.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Comunicação e identidade: quem você pensa que é?** São Paulo: Paulus, 2010.

THOMPSON, E.P. “Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial”. *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VALENTE, Heloísa de Andrade Araújo. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

\_\_\_\_\_. **Os cantos da voz**. São Paulo: Annablume, 1999.