

**DJ, NOVAS MÍDIAS E AS FORMAS CRIATIVAS DE COLAGEM DO
SAMPLING NA MÚSICA POP**

Nilton Faria de Carvalho¹

Resumo:

Este texto analisa a colagem de *samples*, selecionados de várias canções e colocados em contato para criação musical, que inova a linguagem da música pop ao trazer características dos repertórios musical e cultural do DJ. O arcabouço teórico engloba os estudos culturais e a cultura do *remix*, conceitos como hibridismo e experimentalismo na cultura midiática, tecnologias aplicadas à música, colagem e intuição na criação artística. A análise qualitativa irá relacionar o hibridismo nas aplicações de *samples* às referências musicais de seus respectivos autores (DJs). O corpus do estudo é composto por obras de DJs como KL Jay (Racionais MC's), Afrika Bambaataa, DJ Marky e o DJ Michael Schwartz (do grupo Beastie Boys).

Palavras-chave: Comunicação. Inovação. DJs. Hibridismo. *Sampling*.

Introdução

Desde a Revolução Industrial, período no qual a invenção das máquinas provocara mudanças nas relações sociais, como a conseqüente migração da população do campo à cidade, observa-se na crescente rotina dos novos ambientes urbanos os impactos constantes das inovações tecnológicas. A produção em série de mercadorias e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa revolucionaram as concepções de cultura nas sociedades ocidentais entre os séculos XIX e XX. No mesmo período, a música ganhara aspecto de produto cultural industrializável, ao ser inserida no sistema de produção em massa, com o advento do disco de goma-laca de 78 r.p.m (rotações por minuto), reforçado pelo LP (*Long-Play*) a partir de 1948, o que impulsionou a consolidação da indústria fonográfica ao permitir a “reprodutibilidade técnica massiva da gravação sonora” (DE MARCHI, 2005, p. 19). Essa possibilidade de reproduzir canções associou a música à tecnologia e ao consumo. Segundo Gisela Castro (2007, p.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul – USCS. E-mail: nilton.carvalho@uscs.edu.br.

203), “quando a música gravada passou a atrair o gosto do grande público e os aparelhos domésticos de som [...] foram disseminados, a interdependência entre música, tecnologia e consumo tornou-se evidente”.

O disco de goma-laca (de 78 r.p.m), reproduzido no gramofone, deu sentido novo à experiência musical, desde a composição até a audição pela sociedade, pois, em muitas situações, a peça musical reproduzida passa a ser mais acessível que a contratação das orquestras tradicionais. Essa nova maneira de contemplar canções exigia um pequeno acervo de discos (ou álbuns), um aparelho reproduzidor e uma pessoa para colocar os discos para tocar. No final da década de 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, surgem as primeiras discotecas na França², e o responsável pela troca das músicas nesses encontros ficou conhecido como DJ (disc-jóquei).

Na contemporaneidade, em meio às possibilidades de manipulação proporcionadas pelo som digital, alguns DJs inseriram no processo de composição a técnica do *sampling* – fragmentos (*samples*) sonoros colados no processo de criação de uma música. Com esse recurso, é possível relacionar trechos de músicas distantes no tempo, no espaço e de diferentes gêneros, na elaboração de uma nova peça musical. Compreender esta técnica, que se assemelha às colagens das artes plásticas da modernidade³ e da pós-modernidade, exige um estudo sobre as evoluções pelas quais o DJ passou, e como as inovações tecnológicas que foram aplicadas à música permitiram a exploração de novos campos sonoros nos quais diferentes estilos musicais conversam.

Este artigo visa discutir a relação do *sample*, que altera e inova a linguagem da música, com os repertórios musical e cultural do DJ, bem como o diálogo entre o *sample* e o acervo de LPs do disc-jóquei. Para explorar o tema, este artigo propõe as seguintes questões: como ocorre a contextualização do fragmento retirado de uma canção antiga em uma nova peça musical? Quando o trecho inserido (*sample*) é uma parte cantada, como a combinação entre a letra antiga com a nova ocorre? Mesmo que o *sample* seja originado pela intuição (*insight*) do artista, este estudo visa relacionar traços das

² Durante a ocupação nazista na França, músicos eram proibidos de tocar em concertos e as reuniões para apreciar música passaram a ser organizadas por meio de reproduções de discos (REIGHLEY, 2000, p. 21).

³ As vanguardas cubista e dadaísta já elaboravam colagens nas primeiras décadas do século XX.

referências do DJ ao hibridismo de suas composições, que mesclam diferentes estilos musicais.

O surgimento do papel do DJ

Com o surgimento das “primeiras culturas em torno do disco” (BACAL, 2012, p. 60) na década de 1930, em países europeus como França, Inglaterra e Alemanha. A ideia de organizar encontros para audição de música era reunir pessoas apreciadoras de um mesmo gênero musical, à época o *jazz*, para que pudessem compartilhar informações e também exibir suas coleções de discos. Na década de 1960, com o início da popularização do *Long-Play*⁴ (LP), reunir apreciadores de música se tornou uma prática bastante popular. A visão do sociólogo frankfurtiano Theodor Adorno sobre a aura existente nas apresentações ao vivo fora contestada nesses encontros, cuja finalidade era a audição musical, e que privilegiavam “progressivamente os discos e os eventos gravados como acontecimentos originais, em detrimento das performances ao vivo” (BACAL, 2012, p. 57). A desconstrução da aura da obra de arte já havia sido trabalhada por Walter Benjamin (1987, p. 168), quando este outro teórico da Escola de Frankfurt observou que:

A reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto.

É importante sublinhar, ao abordar o surgimento de novas possibilidades de apreciação musical, que todas as novas tecnologias, conforme as respectivas épocas, só foram incorporadas à produção musical por meio do experimentalismo dos artistas, que exigia pesquisas, testes e a utilização de equipamentos até então inéditos nos processos

⁴ O *Long-Play* foi uma das grandes inovações ocorridas após o término da Segunda Guerra Mundial. A partir da década de 1960, quando o LP começou a oferecer a tecnologia estéreo, o termo alta-fidelidade (*high fidelity*) foi inserido nas capas dos discos para enfatizar a garantia de qualidade sonora (DE MARCHI, 2005).

de composição e reprodução de música. Em seu estudo sobre experimentalismo e vanguarda, Umberto Eco (1970, p. 235) observa que “o artista contemporâneo, no momento em que começa uma obra, põe em dúvida todas as noções sobre o modo de fazer arte”. Esse anseio aguçava o artista experimental a estudar e aplicar sonoridades cada vez mais ousadas.

A partir de meados da década de 1950, o LP começa a ter seu espaço configurado na cultura popular. O crescimento de ambientes nos quais as pessoas se encontravam para apreciar reproduções de música, mediadas pelos DJs (mesmo que este termo ainda não fosse usado), ocorria principalmente em Nova Iorque e Paris – o termo discoteca, inclusive, deriva do francês *discothèque*. As discotecas norte-americanas, até o final da década de 1940, tocavam basicamente discos de *jazz*, ritmo que estimulava o público a dançar. No entanto, quando o *rock* começou a ser disseminado no final da década de 1950, em transmissões de rádio, a contribuição dos DJs foi fundamental, no que diz respeito à mediação entre o público e o novo ritmo musical. As canções de *rock* eram potencializadas na cultura popular, principalmente, pela possibilidade de se tornarem *hits* (sucessos), com o surgimento dos *singles*.

O DJ criador

De acordo com White, Crisell e Principe (2009), o DJ britânico Jimmy Savile, ao final da década de 1940, procurou um metalúrgico para soldar duas mesas de reprodução de discos. A inovação é considerada precursora do modelo de *pick-up* usado hoje pelos DJs, que possui toca-discos duplo (a *pick-up* dupla). No entanto, em 1955, o disc-jóquei Bob Casey elaborou o primeiro modelo de *pick-up* dupla com controle de volume independente para cada disco, que permitia “maior controle sobre o som” (WHITE, CRISELL e PRINCIPE, 2009, p. 24). O novo aparelho foi batizado de *pick-up*, cujo nome deriva do termo em inglês que significa “pegar”, embora hoje em dia seja “conhecido internacionalmente como *turntable*” (ASSEF, 2003).

A interferência do DJ na música começou no período da *disco music* norte-americana, na década de 1970, com a técnica do *remix*. A técnica do *remix* reconfigurou o *status* do disc-jóquei na música, pois ele passou a manipular canções em

busca de novas versões. A desconstrução e a reedição de uma música durante o processo de remixagem conferem outros significados à obra, e o DJ passa então a ser observado como um artista cujas criações possuem traços da arte pós-moderna, ao recontextualizar canções e levá-la às pistas de dança ou programas de rádio.

Com o advento de técnicas como o *scratch*⁵ e o *turntablismo* – termo que deriva da palavra *turntablism*, sequência de manobras cujo objetivo é tirar sons do toca-discos (ASSEF, 2003) –, disc-jóqueis como Kool Herc, um dos pioneiros no *scratch*, inspirado nos *sound systems* jamaicanos – coletivos que reuniam DJs e MCs (mestres de cerimônia) na reprodução de canções de *ska*, *reggae* e *rocksteady* –, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash exercem papel fundamental na disseminação e na formação do movimento *hip-hop*. O hibridismo no trabalho desses DJs ganhou proporções significativas com o uso de *samples* retirados de outras canções no processo de criação. No entanto, a ideia de referenciar outros artistas era uma tendência que já havia sido percebida na música antes mesmo do advento da técnica do *sampling* – que permitia ao DJ inserir *samples* em novas composições.

Ao final da década de 1970, o grupo inglês The Clash tocou um trecho da música *Stagger Lee*⁶, composição popular na voz do cantor Lloyd Prince, em 1958, como abertura da canção *Wrong 'Em Boyo*, do álbum *London Calling* (1979). O próprio punk rock, ao contestar o *mainstream*, defendia um retorno ao rock básico do final da década de 1950. O cineasta e escritor Kirby Ferguson, no documentário *Everything is a Remix*⁷, afirma que o ato de criar só é possível por meio das influências, pois a criação integra uma linha contínua de invenções na qual se copia, transforma e combina. Na arte pós-moderna, Robert Rauschenberg explorava os limites da colagem em seus trabalhos, potencializando a criação por meio de diversas imagens – como placas de trânsito, fotografias de ambientes urbanos e até a figura do presidente norte-americano John F.

⁵ Inventado acidentalmente pelo DJ Grand Wizard Theodore. Trata-se da repetição sonora provocada pelo ato de mover o disco com a mão para trás e para frente, geralmente associada à cultura *hip-hop* (WHITE, CRISELL e PRINCIPE, 2009, p. 289).

⁶ A canção *Stagger Lee* foi tocada pelo The Clash, nos trinta segundos iniciais da faixa *Wrong 'Em Boyo*, em 1979, com o objetivo de fazer clara referência à versão de Lloyd Prince, gravada em 1958: <http://www.youtube.com/watch?v=NK03STRXWGo>.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SAfCvMNgLjg>.

Kennedy – colocadas em contato na elaboração de uma nova obra, na qual a reutilização de imagens é usada para criar.

O *sampling* também é uma técnica polêmica, pois desafia o poder dos conglomerados detentores dos direitos autorais das criações dos artistas *sampleados*, quando os DJs “subvertem as noções legitimadas de autoria ao roubarem os pedaços de músicas” (BACAL, 2003, p. 74). Mas, em tempos de revoluções promovidas pelas novas tecnologias, o hibridismo da arte da colagem chegou ao campo musical e foi apropriada pelo artista da música eletrônica. Como veremos a seguir.

O *sample* que gera a canção híbrida

Em entrevista concedida ao autor Kurt B. Reighley (2000), o DJ Afrika Bambaataa afirma que costumava ouvir James Brown e artistas da gravadora Motown (de Detroit – EUA, famosa por lançar artistas negros de *soul music*), mas passou também a ouvir rock porque sua mãe colecionava discos dos Beatles e dos Rolling Stones. Ao final da década de 1970, o disc-jóquei entrou em contato com os trabalhos do grupo alemão Kraftwerk, um dos pioneiros na música pop eletrônica, fato que exerceu influência no estilo de suas canções. Nesse caso, a audição de diferentes artistas e gêneros musicais refletiu na composição da faixa *Planet Rock*, de ritmo *funkeado*, mas que também insere um *sample* tirado da música *Trans Europe Express*⁸, do Kraftwerk. Ao explicar o hibridismo de sua música, o DJ diz:

Muitas pessoas pensam que Kraftwerk era minha maior influência. Eu dou ao Kraftwerk, ao Yellow Magic Orchestra e ao Gary Numan respeito, mas esses são apenas uma parte do meu som. Minhas principais influências são James Brown, Sly and the Family Stone e George Clinton. Quando entrei na música eletrônica, olhei ao meu redor e disse: “não há nenhum negro fazendo isso!”. Eu queria criar uma música eletrônica com muito funk e batida pesada de baixo⁹ (*apud* REIGHLEY, 2000, p. 184).

⁸ O *sample* de *Trans Europe Express* aparece em *Planet Rock* na marcação 0:47. Disponível para audição em: <http://www.youtube.com/watch?v=hh1AypBaIEk>.

⁹ Todas as citações de autores estrangeiros serão traduzidas pelo autor deste artigo.

O conceito do *sampling*, num primeiro momento, possui relação com a teoria pós-moderna, por remeter à colagem, recurso tratado por alguns autores como superficializador da experiência estética e usado no lugar do “trabalho em profundidade” (HARVEY, 1992, p. 63), mas alguns DJs conseguem combinar *samples* em determinadas composições, nas quais esses fragmentos colados somam novos significados à peça musical e também reforçam ideias propostas pelo autor (DJ). Nesses casos, a recontextualização do fragmento retirado e colado na nova peça musical traz uma narrativa própria, pois o *sample* está “sempre mantendo a ‘essência’ ou ‘aura espetacular’ da composição” (NAVAS, 2010, p. 159), independentemente do *sample* ser um trecho cantado, melodia instrumental ou base eletrônica.

No *rap*, por exemplo, quando o DJ insere frases de outras canções em meio às rimas do MC (em português, mestre de cerimônia), os *samples* colados permitem que determinada ideia seja reforçada, com a participação de outro artista. É como se parte da discografia do DJ pudesse ser convocada para cantar com ele e com o MC em um novo contexto. Nesse caso, há uma linearidade na construção do sentido que remete também à modernidade. Esse tipo de uso do *sampling* pode ser entendido por meio da ideia que Teixeira Coelho (1996, p. 50) desenvolve sobre a técnica de montagem cinematográfica na arte (distinto, portanto, da colagem), quando diz que nela “elementos isolados têm um certo significado; quando em junção, ou mesmo em colisão, assumem uma terceira significação distinta das duas primeiras, que as engloba e supera”.

Entre muitos exemplos no *rap*, destaco a canção *Hello Brooklyn*, faixa do grupo norte-americano de *hip-hop* Beastie Boys. Ao final da canção, o DJ Michael Schwartz (Mix Master Mike) usa um *sample* que traz o verso “*just to watch him die*” (“apenas para vê-lo morrer”), selecionado da música *Folsom Prison Blues*¹⁰, de Johnny Cash, cantor norte-americano de *folk-rock* que surgiu no começo da década de 1950. A ideia, neste caso, é que o trecho da canção de Cash complemente o verso cantado pelo MC Adam Yauch (MCA): “*I shot a man in Brooklyn just to watch him die*” (“Atirei em um homem no Brooklyn apenas para vê-lo morrer”). Este exemplo de *sample* tanto permite

¹⁰ O *sample* de *Folsom Prison Blues* aparece em *Hello Brooklyn* na marcação 1:26. Disponível para audição em: <http://www.youtube.com/watch?v=YnYePdjjgwA>.

o diálogo entre Yauch e Cash, como também traz o caráter híbrido à composição, por unir o *folk-rock* do lendário cantor norte-americano ao *rap* do início dos anos de 1980.

A música eletrônica é outro gênero no qual os DJs elaboram trabalhos híbridos, utilizando a técnica do *sampling*. Um exemplo marcante é a faixa *LK*, parceria dos disc-jóqueis brasileiros Marky e Xerxes, em que usam o *sample* da canção *Carolina Carol Bela*¹¹, de Jorge Bem (atualmente, Jorge Benjor) e Toquinho, gravada em 1969. Os trechos selecionados pelos DJs são o fraseado de violão e os versos “[...] Que ela mora no meu peito/E eu moro vizinho a ela/Que eu fico desse jeito/Pensando nos beijos e nos carinhos dela”. Os *samples* inseridos pelos DJs “evocam nesta faixa a ‘música brasileira’, entendida como MPB, do final da década de 1960” (FONTANARI 2013, p. 248), recontextualizando a canção de Toquinho e Jorge Ben no ambiente das pistas de música eletrônica. Esse processo tanto atualiza a canção, ao recombina-la em uma nova composição, como também gera um efeito que faz com que ela seja “contaminada pelo cenário local” (VARGAS, 2007, p. 10).

A escolha de *Carolina Carol Bela*, que mescla estilos musicais distintos, ocorreu por meio do repertório musical do DJ Marky, que veio à tona durante o processo de criação da canção *LK*. No livro *Todo DJ já sambou*, da jornalista Cláudia Assef, Marky lembra que escutava os discos de seu pai, muito antes de se tornar disc-jóquei:

Ele comprava bastante coisa, bem variado. Tinha Mutantes, Ray Conniff, uns discos de jazz. E muito Jorge Bem, Toquinho, Milton Banana, Stan Getz, Luiz Bonfá, Tamba Trio. Quando comecei a ser DJ e falava sobre esses grupos, todo mundo me achava meio louco. Acho que desde muito cedo me liguei que ia trabalhar com música. (apud ASSEF, 2003, p.196).

Outro exemplo é a faixa *Periferia é Periferia*¹², do grupo de *rap* paulistano Racionais MC's. Ao narrar a temática da periferia, o disc-jóquei KL Jay acrescenta ao

¹¹ O *sample* de *Carolina Carol Bela* aparece em *LK* na marcação 2:50. Disponível para audição em: <http://www.youtube.com/watch?v=twAkXW8Ef6U>.

¹² Os *samples* inseridos em *Periferia é Periferia* aparecem na marcação 4:40. A canção está disponível para audição em: <http://www.youtube.com/watch?v=vfbujF5sXOM>.

refrão *samples* de diversos *raps*¹³, que fazem parte do repertório do DJ, cujos trechos inseridos narram problemas da periferia, por meio de diferentes vozes – entre as quais estão *samples* do próprio Racionais MC's. As canções, de épocas distintas, ampliam o debate ao promover a confluência de letras e ideias, todas engajadas em questões sociais. O resultado é uma ampla narrativa composta por colagens que falam de um tema específico, colocadas em contato pelo DJ KL Jay.

Percebe-se então, nos trabalhos dos DJs Marky, KL Jay, Michael Schwartz e Afrika Bambaataa, que os repertórios musical e cultural dos disc-jóqueis estão diretamente relacionados com a escolha dos *samples*. O hibridismo que resultou na canção *LK*, por exemplo, vem desde a coleção de discos do pai do DJ Marky e dos primeiros contatos do DJ com a música. O mesmo ocorre com os outros artistas analisados, que fazem constantes referências a outras canções, que em algum momento os influenciaram, e que conseqüentemente devem estar em seus respectivos acervos pessoais.

Considerações finais

Ao traçar uma breve história do disc-jóquei, este artigo procurou mostrar a relação do DJ com a música e como esse artista se transformou, fazendo uso das tecnologias, paralelamente às principais inovações no campo das artes e da música. No início, o disc-jóquei reproduzia as canções em encontros de apreciadores de música, mas com o advento da *pick-up* ele passou a mediar a relação entre a música e o público, indicando tendências e descobrindo *hits*. Nas discotecas e rádios, o disc-jóquei disseminou novos gêneros musicais, ajudou a defini-los, e com isso a “compreender os eventos musicais” e também a “falar deles” (FABBRI, 1982, p. 142).

Já as inovações na linguagem da música elaboradas pelo DJ se concentram nas técnicas do *sampling* e do *remix*, mesclando características artísticas modernas e pós-modernas. Quando o DJ utiliza trechos de outras canções, em casos semelhantes aos que

¹³ Entre as canções *sampleadas* estão: *SL (Um Dependente)*, do grupo MRN; *Brava Gente* e *Por Um Triz*, da dupla Thaide & DJ Hum; *Bem Vindos Ao Inferno* e *Cada Um Por Si*, do grupo Sistema Negro; *Brasília Periferia*, do grupo GOG; *Homem Na Estrada* e *Fim De Semana no Parque*, do grupo Racionais MC's; além da base instrumental retirada da faixa *Cannot Find a Way*, do multi-instrumentalista de *soul music* Curtis Mayfield.

destacamos, ele promove transformações na prática da citação a outros artistas – uma espécie de “extensão da canção *medley*” (NAVAS, 2010, p. 165) ou *pot-pourri* –, conceito que já vinha sendo utilizado na música. Entretanto, vale frisar que nem todos os DJs se preocupam em elaborar trabalhos híbridos que promovem confluências de estilos musicais por meio da inserção de *samples*. O experimentalismo não é percebido em todos os disc-jóqueis, pois na música também há “a dialética típica da história da arte entre as formas tradicionais e as formas novas” (ECO, 1970, p. 246). Apesar de grande parte dos DJs ser entendida a partir da teoria pós-moderna, e “embora a mistura e a fluidez estejam, de fato, no espírito do nosso tempo” (SANTAELLA, 2003, p. 65), este texto propôs identificar aspectos mais densos no uso da técnica do *sampling*, capazes de gerar composições híbridas, alterar a linguagem da música pop e reconfigurar o diálogo entre canções antigas e novas.

Somo ainda às discussões propostas neste artigo, a possibilidade de uma análise focada na ligação entre a intuição e a memória do DJ e o seu repertório cultural, considerando que os indícios detectados neste texto possuem corpo para esse desdobramento da pesquisa que ora empreendo. Segundo Regina Rossetti (2007), a intuição como conhecimento precisa ser transformada em linguagem para ser comunicada, e é na linguagem inovadora do *sample*, que altera a música pop, o ambiente no qual o DJ deixa fluir suas referências musicais. Somente com o arcabouço teórico capaz de embasar essa ideia será possível aprofundar o estudo entre os traços do hibridismo do repertório do DJ e a escolha do *sample*.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1999, p. 65-108.

ASSEF, Cláudia. **Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil**. São Paulo: Conrad Editora, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política. (Obras escolhidas, v. 1).** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

BACAL, Tatiana. **Músicas, máquinas e humanos: os djs no cenário da música eletrônica.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

CASTRO, Gisela. Consumindo música, consumindo tecnologia. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (orgs.). **Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 213-226.

CANO, Rubén López. La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital. In: **Revista LIS – Letra Imagen Sonido. Ciudad Mediatizada.** Año 3, n. 5. Mar-Jun. 2010. UBA. Disponível em: http://www.academia.edu/6950477/La_vida_en_copias._Breve_cartografiadel_reciclaje_musical_digital#.

COELHO, T. **Moderno pós-moderno.** Porto Alegre: L&PM, 1986.

DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. **E-Compós.** Rio de Janeiro, n. 2, Abr. 2005. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/29/30>.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **La definición del arte.** Barcelona: Martínez Roca, 1970.

FABBRI, Franco. What kind of Music? **Popular Music, Vol. 2, Theory and Method.** Cambridge University Press, 1982, p. 131-143.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. **Os DJs da perifa: música eletrônica, trajetórias e mediações culturais em São Paulo.** Porto Alegre: Sulina, 2013.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro. Lamparina, 2014.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo: Loyola, 1992.

IAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as máquinas. **Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, IV (4).** São Paulo, 1997, p. 27-44.

JANOTTI Jr, Jeder. **Aumenta que isto aí é rock and roll. Mídia, gênero musical e identidade.** Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia.** Bauru (SP): Edusc, 2001.

LEMOES, A.; CUNHA, P. (org.) **Olhares sobre a cibercultura.** Porto Alegre: Sulina, 2003.

NAVAS, Eduardo. Regressive and reflexive mashups in sampling culture. In: SONVILLA-WEISS, Stefan (org.). **Mashup Cultures**. New York: Springer-Verlag, 2010, p. 157-177.

PRYTHON, Ângela. Estudos culturais: uma (in)disciplina? **Comunicação e Espaço Público**. Ano 6, n. 1 e 2. Brasília: UNB, 2003.

REIGHLEY, Kurt B. **Looking for the perfect beat. The art and culture of the DJ**. New York: MTV Books. 2000.

ROSSETTI, Regina. **A linguagem como mediação da intuição**. XVI Encontro Anual da Compós, 2007, Curitiba (PR). Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_225.pdf. Acesso em: jun. 2014.

SÁ, Simone Pereira de. Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem. In: LEMOS, A.; CUNHA, P. (orgs.). **Olhares sobre a cibercultura**. Porto Alegre: Sulinas, 2003, p. 153-173.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**. São Paulo: Paulus, 2003.

SERRA, Fábio Luiz Ferreira. **Áudio digital: a tecnologia aplicada à música e ao tratamento de som**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2002.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. **E-Compós**, Brasília, n. 6, Ago. 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/83/83>.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.

WHITE, Phil; CRISELL, Luke; PRINCIPE, Rob. **On the record. The scratch dj academy guide**. New York: St. Martin's Press. 2009.