

Change Everything You Are: O Muse e as tensões entre o pop e o rock¹

Antonio Magalhães Porto LIRA²

Thiago SOARES³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

O artigo observa como a banda britânica Muse problematiza, durante sua carreira, desde o lançamento do álbum *Black Holes and Revelations* (2006) até o álbum *Drones* (2015) a dualidade e as tensões que existem entre as retransmissões classificatórias do rock e do pop. Debate-se portanto a importância do álbum fonográfico dentro de uma perspectiva discursiva em torno das trajetórias de artistas na música pop bem como as críticas como formas de mediação e valor. A disposição e vinculação do Muse a tradições específicas do rock e sua aproximação de produtos adolescentes da cultura pop (como estar na trilha sonora do filme "Crepúsculo") geraram ambiguidades que foram incorporadas como um distanciamento das raízes de um rock supostamente "rebelde" e "autêntico".

Palavras-chave: Muse; rock; pop.

Introdução

O Muse surgiu em 1994 em Teignmouth, na Inglaterra e desde então é formado pelo vocalista e guitarrista Matthew Bellamy, pelo baixista Christopher Wostenholme e pelo baterista Dominic Howard. Após terem participado da *Battle of Bands* (um competição entre bandas em sua cidade natal), foram ganhando nome no cenário independente britânico até assinar com o selo *Taste Media*, no qual lançaram seu primeiro álbum. *Showbiz* (1999), como foi chamado, carregava uma sonoridade que, ainda hoje é muito comparada ao Radiohead, muito em parte pelo timbre de Bellamy, que é similar ao do vocalista Thom Yorke, e pela escolha de John Leckie, que antes de produzir o *Showbiz* havia produzido álbuns do Radiohead. Esse estigma acompanhou o grupo nos seus dois álbuns seguintes, *Origin of Symmetry* (2001) e *Absolution* (2003), e, de maneira geral, a crítica, mesmo quando os tratava de forma elogiosa, evocava a banda de Yorke (COSTA, 2001; CARLSON, 2001). Isso os perseguiu até o lançamento, em 2006, de *Black Holes and Revelations* que trazia não só uma nova sonoridade, mas toda uma estética diferente para a

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Interfaces Comunicacionais, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 9º. semestre do Curso de Jornalismo da UFPE, email: toninholira@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da UFPE, email: thikos@gmail.com

banda. Com efeito, MacKenzie Wilson começa sua crítica ao álbum com a frase “O Muse se recusa a ser o 'próximo' Radiohead” (WILSON, 2006)

O lançamento do disco também coincidiu com a época em que o trio conseguiu resolver os problemas que havia tido com sua gravadora nos Estados Unidos, a *Maverick Records*, com quem haviam assinado um contrato em 1998, durante uma viagem ao país, o que permitiu que, em 2005, *Absolution* finalmente fosse lançado na América. É nessa fase que o grupo começa a experimentar elementos diferentes em suas gravações e a tornar seus shows cada vez mais performáticos, criando uma certa “obsessão” em conquistar o mercado norte americano, que já foi citada em entrevistas com membros da banda⁴. Os dois álbuns seguintes, *The Resistance* (2009) e *The 2nd Law* (2012), foram mais além nesse objetivo e além de flertar com gêneros musicais geralmente mais associados ao pop, como *dance music* e *dubstep*, seus shows se tornaram cada vez mais “megalomaniacos” e cenográficos, tendo inclusive a banda contratado a designer de teatro Es Devlin, responsável por espetáculos de artistas consagrados do pop como Miley Cyrus, Kanye West, Shakira e Lady Gaga. Porém, para seu sétimo álbum de estúdio, *Drones* (2015), a banda prometeu “retornar as origens” procurando fazer algo mais simples e voltado para o rock.

Embora ainda seja possível perceber em *Drones* algumas das influências de *The Resistance* e *The 2nd Law*, existe um aspecto em que o álbum se diferencia não só desses últimos, mas de toda a carreira da banda. Pela primeira vez, o grupo construiu um disco inteiramente baseado num conceito, com um personagem que segue uma história da primeira até a última música. Esse artigo pretende analisar a maneira como o Muse, através do chamado álbum conceitual, tenta se reaproximar de uma estética voltada para o rock, com o objetivo de se relegitimar como uma banda do gênero, do qual vinha se afastando desde o lançamento do álbum *Black Holes and Revelations* (2006), avaliando como a dualidade e as tensões entre o rock e o pop são problematizadas pela banda.

Muse e a guinada ao pop

Os fãs que estiveram presentes no Helsinki Olympiastadion no dia 27 de julho de 2013 para o show de encerramento da *Unsustainable Tour* foram agraciados com uma surpresa no setlist. Após terminar a primeira parte do show com *Stockholm Syndrome*, o Muse, como de costume, começou a trocar trechos de músicas antigas. Até que, para alegria

⁴ Disponível em <<http://www.gigwise.com/reviews/76970/muse-reveal-plans-to-conquer-us-we-want-something-more>>

dos fãs mais antigos, executaram *Agitated* e *Yes Please*, dois “b-sides” da fase mais roqueira da banda, que não apareciam nos shows desde o início dos anos 2000. Após a apresentação, o vocalista Matt Bellamy deu uma declaração dizendo que aquilo havia sido um ensaio e que era assim que o próximo álbum iria soar. Três meses mais tarde, numa entrevista à iHeartRadio⁵, Bellamy falou mais sobre o álbum, dizendo que ao contrário dos dois últimos (*The Resistance* e *The 2nd Law*) que continham muitas influências de música clássica e eletrônica, o próximo trabalho da banda seria mais voltado para o rock ou, como colocou o vocalista, um “retorno às origens”. Essa notícia agradou os fãs mais antigos, que desde 2006 acompanharam uma mudança estética e sonora no grupo, que saía cada vez mais do âmbito do rock que os consagrou para se aventurar por outros estilos.

Naquele ano o Muse havia lançado *Supermassive Black Hole*, primeiro single do *Black Holes and Revelations*. A música era influenciada por clubes de dança nos arredores de Nova York que foram frequentados pelo vocalista da banda, Matt Bellamy. E tinha, no geral, “um sentimento meio 'disco' que alguns fãs não estivessem esperando”.⁶ Apesar de ser um pouco mais acessível às paradas de sucesso que o resto do álbum, era um indicativo de que o Muse estava flertando com gêneros que se distanciavam de certa forma do rock que os consagrou. Em sua crítica para a revista *New Musical Express*, Anthony Thornton fala que, mesmo que alguns fãs tivessem ficado “assustados” com a música, era claro que “o Muse havia mudado” (THORNTON, 2006). No texto, a revista ainda critica uma suposta autenticidade que o rock teria adquirido ao passar dos anos.

Porque música tem que ser algo tão sério, tão autêntico? O rock é a única forma de artes onde a autenticidade é tida como essencial - mais importante do que lhe tocar ou provocar. É como se todo o cânone do rock fosse constituído por um comitê de sociólogos ao invés de gênios, loucos e hedonistas. Quando foi que usar a imaginação se tornou crime? (THORNTON, 2006)

Curiosamente, *Supermassive Black Hole* foi escolhida para fazer parte da trilha sonora do filme *Crepúsculo* (2007), que fez grande sucesso entre o público adolescente. Mais tarde, em entrevista ao site *BBC News Beat*, Chris Wolstenholme, baixista da banda, admitiu que a escolha de ceder a música ao filme teria sido uma tentativa de alcançar uma maior fatia do mercado americano. Wolstenholme ainda afirmou que toda oportunidade

⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=60x-vCKZECw>>

⁶ <<http://blogcritics.org/single-review-muse-supermassive-black-hole/>>

deve ser aproveitada mesmo que algumas vezes seja necessário “vender sua alma” ao mercado⁷.

O ponto aqui é tentar colocar o *Black Holes and Revelations* e, nesse caso, mais especificamente a música *Supermassive Black Hole*, como o ponto de partida no qual a banda começou a flertar com estéticas mais voltadas para a música pop em detrimento do rock.

Para isso é necessário delimitar o que é pop, o que é rock e quais as diferenças entre os dois estilos. De acordo com Thiago Soares, o pop é um gênero musical oposto ao rock e que existe devido à tensão entre os dois. Soares utiliza o conceito de Richard Middleton, que afirma que o pop é mais comercial e acessível do que o rock, enquanto o último pretende buscar uma autenticidade e expansão das possibilidades da música. De acordo com o autor, a música pop “não seria impulsionada por qualquer ambição significativa, com exceção de lucros e recompensa comercial. Em termos musicais, é essencialmente conservadora” (MIDDLETON, 1991; SOARES, 2012).

A mudança no estilo da banda se dá, então, não meramente na questão musical, por flertar com estilos como a música eletrônica que são mais ligados ao pop, mas sim com a maneira em que a banda se comporta em relação às questões estéticas e de mercado. Ainda de acordo com Soares, certas normas e padrões valorativos ao rock, como tocar ao vivo, cantar sem *playback* e ignorar aparatos de cenografia nos shows “deixam de produzir sentido nas lógicas de fruição e consumo da música” quando se fala do pop como gênero musical.

É interessante notar que foi a partir da turnê do álbum *Black Holes and Revelations*, mais especificamente dos dois shows realizados no Wembley Stadium, em 2007 (que posteriormente seriam lançados no CD/DVD *H.A.A.R.P.*), que o Muse começou a se utilizar de recursos cenográficos nos shows. Nesses concertos, durante a música *Blackout*, duas acrobatas suspensas por balões realizavam uma performance. Esse tipo de prática foi se tornando cada vez mais comum na carreira da banda. Em algumas apresentações da turnê do álbum seguinte, *The Resistance*, um OVNI invadia o palco durante algumas performances da música *Exogenesis*.

A prática alcançou seu auge durante a *Unsustainable Tour*, que percorreu vários estádios da Europa no verão de 2013 e deu origem ao DVD *Live at Rome Olympic Stadium*.

⁷ Disponível em <<http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/10609997/muse-sell-soul-to-appear-on-twilight-soundtrack>>

Em algumas canções aparecem atores no palco interpretando personagens relacionados às músicas e o palco se utiliza de vários recursos como lança-chamas e telões. Durante *Unsustainable*, um robô gigante de nome Charles fica dançando no palco enquanto a música é executada pela banda. Outro ponto interessante que pode ser notado é que na turnê, durante a execução de certas canções como *Starlight*, Bellamy abandona a guitarra e interage muito mais com o público, parando inclusive para apertar as mãos dos fãs.

É possível traçar um certo paralelo entre os shows da *Unsustainable Tour* com shows de artistas pop como Madonna e Britney Spears. Mesmo ainda ancorado em uma estética que valoriza a técnica vocal e a habilidade ao tocar instrumentos, ao abandonar a guitarra para interagir com os fãs ou mesmo utilizar recursos cenográficos, o Muse se aproxima de valores que são mais ligados à música pop, onde “noções estritamente musicais são relativizadas”. Nesse modelo de espetáculo, há um tipo de performance que apela “deliberadamente para o visual, para o cenário, a construção de universos encenados (SOARES, 2012). Como o jornalista Andrew Trendell, do Gigwise, afirma em sua crítica, é um “orgasmo mental multisensorial”. É interessante destacar que, em sua crítica do DVD ele destaca o palco (“esse é o palco mais legal de todos os tempos”) e o fato de que um dos poucos pontos negativos do show é a ausência de músicas do álbum *Origin of Symmetry*, tido por ele como o álbum “definitivo” da banda e que contém algumas das melhores músicas de rock moderno dos últimos vinte anos. (TRENDELL, 2013).

Drones e a reaproximação com o rock

De início, as declarações de Matt Bellamy sobre um possível retorno às origens no sétimo álbum de estúdio não foram levadas muito a sério pelos fãs de banda, pois o vocalista não estava com muito crédito nesse aspecto. Durante a produção do álbum *The 2nd Law*, Bellamy havia declarado que as músicas do disco estavam sendo planejadas para serem tocadas em lugares menores que os da última turnê⁸. O resultado foi o contrário, pois a *The Unsustainable Tour* acabou sendo “a maior turnê que já fizemos em termos de escala e valor de produção”, nas palavras do vocalista.⁹

Mesmo assim, até os fãs mais céticos ficaram ansiosos quando a banda criou um perfil no Instagram e começou a postar com certa frequência fotos da produção do álbum.

⁸ Disponível em <<http://www.nme.com/news/muse/52903>>

⁹ Disponível em <<http://www.gigwise.com/reviews/76970/muse-reveal-plans-to-conquer-us-we-want-something-more>>

Além de fotos da produção, foram colocados alguns vídeos com trechos de gravações daquilo que viria a ser o *Drones*. A expectativa foi crescendo, acompanhada de posts da banda nas redes sociais até que no dia 12 de março de 2015 foi lançada *Psycho*, o primeiro single de *Drones*. A música chamou atenção não apenas por ter uma sonoridade mais voltada para o rock ou por utilizar um riff que a banda tocava ao vivo desde 1999, mas porque através do clipe (ou *lyric video*), indicava que o álbum giraria em torno de contar uma história, o que acabou sendo confirmado mais tarde pelos três membros da banda.

Paralelamente à divulgação de *Psycho*, o Muse anunciou uma miniturnê pelo Reino Unido para promover o single, a *Psycho UK Tour*, tocando em lugares pequenos para pouco público. Os shows acabaram sendo um presente para os fãs mais antigos, que puderam ver ao vivo músicas da era pré-*Black Holes and Revelations* que não eram tocadas há mais de dez anos. Considerando o aspecto dos shows e a simplicidade instrumental de *Psycho*, parecia mesmo que a banda iria cumprir com o prometido e retornar às suas origens rock. Porém, o lançamento do segundo single de *Drones*, *Dead Inside*, surpreendeu novamente ao ter uma pegada eletrônica que lembrava muito as experimentações de *The 2nd Law*. A dúvida sobre como iria soar o álbum voltou a pairar e só foi esclarecida em junho, quando *Drones* vazou na internet poucos dias antes de seu lançamento.

De modo geral, *Drones* cumpre o objetivo de retornar a uma sonoridade mais voltada ao rock em algumas músicas, mas em outras ainda carrega a experimentação dos álbuns anteriores. Porém, assim como fizemos acima ao analisar a guinada ao pop com *Black Holes and Revelations*, a musicalidade se torna menos importante se comparada aos recursos utilizados pela banda para afirmar seu retorno à estética do rock. É no formato escolhido pela banda, do álbum conceitual, que consiste a reafirmação do Muse como banda de rock.

Álbum conceitual

De acordo com Danilo Dantas (2005), o formato do álbum se difundiu nos anos 60 juntamente ao LP e remete não só à lista de canções, mas ao conjunto destas com a capa, a ficha técnica, as letras e a lista de agradecimentos que são lançados sob um título 9. Esses elementos não musicais são aquilo que Will Straw chama de “paratextos”. A relação entre esses paratextos e os elementos musicais tinham uma função pedagógica de ensinar aos ouvintes as habilidades necessárias para atingirem sua satisfação. (STRAW, 2012, p 234;

WALTENBERG, 2013). Essas afirmações reforçam a ideia do álbum como um “produto fechado” (SÁ, 2006) ou “como obras de arte em si” (DE MARCHI, 2005).

A ideia do álbum como obra de arte ou como um espaço onde artistas “podem trabalhar suas músicas em maior profundidade e quantidade, em um produto que entrelaça sons, textos e imagens” (WALTENBERG, 2013) serve para fazer com que esse formato estabeleça uma relação de legitimação cultural. Por ter sido moldado juntamente ao surgimento do LP, que na época rivalizava com os compactos simples de 33 rpm, a ideia de obra conjunta era contraposta à efemeridade do single.

O preço do LP, mais caro que o do single, era bancado principalmente pela fatia do público dotada de maior poder aquisitivo, os adultos. O repertório que circulava no suporte era aquele consumido por esse nicho: trilhas sonoras de musicais da Broadway, jazz e os standards americanos, que já eram legitimados culturalmente. Assim, a adoção do suporte por gêneros musicais “adolescentes”, que circulavam no single, tidos como música de entretenimento, é parte de uma estratégia de legitimação cultural. (WALTENBERG, 2013)

Tendo isso em mente, Waltenberg propõe analisar o álbum conceitual como “mais uma estratégia de legitimação cultural no universo da música” (WALTENBERG, 2013). Para isso é necessário que se tenha claro o que se quer dizer com álbum conceitual. Roy Shuker, no Vocabulário de Música Pop, define o álbum conceitual como uma obra unificada “por um tema, que pode ser instrumental, compositivo, narrativo ou lírico” (SHUKER, 1999).

O recorte oferecido por Shuker tem suas carências e existem divergências sobre quando o gênero surgiu (WALTENBERG, 2013). Enquanto Shuker associa essa ideia ao conceito de ópera-rock, inclusive citando *Tommy* (1969), da banda britânica The Who, como o primeiro álbum conceitual da história, Stimeling (2011, p. 389), apesar de também enxergar o surgimento do álbum conceitual no rock dos anos 60, pensa o formato também dentro da música Country.

De uma forma ou de outra é plenamente possível classificar o *Drones* sob esse aspecto. De acordo com Bellamy, o álbum conta duas histórias. A primeira é de uma mulher chamada Mary, que perde o amor da vida dela na música *Dead Inside* e vai entrando em depressão. É quando entra o *Drill Sergeant*, que em *Psycho* faz uma lavagem cerebral na personagem, para que ela fique pronta para ir à guerra. No resto do álbum, até a faixa *Aftermath*, o Muse conta a luta de Mary para se livrar do controle. Paralelamente a faixa *The Globalist* narra em seus 10 minutos de duração a ascensão e queda de um ditador que,

assim como Mary estava “morto por dentro” (*Dead Inside*). Após ser confrontado por Mary, o ditador entrega todos os seus poderes a uma terceira pessoa que se torna um novo ditador, que acaba o julgando pelos seus erros.

Porém, diferentemente da época em que não só o álbum conceitual, mas a ideia de álbum como conjunto ou obra de arte foi consolidada, vivemos hoje num mundo onde “as práticas auditivas estão, muitas vezes, diluídas em meio a outras atividades, como comunicar-se através da internet, deslocar-se pela cidade ou jogar videogame.” (JANOTTI, 2009). O formato digital presente hoje em dia, através de serviços de streaming ou mp3, fez com que o consumo das músicas seja preferencialmente por unidade (CARVALHO & RIOS, 2009, p. 76). Esse tipo de consumo, reforçado pelo lançamento esporádico de músicas na internet se assemelha, como observa Janotti (2009), às estratégias utilizadas pela indústria na época dos singles, onde eram lançados compactos com duas músicas cada que depois eram reunidos numa coletânea.

Nesse contexto, o lançamento do *Drones* como um álbum conceitual, mesmo que ligados a aspectos que alguns críticos tratam com ironia por “continuar a existir em 2015”¹¹, pode ser considerado uma espécie de resistência à lógica da modernidade da desvalorização não só do álbum mas do ato de ouvir música. Ao contar uma história da primeira música até o final, com personagens definidos e com interlúdios, além de um projeto gráfico e vídeos que contribuem para a percepção do contexto (como o já citado vídeo de *Psycho*), o Muse marca um retorno às suas raízes de roqueiras não puramente na questão da musicalidade, mas sim ao compor numa estética cuja história é intimamente associada ao estilo.

Essa tendência também pode ser notada ao observarmos os shows que foram realizados pela banda até agora. Além de estarem utilizando muito menos recursos visuais (contam apenas com um telão atrás do palco mostrando imagens durante as músicas), os setlists continuam seguindo a cartilha da *Psycho Tour* e incluindo músicas dos três primeiros álbuns de estúdios ou, nas palavras da banda “b-sides baratos”.

Considerações finais

Mesmo se propondo a retornar a uma estética voltada para o rock, tendo inclusive se apropriado de uma estética de álbum que é fortemente associada aos cânones do estilo, na

¹¹ Disponível em <http://pitchfork.com/reviews/albums/20520-drones/>

própria estratégia de divulgação do *Drones* é possível perceber ainda flertes da banda com a estética pop. Apesar de o álbum ter sido criado com uma ideia de ser ouvido em conjunto, as músicas foram sendo divulgadas no tradicional formato de single. Além disso a presença de músicas do último álbum lançado é a menor das duas últimas turnês, de acordo com o site *setlist.fm*¹¹, Se em 2009 e em 2012, nos lançamentos de *The Resistance* e *The 2nd Law* respectivamente, a banda ocupava quase metade de seus shows com os lançamentos recentes, nos shows realizados até agora em 2015, esse percentual chega a pouco mais de um quarto dos shows. Se a ideia seria valorizar o álbum acima de tudo, essa seria uma contradição na estratégia atual da banda.

Essas informações são apenas para ilustrar a forma como a banda, acima de se propor a se apegar a um estilo específico, na verdade expressa a dualidade e as tensões que existem entre os cânones do rock e do pop. Da mesma forma que bandas como Maroon 5, Coldplay e Keane (e é interessante perceber que membros dessas duas últimas elogiaram bastante a música *Madness*, tida como uma das mais pop da banda, à época de seu lançamento¹²), o Muse poderia se encaixar na retranca do “pop/rock”. Thiago Soares procura definir essa nomenclatura:

O termo "pop/rock", de alguma forma, encena um "entre": o rock livra-se de parte de sua excessiva "atitude", possível "sujeira", carga underground, em função de se aproximar do pop. Há uma forma de endereçamento que parece nos convocar a uma noção de apaziguamento dos excessos do rock, de um esmaecimento das marcas excessivamente autorais e num possível apagamento dos critérios um tanto quanto rígidos em torno desses atrativos" (SOARES, 2012)

Mesmo assim, simplesmente definir o Muse como de pop/rock seria uma maneira muito simplista, principalmente considerando que, musicalmente, a banda flerta com diversos estilos que, de certa forma, antagonizam essa definição, como o rock progressivo. Mas mesmo esse estilo ainda flerta com uma teatralidade que pode ser associada, de certa forma, aos grandes shows de estádio promovidos pela banda, que por sua vez lembram não só espetáculos de artistas como Madonna, mas as performances de bandas de rock progressivo dos anos 1970 como o Pink Floyd. Longe de querer encaixar a banda numa única retranca ou de ter pretensões de análises mais profundas ligadas à musicalidade, esse breve artigo foi uma maneira de tentar observar como o Muse problematiza as tensões que

¹¹ O *setlist.fm* é um site colaborativo ao estilo do Wikipédia onde fãs atualizam as músicas tocadas pela banda em cada show. <<http://www.setlist.fm/setlists/muse-53d6ebd5.html>>

¹² <<http://www.tvi24.iol.pt/musica/videoclip/muse-estream-video-do-novo-single-madness>>

são intrínsecas à dualidade pop e rock. Algo que pretendo analisar com mais profundidade em meu trabalho de conclusão de curso.

Referências

CARLSON, Dean. **Muse Origin Of Symmetry AllMusic Review by Dean Carlson**. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/album/origin-of-symmetry-mw0000464449>>. Acesso em 20 de Julho de 2015.

CARVALHO, Alice Tomaz de & RIOS, Riverson. **“O MP3 e o fim da ditadura do álbum comercial”**. In: PERPETUO, Irineu Franco & SILVEIRA, Sergio Amadeu (orgs.). O futuro da música depois da morte do CD. São Paulo: Momento Editorial, 2009.

COSTA, Marcelo. **A melhor das bandas que copiam o Radiohead**. Disponível em :<<http://www.screamyell.com.br/musica/muse.html>>. Acesso em: 20 de Julho de 2015.

DANTAS, Danilo Fraga. **Mp3, a morte do álbum e o sonho de liberdade da canção?** Anais do Encontro da ULEPICC. Salvador: UFBA, 2005.

DE MARCHI, Leonardo. **A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos**. E-Compós, n. 2, julho de 2005.

JANOTTI, Jéder. **Da Canção ao Mundo Digital** In: I Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, 2009. Disponível em: <http://musica.ufma.br/musicom/trab/2009_PAL3.pdf>. Acesso em 12 de julho de 2015.

SÁ, Simone Pereira de. **A música na era de suas tecnologias de reprodução**. Ecompós. Brasília, v. 6, 2006

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999

STIMELING, Travis D. **“Phases and stages, circles and cycles”**: Willie Nelson and the concept album. **Popular Music**. Volume 30, Issue 03, 2011, pp. 389-408

STRAW, Will. Music and material culture. CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor & MIDDLETON, Richard (Org.). **The cultural study of music: a critical introduction**. London and New York: Routledge, 2012. Disponível em: <<http://strawresearch.mcgill.ca/Strawmaterialculture.pdf>> . Acesso em: 5 de julho de 2015.

THORNTON, Anthony. **Muse: Black Holes & Revelations**. Disponível em <<http://www.nme.com/reviews/muse/7970>>. Acesso em: 20 de Julho de 2015

TRENDELL, Andrew. **Review: 10 Things about Muse Live At Rome Olympic Stadium**. Disponível em <<http://www.gigwise.com/features/85371/review-10-things-about-muse-live-at-rome-olympic-stadium>> Acesso em: 20 de Julho de 2015

WALTENBERG, Lucas. **Perspectivas para pensar o álbum conceitual no cenário musical contemporâneo**. In: *Anais do VI CONECO*. Rio de Janeiro: UERJ, outubro de 2013.