

# MIRADA ANTROPOLÓGICA: criação e cumplicidade na MPB\*

Paulo de Tarso Cabral Medeiros\*\*

## Resumo

Como avançar a reflexão sobre o fenômeno da música popular no Brasil - para além das categorias estéticas internas à história da música - a fim de entrelaçá-la com seus diversos campos de audição e recepção possíveis no espaço polifônico das representações na cultura urbana? Este texto ensaia apenas algumas pistas que talvez possam contribuir para ampliação do campo teórico capaz de acolher as canções populares e os modos atuais de sua escuta, refletindo sobre certas características e especificidades da música brasileira e sua permanente tensão com a indústria cultural. Para tal expõe sumariamente as idéias de Adorno a respeito da tendência à banalização e homogeneização a que estaria sujeito o ouvinte moderno no contexto das mercadorias culturais fetichizadas. Considera, a seguir, os múltiplos usos da canção, sua ambigüidade e desconforto em filiar-se aos sistemas culturais existentes. Admite a insuficiência dos critérios estéticos e sociológicos para a compreensão do fenômeno musical de massa, e propõe o deslizamento para um olhar antropológico no sentido de formular e incorporar, como problema, a questão vital que pode, assim, designar-se: quem recebe as canções e de que modo sujeitos estruturalmente diferenciados reelaboram (ou não) aquilo que, segundo Adorno são "forçados a ouvir"? Menciona a idéia de via indireta (ROUANET) ilustrando-a com noções interdisciplinares como a da música como "central de desejos" (WISNIK), o cantor como porta-voz de grupos e ainda a noção de cumplicidade entre uma formação social dada a sua expressão num produto cultural. Por fim, conclui que a complexidade da questão do estudo da música popular de consumo no Brasil exige não uma generalização ampla que sufoque as peculiaridades espalhadas neste imenso palco de expectativas e pulsões, mas, inversamente, um esforço criador e multidisciplinar no sentido de buscar localizar, caso a caso, tanto a expressão do produto acabado, suas condições de produção e suas escolhas estéticas quanto o horizonte recortável que social, psíquica e historicamente) reparou o advento de certas forças cantáveis, e os tipos de fluxos e reciprocidades que engendram entre criadores e ouvintes.

---

\* Este texto tem por base comunicação apresentada, sob o mesmo título, no XI Encontro Anual da ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais), grupo de trabalho "Sociologia da Cultura Brasileira", Águas de São Pedro, Outubro de 1987. Revisto para publicação.

\*\*Professor Assistente do Mestrado em Biblioteconomia e Mestrado em Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Campus I, João Pessoa.

## 1 A CANÇÃO INDUSTRIAL

No auditório amplificado da música popular de consumo os poetas da canção quando cantam solicitam a participação do ouvinte no instante mesmo em que parecem sugerir apenas uma distração aos ouvintes. Esta ambigüidade estabelece uma tensão à medida que sugere a coexistência, na própria canção, deste duplo movimento de apaziguamento dos sentidos e de liberação das pulsões ativas do corpo. (1)

Esta coexistência é sugerida pelo próprio movimento da música tonal (dominante no caldeirão da indústria musical) que desencadeia uma tensão inicial para exigir-lhe um repouso que a resolva.

Ressaltar tal coexistência não significa diminuir a força sedutora da música. Se o esforço criador pendura-se sempre à beira de uma colisão, o descanso reificador coaduna-se com o empenho destrutivo da indústria cultural ávida pela sujeição do ouvinte ao produto padronizado.

O homem moderno desaprendeu a ouvir, dirá Adorno em seu clássico ensaio sobre o caráter fetichista da música e a regressão da audição. Para ele, "a liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época musical em que vivemos" (2)

O bombardeio enganoso da música consiste no oferecimento do mesmo e do sempre igual, pela produção de efeitos de aparência sensorialmente agradáveis e passageiros, saldos de uma incansável forma repetidora. Fetichizados, os produtos culturais deixam de falar enquanto manifestações ricas e contraditórias do corpo para converterem-se em mercadoria destinada ao consumo descartável, de tranqüila digestão.

Para o estudioso alemão, resenha José Miguel Wisnik,

a popularidade da canção ocupa o lugar do valor que lhe é atribuído; gostar dela é quase a mesma coisa que reconhecê-la. A conduta valorativa converteu-se em ficção para quem se sente cercado pelas mercadorias musicais estandarizadas." E assim que "no interior deste tipo de produção para o lucro, a mercadoria engana o ouvinte ao seduzi-lo com a promessa do valor-de-uso da sua fruição, quando a única coisa que ela realmente oferece é seu prestígio consumível, o fantasma de um valor intrínseco que ela não tem. (3)

Sabe-se que a música popular incomodava muito a Adorno:

Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o endurecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço, e pela docilidade de escravos sem exigências.

Neste quadro de banalidade insistentemente oferecidos pelo rádio e pela tevê, crê o pensador alemão que "já não há espaço algum para o indivíduo", cujas exigências onde ainda eventualmente existirem - são ilusórias, ou seja, forçadas a se amoldarem aos padrões gerais."

À certa altura de sua reflexão, ele menciona o processo diabólico conhecido por todos os que convivem com as artimanhas capitalistas que leva "os consumidores a concordarem com os critérios ditados pelos produtores." (4)

É impossível não acolher esta presença diabólica no Brasil. É preciso, porém, acolher também as múltiplas emanções do diabo que toma como figura. O diabo canta Raul Seixas, é o pai do rock. Para reter a provocação estimulante e desafiadora de Adorno, pode-se, parafraseando Gilberto Gil ao falar sobre o fumo, problematizar este sobrevôo generalizante de Adorno, dizendo assim: a indústria cultural não é, pois, nem deus nem diabo.

Sem pretensão de refutar as rigorosas e ainda hoje pertinentes afirmações do pensador de Frankfurt creio ser possível distendê-las e confrontá-las com outro campo de debate, no qual o critério de redundância da informação (pressuposto de sua teoria estética) se desloca para

reaparecer no rastro de uma outra pergunta: quem recebe as canções e de que modo reelaboram aquilo que são "forçadas a ouvir"?

Noutros termos, trata-se de admitir para debate a insuficiência do olhar estético diante da massiva produção musical comercial moderna, recuperando as mais recentes assertivas antropológicas no que concerne ao processo de reelaboração dos produtos culturais praticados pelos receptores.

## 2 MIRADA ANTROPOLÓGICA

Mirada, antes de mais nada, musicalmente exigida. Veja-se o toque já dado por José Miguel Wisnik quando discute as relações entre a indústria cultural e a música popular brasileira para salientar a especificidade diferencial desta:

Não é possível ir falando em canção comercial popular como se ela tivesse em uso puramente estético-contemplativo, como se ela fosse um objeto de arte exposto num museu ou executado sobriamente numa sala de concerto. Uma das dificuldades de se falar sobre ela é levar em consideração a multiplicidade de seus usos, que corresponde à multiplicidade dos modos como ela é escutada. Acrescente-se a essa dificuldade o fato de que a música não é um suporte de verdades a serem ditas pela letra, como uma tela passiva onde se projetasse uma imagem figurativa; talvez seja mais freqüente, até, o caso contrário, onde a letra aparece como um veículo que carrega a música. (5)

Dificuldades estas às quais se acrescenta seu caráter escorregadio, esquivo à avidez classificatória das maquinarias conceituais. Diz José Miguel:

O fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo também continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio à qual se produz: a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora deixe-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da standardização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora deixe-se permear por eles.

Sendo assim, prossegue Wisnik,

esse tipo de música não tem um regime de pureza a defender: a das origens da Nação, por exemplo (que um romantismo quer ver no folclore), a da Ciência (pela qual zela a cultura universitária), a da soberania da Arte (cultuada tantas vezes hieraticamente pelos seus representantes eruditos). Por isso mesmo, não pode ser lida simplesmente pelos critérios críticos da Autenticidade nacional, nem da Verdade racional, nem da pura Qualidade. Trata-se de um caldeirão - mercado pululante onde várias tradições vieram a se confundir e se cruzar, quando não na intencionalidade criadora, no ouvido atento ou distraído de todos nós. (6)

Estas dificuldades de enquadramento nos parâmetros críticos conhecidos são muito prezadas pela Antropologia. Por ora, retenha-se a perspectiva antropológica, numa linha que se estende desde E.R. Leache a Eunice R. Durham a partir da qual a noção da cultura como um produto vem sendo articulada.

No caso da indústria cultural pode-se notar que, apesar de sua ânsia pela homogeneização e de seu fetiche mercadológico, as canções não deixam de ser atravessadas pelas incessantes, múltiplas e insabidas reelaborações que se operem por parte dos receptores ouvintes.

Tomando a cultura como um processo dinâmico - quaisquer que sejam os lugares estruturais de onde se capta, assimila e se reelabora a informação trazida pelos meios de comunicação de massa - creio ser desejável e fecundo inserir certo olhar antropológico na apreciação desta questão, complexa e de mil tons.

Depois de examinar criticamente os usos etnocêntricos e autoritários da noção de cultura popular ("quem é o povo de quem se fala?") Antônio Augusto Arantes mostra um outro modo de inserção possível para a compreensão das produções culturais. Diz ele:

em lugar de tomar esses símbolos abstratos (7) como se eles estivessem vagando no vazio, convém, para os nossos propósitos, interpretá-los como produtos de um homem reais, que articulam, em situações particulares, pontos de vistas a respeito de problemas colocados pela estrutura de sua sociedade. (8)

Assim procedendo, pode-se tentar verificar a cada caso aquilo que surge

entre a cultura (como sistema simbólico reconstituído) e os símbolos articulados em atividades concretas, a mediação do entrelaçamento de interesses políticos divergentes de segmentos sociais que, freqüentemente, nas sociedades complexas, possuem acesso diferenciado aos meios e recursos necessários à sua expressão. (9)

E completa: "é, a meu ver, o contexto teórico mais global no qual se pode pensar adequadamente a cultura como produto." (10)

Desenvolvendo mais longamente esta perspectiva, Euruce Durham critica a concepção

na qual a cultura aparece como produto e se abandona a explicação do modo pelo qual é produzida, perdendo-se assim toda a possibilidade de uma análise frutífera da dinâmica cultural". Para a antropóloga, "a análise da cultura de uma formação social exige uma reconstituição da realidade que é elaborada a partir da consciência que dela têm os portadores da cultura. (12)

Partindo, pois, da constatação da existência, em nossa sociedade, de uma

heterogeneidade cultural produzida por uma diferenciação das condições de existência" deve-se considerar, do ponto de vista da investigação etnográfica que esta diversidade, por seu lado, "está permeada [...] por distinções regionais associadas a peculiaridades de recursos naturais e a condições demográficas e históricas particulares que lhe dão conteúdo e formas específicas. (13)

As canções populares de consumo têm muitos usos e múltiplas reconstituições por parte dos ouvintes. Trata-se, então, de articular um campo de pensamento propício ao advento deste enlace problemático entre uma formação social dada e uma produção cultural ambígua e polissêmica, como é o caso específico da música: onde, numa das pontas, encontra-se a intencionalidade criadora referida por Wisnik, presente na biografia e no testemunho dos próprios criadores; a outra ponta do enlace situa-se na perspectiva precisamente expressa por Rouanet segundo a qual "os símbolos que circulam no espaço da cultura de massas correspondem a uma demanda efetiva, por parte de consumidores definidos, isto é, dirigem-se a estruturas imaginárias que não podemos inferir pela natureza desses símbolos."

O pesquisador aí vive a deslizar entre campos de saber solicitados pelo próprio caráter radiante e disseminado do objeto, em intervalos nos quais se instala na forma de vias indiretas (Rouanet) para "repertoriar as fantasias", pois, "vale para a cultura de massa o que vale, segundo Freud, para a cultura em geral: se ela afeta os seus destinatários, é porque as fantasias de cada indivíduo se interseccionam com as fantasias sedimentadas na cultura." (14)

Assim, sob o ponto de vista teórico, nesta tentativa introdutória resumidamente esboçada, situar o estudo da canção popular entrelaçando-se à manifestações sociais concretas significa exercitar uma reflexão que deseja manter-se atenta a este quadro social "que a um só tempo gera as diferentes versões de um mesmo "evento" cultural e determina os limites de sua variação, dando sentido a cada uma delas e ao seu conjunto." (15)

### 3 INTERVALOS DA CANÇÃO

Convém, agora, delimitar melhor certa especificidade contida na música popular brasileira, o tipo de agenciamento coletivo que ela engendra num país de características estruturais peculiares, o papel do músico popular, que espécie de fluxos psico-sociais desencadeia, e que desejos e demandas ajuda a proliferar no auditório urbano.

Certa vez, Caetano Veloso disse o seguinte:

a música popular brasileira é, em todos os sentidos, abundante. É a única manifestação; no Brasil, que não é carente. Na verdade, é uma aberração dentro da sociedade brasileira, é diferente, em nenhum país do mundo ela tem a importância que tem aqui. A música popular sempre se mantém, sempre consegue agenciar recursos para ficar forte, o que não ocorre com a poesia escrita, com o cinema, com o teatro. Ela une o pique nacional, tem a vocação de expressar o país. [...] Nem nos Estados Unidos a música popular é tão forte como aqui porque lá as outras coisas são, também, fortes. Lá eles têm grana, comida, carro, a grana, como diz Leminski, é bacana. (16)

Observações que estimulam a refletir sobre algumas questões. Uma delas, é a questão do músico popular triunfante, precisamente examinada pelo ensaísta José Miguel Wisnik. Do ponto de vista de certa economia política da cultura, diz ele, o músico popular é alguém que produz diretamente matrizes que se alastrarão indefinidamente pelo mercado - situação que resulta num estatuto sócio-económico especial. O músico popular triunfante constituiu-se num caso quase único de trabalho livre: proprietário das matrizes que cria, elas representarão para ele ganhos que independem do tempo gasto no trabalho.

Nesse sentido, a questão do lugar, ou ponto de vista de onde a canção repercute é, antes de mais nada, complexa, pois, certamente inclui o ponto de vista do triunfo mas que, entretanto, não se confunde com o dos dominantes; diferença problemática, muitas vezes frágil, tantas vezes indiscernível. O cantor-compositor de consumo não é um capitalista, mas é um trabalhador cujo corpo e tempo de trabalho não são regulados. Ele habita, assim, um lugar onde prazer e trabalho não se separam.

Habitante deste lugar raro, o cantor bem-sucedido encarnaria a utopia do sujeito livre. Fato que, de certo modo, estaria contido no olhar do público que vê o artista como aquele que triunfou.

Especialmente instalado numa espécie de "central de desejos", o cantor-compositor da MPB (Movimento Popular Brasileiro), dis Wisnik, vai levando a chama e dourando a pílula, sustentando o fogo e produzindo a ilusão, carregando a força agregadora do mito e o poder dissolvente da ironia. Índice da identidade e do desgarramento, quem mais poderia, como ele, exibir jogralmente os próprios fundilhos para o público que se comprime no quintal dos fundos da história? (17)

Um lugar altamente complexo porque nele são projetadas a multiplicidade dos desejos sociais não-resolvidos, adquire uma força incomum e problemática, pois em meio à multiplicidade de seu cantar, é possível ver nela, ainda, a vontade criadora de figurar, corno se revela na fala de Caetano, "a expressão filosófica do país". Inserida no poderoso contexto da industrialização massificante da cultura, a música popular parece incorporar

todos os riscos implícitos nesta vocação totalizante.

Vocação muito pouco estudada dada à complexidade dos enlaces que, como vemos, desencadeiam seu poder específico, não se pode esquecer que o entendimento do fenômeno da canção popular é indissociável do reconhecimento de que sua força advém de um incontestável poder dionísíaco. E aqui vale a pena de novo trazer a palavra de Jose Miguel Wisnik, sem dúvida o ensaísta que mais aguda e criativamente tem pensado o fenômeno da música popular no Brasil.

E ele quem observa que a música popular "é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a simpatia anímica, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem." (18)

Ela institui uma rede através da qual o compositor popular passa um recado. Um recado assimilado por muitos, embora seja difícil distinguir exatamente para quem, e de que maneira ele reaparece na superfície da sociabilidade.

De qualquer modo, um recado poderoso

que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, e nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem. (19)

Evidente que a discussão deste lugar especial, onde os ídolos são conduzidos pelas mãos e os olhares do público até a posição privilegiada de onde se espera que emanem os significados, que acelerem o ritmo das pulsões energéticas inibidas cotidianamente, exige, a meu ver, como foi dito na introdução deste artigo, não uma generalização ampla que sufoque as peculiaridades espalhadas neste palco de expectativas, mas que, inversamente, esforce-se por localizar tanto a expressão do produto acabado, suas condições de produção e suas escolhas estéticas, quanto o horizonte recortável que socialmente preparou o advento de determinadas forças cantáveis.

Ao recuperar O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música, Nietzsche examina exatamente a idéia da arte como sendo

a alegre esperança, de que o exílio da individualização" possa "ser rompido, com o pressentimento de uma unidade restaurada". Nessa reflexão, ele considera a interpretação do mito como a mais poderosa das faculdades da música, pois, dirá, "é o destino de todo mito ter de entrar pouco a pouco na estreiteza de uma pretensa efetividade histórica e ser tratado com pretensões históricas, por algum tempo mais tardio, como fato singular. (20)

No Brasil, há vários trabalhos que demonstram a viabilidade e a fecundidade de proceder a estes enlaces. Gilberto Vasconcelos e Matinas Suzuki Jr., por exemplo, mostraram com maestria que "o fato dos primeiros compositores da nossa música popular perambularem pela malandragem não é ocasional: eles revelam o parentesco original que existe entre música popular e malandragem no Brasil. (21)

Estudando o envolvimento dos fãs com os programas da Rádio Nacional dos anos 40 e 50, e ressaltando os mecanismos de intervenção por parte do público naquela programação, Miriam Goldfelder reencontra

a dupla dimensão da prática radiofônica naquele contexto enquanto por um lado, reprodutora do conjunto dos valores sobre os quais se alicerçava a sociedade (através principalmente dos seus fenômenos mais integrativos, Emilinha/Marlene e a Radionovela) e por outro, como canal de expressão das angústias, insatisfações e necessidade de participação dos setores excluídos dos benefícios do sistema social como um todo (os programas de auditório e os ídolos marginais o teriam demonstrado). (22)

Do mesmo modo, o estudo do que se chamou Jovem Guarda no início dos anos 60 no Brasil pôde revelar como os seus principais participantes, especialmente Roberto Carlos e Erasmo Carlos instalaram-se como porta-vozes de anseios, sentimentos e visões de uma juventude suburbana que ganhava as grandes cidades - ao mesmo tempo fascinada com as novidades de consumo e plena de energia para (utilizando-se da linguagem do rock e em sintonia com seu público) ativar o desrecalque de porções reprimidas da sexualidade, num país que se modernizava velozmente nas áreas urbanas. (23)

É evidente, por exemplo, a cumplicidade entre várias camadas da juventude das grandes cidades e os diversos grupos de rock que maciçamente vêm ocupando recentemente o espaço auditivo no Brasil moderno.

Noção também extremamente produtiva para a compreensão de parte da obra poética de Caetano Veloso e Gilberto Gil quando entrelaçada a um instigante fenômeno de massa, inédito na cultura urbana, que foi o da chamada contracultura nos anos 60 no Brasil e no Ocidente. Este enlace criava um fluxo entre uma comunidade de ouvintes, armados de seus próprios códigos, que lia nas canções dos compositores baianos suas mitologias, seus recados, seus anseios. (24)

Estes exemplos breves, apenas mencionados aqui nestas notas para reflexão, confirmam as possibilidades férteis deste feixe de procedimentos teóricos que, mixando campos de saberes fronteiriços (e atendo-se às duas pontas do circuito emissor-receptor e atento ao jogo de significações que ricocheteiam no interior deste círculo) expandem o entendimento da questão.

Resta desejar que o número de estudos interdisciplinares sobre a música popular se amplie, correspondendo à cada vez maior importância que essas manifestações vem ganhando, no palco amplificado, fragmentado e em permanente tensão com a indústria da cultura no Brasil.

Um desafio permanente também do lado do pesquisador, já que a música assume muitas vezes este lugar de objeto não-identificado, pois, como diz Valéry, "a música suprime o espaço: estamos nela e ela em nós". Dificuldade a solicitar uma escuta delicada e atenta. Sedutora, misteriosa e fugidia, a música é algo de quase incapturável quando realiza a passagem do silêncio à carne do corpo.

Sábia jogadora, ela articula-se debochada e reverente graças à capacidade infinda de variar em torno de um tipo de mensagem que escapa muitas vezes, fugindo-nos a própria autoria dessa mensagem. Pois, da música, diz o filósofo Luiz Orlandi, só, podemos ter idéia pela nossa participação carnal em seu sentido, isto é, "esposando, pelo nosso corpo sua maneira de significar." (25)

## ***CREATION AND COMPLICITY IN BRAZILIAN POPULAR MUSIC: anthropological look***

### ***Abstract***

*How can we assist the reflection on the phenomenon of popular music in Brazil to advance beyond those aesthetic categories internal to the history of music, with the objective of interweaving it with the different possible fields of performance and reception in the polyphonic space of representations in urban culture? The text suggests a few possible paths which can perhaps contribute to widen the theoretical field and its capacity to accept popular songs and present forms of listening. It reflects upon certain characteristics and specificities of Brazilian*

*popular music and its permanent tension with the culture industry. To this end, it expounds briefly the ideas of Adorno with respect to the propensity to banality and homogenisation to which the modern listener would be subject in the context of fetichistic cultural commodities. It then considers the multiple uses of song, their ambiguity and discomfort in being associated to existing cultural systems. It admits the insufficiency of aesthetic and sociological criteria in understanding the mass musical phenomenon, and proposes an anthropological look in the sense of expounding and incorporating as a problem the vital question which can thus be formulated: who receives the songs and to what extent do structurally differentiated subjects reelaborate (or not) that which, according to Adorno, they are "forced to hear?" it alludes to the idea of the indirect way (Rouanet) illustrating it with such interdisciplinary notions as that of music as a "warehouse of desires" (Wisnik), the singer as spokesman of groups and also the notion of complicity between a given social formation and its expression in a cultural product. Finally the article concludes that the complexity of the study of popular consumption music in Brazil demands not a wide generalization which suffocates the peculiarities scattered around the immense stage of expectations and beats, but, inversely, requires a creative and multidisciplinary effort in an attempt to localize, case by case, both the expression of the finished product - its conditions of production and its aesthetic choices - as well as the discernible horizon which socially, psychically and historically prepared the arrival of certain singable forces and the types of flux and reciprocity which they engender between creators and listeners.*

## NOTAS

- (1) No dizer de Adorno, "a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento." In: "O Fetichismo na :Música e a Regressão da Audição". São Paulo: Abril Cultural, Os pensadores, 1980, p 165.
- (2) ADORNO, Theodor W. op cit, p 170.
- (3) WISNIK, José Miguel. Minuto e o milênio ou, por favor, professor, uma década de cada vez". In: **Anos 70**: música popular Rio de Janeiro: Europa Editora, 1980, p 11.
- (4) ADORNO, Theodor W. op cit. p 177.
- (5) WISNIK, op cit. p 11.
- (6) idem, p 14.
- (7) "O "povo-massa" como suporte de um não saber e a "elite" como conservadora de uma tradição - cristalizações que permanecem imutáveis no tempo a despeito das mudanças da sociedade." In: O que é cultura popular. São Paulo: Brasiliense, 1981, p 35.
- (8) idem, ibidem
- (9) idem, p 41
- (10) idem, ibidem
- (11) DURHAM, Eunice R. A Dinâmica cultural na sociedade moderna. **Ensaio de opinião**, n. 4, Rio de Janeiro: Inúbia, 1977.
- (12) idem, ibidem
- (13) idem, ibidem
- (14) ROUANET, Sérgio Paulo. **A razão cativa**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.260-261.
- (15) ARANTFS, op cit, p. 41.
- (16) Cf. palestra proferida por José :Miguel Wisnik, no Departamento de Literatura

Brasileira da Universidade de São Paulo, em dezembro de 1982. A possível imperfeição da transcrição é de minha inteira responsabilidade.

(17) WISNIK, José Miguel. "Onde não há pecado nem perdão". Almanaque - Cadernos de Literatura e Ensaio. São Paulo: Brasiliense, 1978, n. 6

(18) WISNIK, José Miguel. "O minuto e o milênio...", op cit, p.23.

(19) idem, ibidem.

(20) NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia no espírito da música**. São Paulo: Abril Cultural, Os pensadores 1980, p 10.

(21) VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKU JR, Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Bórios (Org.). **O Brasil Republicano**. São Paulo: Difel, 1984, Tomo III, 4 volume, p 507.

(22) GOLDFEDER, Miríam. **Por trás das ondas da rádio nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p 196.

(23) MEDEIROS, Paulo de Tarso. **A aventura da jovem guarda**. São Paulo, Brasiliense, 1984.

(24) MEDEIROS, Paulo de Tarso. "A nova sensibilidade" em algumas canções de consumo: digressão introdutória ao estudo do problema da dimensão contracultural. São Paulo: julho de 1986 (inédito).

(25) ORLANDI, Luiz. **A voz do intervalo - estudo do problema da linguagem na Obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Ática, p.253.

(\*) Em 1989, José Miguel Wisnik publicou **O som e o Sentido - uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras/ Círculo do Livro (acompanha fita-cassete). Trata-se de um brilhante ensaio, original e multidisciplinar, em que se anunciam novos olhos-e-ouvidos para a escuta e a compreensão da imensa gama de sons/ruídos presentes na história plural das músicas. Vale embarcar.