

MOVIMENTO MANGUE BEAT: MÚSICA POPULAR, ANTROPOFAGIA E O ILUMINISMO

HEROM VARGAS¹

RESUMO: Este artigo visa demonstrar a incompatibilidade entre o raciocínio de Theodor Adorno quanto à Indústria Cultural e o perfil antropofágico da cultura brasileira, tomando como referência a música popular, especificamente o Movimento *Mangue Beat* desenvolvido em Pernambuco nos anos 90. O pressuposto básico é que a riqueza da música popular brasileira em termos cultural, estético e comunicacional está em seu perfil aberto a absorver influências externas e embalar os conceitos de folclore, erudição e cultura de massa. A canção popular brasileira rompe com a noção de centro de referência e identidade defendida pelo teórico da Escola de Frankfurt.

PALAVRAS-CHAVE: Música Popular Brasileira; Escola de Frankfurt; Movimento Mangue Beat

ABSTRAT: This article aims to show the incompatibility between Theodor Adorno way of thinking regarding Cultural Industry and antropofagic profile of Brazilian culture. Popular music is taken as reference, specially the *Mangue Beat*, a musical movement developed in Pernambuco in the 90's. The openness of Brazilian popular music to absorbing influences and mixturing folk, erudition and mass culture concepts makes it rich in cultural, aesthetic and communicational terms. The Brazilian popular song breaks the notion of reference center and identity advocated by this Frankfurt School theoretic.

KEY-WORDS: Brazilian Popular Music; Frankfurt School; Mangue Beat Movement

INTRODUÇÃO: A SALVAÇÃO PELO ILUMINISMO

Muito já se falou sobre o poder de mistura que o mercado industrial de bens artístico-culturais possui. Não se pode mais caracterizar os fenômenos da cultura dentro das antigas categorias “popular”, “erudito” ou “de

¹ Graduado em História (PUC-SP), Mestre e doutorando em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e professor de Estética e Cultura de Massa e História da Arte em cursos de Comunicação na UMESP – S. Bernardo do Campo (SP) – e no IMES – S. Caetano do Sul (SP).

massa”, simplesmente porque os processos de industrialização e divulgação da cultura através dos meios de comunicação, há muito tempo, já suplantaram esse tipo de compartimentação conceitual: as músicas folclóricas e eruditas já foram divulgadas pelos meios de comunicação e transformadas pelo disco em típicos produtos da cultura *pop*. Na década de 1960, Umberto Eco já apontava, num clássico estudo, esse poder pulverizador da Indústria Cultural, invalidando o conceito tradicional de níveis de cultura (alto, médio e baixo) como patamares estanques por não solucionarem o entendimento da dinâmica real dos eventos culturais. Criticava também os que atacavam de forma simplista a chamada Cultura de Massa, atestando claramente que “...o universo das comunicações de massa é – reconhecamo-lo ou não – o nosso universo...”. (Eco 1990: 11), e propunha caminhos mais esclarecedores para análise dessa produção.

Sua crítica apontava para os limites das visões “apocalípticas” que, segundo o autor, criticavam a Cultura de Massa sem entendê-la de maneira satisfatória. Sua principal polêmica era com os teóricos da Escola de Frankfurt, sobretudo o filósofo Theodor Adorno (1977), que, no ímpeto de fundamentar sua teoria através das articulações salvatórias da tradição Iluminista, assinalava os limites alienantes da Indústria Cultural. Tal postura, aceita nos meios acadêmicos até muito recentemente, revela, na verdade, um trauma provocado pela dificuldade que o filósofo alemão tinha em aceitar uma nova forma de processar a cultura.

Lutando contra o nazismo e contra o macarthismo dos anos 40 e usando como referencial teórico o marxismo, Adorno rejeitou de forma categórica a industrialização da arte apontando-a como um elemento fundamental no processo de alienação e regressão da percepção ocidental no século XX. O vínculo com o Iluminismo encontra-se no paralelismo entre sua tentativa de desvendar os processos de alienação efetuados pela Indústria Cultural e o percurso desse corpo filosófico, desde o século XVIII, na busca da redenção da humanidade frente às mitologias e na vontade de domínio sobre a natureza (uma das ações da Enciclopédia, símbolo máximo do Iluminismo). A racionalidade e a tecnologia engendrados pelo sistema capitalista burguês deveriam coroar este domínio, libertando o homem das amarras da natureza, dos mitos e de todas as formas de alienação e irracionalismo. No entanto, dialeticamente, o próprio sistema capitalista gerou o processo inverso em que a racionalidade se corporifica na Indústria Cultural que, segundo Adorno, se opõe à realização integral do homem.

José Guilherme Merchior ajuda-nos a compreender estes pressu-

postos adornianos indicando que o Iluminismo, ao buscar abolir a influência dos deuses na vida do homem, cai contraditoriamente num vazio forjado pela angústia disfarçada na tecnologia. Para Merquior (1969: 49), em Adorno,

...a demolição crítica do Iluminismo não ultrapassa efetivamente o estágio da angústia ante as ameaças externas. O desmascaramento científico nasce do próprio desamparo do homem no universo, de um desabrigo agora oculto na fúria de dominação deste mesmo universo. (...) A agressão da técnica, disfarce industrial da angústia, é uma força intimamente desorientada: o ‘espírito sem finalidade’. O Iluminismo triunfante é infeliz.

Em outras palavras, o projeto de libertação do homem ocidental iniciado com o Iluminismo se esfacela com o capitalismo do século XIX e com a instauração e desenvolvimento da Indústria Cultural durante o século XX, gerados pela própria tradição liberal burguesa. É essa fratura no projeto iluminista de salvação que faz Adorno tentar resguardar a noção de *pureza* na arte e na cultura frente ao processo de massificação, defendendo ideais de *origem* e *substância*, sem os abalos provenientes das forças externas da industrialização. Ele tendia a estabelecer a vanguarda e a erudição como patamares superiores na arte e na percepção, e a Cultura de Massa como elemento alienante e desestabilizador da racionalidade humana.

Fica fácil entendermos as razões que levaram os teóricos de Frankfurt, especialmente Adorno, a caracterizar os eventos da Cultura de Massa como meras mercadorias, objetos fetichizados pelo consumo e pela propaganda. Quanto à canção popular – nosso interesse aqui – sua visão é categórica: “... a música ligeira (...) contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação.” (Adorno 1989: 80) O filósofo tem vários trabalhos críticos sobre a música popular de sucesso (ver também Adorno 1994), que acompanhou quando viveu nos EUA durante e após a Segunda Guerra Mundial, e em todos aparece esse viés negativo que dicotomiza a canção popular de consumo e o sucesso popular, de um lado, e a criação artística séria e a percepção consciente, de outro.

O que queremos mostrar neste breve ensaio é a incompatibilidade deste tipo de raciocínio (espécie de razão logocêntrica) com o perfil antropofágico da cultura brasileira, expresso em sua música popular, tão elogiada dentro e fora do país, e mais especificamente em um movimento desenvolvido em Pernambuco nestes anos 90: o Mangue Beat. O pressuposto básico é

que o que torna nossa música popular um evento rico em termos cultural, estético e comunicacional é seu perfil aberto, sempre disposto a absorver influências exatamente por não ter algum centro de referência e identidade a ser defendido, que não prima por reconhecer-se como obra *acabada* ou *superior* a outras manifestações culturais. A música popular é como um campo aberto a ressonâncias de múltiplas origens que se sintetizam em um determinado objeto estético constituído pela canção e seus intercursos em múltiplos espaços sócio-culturais, tanto os do mercado (as músicas de sucesso) como os eminentemente erudito e folclórico. Os casos de Catulo da Paixão Cearense, Pixinguinha, Vinícius de Moraes e Caetano Veloso, poetas e compositores que transitaram, cada um em sua época e ao seu modo, sobre esses limites da cultura são exemplos consistentes. A música popular é, na verdade, “...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.” (Wisnik 1979-80: 14)

2. A Antropofágica Música Brasileira

A visão mais aceita sobre a cultura brasileira leva justamente em conta seu caráter *mestiço*. Foi Gilberto Freyre – em seu *Casa Grande & Senzala*, publicado originalmente em 1933 – que desbancou a tradição teórica racial do século XIX, que lamentava a falta do elemento europeu na sociedade brasileira e criticava a influência “negativa” do africano, do indígena e, sobretudo, do mestiço. Desde essa crítica inaugural, as análises sobre a cultura brasileira se pautaram, de um jeito ou de outro, nessa idéia central e positiva da mestiçagem cultural. Se pensarmos na produção artística, desde o Barroco Mineiro do século XVIII temos tal “mulatismo”, espécie de propensão radical ao cruzamento de informações estéticas: Aleijadinho e Mestre Athaíde com seus anjos mestiços de lábios grossos, bem diferentes dos de cabelos louros e encaracolados típicos das representações européias. Desde o período colonial, nunca houve no Brasil um sentido de *pureza* a ser defendido, de manutenção de um padrão meramente eurocêntrico. Aqui os portugueses, já uma mescla cultural de ibéricos e mouros, projetaram-se sobre os índios ligando-se a esses como “cunhados” (Ribeiro 1995: 81 e seg.), e também sobre escravos africanos. É sintomático o mito da Xica da Silva, negra e senhora ao mesmo tempo, que manteve os vínculos atados aos seus dois mundos.

Confirma-se assim, não a manutenção de um grande e impenetrável padrão, teleológico em essência, mas uma convivência sincrética regada a sangue e alegria entre *razões* e *des-razões*. Como afirmou Roberto Da Matta (1991: 23), ao tratar do aspecto fortemente *relacional* da cultura brasileira: “Já é tempo de refletir que no caso ibérico e católico talvez houvesse o sentido de preservar de modo relacional todas essas ‘éticas’, mantendo – em consequência – muitas possibilidades de classificação e muitas avenidas de compensação social.”

Já no início do século XX, não é à toa que uma das principais correntes modernistas constrói sua base no contato com o outro, e nessa estrutura sincrética molda sem culpa sua ação criativa. A Antropofagia de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, de forma programática na poesia e na pintura, incorporava a informação estrangeira para digerí-la e sintetizá-la em um novo produto cultural. O que esses autores levaram em conta é exatamente essa mestiçagem produtiva e feliz que sempre contaminou os mais criativos eventos artísticos brasileiros, como se deixassem contaminar numa dança alegre de quem come e digere o outro sem traumas castradores.

Se não há pureza a defender, nem traumas de origem a curar (afinal, no Brasil o arcaico e o moderno convivem há tempos), como é possível não levar em conta os novos e velhos ritmos, da Europa, da África e do interior do Brasil, de brancos, negros e dos mestiços, os velhos e novos aparelhos de reprodução – fotografia, cinema, fonógrafo, rádio? Se a mistura cultural já existe por essas terras desde a chegada do primeiro português e do primeiro africano, e a história nos mostra que a prática dos contágios social e cultural sempre foi a tônica, não é possível não conceber o afastamento radical entre a dinâmica cultural brasileira e os padrões racionalizantes estabelecidos na chamada tradição ocidental.

A entrada em cena dos meios de comunicação e divulgação de massa no século XX fizeram parte dessa grande ação. Tomando o exemplo de uma outra área, quanto às relações entre o escritor brasileiro e o jornal, não havia pudores de espécie alguma dos literatos com o novo veículo de divulgação em massa. Ao contrário dos acadêmicos que privilegiavam o livro como veículo de consagração, para

...o escritor, o jornal desempenhava funções econômicas e sociais importantes; ele era fonte de renda e de prestígio. Devido à insuficiente institucionalização da esfera literária, temos um caso no qual um órgão voltado para a produção de massa se transforma em instância consagradora da legitimidade da obra literária. (ORTEZ, 1991: 28 e 29)

No que se refere à música popular, como ela sempre foi um campo fértil de contaminações aberto às mais distintas influências, os meios de reprodução sonora foram transformados em veículos de criação. Tal processo, na origem dos gêneros musicais urbanos, dificulta de imediato a mera aplicação daquela filosofia de extração iluminista centralizada na *origem* e na *essência*. Segundo Amálio Pinheiro (1994: 14),

...tais hibridismos, levados no continente às últimas e mais radicais conseqüências, criaram problemas que a herança política e filosófica só ajudará a enfrentar se abandonar sua posição séria e puramente acadêmica de imaginar-se uma natureza, essência ou substância que atravessariam a história. Essa posição que, por exemplo, a poesia e a música 'popular' faz tempo já abandonaram.

Assim, tratar a canção popular – em especial a brasileira – é uma ação muito mais complexa do que parece. Sua linguagem meio fala, meio melodia, aparentemente institucional, mas parodicamente transgressora, alegremente promíscua nos meandros do tecido sócio-cultural, embaralha os conceitos adornianos fechados como os de alienação, fetichização ou até a noção de ideologia, tão caros às tradições marxista e frankfurtiana. No Brasil, a canção foi utilizada tanto pelos poderes quanto pelas revoluções, louvada tanto pelo que traz de bom como criticada pelo que produz de mau. Com a música e pela música popular romperam-se fronteiras e encarceraram-se artistas, bradou-se pela liberdade como calou-a por anos. Não podemos negar sua vitalidade, seu poder de entrar e sair das estruturas – como bem entenderam os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil no final dos anos 60 – sua capacidade de equacionar influências, amalgamar opostos e produzir sínteses constantes.

Toda a história da música popular aponta para essa característica infratora, desde os batuques das senzalas, os sons rituais indígenas e o barroco mestiço até seu rico percurso no século XX. Desde as modinhas e o samba, proveniente de diversas redes de fusão – como já mostraram Tinhorão (s/d), Sodré (1979), Moura (1983) e Vianna (1995), entre outros – com sua estrutura rítmica primitiva se cruzando com a fala e a melodia européias, sua dança sensual e mágica atraindo a elite intelectual branca e católica, sua popularização fácil (e não alienante) com o advento do disco e do rádio, a figura sincopada do malandro – mescla de português e africano – a cruzar a geografia carioca, até a Bossa Nova e a Tropicália programaticamente antropofágica, em todos os momentos a canção assumiu sem melindres a posi-

EDUCERE - Revista da Educação, vol. 2, n. 1: jan./jun. 2002

ção criativa e transgressora da *mistura*.

Na verdade, todas essas sínteses vêm reafirmar aquela postura de quase total desprendimento com as chamadas “raízes”, avessa aos ideais de pretensiosa salvação da humanidade que o pensamento logocêntrico da Escola de Frankfurt implantou na visão sobre a Indústria Cultural.

3. Antena Parabólica fincada na Lama

O Nordeste brasileiro é a representação de um grande cadinho, espécie de laboratório cultural onde se forjaram novas e originais equações, quase todas pautadas na mestiçagem. Seu maior cantador foi Gilberto Freyre, que no Manifesto Regionalista (1926) enaltecia suas inovadoras sínteses culinárias e musicais. O Nordeste também gerou os negros e mestiços que, com a crise do trabalho escravo e a migração para o Sudeste, foram peça fundamental na gestação do samba no Rio de Janeiro. Dalí saíram também João Gilberto, Caetano Veloso, Tom Zé, Gilberto Gil, Capinam e Torquato Neto que revolucionaram a música popular no final dos anos 50 e durante todos os anos 60 assumindo intuitivamente ou sem disfarces o manual antropológico.

Em Pernambuco, nos anos 70, também foi criado o Movimento Armorial (literário, musical e plástico-visual) que reassumiu as influências do folclore na arte brasileira, em especial a literatura de cordel, o romanceiro e uma série de ritmos e cantorias em grande parte produto das tradições musicais ibérico-provençais. Comandado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, o movimento manteve-se sempre avesso às influências dos processos de estandartização impostos pela Cultura de Massa, segundo ele, perniciosos por buscarem destruir as manifestações regionais em favor de paradigmas importados ou provenientes do eixo cultural Rio de Janeiro-São Paulo.

A ação armorial encontra-se na junção das formas artísticas populares do Nordeste com as estruturas eruditas da literatura e da música (seus membros eram escritores, músicos e artistas plásticos todos de alguma forma ligados à elite cultural local), partindo das tradições do folheto de cordel, seu modelo de poesia popular, e da cantoria que transforma em melodia os versos do cordel. (Santos 1999: 13 e seg.) O resultado é um tipo de alteração que, em vez de voltar-se para o consumo massivo dentro de seus espaços típicos de legitimação (produção de discos em grandes gravadoras, participação em programas de rádio e TV, etc), nega estes aspectos ao procurar as

formas populares como fonte de inspiração. Não intenta nem mesmo uma ação crítica por dentro dessa estrutura industrial, percebendo seus limites e agindo a partir deles. O sentido antropofágico na relação entre arcaico e moderno, por exemplo, é subestimado, ou talvez amenizado, à medida que o Movimento Armorial opta pelo contato não com todas as informações culturais presentes no período, mas apenas com aquelas que, segundo suas propostas, cabem na fusão cultural que propõe. As únicas informações estrangeiras que aceita são as provenientes da música européia de extração arábico-ibérica, justificadas por sua presença ancestral na formação de vários ritmos e instrumentos do período colonial. (Soler 1978) Em vez de assumir, por exemplo, o rock e as cantorias dentro dos padrões de uma orquestra, optou apenas pelo segundo, limitando assim a amplitude e complexidade do processo de síntese antropofágica.

Fato contrário ocorreu com a geração de músicos e artistas surgida no início dos anos 90, em Recife, e que criou, a partir dos trabalhos de Chico Science & Nação Zumbi, e Fred 04 e o grupo Mundo Livre S/A, o chamado Movimento Mangue Beat (Teles 2000). Nesta nova proposta, retoma-se a dinâmica antropofágica mais típica proveniente, em grande medida, do experimentalismo do Tropicalismo, porém, num patamar contemporâneo (Calado 1997: 300). Em vez de misturar marcha carnavalesca e guitarra elétrica, Chico Science e seu grupo Nação Zumbi procuram desvendar contatos do rock, do punk e, principalmente, do *rap* com ritmos regionais como embolada, coco e maracatu; juntam citações sobre a cidade do Recife, expressões típicas da região e neologismos contemporâneos com crítica social.

Já no primeiro texto-manifesto – distribuído à imprensa em 1991 e também publicado no encarte do primeiro disco de Chico Science & Nação Zumbi, *Da Lama ao Caos* – percebe-se a preocupação em fazer da cidade um polo de produção artístico-musical para o mundo, e a tomada de consciência para essa empreitada passava por encarar o mangue como símbolo de riqueza, fonte geradora de energia vital e criativa: “...O objetivo era engendrar um ‘circuito energético’, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos *pop*. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.” (Manifesto *Caranguejos com Cérebro*) A escolha das metáforas *mangue* e *antena parabólica* é fundamental: a primeira se refere às características de riqueza em biodiversidade desse tipo de ecossistema, região intermediária entre rio e mar, água doce e salgada, espécie de reserva natural de uma série de animais e microorganismos importantes no espectro da cadeia alimentar; e a segunda indica o objeto que

opera a captação aérea de informações. O *mangue* é a riqueza cultural local e a disposição ao contato por ser uma zona de fronteira; a *antena* é a atenção crítica aos elementos da contemporaneidade mundial expressa nas músicas do universo cultural *pop*. No entanto, não significa simplesmente ligar-se aos aspectos superficiais do *pop* – como fica claro a partir das letras e das sonoridades das canções de Science e Fred e da configuração dos instrumentos utilizados pelos grupos Nação Zumbi e mundo livre *s/a* – mas, aliar ao mundo *pop* alguns graus a mais de criatividade, experimentalismo e potência crítica. Não se trata de simplesmente negar o dado externo ligado ao *pop*, mas devorar para retirar-lhe o que possui de melhor, modernizando a música popular ao retomar as tradições musicais num patamar contemporâneo. Em outras palavras, fazer sucesso e ao mesmo tempo exercitar os limites entre a obviedade e a criação, diminuindo a distância entre as produções folclórico-tradicionais, as eruditas e as massivo-contemporâneas.

Alguns índices de abertura nas experiências musicais do trabalho de Chico Science e da Nação Zumbi, por exemplo, são importantes. Em primeiro lugar, o cantor e compositor soube como poucos captar os pontos de junção entre o canto falado do *rap* (*rhythm and poetry*), estilo criado por negros da periferia das grandes cidades norte-americanas, e a estrutura paralela da embolada, espécie de canto de origem nordestina que também mistura a fala com determinada cadência rítmica. O tom predominantemente áspero do canto de Science mantém o sabor ácido das críticas sociais presentes nas letras. A opção inovadora do grupo Nação Zumbi em substituir a bateria, instrumento básico dos grupos de rock, por uma seção com cinco percussionistas retirada da tradição sonora do Maracatu Nação (Peixe 1955) aponta uma forte alteração, ao dinamizar sonoridades de tendências primitivas afro-brasileiras distantes da tradição ocidental e as eletro-eletrônicas do *pop*. Esses dados exemplificam a operação antropofágica de colocar as músicas e gêneros regionais em conjunção ativa com os instrumentos e equipamentos típicos do rock e do *pop* (guitarra, baixo e *samplers*). Não significa privilegiar o elemento folclórico, correspondente a uma ancestralidade definida por um padrão erudito – como propunha o Movimento Armorial –, mas enaltecê-lo ao colocá-lo em atrito com os dados modernizantes – a guitarra, por exemplo – fazendo dessa aparente diferença estética a semente de um produto transgressor que mobiliza as duas tradições culturais de forma criativa.

Monólogo ao Pé do Ouvido, primeira canção do disco *Da Lama ao Caos*, começa com uma frase sintomática: “Modernizar o passado é uma

evolução musical.” Da mesma forma, a potência sonora da percussão, a guitarra com o som distorcido e o baixo pulsando o ritmo constroem um tecido musical de reforço ao poder da canção quando a letra cita outras metáforas de luta e de posicionamento efetivo e consciente frente a uma realidade histórica de opressão: “O medo dá origem ao mal / O homem coletivo sente a necessidade de lutar (...) Viva Zapata! Viva Sandino! (...)” O sentido da letra é assim reverberado em qualidade e intensidade.

4. Conclusão: Criatividade e Indústria Cultural

Não cabe neste espaço elencar todos os que participam da efervescência cultural recifense. Obviamente, o Mangue Beat envolve uma série de grupos, músicos e cantores, de diferentes matizes, porém, com uma forte característica: construir novas sonoridades a partir de influências regionais e internacionais do universo *pop*, num contexto cultural específico definido geograficamente pela cidade do Recife, mas amplo o suficiente para abarcar as mais distantes e criativas informações. Desse estado anímico – podemos dizer assim – uma série de artistas vem fazendo trabalhos inovadores apresentados em vários eventos locais, no resto do Brasil e em outros países. Grupos como Mestre Ambrósio, Mundo Livre S/A, Nação Zumbi (Chico Science morreu repentinamente em fevereiro de 1997 num acidente automobilístico), Comadre Florzinha, o cantor e compositor Lenine, o cantor Otto, entre outros, fazem dessa nova safra pernambucana uma das mais férteis na tradição alegremente promíscua da canção brasileira. O caso de Lenine é em parte uma exceção, pois segundo Teles (2000: 202), sua carreira começou com um compacto do grupo Flor de Cactus lançado em 1979, mas foi impulsionada nos anos 90 com o Mangue.

Tudo isso tem muito a ver com aquela disposição ao *contato* e à *mistura* típica da cultura brasileira e fonte da criatividade de sua música popular como apontamos no início. Não se trata de manter as origens, muito menos fazer delas verdadeiras marcas definidoras de uma ancestralidade que não pode ser transgredida. O viés antropofágico indica exatamente o outro sentido, o da contra-mão, aquele que desafia a estabilidade da tradição, estabelecida como fundante pelas tais razões logocêntricas. Ele mostra que a tradição da cultura brasileira – e sobretudo o que há de mais produtivo na sua canção popular – é, na verdade, uma anti-tradição, um movimento constante de auto-devoração e devoração do estrangeiro, de cujas sínteses fa-

EDUCERE - Revista da Educação, vol. 2, n. 1: jan./jun. 2002

zem brotar o gomo da originalidade. Não há tradições sérias a defender, nem erudições das quais se gabar, não há o objetivo de salvar a humanidade pois só se acha em perigo aquele que pressente o estranho como malefício, e dele tem medo por não saber a maneira de lhe retirar o tutano.

Chico Science ensina Adorno. O maracatu engole a vanguarda. Lei do antropófago.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. in: COHN, Gabriel. (org) **Comunicação e Indústria Cultural**. 3ªed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1977. (pp. 287-295)

_____. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. in: **Textos Escolhidos (Os Pensadores)**. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (pp. 79-105)

_____. Sobre Música Popular. in: COHN, Gabriel. (org) **Theodor W. Adorno**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1994. (pp. 115-146)

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DA MATTA, Roberto. **A Casa & a Rua**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM, 1983.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PEIXE, Guerra. **Maracatus do Recife**. São Paulo: Ricordi, 1955.

PINHEIRO, Amálio. *Aquém da Identidade e da Oposição: formas na cultura mestiça*. Piracicaba: Ed. UNIMEP, 1994.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1999.

SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SOLER, Luis. **As Raízes Árabes na Tradição Poético-Musical do Sertão Nordestino**. Recife: Editora Univ. Federal de Pernambuco, 1978.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**. Petrópolis: Vozes/Círculo do Livro, s/d.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

WISNIK, José Miguel. *O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, uma Década de Cada Vez*. in: BAHIANA, Ana Maria e outros. **Anos 70: Música Popular**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80. (pp. 7-14)