

CANÇÕES DE VANGUARDA: POPULARES E ERUDITOS EM LUTA PELA MODERNIDADE NO BRASIL

André Domingues dos Santos¹

RESUMO:

O presente estudo se insere num campo de debates da história cultural contemporânea em que a arte popular midiaticizada vem sendo reavaliada como agente estético, social e político. Busca-se, aqui, redimensionar a esfera de atuação dos artistas populares em diálogo estreito com a cultura erudita, tomando como exemplo mais agudo a formação de movimentos de vanguarda na música popular brasileira. Tal percurso se oferece em três passos: exposição dos primeiros contatos e laços entre arte popular e vanguardas eruditas; definição do capital estético, social e político específico da cultura de massa; delineamento da forma de atuação das vanguardas populares, especialmente na música brasileira.

Palavras chave: História da cultura; Vanguardas; Arte popular; Cultura brasileira.

Introdução

Vanguardismo erudito e música popular midiaticizada floresceram praticamente ao mesmo tempo no Brasil, ainda que em espaços culturais distintos. Se o ano de 1922 foi um marco para as movimentações de vanguarda culta, em função da Semana de Arte Moderna, realizada pelo grupo modernista de São Paulo entre os dias 13 e 17 de fevereiro, foi também simbólico para a música popular, pela introdução oficial do rádio no país – veículo fundamental para sua larga difusão – em 7 de setembro, na grandiosa Exposição Universal do Rio de Janeiro, em meio às festividades do centenário da Independência do Brasil. Naquele ano carregado de expectativas, tanto um quanto outro conseguiram se fazer marcar no panorama cultural.

O elo entre a intelectualidade erudita e a música popular, entretanto, foi muito além da coincidência de 1922, estabelecendo ricas relações e se desdobrando por diversos acontecimentos artísticos fundamentais ao longo do século XX, sobretudo em momentos de disputa pela representação do nacional. Populares e eruditos se associaram em lutas pela brasilidade, mas também lutaram entre si – em geral, simultaneamente –, formando um complexo campo de tensões que repercutiu em acontecimentos marcantes e bastante diferentes, como o modernismo e o tropicalismo. Aprofundar o conhecimento dessa relação e

¹ Doutor e Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo, Licenciado em Filosofia pela Universidade de Campinas. Professor Adjunto no *Campo Interdisciplinar de Humanidades* da Universidade Federal do Sul da Bahia.

compreender as perspectivas que tal interação abre para o estudo da música popular são os objetivos deste estudo.

Troca inicial: reconhecimento por legitimação

No artigo “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, o crítico literário, ensaísta e compositor José Miguel Wisnik descreveu o mecanismo como as vanguardas modernistas criaram uma primeira relação sólida com artistas da música popular, na virada das décadas de 1920 para a de 1930, em torno da representação do nacional. Segundo ele, foi em contato com a arte popular que o ideário nacional-popular erudito criou para si mesmo um papel de protagonista no corpo cultural e social brasileiro, forjando a figura do “*intelectual letrado-pedagogo*”, apto a “*reger o coro nacional*” e comandar o processo político (WISNIK, 1983, p. 146):

O programa nacionalista parece retirar o músico erudito dos confins da sua gratuidade (aonde o lança cada vez mais a modernização de um país periférico e não-alfabetizado) para colocá-lo, pelos menos desejadamente, no centro dos acontecimentos, promotor-beneficiário de um projeto de cultura centrada e homogeneizada pela convergência dos traços comuns da psique nacional, tanto mais fortalecido pela convicção de que a música (e só a música) pode desempenhar no Brasil essa função de orquestrador da sociedade dividida, pela força da sua difusão e pelo fato de que, no seu campo e registro próprios, a música popular (resultante de um trabalho secular de apropriações, seleções e sínteses criativas) não ficaria a dever à cultura erudita. (WISNIK, 1983, p. 147)

Ainda de acordo Wisnik, a passagem desse projeto para ideologia de Estado no primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) fez com que esse grupo intelectual nacionalista, personalizado por Heitor Villa-Lobos, se colocasse como mediador privilegiado no “*campo minado onde o Estado busca legitimação na imagem do popular e o popular busca cidadania no reconhecimento oficial, num jogo de mimetismos carnavalescamente espelhados, onde ambos se engrupem mutuamente*” (WISNIK, 1983, p. 175). Nesse mecanismo de trocas de reconhecimento por legitimidade, base cultural do populismo de Getúlio Vargas, os intelectuais modernistas teriam estabelecido sua relação essencial com a arte popular.

O mecanismo descrito por Wisnik é fartamente observável e deixa poucas dúvidas quanto à sua aplicabilidade no período em questão. Seu âmbito, porém, talvez possa ser ampliado no tempo e no espaço. Afinal, conforme argumenta o cientista da comunicação

espanhol Jesús Martín-Barbero, radicado na Colômbia, a América Latina, como um todo, teve seus estados nacionais organizados sob uma ideologia populista-nacionalista semelhante, formada como resposta à crise de hegemonia gerada pela queda da antiga ordem rural, ante a crise de 1929 e seus desdobramentos, percebidos, sobretudo, no decorrente êxodo às grandes cidades. Na falta de uma elite social capaz de promover uma modernização capitalista – tipicamente, uma burguesia industrial – e manter a hegemonia, os estados dos diferentes países latino-americanos assumiram o papel de protagonistas no processo social e, para tanto, buscaram legitimação nas massas (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 223-226, 231).

Logo na guinada do modernismo para o nacionalismo, em 1924, pôde-se observar traços claros de uma relação semelhante àquela descrita por Wisnik. Isso se deve ao fato de que as vanguardas modernistas não demoraram a se aproximar de artistas populares e a realizar esteticamente o projeto que seria apropriado pela política getulista. Ainda não tinham o poder de mediar oficialmente a cidadania, é verdade, mas, em função de sua posição social de elite, já representavam alguma ascensão social aos populares e acenavam com conquistas futuras, o que garantia uma boa acolhida. Nesse caminho, o estudo *O Mistério do Samba*, de Hermano Vianna, inclusive, elege um instigante encontro de 1926 para discutir a transformação do samba em símbolo nacional na década seguinte. Trata-se de uma ‘noitada de violão’ em que estariam presentes os intelectuais vanguardistas Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, o jornalista Prudente de Moraes Neto (a eles ligado), e os músicos populares Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira (VIANNA, 2004, p. 19-36). Em torno desse encontro, Vianna observou “*uma expectativa generalizada em vários setores do mundo intelectual*” (VIANNA, 2004, p. 76). Seria possível agregar, também, um interesse semelhante dos populares, dada a entusiástica adesão relatada por Prudêncio de Moraes Neto, sob codinome de Pedro Dantas, e transcrita por Vianna: “*no final da noite, Patrício lamentava, apenas, a ausência de algumas cabrochas para a brincadeira ser completa*” (VIANNA, 2004, p. 21).

O quinhão da massividade

A longa perduração do populismo e de alguns de seus traços na vida social brasileira faz com que o estudo do funcionamento de seu mecanismo primordial, a troca de legitimidade por reconhecimento, seja um interessante ponto de fuga para analisar a relação das artes

eruditas e populares no século XX². Isso não significa dizer que seu funcionamento fosse contínuo, unidirecional e de mesma intensidade nos diferentes momentos, com mudanças apenas nos personagens, mas que estivesse permanentemente em questão toda vez que eruditos e populares interagiram em torno da questão do nacional. As demandas, afinal, variavam bastante conforme as circunstâncias. Ainda mais quando se agrega um terceiro elemento que Wisnik não abordou diretamente no referido texto, mas que faz bastante diferença: o capital cultural, político, econômico e social característico da cultura popular urbana, que aqui será chamado sinteticamente de massividade. É algo bastante distinto da função apenas passiva do povo, como uma ‘opinião pública’, que se envolve na contrapartida de ‘legitimação’ de tal mecanismo – que, aliás, poderia (e deveria, teoricamente) vir da cultura folclórica, e não da popular, como frisa Wisnik (1983, p. 133-138). A massividade pode ser descrita como a função ativa da cultura de massa em que os artistas populares se encontravam e construíam seus discursos, ou, aproveitando o esforço teórico de Martín-Barbero (2009, p. 13), como o fruto de uma razão comunicacional que atua sobre a cultura com três dispositivos básicos: *“a fragmentação que desloca e descentra, o fluxo que globaliza e comprime, a conexão que desmaterializa e hibridiza”*.

Wisnik reconhece a cultura de massa como uma força desorganizadora do nacionalismo erudito e, por isso, contraposta ao projeto modernista. É preciso, porém, superar o seu lado caótico, apenas negativo, e introduzir a massividade positivamente no mecanismo de trocas de nacionalismo modernista, explorando suas características específicas. Inclusive porque não foram poucas as vezes em que a cultura de massa se aventurou a intervir no cotidiano cultural e político brasileiro, criando seus próprios projetos de poder, como se verá adiante.

O primeiro passo para se notar e qualificar a presença ativa da massividade foi dado numa iluminada intuição do filósofo alemão Walter Benjamin no célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Ali, ao comentar a arte reprodutível em larga escala, característica da arte popular, Benjamin notou não um empobrecimento da sensibilidade, comum aos críticos da cultura massiva, mas o surgimento de uma nova maneira de sentir o mundo. Nela, a massa se reconhece, não só nos conteúdos, mas no próprio ato de reproduzir massivamente qualquer obra, ação que, rompendo a unicidade tradicional dos objetos artísticos, tira-os da dimensão ritual, cujo domínio era reservado à elite que lhes tinha

² Martín-Barbero (2009, p. 232), inclusive, ressalta que *“foi num discurso de massa que o nacional-popular se fez reconhecível pelas maiorias”*.

o privilégio do acesso, e coloca-os no domínio da política, no ininterrupto jogo de apropriações de significados empreendido pelos diversos agentes do campo social. Citar Benjamin a esse respeito chega a ser desnecessário, dada a frequência com que aparece nos escritos sobre cultura de massa, mas é difícil achar palavras mais precisas do que as suas para caracterizar essa sensibilidade da massa: “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o semelhante no mundo é tão aguda que, graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

A apropriação livre, fragmentária e circunstancial de qualquer objeto, condicionada à sua circulação (que implica o valor da visibilidade, também descrito por Benjamin (1994, p. 172-175)) é, assim, um traço da maneira da massa de sentir, se expressar e disputar a formação de significados da arte no corpo social. Ela está implícita nas características formuladas por Martín-Barbero, pois, de um lado, é o rompimento da aura que possibilita a fragmentação, com seus deslocamentos e descentramentos, e também a formação de novas conexões, que implicam a desmaterialização e a hibridização dos objetos. De outro lado, a lógica moderna da circulação e da visibilidade condiciona o fluxo global da informação e a correlata compressão da linguagem e dos significados (que favorece o acesso da massa impessoal). Juntos, a sensibilidade, a produção e o consumo da massa delineiam sua forma de atuação estética e política: “Os movimentos de massa e, em primeira instância, a guerra constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho [cinematográfico, o símbolo mais radical da arte na era da reprodutibilidade técnica]” (BENJAMIN, 1994, p. 195)³. A cultura da massa, portanto, teria seu mais perfeito correlato político nas grandes manifestações populares em que a massa assumiu o protagonismo, seja na forma revolucionária da Comuna de Paris, seja na reação conservadora da ascensão do nazismo na Alemanha.

É verdade que certas tendências sociológicas, como as de Theodor Adorno e Max Horkheimer, identificam a cultura de massa como instrumento alienador de dominação dos regimes totalitários modernos, e não como um capital estético-político da própria massa. Sem entrar numa apreciação crítica desse debate, algo que Martín-Barbero (2009, p. 33-132), fez meticulosamente vale observar que tais teorizações, não por acaso, pouco se debruçam sobre as disposições originais e contestadoras surgidas em diversos níveis da indústria cultural,

³ O autor menciona a guerra “em primeira instância” porque a considera uma manipulação conservadora e capitalista das disposições naturalmente revolucionárias da massa, tal com se pode notar na sua crítica ao nazismo, pouco adiante (BENJAMIN, 1994, p. 195-196).

exemplarmente na da América Latina. Isso faz com que sua consideração, aqui, seja inviável, uma vez que tendem a desqualificar de antemão o objeto de pesquisa. A trilha aberta por Walter Benjamin e seguida por Martín-Barbero, por outro lado, favorece os questionamentos aqui propostos ao identificar na cultura massiva um vínculo necessário com a própria existência da massa, mantendo seu caráter ativo nas disputas sociais. Mesmo numa situação em que a indústria cultural teve um forte emprego conservador, como nas experiências latino-americanas do populismo, Martín-Barbero (2009, 231-232) identifica nela traços de reivindicações populares, frisando sua capacidade de interpelar elites e governos. O caráter político da cultura de massa, aliás, constitui um dos pontos mais fortes do pensamento de Martín-Barbero, e aparece assim descrito no trabalho citado:

No que concerne à *política*, o que estamos vivendo não é, como creem os mais pessimistas dos profetas-fim-de-milênio, a sua dissolução, mas a reconfiguração das *mediações* em que se constituem os novos modos de interpelação dos sujeitos e de representação dos vínculos que dão coesão à sociedade. Mais do que substituí-la, a mediação televisiva ou radiofônica passou a constituir, a fazer parte da trama e da própria ação política. Pois essa mediação é *socialmente produtiva* e o que ela produz é a densificação das dimensões rituais e teatrais da política. Produção que permanece impensada, e em boa medida impensável, para a concepção instrumental da comunicação que permeia boa parte da crítica. Pois o meio não se limita mais a veicular ou traduzir as representações existentes, tampouco a substituí-las, começou a *constituir uma cena fundamental da vida pública*. E o faz reintroduzindo, no âmbito da racionalidade formal, as mediações da sensibilidade que o racionalismo do “contrato social” acreditou poder (hegelianamente) superar. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 14)

É importante, ainda, elencar outros elementos ativos da cultura popular citados por Martín-Barbero, na medida em que podem tomar parte nas trocas entre eruditos e populares: o agenciamento de identidades na inserção e desengate de culturas particulares (étnicas, nacionais, locais), a preservação de resquícios de experiência, a formação de táticas de resistência, a afirmação de certa moralidade, a valorização do corpo e da cotidianidade, a massificação dos benefícios da sociedade moderna, entre outras demandas populares. É em função dessas potencialidades que Martín-Barbero (2009, p. 231) enxerga no populismo não só uma forma de domínio urgida pelas elites, mas também um campo de atuação política da massa, concluindo que “*se o populismo pode estar politicamente superado enquanto projeto estatal, pode ainda não estar enquanto fase de constituição política dos setores populares*”.

Vanguardas populares

Tomando plenamente o potencial de atuação da cultura popular pela massividade, é compreensível como esta pôde estabelecer relações ativas com a cultura erudita, seja no sentido de aliança, seja no de disputa. Essa tensão se observa, sobretudo, nos exemplos mais profundamente comprometidos com a luta pelo poder estético e político, os movimentos de vanguarda, dos quais os populares se apropriaram tanto do ponto de vista mais geral, do imaginário, como do ponto de vista de práticas concretas, observado em acontecimentos marcantes como a bossa-nova e o tropicalismo.

Por conta do deslocamento e da originalidade das vanguardas no campo da música popular, sua definição fica bem delicada e requer uma elaboração diferente das abordagens do universo erudito, como no clássico *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger (2008). Curiosamente, porém, uma iniciativa muito fértil para se pensar uma nova delimitação do campo das vanguardas vem do universo erudito, do crítico literário argentino Gonzalo Aguilar, preocupado, justamente, com a dificuldade de se aplicar discussões como as de Bürger às vanguardas latino-americanas do século XX. Nesse caminho, contrariando definições já cristalizadas, Aguilar tomou as vanguardas por um ponto de vista relacional, buscando seu caráter de ruptura, choque, novidade não através de qualidades essenciais das suas obras, mas pelo contexto circunstancial em que se inseriam, em outras palavras: pela História. Mesmo esse elogio da História na caracterização das vanguardas, porém, supõe haver certas condições constantes para sua definição:

As relações a partir das quais se define uma vanguarda são variáveis, mas não vazias: em primeiro lugar, é necessária a conjunção de profundas inovações tecnológicas, a existência de um campo literário ou artístico investido de uma autoridade intrínseca e um momento em que a modernidade é um motivo -de disputa cultural e política. Em segundo lugar, no domínio do artístico, as relações vanguardistas implicam sempre um questionamento do estatuto da obra, porque é sua legitimidade como forma que está em jogo. (AGUILAR, 2005, p. 32)

As condições apresentadas por Aguilar, ainda que razoáveis, precisam ser relativizadas numa passagem para o campo da arte popular, em que os elementos da arte erudita são assimilados livre e fragmentariamente. Nele é bem possível que se formem pontos de indistinção entre o que é característica de vanguarda e o que é simples recurso comercial, visto que a essência mercadológica de um produto como a música popular foi anteriormente apropriada de maneira muito particular e profunda pelas vanguardas, conforme anota o autor:

A tensão entre novidade e não-conciliação (dois conceitos centrais para definir as práticas de vanguarda) encontra no ambiente tecnológico-urbano a experiência a partir da qual os movimentos de vanguarda se distribuem: a

novidade da mercadoria na metrópole e as inovações tecnológicas são as forças com as quais as vanguardas se mimetizam para, depois, separar-se e voltar à arte dotadas de novas forças. Se a novidade é o componente mimético (o mundo-mercadoria e o mundo-máquina), a não-conciliação tenta reconduzi-la a relações liberadas. (AGUILAR, 2005, p. 32-33)

Estabelece-se, assim, um complexo jogo de apropriações cruzadas na relação da arte popular com o conceito erudito de vanguarda em que os limites ficam mal definidos, inclusive porque os requisitos de Aguilar – a conjunção com profundas inovações tecnológicas, a existência de um campo investido de autoridade intrínseca e a disputa cultural e política pelo moderno – também estão permanentemente colocados no cotidiano da música popular. Em sentido radical, porém, a exigência de uma novidade não-conciliadora, que implica num questionamento da forma artística com grandes rupturas, choques e inovações, é algo quase impossível de se repetir na esfera da cultura midiaticizada, de consumo tipicamente rápido, massivo e calcado numa linguagem fluente e reiterativa. Não faria nexo, aí, falar em vanguarda popular senão como farsa ou paródia. Já num sentido menos rigoroso, o risco seria confundir os requisitos de novidade e a não-conciliação com recursos da própria sobrevivência artística na música popular, em que predomina a lógica de alternância e renovação dos modismos. Enfim, resta um impasse que fica nítido, por exemplo, ao se observar uma defesa do grupo bossanovista feita ainda em 1959 pelo jornalista e letrista Ronaldo Bôscoli. Foi num dos primeiros shows coletivos da bossa, em que, assumindo uma postura mais aguerrida, e reclamou abertamente pelo reconhecimento como uma vanguarda popular:

Meus amigos, esse é o Segundo Comando da operação Bossa Nova. Eu teria de explicar a vocês o que seja comando, o que seja Bossa Nova, o que seja tudo isso, mas eu serei breve. O que esse pessoal bossa nova intitula de comando é exatamente essa presença pública nas escolas, nas universidades e, no caso aqui, quase numa praça de guerra. Bossa Nova é melhor vocês ouvirem do que eu explicar. É essa melodia, esse ritmo, esse balanço brasileiro bom, novo e, se não o melhor, totalmente honesto. O que podíamos fazer em termos de música de vanguarda nós estamos fazendo. Esse pessoal não está argumentando, não está propondo nenhuma polêmica, mas tá querendo fazer o que há de vanguarda, o que há de novo, o que há de moderno, o que se pode mostrar em relação à música nova brasileira em seus novos horizontes. (MONTEIRO, 2011, p. 110)

Há nas palavras de Bôscoli uma evidente disposição para manter um elo com o público ouvinte, propondo reiteradamente o novo, mas recusando uma ruptura com o horizonte de expectativas da plateia. Aos olhos de uma radicalidade vanguardista forjada no interior da arte erudita, essa postura pode parecer branda demais, serviçal, inerte, mas não se trata necessariamente disso. O elo com o público, ali, é bem mais uma característica da linguagem da música popular do que uma disposição individual dos bossanovistas. Uma

repercussão interessante da mesma problemática pode ser aferida num momento adiante, no tropicalismo, o movimento mais marcante na luta dos populares por assumirem a condição de vanguarda. Veja-se a sagacidade da resposta de Caetano Veloso ao poeta concreto Augusto de Campos, numa entrevista em que tratavam, exatamente, da possibilidade de uma vanguarda na arte popular:

Augusto de Campos – Você acha possível, Caetano, conciliar a necessidade de comunicação imediata (tendo em vista as grandes massas) com as inovações musicais?

Caetano Veloso – Acredito que a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais. (CAMPOS, 2005, p. 199).

Fica claro ali uma virada de mesa. O poeta, militando abertamente no vanguardismo erudito, reconhecia no compositor tropicalista uma disposição vanguardista, mas rebaixava a possibilidade de inovação na sua faixa de atuação, a da cultura de massa. O compositor, por outra parte, afirmava que a inovação estética surgia, exatamente, pela necessidade de se comunicar com a massa, enfatizando um conjunto de potencialidades estéticas, sociais e políticas do que aqui se chamou de massividade. Vê-se aí, então, para além da notória aliança dos dois artistas, uma afirmação contundente da centralidade do campo da música popular, com óbvias repercussões nas relações de força da sociedade.

Os devires do vanguardismo na arte popular, especialmente na música, portanto, exigem uma suspensão do conceito de vanguarda cunhado na cultura erudita, e não só por já ser um conceito controverso no interior desse campo, como mostra Aguilar (2005), mas por se resignificar numa linguagem e numa rede de relações bastante diferentes. A melhor alternativa, aí, parece ser a de abandonar a exigência de uma formulação conclusiva na filiação vanguardista de acontecimentos como a bossa-nova, a música de protesto ou o tropicalismo ao imaginário de vanguarda e proceder por aproximações específicas de cada um, enfatizando o caráter relacional e tomando os elementos elencados por Aguilar não como requisitos, mas como índices de uma disposição dessa natureza. É nesse caminho que se pode compreender e avaliar melhor alguns choques modernizantes na música popular, tais como o canto e o violão de João Gilberto, a retórica socialmente engajada de Carlos Lyra ou a sintaxe das enumerações caóticas de Caetano Veloso. Nenhum desses autores formulou uma estética exaustivamente coerente e nem empreendeu uma ruptura radical com a forma da música popular. Todos, porém, trouxeram fragmentos do ideário vanguardista relevantes o suficiente para sustentarem uma autoproclamada posição de vanguarda. E, se o objetivo não é comparar

formalmente a arte popular e a erudita, mas estudar as relações sociais de força em que os acontecimentos e agentes singulares se enredam, isso basta.

BIBLIOGRAFIA:

AGUILAR, G.: *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

BENJAMIN, W.: “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (primeira versão)” in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BÜRGER, P.: *Teoria da Vanguarda*. São Paulo, Cosac-Naify, 2008.

CAMPOS, A. de: *Balanço da Bossa e outras bossas*, 5ª Edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J.: *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*, trad. R. Polito e S. Alcides, 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MONTEIRO, D.: *A bossa do lobo: Ronaldo Bôscoli*. São Paulo, Ed. Leya, 2011.

VIANNA, H.: *O mistério do samba*, 5ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2004.

WISNIK, J. M.: “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” in SQUEFF, E. & WISNIK, J. M.: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*, 2ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.