



5

Antes Era Só o Ruído: Música Gravada e Mundialização *Before It Was Just the Noise: Recorded Music and mundialization*

Marcia Tosta Dias**

Resumo: o ensaio, motivado pela realização do “Colóquio Renato Ortiz”, (ECA/USP, 25/08/2017), apresenta reflexão sobre a relevância do conceito de mundialização para os estudos sobre a música gravada. Para tanto, parte de questões apresentadas por Michael Denning sobre o *boom* fonográfico mundial dos anos 1925-1930, relacionando-as aos conceitos de internacional-popular e mundialização da cultura, propostos por Renato Ortiz. As conclusões apontam convergências temáticas entre os trabalhos dos dois autores e a importância de suas contribuições para o estudo da dinâmica transnacional da música gravada.

Palavras-chave: Discos, gravações elétricas, música vernacular, internacional-popular, mundialização da cultura.

Abstract: the essay, motivated by the “Colloquium Renato Ortiz”, (ECA / USP, 08/25/2017), aims at to reflecting on the relevance of the *mundialization* concept for studies on recorded music. Its starting point are the questions presented by Michael Denning about the world-wide phonographic boom in the mid 20s and their relationship with the concepts of *international-popular* and *mundialization of culture* proposed by Renato Ortiz. The conclusions point out thematic convergences between the works of the two authors and the importance of their contributions to the study of the transnational dynamics of recorded music.

Keywords: Discs, electrical recordings, vernacular music, *internationalization*, "*mundialization*" of culture.

* Recebido em: 20.12.2018.
Aprovado em: 11.02.2019.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo..
Email:marciatosta.dias@gmail.com



¹ Michael Denning é professor de Estudos Americanos na Universidade Yale. Dentre suas obras, além do livro em tela, destacam-se *A cultura dos três mundos* (2005) e *The cultural front. The laboring of American culture in the Twentieth Century* (1997).

² Este ensaio foi motivado pela realização do “Colóquio Renato Ortiz”, na ECA/USP, em 25/08/2017. Agradeço o convite de Eduardo Vicente para com ele e com Michel Nicolau, organizarmos esse evento.

³ “(...) bringing songs, instruments, rhythms, and dances to play in the city’s streets, taverns, and dance halls.” (Tradução livre desta autora, assim como ocorre em outros trechos traduzidos aqui apresentados).

Em *Noise Uprising. The Audiopolitics of a World Musical Revolution* (2015), Michael Denning oferece surpreendente resultado de pesquisa de período da produção de música gravada que identifica como sendo o *boom* fonográfico dos anos 1925-1930¹. A partir do advento das gravações musicais elétricas e do início da popularização de seus *hardwares* — conquistas dos tempos modernos — Denning revela o caminho da expansão desses aparatos e daqueles envolvidos nos sistemas de gravação por rotas compreendidas pelo que chama de “arquipélago dos portos coloniais”, tracejadas a partir dos mais diferentes e recônditos pontos do planeta, nos anos 1920. Conhecidos os processos de gravação e de produção dos discos, bem como as especificidades musicais mobilizadas, o autor analisa a importância que tal produção fonográfica desempenhou no movimento de descolonização posto em ação, mais intensamente, depois da Segunda Guerra mundial.

Desde as primeiras páginas, assim como em vários outros momentos do percurso, a leitura do livro de Denning me remeteu às ideias propostas por Renato Ortiz para a análise da cultura na contemporaneidade, considerando essencialmente elementos de sua trilogia *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (1985), *A Moderna Tradição Brasileira* (1989) e *Mundialização e Cultura* (1994). A impressão primeira surgiu do olhar para a paisagem sonora de dimensões globais que Michael Denning construía com base em dados dos meados dos anos 1920, vendo nela a expressão de um impulso de mundialização da cultura, mesmo se ocorresse

fora do tempo referido pelo conceito. A internacionalização da atividade das empresas fonográficas e seu encontro com expressões musicais de lugares os mais diversos, davam objetividade ao movimento. Procurando transformar tal impressão em questão a perseguir, gostaria de apresentar, nas considerações que se seguem, uma síntese da ideia central desenvolvida por Denning, mesmo que limitada à dimensão essencialmente fonográfica, bem como de conceitos cunhados por Ortiz, sobretudo os de internacional-popular e de mundialização da cultura. O interesse se concentra no movimento que leva à circulação ampliada dos produtos culturais industrializados pelo mundo, tal como é retratado pelos dois autores. Nesse exercício, surge a possibilidade de refletir sobre aspectos da dinâmica transnacional da música gravada e sobre a oportunidade trazida para o seu estudo pelo conceito de mundialização da cultura.²

Insurreições globais do ruído

Prosseguindo com o livro Michael Denning, temos que em fins do século XIX e começo do XX, as cidades portuárias do mundo colonial ou pós-colonial atraíam milhares de migrantes que cruzavam oceanos, vindos de lugares os mais diferentes e distantes, “(...) trazendo canções, instrumentos, ritmos e danças para tocar nas ruas das cidades, tavernas e dance halls” (DENNING, 2015, p. 6)³. No foco, está a música *vernacular* produzida por culturas específicas como parte da vida cotidiana, cantada em seu idioma



⁴ O termo é pouco usado entre nós, sobretudo nesse contexto. O que interessa a Denning, quando escolhe o adjetivo *vernacular* para caracterizar tal tipo de expressão musical, é o fato dele trazer em sua constituição idiomas musicais e linguísticos únicos. Toma o termo em analogia ao surgimento das línguas vernáculas europeias a partir do latim. Amalgamada com referências musicais do colonizador (hinos religiosos, marchas militares, dentre outros), a música vernacular, formada por "gramáticas e dicionários" (Denning, op. cit., p. 8) específicos e não intercambiáveis, expressaria a música de uma dada sociedade, revelando aspectos de seu cotidiano em determinado tempo e espaço. Assim, o beguine, o samba, o tango, o jazz, o son, a rumba são entendidos como vernáculos musicais com formas, heranças e histórias particulares. Como não partilham da mesma linguagem musical, para o autor, não seria apropriado designá-los apenas como "música popular moderna" (idem, ibidem). Por hora, poderíamos acrescentar que, tomada isoladamente, toda música vernacular seria também música popular, mas nem toda música popular poderia ser classificada como música vernacular. A questão será retomada adiante, agregando mais elementos à sua compreensão. Aproveito esse espaço para agradecer a Marcos Napolitano pela sugestão dessa leitura e por ter, juntamente com David Treece e Rosa Couto, discutido comigo sobre o

próprio, tendo desfrutado, em alguns casos, de importância como gênero musical nacional (DENNING, 2015, p. 106-107). Apresentando frequentemente diálogos e elementos de suas raízes étnicas e/ou folclóricas, a *vernacular music* não se restringe a elas — nem apenas ao mundo rural, nem apenas ao urbano, embora tendendo a este último —, tendo demonstrado especial habilidade de acolher referências externas⁴.

Entre 1925 e 1930, milhares de discos foram gravados, tendo como objeto essa produção própria de sociedades dos quatro cantos do mundo, inaugurando o que, para Denning, constituiu uma “cultura fonográfica” ligada a uma “nova configuração do espaço musical mundial”; uma verdadeira revolução que surgia “da paisagem sonora cotidiana da classe trabalhadora” (DENNING, 2015, p. 6).

(...) a nova música vernacular da era das gravações elétricas emerge nas bordas e fronteiras dos impérios do capitalismo global, nos barrios, bidonvilles, barrack-yards, arrabales e favelas, num arquipélago de portos coloniais ligados pelas rotas dos navios à vapor, linhas férreas e cabos telegráficos, movimentando mercadorias e pessoas por entre esses impérios” (DENNING, 2015, p. 38)⁵.

Uma parte dessa produção musical, que já circulava gravada no período, era proveniente dos Estados Unidos (EUA), compreendendo não apenas o jazz, o blues e a country music, como também outras expressões musicais de origem estrangeira a exemplo da “polka”, do norteño e da cajun music. Justaposta à dimensão propriamente nacional, também cara ao estudo (o jazz

americano, o tango argentino...), o autor enfoca as cidades portuárias para analisar a produção de outra parte fundamental desse *boom* fonográfico do período: o tango de Buenos Aires, o son de Havana, o samba do Rio de Janeiro, o hula de Honolulu, o huangse yinyue de Xangai, o kroncong de Jacarta, o tarab do Cairo, o palm-wine de Accra, o marabi de Joanesburgo, o flamenco de Sevilha, o swabili tarab e Zanzibar, o tzigane de Belgrado, o rebetika de Atenas, dentre outros (DENNING, 2015, p. 5). O autor sintetiza a variedade de circuitos desse trânsito mundial em três grandes arcos: o Atlântico negro, o Mediterrâneo cigano e o Pacífico polinésio (DENNING, 2015, p. 38-39).

Surpreendem os dados apresentados sobre gravações feitas em várias dessas cidades à época, respondendo parte importante de clássicas interrogações de interessados e pesquisadores no tema. Estúdios improvisados eram montados por técnicos enviados pelas sedes de gravadoras — Victor, British Gramophone, Odeon, Columbia e Pathé — que, naquela altura, instituíam definitivamente na Europa e nos EUA o *business* fonográfico em clima de grande concorrência. A rede de relações sociais e culturais posta em prática envolvia, no entanto, muitos outros elementos. Atuaram como intermediárias, subsidiárias e parceiras, pequenas gravadoras surgidas no pós-Primeira Guerra em vários lugares do mundo⁶. Contando com o trabalho de agentes locais, tais empresas identificavam e selecionavam artistas, intermediavam e acompanhavam o registro fonográfico (DENNING, 2015, p. 78-85). Nas gravações, o trabalho do produtor musical tinha grande



lugar ocupado pela *vernacular music* no debate sobre música popular. Agradeço também a Cauê Camargo Martins pela constante interlocução e pelo título que deu a esta sessão.

⁵ “(...) *the new vernacular musics of the era of electrical recording emerged on the edges and borders of the empires of global capitalism, in the barrios, bidonvilles, barrack-yards, arrabales and favelas of an archipelago of colonial ports, linked by steamship routes, railway lines, and telegraph cables, moving commodities and people across and between empires*”.

⁶ Dentre as gravadoras consideradas independentes apontadas, destacavam-se a Brunswick americana, a Zonophone inglesa, muito atuante sobretudo no oeste africano, e a OKeh Records, americana especializada nos chamados “race records”. No entanto, penso que seria mais apropriado considerá-las como empresas de porte médio do que como companhias independentes. O Brasil, que integra o mapa de Denning, teve seu primeiro estúdio de gravação com a fundação da Casa Edison, em 1902; sua primeira fábrica de discos (Odeon) data de 1912, tendo sido a primeira da América Latina (Franceschi, 2002).

⁷ A dialética entre música e ruído tem centralidade na análise do autor e é desenvolvida em diferentes aspectos em todo o livro. Explora a ideia tal como ela é trabalhada por J. Attali,

importância, assim como veio a ser na organização social do trabalho nas grandes gravadoras. Além daquelas feitas nas cidades de origem, era comum que músicos viajassem para centros regionais que dispunham de estúdios com melhores recursos técnicos, quando não eram levados diretamente para outros em Londres, Nova York, Paris ou Berlim para o registro. Alguns artistas já tinham suas carreiras constituídas; outros jamais retornariam ao disco depois dessa experiência (DENNING, 2015, p. 3).

Duas eram as razões identificadas para o investimento feito pelas companhias: fazer frente à concorrência representada pela disseminação de pequenas gravadoras naquelas recônditas regiões, e expandir o comércio de gramofones, que estava em crescente popularização, tornando-se um bem cada vez mais acessível. Era preciso, portanto, alimentar o mercado com maior quantidade e variedade de discos para serem tocados, participando da busca ampliada por novidades.

Aos técnicos, o material a ser gravado era percebido mais como ruído do que como música (DENNING, 2015, p. 3), mas a possibilidade de que novos ouvintes pudessem ser seduzidos por esses “ruídos” (por conta da novidade, nostalgia ou familiaridade) indicava que deveriam ser gravados (DENNING, 2015) ⁷.

Feitos os registros, as *masters* eram enviadas para as sedes das empresas na Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos. Além de alimentarem os mercados centrais já instituídos com quantidade e variedade muito maior de discos, as gravadoras promoviam a exportação desses produtos seguindo as mesmas rotas, mas no

caminho inverso, oferecendo aos mercados incipientes além dos discos de seus próprios artistas, os de outros, provenientes de lugares os mais distantes. Aqueles produzidos em Lagos poderiam ser ouvidos no Rio de Janeiro; os produzidos no Cairo, ouvidos em Xangai; os feitos em Bombaim, ouvidos em Cuba, e assim sucessivamente.

Os dados relativos ao aumento de exportações compõem interessante quadro verificado na Alemanha, Estados Unidos, França e Inglaterra. Na Inglaterra, o volume de exportações passou de 8,5 milhões em 1922 para 15 milhões de discos, em 1929. Na Alemanha, a variação foi de 1 milhão para 14 milhões no mesmo período (DENNING, 2015, p. 74). Em 1929 — o ápice do movimento —, os maiores destinos dessas exportações foram os países nos quais as gravações da “nova música” tinham sido feitas⁸.

O crescimento da produção e do mercado de discos foi, portanto, “explosivo” e teve efeitos de largo espectro que são analisados em duas dimensões: a econômica, vista na expansão da infraestrutura de produção de discos por muitas dessas cidades portuárias, criando centros regionais, como mostram as inaugurações de fábricas no Rio de Janeiro, Buenos Aires, Xangai e Calcutá (DENNING, 2015, p. 73); e a simbólica, considerada a partir da inédita configuração do “espaço musical mundial”, em que novas formas de expressão vindas do mundo colonial, constituídas de diferentes idiomas linguísticos e musicais ganhavam o mercado, colocando-se no centro das trocas culturais do período (DENNING, 2015, p. 69-85).



para quem, da mesma forma como a música produz ordens sociais, “a música disruptiva – ruído – pode quebrá-la” (ibidem, p. 12). E resgata a observação feita por Theodor Adorno segundo a qual, quando colocamos a agulha sobre o disco, o primeiro som que ouvimos é o dos ruídos, que nunca desaparecem; apenas recuam, passando a acompanhar a música. (p.7).

⁸ A crise de 1930 jogou as taxas para baixo e impôs ritmo lento e desigual à recuperação, até o pós-Segunda Guerra mundial.

A tese do autor vai, portanto, muito além da dinâmica do mercado. Defende que a produção de música gravada naqueles tempos e espaços, bem como sua consequente circulação ampliada, puseram em marcha um tipo de “audiopolítica”, que veio decisivamente subsidiar os movimentos de descolonização que se estenderam por boa parte do século XX. O ruído tornado música gravada teria se insurgido, depois de ter passado a ocupar um lugar na grande arena mundial de circulação de produtos culturais. A “revolução”, no entanto, não se faria sem que se tivesse realizado ainda outra dimensão do processo: a “descolonização da audição”, em que a experiência cultural de ouvir esses outros sons do mundo, além dos seus próprios, na forma gravada, teria perturbado decisivamente a disseminação da lógica musical ocidental europeia e cristã e, desse modo, antecedido e dado lastro à descolonização política.

O tema é complexo, intrincado, delicado, especializado e o autor se dedica a mapear o debate, a partir de duas posições fundamentais. Por um lado, alguns estudiosos apontavam para os riscos de subsunção dessa produção musical aos domínios da indústria cultural e sua provável estandardização como mercadoria musical. A imagem do selo dos discos em que os títulos e os nomes dos artistas dividiam espaço com o slogan *His Master's Voice* seria expressiva da situação (DENNING, 2015, p. 140). Por outro, considerava-se a ideia de que tais discos levavam para desconhecidos destinos do mundo, expressões emblemáticas das culturas das colônias representadas nos vernáculos musicais

gravados. Com eles, teria surgido a possibilidade de mudar o patamar de participação dessas culturas no contexto mundial, fazendo frente ao exótico mostrado nas exposições coloniais e universais, o unicamente folclórico, o *blackface*, as “manias de danças” (tango, samba, rumba) que animavam cafés e casas de espetáculos do *grand monde*, dentre outras formas distorcidas de expressão da vida do colonizado, mostradas pelo colonizador (DENNING, 2015, 135).

Tal mudança não pôde, evidentemente, ser substancialmente observada durante o *boom* dos 78 rpm dos anos 1920-1930. As gravações conviveram com a perspectiva do exótico, sendo que naquele mesmo período, vários artistas que gravaram discos se apresentavam também, em grandes exposições e eventos do tipo. Mas, insiste Denning com detalhe, as sessões de gravação e o consequente lançamento desses discos coincidiram, por outro lado, com o início da organização dos movimentos anticoloniais, com a fundação e desenvolvimento de ligas e agremiações anti-imperialistas pioneiras, que aconteciam tanto em cidades das colônias quanto da Europa. Para o autor, essa floração de discos já trazia consigo claros sinais do processo de descolonização (p. 135 e seguintes).

Aspecto fundamental ligado à dimensão fonográfica dessa cultura musical deve ser, igualmente, considerado nessa discussão: os discos, por sua constituição e materialidade próprias, conseguiam chegar a um público o qual as apresentações ao vivo não alcançavam. Mostraram-se também como alternativa importante à



⁹ Mira e Lima (2018) identificam a tendência de “desnacionalização” dos objetos e do trabalho intelectual de Ortiz.

repressão e à censura sofrida por muitos artistas ligados à *vernacular music* nas colônias, permitindo que essa produção musical permanecesse viva e atuante nas práticas culturais e na memória coletiva. Ainda mais, esses 78 rpbs traziam a síntese do local e do cosmopolita; do vernáculo musical de lugares recônditos do mundo e as avançadas tecnologias de seu tempo. A partir do que seria a essência do vernacular — o encontro do idioma musical com as narrativas do cotidiano — tal produção teria conseguido, aos poucos, romper a barreira do exótico, transbordar de sua condição de mercadoria e se aliar aos movimentos de independência colonial e nacional.

Se nos meados dos anos 1920, não se podia medir seu alcance para além do mercado, a retomada dessa produção musical pelos movimentos de descolonização, sobretudo no pós-Segunda Guerra, estimularia a ideia da existência de um tipo de "guilda imaginária", reunindo músicos de várias partes do mundo, surgida do processo de *vernacularização* da música (DENNING, 2015, p. 7 e 68).

Metamorfoses do nacional

A citada trilogia de Renato Ortiz veio explorar, formular e responder a um conjunto de questões fundamentais para a compreensão da cultura e da sociedade brasileiras. Podemos tomar emprestado de Michael Denning o emblema dos arcos, usado para descrever grandes rotas de trocas culturais, para pensar nessas três

obras de Ortiz como constituindo três grandes arcos temáticos e temporais — partindo dos finais do século XIX e chegando à última década do XX — construídos em sequência, dado que há um claro elo de continuidade entre eles. Talvez se possa situar em termos das metamorfoses do nacional e sua relação dialética com a questão cultural, o seu grande objeto, que persistiria enquanto tal mesmo quando a internacionalização e a globalização ganharam a cena⁹.

Em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (1985), o primeiro deles, o que está em jogo é o desafio da construção da nação e do nacional, em um país de passado colonial marcado pelo atraso estrutural. A sociedade fundada no encontro de diferentes culturas busca a sua identidade exclusiva na cultura nacional-popular, substrato dos elementos mais profundos de sua memória coletiva (o povo, o folclore, as tradições culturais). O problema ganha complexidade quando o avanço do processo de construção da nação passa a envolver, em sentidos variados, o controle da cultura. A cultura engajada em pautas políticas de emancipação, o controle operado pelo Estado e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa embaralharam, nos anos 1960 e 1970, os rumos de debate.

O segundo arco é traçado com *A Moderna Tradição Brasileira* (1988), reposicionando o problema nacional em termos das condições existentes para a inserção da sociedade brasileira na modernidade. As alternativas existentes para se deixar o atraso acabaram encontrando encaminhamento definitivo, mesmo que circunscrito a limites estruturais, com o Estado autoritário, nos anos



1960, acirrando contradições de toda ordem — e em nome da ordem. Do conjunto dos investimentos pesados feitos em infraestrutura para a industrialização nesse processo de modernização conservadora, Ortiz analisa a fundo o impulso inédito e definitivo dado ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no país e as consequências de sua dinâmica, para a produção cultural. O vigoroso diagnóstico do desenvolvimento de tais meios no Brasil que apresenta, se tornou referência para vários campos de estudo.

Na moderna sociedade brasileira, o popular adquire novo sentido, a partir da fragilização de suas ligações com as raízes da cultura tal como é operada pelos *media* e passa a designar aquilo que é mais consumido (ORTIZ, 1988). A existência da lógica de mercado como instância legitimadora “despolitiza a discussão” (ORTIZ, 1988, p. 164). O “mercado de bens simbólicos” articulando os consumidores culturais numa “nação integrada” passaria a se apresentar como o agente com “possibilidade de equacionar uma identidade nacional” em moldes radicalmente diferentes (ORTIZ, 1988, p. 166). A presença do estrangeiro, que sempre foi constitutiva da cultura das sociedades coloniais e pós-coloniais, segue preservando sua participação no ideário cultural pela inserção, cada vez mais intensa, dos produtos importados veiculados nos meios de comunicação de todos os tipos. Interessa ao autor entender como “o advento de uma moderna sociedade brasileira” reequaciona as relações nacional/estrangeiro.

Depois de identificar dois momentos distintos desse processo — o de precariedade e o de “consolidação de uma cultura popular de massa” (ORTIZ, 1988, p. 191) — o autor localiza nos anos 1960, o ponto de virada. Propõe, então, o conceito de internacional-popular, expressão da transformação progressiva dos sentidos do nacional-popular, em tempos de intensificação das trocas ampliadas de bens culturais.

Da mesma forma que o segundo arco se fecha com o conceito de internacional-popular, o terceiro e último, com *Mundialização e Cultura* (1994), se abria para objeto novo, sobretudo no âmbito das Ciências Sociais. A “emergência de uma sociedade global” envolve “a existência de processos globais que transcendem os grupos, as classes e as nações” (ORTIZ, 1994, p. 7). Nessa obra, a sociedade e a cultura compreendidas a partir dos limites nacionais, deixam o centro da reflexão, abrindo passagem para a dinâmica da economia e da sociedade global e a circulação intensificada e ampliada de mercadorias de toda sorte — notadamente as culturais — para além dos mercados nacionais. Por um lado, as corporações transnacionais ganham poder e protagonismo; por outro, novos desafios e possibilidades são postos ao cidadão do mundo nessa nova conjuntura. Novos conceitos e ideias (e metáforas) são criados para analisar a nova realidade.

A linha de produção fordista se desarticula drasticamente em busca de melhores vantagens nos custos da produção; se dispersa em partes e setores os quais se instalam em diferentes regiões do globo que, em algum momento, deverão mostrar níveis de



¹⁰ Alguns então orientados de Ortiz, procuraram desenvolver pesquisas a partir das potencialidades do conceito de mundialização da cultura, tomando como objeto a música. O meu próprio trabalho (DIAS, 2008) pode ser referido nesse sentido, dado que procurei explorar a ideia a partir da análise da dinâmica das grandes companhias fonográficas brasileiras do período compreendido entre as décadas de 1970 e 1990. Além de buscar conhecer a estrutura e organização das empresas, sua instalação no país e o crescimento de sua atividade nos anos 1960-1970, o trabalho procurou analisar a transformação que se assistia, sob o impacto da globalização, na organização da produção fonográfica. Buscando revelar as novas formas de gestão dos negócios surgidas na segunda metade dos anos 1990 no setor, a pesquisa mostrou formas desterritorializadas de produção fonográfica, estratégias mundializadas de divulgação de produtos, bem como pôde observar os primeiros impactos da chegada das tecnologias digitais nesse ramo da produção cultural.

¹¹ Também relacionados à música, é preciso, nessa altura, citar os trabalhos de Michel Nicolau Netto (2009 e 2014) — ele também ex-orientando de Renato Ortiz. No primeiro, o autor aproxima do âmbito da mundialização, o debate sobre a música brasileira e a questão da identidade nacional, a partir da

“integração funcional” (ORTIZ, 1994, p. 16) entre as partes autonomizadas quando serão montadas e transformadas em novos produtos. Produzidos em cantões diferentes e recônditos do mundo, tanto para as partes quanto para o produto final não importa mais a sua identidade de origem; ela é globalizada. Se a internacionalização expandiu as fronteiras nacionais intensificando a circulação de produtos, a globalização transforma a “produção, distribuição e consumo de bens e serviços, organizados a partir de estratégia mundial e voltada para o mercado mundial” (ORTIZ, 1994, p. 16).

A categoria mundo, no entanto, é eleita pelo autor como sendo a mais adequada para tratar da especificidade da cultura no contexto da globalização (que tem foco na dimensão econômica e tecnológica), possibilitando articulá-la a “visões de mundo” que se conectam, cada uma contendo elementos de “universo simbólico específico” da era global (ORTIZ, 1994, p. 29). O desafio posto por essa nova configuração é o de compreender a dinâmica de uma vida cultural que passa a ser inundada, em escala planetária, por uma profusão de produtos, gêneros e estilos artísticos, hábitos, práticas, comportamentos e valores, da moda à gastronomia, do ensino ao vestuário, dos cuidados com o corpo aos livros de autoajuda e todas as formas de produção artística e de lazer que se deslocalizam e se desterritorializam e passam a fazer parte constitutiva da cultura mundializada.¹⁰

Ortiz propõe que a mundialização seja considerada como processo e como “fenômeno social total” que vai progressivamente

envolvendo as manifestações culturais particulares e locais como um todo, “englobando outras formas de organização social: comunidade, etnias, nações (...) redefinindo-as em suas especificidades” (ORTIZ, 1994, p. 30). Sugere que possa ser tomada também como *civilização* tal como retira de Marcel Mauss: “um conjunto extranacional de fenômenos sociais específicos e comuns a várias sociedades” (ORTIZ, 1994, p. 31). No entanto, o autor alerta para o fato de que a mundialização não atuaria como força homogeneizadora e neutralizadora de particularidades. Do mesmo modo que culturas específicas estariam progressivamente mais expostas à interferência da standardização produzida em escala global, tendem a conservar o padrão cultural próprio que, não só lhes deu origem, como lhes confere a identidade que garante seu lugar na arena ampliada da modernidade-mundo. É nesse sentido que o nacional permanece em jogo, dando lastro para essas identidades reelaboradas¹¹. A questão será retomada adiante.

“Vernacularização” e mundialização

O intento de aproximar, dentro dos limites reduzidos deste ensaio, aspectos das obras de Denning e Ortiz, aponta para os seguintes diálogos e convergências temáticas.

A primeira aproximação, de ordem mais geral, toma como subsídio um outro livro de Michael Denning, que apresenta, de certa forma, o panorama da produção intelectual e cultural no qual os dois autores se formaram e produziram suas obras. Trata-se de *A cultura*



proposição inicial apresentada por Ortiz. No segundo, apresenta detalhada discussão sociológica sobre a questão da diversidade, tomando como caso exemplar a World Music. O fenômeno, vale dizer, é caro também a Michel Denning, que o vê como tentativa de reelaboração contemporânea da música vernacular gravada.

¹² O livro foi publicado originalmente em 2004, nos EUA.

¹³ *Noise Uprising...* representaria, vale apontar, outro recuo estratégico de Denning, ora em busca da configuração inicial de uma das áreas da indústria cultural, na qual surge e se expande a música gravada originária do mundo colonial.

¹⁴ Ver, especialmente, o Capítulo 5: "A socioanálise da cultura: repensando a virada cultural", p. 85-107.

dos três mundos (2005)¹², em que Denning propõe, como estratégia para o estudo do então tempo presente — o da globalização —, proceder um recuo ao período compreendido entre 1945 e 1989 em busca da especificidade histórica que revelaria as origens e o desenvolvimento do que veio a ser chamado de cultura global¹³.

A globalização seria produto da crise e do consequente esgotamento da era dos Três Mundos: "o Primeiro Mundo capitalista, o Segundo Mundo comunista e o Terceiro Mundo em descolonização (...)" (DENNING, 2005, p. 10). De toda a densidade e complexidade que caracteriza o período, o autor se concentra no movimento no qual a cultura deixa sua posição de "pano de fundo" para disputar um lugar no centro da vida social. A partir dos anos 1950, a cultura esteve cada vez mais presente, como objeto de estudo, como tema de discussões na esfera pública, em estratégias de transformação política, na dinâmica dos movimentos sociais, intelectuais e científicos, além dos propriamente artísticos e culturais. O surgimento e consolidação dos meios de comunicação de massa, exerceram papel fundamental e decisivo para a sociedade do período.

Para Denning, esse seria o tempo da "virada cultural" da era dos três mundos; seu olhar privilegia a ascensão dos "estudos culturais", considerando tanto o núcleo original que surge na Grã-Bretanha nos anos 1950, quanto o seu espraiamento para outros países, sobretudo os EUA, com epicentro nas ciências humanas e sociais. Destaca-se o surgimento, desenvolvimento e crise da Nova Esquerda¹⁴ e a maneira como, no mesmo período e com expressões

nos quatro cantos dos três mundos, esse movimento reuniu intelectuais, artistas e outros agentes em torno do trabalho de redefinição do conceito de cultura.

Num salto para perto do que procuro aqui indicar, encontramos nos temas, problemas e desafios que mobilizaram a virada cultural no "terceiro mundo", tal como apresentada por Denning (2005, p. 16-19), como sendo aqueles que, de certa forma, teriam forjado, no contexto latino-americano pós-colonial, as obras aqui citadas de Renato Ortiz. Dos dilemas do desenvolvimento e da modernidade em um país de passado colonial, à tríade de conceitos que opera no âmbito da cultura: nacional-popular (o grande tema nessa configuração dos anos 1970 e 1980), internacional-popular e mundialização da cultura, os escritos do autor teriam sintonia fina com o panorama estendido dos estudos culturais, considerada ainda a geração de intelectuais latino-americanos à qual pertence. O próprio Ortiz revela a existência de um tipo de reconhecimento pelos pares, sobretudo fora do Brasil, de seu pertencimento aos estudos culturais que ele, contudo, não professa (ORTIZ, 2006, p. 191-200). A possibilidade de refletir sobre aspectos de sua trajetória como parte dessa virada cultural, traz, no entanto, interessante elemento à discussão.

A vinculação de Denning aos estudos culturais é programática; ele se declara pertencente à "vertente de Birmingham" desse campo acadêmico (DENNING, 2005, p.11). Tal pertencimento pode nos auxiliar a compreender tanto a proposição do autor para o estudo da globalização, como sua escolha pelo



¹⁵ Tal procedimento pode ser observado também em análises de Renato Ortiz, como vemos em "O mercado de bens simbólicos" (1988, p. 114-148) e "Os artífices mundiais da cultura" (1994, p. 148-182).

¹⁶ Acompanharia essa vereda de análise a proposição, já citada, de que a circulação expandida dos 78 rpm's dos anos 1920-1930 pelos portos coloniais, reuniria músicos de várias partes do mundo em "guildas imaginárias" (Denning, 2015, p. 85-107), que se conecta ao conceito de "imaginação da comunidade". A inspiração maior parece estar, no entanto, no "argumento influente de Frederic Jameson em favor dos elementos utópicos das produções culturais", ao qual Denning associa a sua "teoria trabalhista da cultura", (Denning, 2005, p.105).

¹⁷ O termo "vernacularização" aparece na análise de Denning apenas na apresentação do estudo.

termo *vernacular* para classificar a música dos 78rpms dos anos 1920. Buscando apenas uma e fundamental referência vinda da primeira geração dos estudos culturais: a premissa de pensar as relações entre sociedade e cultura, entre sociedade e suas formas de representação como "materializações de um mesmo modo de vida" (WILLIAMS, 1969; CEVASCO, 2015, p. 95).

Essa chave ampla parece sustentar a ideia de Denning de que o estudo da globalização, além de abranger a sua dimensão de processo, objetivado na expansão mundial sem precedentes da produção, circulação e consumo de mercadorias, precisa agregar a análise da dinâmica dos atores implicados e de suas consequentes narrativas, que tomam formas as mais variadas (DENNING, 2005, p. 39)¹⁵. No horizonte do autor está o entendimento da cultura como trabalho e produção. Destaca que, dada a conformação própria aos produtos culturais, neles poderíamos encontrar, com maior distinção, elementos de enfrentamento às condições postas ao trabalho sob o capitalismo (DENNING, 2005, p. 101-107 e 240-247; CEVASCO, 2015, p. 102-103). Daí o autor ver na globalização, a chance de articulação mundial de iniciativas de associação trabalhista, com destaque para aquelas de estudantes, intelectuais, artistas e trabalhadores da cultura em geral que, ao lado dos "estudos críticos sobre a globalização", teriam poder de restabelecer "a promessa do velho internacionalismo" (DENNING, 2005, p. 44)¹⁶.

A partir dessa aproximação mais geral, pela via dos estudos culturais e daqueles sobre a globalização, podemos identificar

outros temas convergentes entre os dois autores, ora permitindo relacionar os conceitos de "vernacularização" e de mundialização. Vale, de saída, apontar que a própria noção de *vernacular* agregou mais uma camada de sentido, o que pode ajudar a rebater certa resistência do leitor de Denning em considerá-la de fato como distinta de *popular* e mesmo de *gênero* (cultural ou musical), conceitos dos quais a opção por *vernacular* procura se diferenciar, não para negá-los, mas para marcar uma especificidade com relação a eles. Para além das definições já apresentadas, trata-se, no meu entender, de uma forma de explicitar, de ressaltar, o fato de que a música vernacular revelaria, em sua forma e constituição, elementos do modo de vida da sociedade que a produziu. Recusando a simplicidade que a definição pode sugerir, é preciso considerar que o sentido do que é vernacular dessa específica produção, só se realizaria plenamente no processo subsequente: a retomada de canções reveladas pelo *boom* fonográfico dos anos 1920 e 1930 pelos movimentos anticoloniais, anti-imperialistas, pró-nacionais no pós-Segunda Guerra, elegendo várias delas como seus hinos.

A vernacularização da música diz respeito, portanto, à forma como as tradições aprendidas são incorporadas às expressões musicais (DENNING, 2015, p. 7-8) e não ao espraiamento desse tipo de música para além de suas fronteiras¹⁷. No entanto, tal processo se renovaria constantemente e a expansão da música vernacular pelo mundo ofereceria substância fundamental à essa renovação, a partir da incorporação de referências externas; sua forma fonográfica desempenhou papel decisivo para isso.



¹⁷ Marcelo Ridenti (2018) reflete sobre a abordagem de Ortiz sobre a indústria cultural, com foco específico em *A Moderna Tradição Brasileira*. Ressalta a importância dos conceitos de utopia e ideologia concebidos por K. Mannheim para a leitura que Ortiz faz das mudanças operadas na sociedade e na cultura brasileiras na passagem dos anos 1960 para os 70 ou, como poderíamos acrescentar, no tenso e contraditório encontro do nacional-popular com o internacional-popular.

¹⁸ Retomaram essa discussão: Mira (2016), Vicente (2014) e Nicolau Netto (2014).

Considerando especificamente essa expansão, temos que o movimento fonográfico estudado por Denning foi constituído essencialmente de produção local, feita em territórios nos quais, muitas vezes, ainda não se poderia encontrar a dimensão nacional formada. Enquanto *boom*, só pôde ser notado em perspectiva e em termos internacionais, dada a deslocalização das gravações para as sedes das gravadoras na Europa e nos EUA e sua posterior exportação. Não correspondia, portanto, à intensificação da atividade fonográfica nos locais que lhe deram substância; neles estava apenas o seu alvorecer.

Por outro lado, as companhias fonográficas europeias e americanas em expansão, se não de forma ordenada, mas atuando num mesmo momento com objetivos similares, aproveitando o crescimento do interesse pelos discos, acabaram promovendo o salto definitivo de sua consolidação. O movimento revela a maneira como se instalam como negócio internacionalizado em diversificados pontos do planeta, levando produção diferenciada e pouco conhecida. Tratava-se, portanto, das primeiras iniciativas de produção, difusão e consumo da "cultura popular de massa", como Ortiz prefere designar.

Mercados instituídos, mesmo que em meio à difícil modernização, surge a questão relativa à dimensão de mercadoria contida nos produtos culturais industrializados e suas consequências sobre os conteúdos artísticos e culturais.

O tema é enfrentado por Ortiz em vários momentos de suas obras especialmente nas duas últimas citadas, em que os grandes meios de comunicação constituem objetos de análise por estarem cada vez mais presentes na sociedade. Por um lado, o autor aponta para a impossibilidade de que a lógica industrial ocupe o campo todo da produção cultural: "(...) a cultura não é simplesmente mercadoria, ela necessita ainda se impor como legítima" (ORTIZ, 1988, p. 147), compreendendo-a como "(...) espaço de luta e de distinção social" (ORTIZ, 1988, p. 147), articulando, nessa reflexão, referências que traz de Antonio Gramsci e Pierre Bourdieu. De outro, pondera que aspectos da contribuição de autores, como aqueles da Escola de Frankfurt, não poderiam ser simplesmente desprezados: "(...) a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia" que pode restringir progressivamente o exercício da criatividade, cercanda-a dentro de restritos limites, cada vez mais subordinada à "lógica comercial" (ORTIZ, 1988, p. 147-148)¹⁷.

Talvez seja possível resgatar o entendimento proposto por Ortiz sobre as relações entre homogeneização e diversidade no processo de mundialização da cultura, considerando a hipótese de que tal entendimento possa expressar sua posição com relação à composição dos produtos culturais industrializados, em geral. Sua formulação parte da diferença encontrada na língua inglesa para os termos *pattern* e *standard*, que em português convergiriam para um único significado — padronização¹⁸. Aplicando a diferença ao caso em questão, considera que *pattern* se refere ao modelo ou padrão



¹⁹ Tal como apresenta no capítulo 5.

²⁰ Theodor Adorno tem presença constante (e algo surpreendente) nesse livro de Denning. Interessa ao autor os conhecimentos de Adorno sobre as formas mecanizadas de produção de música, suas pesquisas sobre as modernas músicas de dança, seus respectivos timbres e instrumentos específicos (com destaque para a discussão sobre o jazz), e por considerar que a música expressa as contradições da sociedade “não como signo de comunidade mas como desejo por comunidade” (idem, p. 11). Apreende os dados mas refuta, de maneira muito interessante, a maioria das avaliações desse interlocutor, que teria subestimado os poderes das “distraídas músicas da vida cotidiana” (ibidem, p. 232).

²¹ Marcelo Ridenti, no artigo citado, lembra de tal contribuição de Jameson, como alternativa para o tratamento das relações entre utopia e ideologia, também caras a Ortiz, a partir da perspectiva crítica.

cultural socialmente produzido que estrutura o conjunto de valores e referências fundamentais a que todos se vinculam. No âmbito das sociedades modernas e industrializadas, *pattern* passaria a se aproximar de *standard* (aquilo que é próprio ao “processo de produção de objetos”) pela tendência de “homogeneização de costumes”. Por mais que o processo de padronização (*standard*) possa se instaurar “com força” (Ortiz, 1994, p. 32), “a diversidade permanece [como *pattern*] enquanto atualização dos grupos e dos interesses que se confrontam (...)” (ORTIZ, 1994, p. 55). Da mesma forma que “o processo de globalização constitui uma totalidade na qual as diferenças se manifestam” (ORTIZ, 2012), nos produtos da indústria cultural os conteúdos estéticos e artísticos estariam em luta constante com as possibilidades de sua própria estandardização.

Tal proposição pode ser aproximada à perspectiva adotada por Michael Denning (2015), como já foi indicado. Sua defesa enfática da força cultural, social, política e econômica da *vernacular phonograph music* não prescinde de considerar e identificar a estratégia posta em prática pelas companhias fonográficas, não só no sentido de ampliar o seu catálogo de mercadorias, como submetendo o trabalho dos artistas, conduzindo e realizando as etapas da produção dos discos de acordo com seus próprios critérios. Segundo o autor, nenhuma dessas dimensões do processo poderia ser considerada como “transparente” (DENNING, 2015, p. 172).

Ao mesmo tempo que implantavam bases de seus negócios por todo o globo, as empresas fonográficas faziam ecoar, via

microfones e alto-falantes a expressão musical de culturas diversas, com timbres ruidosos, uma profusão de ritmos e estranhas harmonias¹⁹. Foi preciso (assim como continua sendo) o empenho de “descolonizar a audição” para bem acessá-los. Por mais que a dimensão econômica impulse os processos e participe com um peso desigual no jogo de forças, a essência mesma dos produtos culturais deixaria um campo aberto para consequências não previstas, “novas e inesperadas reverberações” (DENNING, 2015, p. 233)²⁰. São as antinomias dos produtos da cultura de massas — tal como pontua referindo-se a Jameson — que são ao mesmo tempo, ideológicos e utópicos ou que não podem ser ideológicos sem serem utópicos (DENNING, 2015, p. 220), retomando aqui outra formulação de ideia anteriormente apontada.²¹

Finalmente, é preciso resgatar a impressão inicialmente manifestada de que o processo descrito em *Noise upirising...* continha um impulso de mundialização da cultura. Mesmo que a natureza do objeto em si — o *boom* fonográfico dos anos 1920 e 1930 — não nos permita adequá-lo de maneira ajustada aos termos das proposições teóricas de Ortiz, enquanto faces diferentes de um mesmo processo, se mostra válido o exercício de, retrospectivamente, estender o âmbito do conceito.

A vernacularização da música encontrou na forma fonográfica um modo aprimorado de se potencializar, enfrentando as contradições próprias aos sistemas envolvidos. Enquanto expressão primordial do que veio a ser a cultura popular de massa, a música vernacular gravada expressou sua face nacional-popular,



mesmo em situações em que o Estado Nacional ainda não estava consolidado. Na forma de discos, adquiriu requisitos fundamentais e decisivos para se expandir pelo mundo como elemento do circuito internacional-popular de trocas simbólicas.

Se “a memória internacional-popular contém os traços da modernidade-mundo” (ORTIZ, 1994, p. 126), é possível dizer que o cenário em que, gramofones instalados nos mais diferentes e distantes lugares do planeta tocavam música gravada de vários idiomas linguísticos e musicais no curto espaço de tempo de cinco anos em meados dos 1920, arrastaria consigo a modernidade, anunciando, para quem pudesse ouvir, o processo de mundialização da cultura.

Considerações finais

A primeira floração de discos da era das gravações elétricas, lançados em circuito externo aos países centrais, é emblemática do processo que potencializa a capacidade que a música sempre teve de "correr mundo" e transpor fronteiras. Desde que se constituíram, os produtos fonográficos têm circulado para além de limites políticos, geográficos ou de qualquer tipo. Nessa trilha, viajavam músicos, partituras — os primeiros suportes materiais para a música para além dos instrumentos musicais — e, de maneira ainda mais intensa, fonógrafos e cilindros, gramofones e discos, tocadores e suportes de toda sorte.

Igualmente emblemática desse movimento é a capacidade demonstrada pela indústria fonográfica de se expandir, prospectando produção musical variada rompendo os limites do local, incrementando intenso trânsito mundializado de música gravada.

Michael Denning e Renato Ortiz, autores de cujas obras foi possível aproximar e relacionar alguns aspectos, fazem parte de uma mesma geração de cientistas sociais que, guardadas suas particularidades, tem se dedicado à compreensão dos caminhos, contradições e desafios da cultura contemporânea, sobretudo aquela que é produzida, difundida e recebida em termos globais. Nesse sentido, procurou-se apontar diálogos e convergências temáticas que apontam para uma significativa complementaridade: em *Noise Uprising...* encontramos valiosos subsídios para entender os movimentos iniciais de expansão do que veio a ser a grande indústria fonográfica global, do mesmo modo que foi possível conhecer aspectos fundamentais — com destaque para as "consequências" políticas — do encontro dos conteúdos da música popular, expressos na peculiaridade da música vernacular, com a sua forma gravada. No conceito de mundialização, temos uma chave preciosa não apenas para a compreensão da dinâmica cultural em tempos de globalização, mas também para refletir sobre formações primordiais, como vemos em *Noise Uprising...*, permitindo conhecer no passado, o surgimento de processos para os quais buscamos compreensão de suas manifestações contemporâneas.



²² Adorno (1990).

Os discos, receptáculos materiais da música, da cultura e da memória, desfrutaram de centralidade na discussão. Desde que forjados enquanto tais, ganham vida, seguem seu curso. Facilmente se desterritorializam, vozes que mudam de dono, donos que conquistam vozes. Produtos da técnica e da tecnologia, adquirem novas roupagens, mesmo que relutem para manter a sua essência, tal como foi grafada no registro original. Organizados em coleções ou desorganizados em playlists a partir de novos arranjos, permitem que deles um mundo se descortine ou, em caso contrário, como pensou o crítico²², permanecem nas estantes “hibernando para fins desconhecidos”.

Referências

- ADORNO, Theodor W. “Opera and the long-playing record”. *October*, vol. 55, Winter, 1990, p. 62-66.
- ATTALI, Jacques. *Bruits. Essay sur L'économie Politique de la Musique*. Paris: Presse Universitaire de France, 1977.
- CANCLINI, Nestor G. “La cultura internacional-popular del siglo XXI”. *Ciências Sociais Unisinos*. São Leopoldo: 54(2):161-166, maio/agosto 2018.
- CEVASCO, Maria E. Estudos culturais: fim da linha ou aposta na relevância? *Revista Outubro*, n.23, 1o. semestre de 2015.
- COHN, Gabriel. “Difícil reconciliação: Adorno e a dialética da cultura”. *Lua Nova*, nº 20, maio. São Paulo: CEDEC/ Ed. Marco Zero, 1990, p. 5-18.
- DENNING, Michael. *Noise Uprising. The audiopolitics of a World Musical Revolution*. Londres e Nova York: Verso, 2015.

DENNING, Michael. *A cultura na era dos três mundos*. São Paulo: Francis, 2005.

DIAS, Marcia T. *Os Donos da Voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, 2a. Edição.

DIAS, Marcia T. “Quando o todo era mais que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada”. *Revista Observatório Itaú Cultural: OIC*, n. 13, setembro de 2012, p. 63-74.

FARIAS, Edson. “Humano, demasiado humano: entretenimento, economia simbólica e forma cultural na configuração contemporânea do popular.” FARIAS, Edson e MIRA, Celeste. *Faces Contemporâneas da Cultura Popular*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014, p. 33-74.

FARIAS, Edson. “O protocolo de pesquisa da circulação na sociologia da cultura, no Brasil”. *Sociedade & Estado*, vol. 31, n.3, setembro/dezembro de 2016, p. 583-614.

FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sarapu, 2002.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

IANNI, Octávio. *A Sociedade Global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

JAMESON, Fredric. “Reificação e utopia na cultura de massas”. *Crítica Marxista*. São Paulo: Brasiliense, vol. 1, n. 1, 1994, p. 01-25.

MIRA, Maria Celeste e LIMA, Mariana M. B. “O claro assombro da nossa moderna tradição”. *Ciências Sociais Unisinos*. São Leopoldo: 54(2):148-154, maio/agosto 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.

NICOLAU NETTO, Michel. *O Discurso da Diversidade e a World Music*. São Paulo: Annablume, 2014.



NICOLAU NETTO, Michel. *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*. São Paulo: Annablume, 2009.

ORTIZ, Renato. Entrevista com Renato Ortiz. *Revista E*. São Paulo: Sesc, n. 176, janeiro de 2012. https://www.sescsp.org.br/online/artigo/5498_RENATO+ORTIZ

ORTIZ, Renato *Mundialização: Saberes e Crenças*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato "Mundialization/ Globalization". *Theory, Culture and Society*, vol. 23, n. 2-3, março-maio. Londres, Paris e Nova Delhi: Sage Publications, 2006, p.401-403.

ORTIZ, Renato *Mundialização e Cultura*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RIDENTI, Marcelo. "A indústria cultural brasileira na formulação de Renato Ortiz". *Ciências Sociais Unisinos*. São Leopoldo, Vol. 54, N. 2, p. 156-160, mai/ago 2018.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

WILLIAMS, Raymond.. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.