



# VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

## REFLEXÕES SOBRE HISTÓRIA E MÚSICA: AINDA A AGÊNCIA E A CULTURA POPULAR

Allysson Fernandes Garcia\*

Cada vez mais os estudos históricos que têm a música como fonte, objeto ou argumento vêm consolidando uma linhagem de pesquisa no Brasil<sup>1</sup>. Uma rica produção em diversas pós-graduações de História, se reflete em diversas publicações de livros, periódicos e revistas Brasil a fora. É possível dizer que a consolidação dos estudos históricos da música tem lugar justamente no momento de reconhecimento da história cultural como a ponta de lança dos estudos históricos do fim de século XX e início do século XXI. Este reconhecimento tem a ver com as mudanças ocorridas no campo da história, acometido pela crise dos paradigmas e pela redefinição do conceito de cultura<sup>2</sup>. Estas mudanças abriram espaço para que os estudos do cotidiano, do imaginário, das sensibilidades, enfim, das práticas e representações culturais se tornarem hegemônicos. O sucesso editorial da história cultural coroou esta consolidação.

1

---

\* Doutorando em História Cultura pelo PPGH-UNB. Professor de História da América e África na UEG. Professor Assistente no CEPAE-UFG.

<sup>1</sup> No último Simpósio Nacional da ANPUH, dois Simpósios Temáticos tinham a música como preocupação historiográfica: *História & Música Popular* e *História e música: dilemas e possibilidades da construção do conhecimento histórico*. Cf.: <http://www.snh2011.anpuh.org/simposio/public>

<sup>2</sup> REVEL, 2009, pp. 97-137.

Uma história da música no Brasil, porém, só é recente como discurso acadêmico. Desde o início do século XX desenvolveu-se uma história da música popular brasileira, através de memorialistas, cronistas, jornalistas e colecionadores diletantes que formaram a primeira geração de historiadores da música popular. José Geraldo Moraes<sup>3</sup> indica que aqueles pioneiros – em especial Mariza Lira e Almirante – colaboraram para dar início a um verdadeiro “*canteiro de obras*”<sup>4</sup> dos estudos sobre a música popular brasileira. Mais do que isso contribuíram para definir a própria ideia de música popular brasileira.

Os primeiros historiadores da música popular brasileira construíram suas narrativas amalgamando lembranças e registros. Para José Geraldo de Moraes a falta de limites entre memória e história se tornou um padrão hegemônico nas narrativas históricas sobre música popular entre as décadas de 1930 e 1960 no Brasil. Padrão que pode ser definido pelo trinômio: memória pessoal, recordação do outro e investigação realizada em arquivo pessoal. Este teria sido o trabalho realizado por Almirante, radialista, que se destacara na invenção da história da música popular e na evolução da radiofonia no Brasil.

Almirante produziu uma única obra escrita, *No tempo de Noel Rosa*, mas os seus programas em diversas rádios e em especial a longa série *Curiosidades Musicais*, programa realizado na rádio Nacional, a partir de 1938, contribuíram para construir uma “base teórica e prática de um autêntico programa de desenvolvimento da memória e da história da música popular”.<sup>5</sup> Preocupado com a “pureza, memória, originalidade e 'brasilidade'”, Almirante ajudou a dotar a “desprezada música popular” urbana, de valor histórico, cultural e estético.<sup>6</sup> Para José Geraldo Moraes,

[Almirante] consolidou a presença da música popular produzida e divulgada nos grandes meios de comunicação nas tradições musicais da nação. Desse modo, integrou obras e artistas populares do entretenimento ao patrimônio cultural do país. Tal condição definitivamente implicou a valorização cultural e social dos artistas e suas criações. A compreensão de que a música e autores do passado

<sup>3</sup> MORAES, 2010, pp. 217-265.

<sup>4</sup> Na acepção de CERTEAU, 1982.

<sup>5</sup> MORAES, *Op. Cit.*, p. 261.

<sup>6</sup> *Id., Ib.*, pp. 255-257.

eram melhores e mais autênticos criou um mundo pretérito onírico, representado em uma suposta “época de ouro”.<sup>7</sup>

Nos anos 1960 a memória teria sido capturada e transformada em 'memória verdadeira'<sup>8</sup> por uma história científica. Por volta dos anos 1990 os historiadores procuraram estabelecer um “equilíbrio e diálogo entre as duas formas de acesso ao passado”<sup>9</sup>, a memória e a história. Essa preocupação se apresenta, por exemplo, nos estudos de Eleonora Zicari Brito ao focalizar a memória subjacente ao movimento musical da *Jovem Guarda*. Brito problematiza a forma como artista e público reconstruem a experiência partilhada através do trabalho de memória.<sup>10</sup>

A experiência da *Jovem Guarda* surgiu de um programa televisivo liderado por Roberto Carlos em 1965, na TV Record, de São Paulo. “As jovens tardes de domingo” na interpretação do José Ramos Tinhorão teriam sido uma “encenação artístico-comercial” que serviu para alienar uma massa de jovens no sentido de uma sujeição à força do mercado e do Estado militar, instituições constituintes de uma mesma estrutura de dominação. Para Tinhorão, a música popular brasileira perdia cada vez mais espaço a partir do golpe militar de 1964; em 1990, concluía Tinhorão, que um processo de estrangeirização e dominação cultural via indústria cultural colonizou a música e os músicos brasileiros.<sup>11</sup>

A interpretação de Tinhorão importa, ainda que estejamos em concordância com Eleonora Zicari de Brito aos nos informar que a *Jovem Guarda* foi um

[...] dentre inúmeros movimentos musicais que sacudiam o país no referido período, a *Jovem Guarda* foi vista por uns como responsável por conectar a juventude com representações bastante transgressoras, e por outros, como um movimento que domesticou essa mesma juventude. Revolucionário ou conservador, ou quem sabe as duas coisas, esse movimento representou, sem dúvida, um importante canal de expressão dos anseios juvenis, e ajudou a configurar o universo imaginário de grande parte da juventude brasileira.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 261.

<sup>8</sup> Cf. entre outros LE GOFF, 1990; RICOUER, 2007.

<sup>9</sup> MORAES, 2010, p. 222.

<sup>10</sup> BRITO, 2007, p. 215.

<sup>11</sup> TINHORÃO, 1998, pp. 322-349.

<sup>12</sup> BRITO, Op. Cit., p. 215.

A perspectiva defendida por José Tinhorão afirma que nos processos de produção e difusão da música popular há uma imposição de um modelo cultural dominante. Uma imposição que se realiza através da indústria cultural. Para este autor há uma dominação em várias camadas uma vez que os detentores dos meios de produção, distribuição e difusão radiofônica e televisionada da música no Brasil seriam dependentes da indústria da música internacional. O povo brasileiro e os músicos da 'autêntica' música popular brasileira sofreriam de uma dupla dominação. Tinhorão preocupado com uma luta de libertação da dependência cultural, econômica e política do país, focaliza o colonialismo cultural como o alvo a ser derrotado. O colonialismo estaria presente no “campo das várias músicas brasileiras”, revelado pela forma de dominação econômica dos meios de comunicação e da indústria do lazer, cujo único objetivo seria a obtenção de lucro econômico, bem como no gosto pela música internacional das classes médias.<sup>13</sup> A perspectiva de José Ramos Tinhorão apesar de pertinente simplifica o processo de criação da música popular e nega aos indivíduos e grupos a *agência*.<sup>14</sup> Enxerga apenas a contingência e a dominação.

4

A reflexão histórica sobre a cultura tem reafirmado a necessidade de reconhecer as liberdades individuais. Mas, como salienta Marcos Napolitano, é preciso ter claro que as ações individuais de apropriações, usos e mediações culturais são “limitadas por fatores estruturais (econômicos, sociais, ideológicos, culturais)”, como é o caso da organização da indústria fonográfica.<sup>15</sup> As ações de produzir e consumir música, porém, não são determinadas pelos fatores estruturais.

No âmbito do debate epistemológico a abordagem micro-histórica ao propor outra escala de observação trouxe à tona a possibilidade de construir o passado através das individualidades, das particularidades. Nesta perspectiva o contexto de recepção é levado em consideração, uma abordagem empírica que questiona as formulações gerais e a abstração. Não mais uma história social cujos objetos tornaram-se coisas, estudos que partiam de hipóteses sobre a realidade, como na versão dominante francesa dos

---

<sup>13</sup> TINHORÃO, Op. Cit., p. 11.

<sup>14</sup> Na acepção de THOMPSON, 2001, pp. 75-179. A agência “designa ao mesmo tempo as disposições à ação e as possibilidades de agir em uma dada situação”. REVEL, 2009, p. 121.

<sup>15</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 36.

Annales em sua segunda geração, onde “o privilégio dado ao estudo dos agregados mais maciços possíveis; a prioridade concedida à medida na análise dos fenômenos sociais; a escolha de uma duração suficientemente longa para tornar observáveis transformações globais”, somados aos recortes territoriais e sociais – paróquia, bairro, região, cidade, profissão, etc. - tornados quadros neutros de onde se poderia extrair e acumular dados que corroborariam às hipóteses previamente estabelecidas<sup>16</sup>.

Avançar para além das formulações abstratas, produzir história a partir do particular, é o que propôs Carlo Ginzburg ao situar a história em um tipo de inteligibilidade indiciária em contraposição ao paradigma galileano. Ginzburg privilegia “os conflitos entre as configurações culturais”, necessários para trazer à tona histórias dos sujeitos condenados ao silêncio e à invisibilidade muitas vezes pela ingenuidade daqueles historiadores que aceitaram a relação direta ente evidência e realidade ou que acreditavam que o foco do estudo deveriam ser as estruturas – econômicas, sociais, mentais – que a tudo e todos condenavam ao seu fluxo contínuo e de longa duração<sup>17</sup>. Não se trata aqui de defender o abandono da abordagem macro-histórica pela micro-histórica, mas sim perspectivar o jogo de escalas.

José Miguel Wisnik destacou que nas primeiras décadas do século XX no Brasil enquanto a música erudita teria o Estado como principal fomentador e difusor, a música popular teria a indústria cultural como viabilizador do processo de produção fonográfica e circulação. Segundo Wisnik o samba foi transformado pelo mercado,

Curiosamente, a primeira estratégia, a dos dominados, vai encontrar seu canal de escoamento social no *mercado* de música nascente (e passa daí por todo um processo de afirmação e mistura, convertendo o modo comunitário primitivo de produção do samba num modo individualizado – com suas poéticas e seus melodismos de autor – e procedendo por uma verdadeira guerra de apropriações autorais na fase selvagem de corrida ao mercado).<sup>18</sup>

Consumava-se assim, de maneira contraditória, nas palavras de Muniz Sodré um “fato cultural brasileiro da maior importância”, modificador da “fisionomia cultural

---

<sup>16</sup> Cf. REVEL, 1998, pp. 15-38.

<sup>17</sup> Cf. GINZBURG, 1989, pp. 143-179, e ainda, *A Micro-História e Outros Ensaios*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand, 1989; ‘Controlando a evidência: o juiz e o historiador, 2011, pp. 347-348.

<sup>18</sup> WISNIK, 2004, p. 160.

do país” que foi “a emergência urbana e moderna da música negra carioca em seu primeiro surto”, povoando o espaço do mercado com as “manifestações populares recalçadas.”<sup>19</sup> E esta contradição parece ser o destino de todas as culturas populares no mundo moderno como posteriormente no caso da *Jovem Guarda* focalizada por Eleonora Brito, e sobretudo da cultura popular negra como salientado por Stuart Hall<sup>20</sup>. Devemos acompanhar a afirmação de Hall de que “não existe uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais.”

Como minha intenção é o estudo do rap, entendido como música popular, creio ser importante pensar algumas definições de cultura popular. Para Tinhorão, a cultura popular, e a música popular conseqüentemente, seria aquela que “traduz a realidade da maioria do povo”, “regional ou urbana mais ligada ao gosto das camadas pobres” não escolarizadas e sem recursos.<sup>21</sup> Essa maneira de focalizar a cultura popular, porém, fixa o movimento e tende a amenizar a contradição inerente à própria cultura popular. Como já dito, nega aos produtores a capacidade de ação, pois tende a perceber a cultura como algo estático; visa encontrar práticas e processos autênticos, originais, e é aí onde está a simplificação. Uma visão de cultura que ultrapasse as concepções essencialistas, puristas, que tendem a analisar a obra de arte enquanto autêntica e original, é necessária para a construção de um conhecimento histórico sobre e a partir da Música.

Hommi Bhabha, ao definir cultura como “algo híbrido, produtivo, dinâmico, aberto, em constante transformação, portanto, não mais um *substantivo*, mas um *verbo*, ‘uma estratégia de sobrevivência’”, contribui para o debate. A cultura, neste sentido, é tanto *transnacional*, por carregar as “marcas das diversas experiências e memórias de deslocamento de origens”, quanto *tradutória*, uma vez que “exige uma ressignificação dos *símbolos* culturais tradicionais” traduzidos como “*signos* que são interpretados de

---

<sup>19</sup> Idem, p. 161. “Recalçadas” pode ser lida como um eufemismo para manifestações populares combatidas e perseguidas, processos apresentados por SODRÉ, 1998. (Wisnik dialoga com a edição da Codecri de 1979). A guerra à negritude na passagem do século XIX para o XX também é apresentada de maneira comparada por ANDREWS, 2007.

<sup>20</sup> Cf. HALL, 2003.

<sup>21</sup> TINHORÃO, Op. Cit. p. 10.

formas diferentes na multiplicidade de contextos e sistemas de valores culturais que se acotovelam e se justapõem na constituição híbrida das culturas pós-coloniais.”<sup>22</sup>

Esta concepção de cultura híbrida avança a ideia de *circularidade cultural*, de Mikail Bakhtin, que contribuiu para questionar as perspectivas binárias de Alta Cultura e Baixa Cultura<sup>23</sup> tão caras à perspectiva do alemão Theodor Adorno um dos principais teóricos que desenvolveram estudos sobre a música. Adorno ao pensar uma Sociologia da Música lamentava a perda da autenticidade e a degradação da música produzida pela Alta Cultura através dos processos de produção e circulação desencadeados pela Indústria Cultural nos EUA:

A grande música, a música íntegra, outrora consciência adequada, pode tornar-se ideologia, aparência socialmente necessária. Mesmo as composições mais autênticas de Beethoven, verdadeiras, ou, segundo o termo de Hegel, desdobramento da verdade, foram degradadas pela circulação musical, transformaram-se em bens de cultura que fornecem prestígio ao consumidor, mais as emoções que a música não contém; e a própria essência da música não é indiferente a esta degradação.<sup>24</sup>

À música popular Adorno contrapunha a música artística. Percepção ainda recorrente sobretudo, na crítica musical especializada ou não, sobretudo quando o assunto é a música produzida na e pela cultura popular negra. Assim, o rap, e ainda o 'funk carioca', o reggaetown, por exemplo, são fixados como degradações da música e da arte, mas, sobretudo, da alta cultura, incluindo aí os bons modos, a formalização e a contemplação especializada. Para Adorno, a música seria uma experiência ambivalente uma vez que apesar de ser uma 'manifestação imediata do instinto humano', teria de outro lado a função disciplinadora de apaziguamento destes mesmos instintos.<sup>25</sup> Função que não estaria presente no consumo da música popular fetichizada, uma “mercadoria 'autofabricada', apreciada conforme a medida do seu próprio sucesso e não pela assimilação profunda da obra”.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> SOUZA, 2004, p. 125.

<sup>23</sup> BAKHTIN, 1987. Cf. também: GINZBURG, 1987, pp. 15-34.

<sup>24</sup> 'Idéias para a Sociologia da Música' [1959], 1983, pp. 259-260.

<sup>25</sup> 'O Fetichismo na música e a regressão da audição' [1963]. In: Op. Cit. pp. 165-191.

<sup>26</sup> NAPOLITANO, 2002, p. 25.

Sem dúvida é preciso atenção para os processos de padronização e estandardização da música popular pela Indústria Cultural. Mas, uma vez que pensamos a cultura como movimento e não como essência, e que entendemos as astúcias e as táticas de consumo da música, podemos construir um conhecimento que tenha como preocupação entender a relação dialógica e circular da cultura e, portanto, da produção da música popular contemporânea. Se a Indústria Cultural, como Adorno a analisou nos EUA em meados do século XX, impunha um modelo cultural degradante e regressivo em termos de estética, a própria defesa feita pelo filósofo alemão de uma arte responsável, íntegra, da música grandiosa, representada pela música clássica europeia dos séculos XVIII e XIX, também manifesta uma imposição de um certo modelo cultural a uma realidade específica. Atrás de uma liberdade e autonomia idealizadas, a perspectiva de Adorno apreende na música popular da “América” apenas as imposições, a disciplinarização e o controle.

Richard Shusterman, ao sustentar a validade da experiência estética das artes populares, questiona a sua difamação, o seu rebaixamento por intelectuais de distintos engajamentos teóricos e políticos. A arte popular é assim ignorada, segundo argumentos desdenhosos, devido a sua falta de gosto e reflexão. Porém, Shusterman questiona as visões simplificadoras e binárias e suas “pretensões totalizadoras das artes maiores”,<sup>27</sup> e ao meu ver tal questionamento aproxima-se das visões de cultura defendidas por Mikhail Bakhtin e Hommi Bhabha com a qual compartilho.

Para o filósofo pragmático estadunidense, a razão mais profunda e urgente para defender a arte popular é a “satisfação estética” proporcionada por ela, pois os intelectuais seriam levados a desprezar aquilo que lhes oferece prazer e mais do que isso, sentem vergonha do prazer oportunizado pela arte popular. Ao ser acusada de superficial, efeito e causa da fragmentação contemporânea, ao ser fixada em uma linha rígida que a separaria das artes maiores, temos justamente uma retomada e um reforço das divisões existentes na sociedade, mas principalmente de maneira mais profunda nos próprios intelectuais. A crítica contra a legitimidade da arte popular, para Shusterman, “representa um modo de renúncia estética”, que seria uma das várias formas de

---

<sup>27</sup> SHUSTERMAN, 1998, pp. 99-100.



subordinação do “poder desgovernado” e da “invocação sensorial da estética.”<sup>28</sup> Essa crítica não protegeria a satisfação estética dos mais esclarecidos, dos sujeitos autônomos e conscientes apreciadores das artes maiores, e mesmo sabendo dos limites da defesa da arte popular Shusterman compreende que

[...] a defesa da arte popular dificilmente possa realizar a libertação sociocultural dos grupos dominados que a consomem, ela pode ao menos ajudar as partes dominadas de nós mesmos, igualmente oprimidas pelas pretensões exclusivistas da cultura superior. Reconhecendo o desgosto da opressão cultural, tal libertação pode talvez servir de estímulo para uma reforma social mais ampla.<sup>29</sup>

Creio ser válida a aproximação de perspectivas tão dispares para afirmar a arte popular enquanto esteticamente relevante, principalmente porque ao pretender tratar da arte do rap, Shusterman se torna um importante interlocutor, já que defendeu a sua legitimidade estética. Mas, principalmente, porque definiu o rap como uma “arte pós-moderna que desafia algumas das convenções estéticas mais incutidas”<sup>30</sup>, pertencentes ao estilo artístico e à ideologia modernistas, assim como, à diferenciação violenta entre as esferas culturais defendidas pela doutrina filosófica da modernidade. O desafio levado a cabo pelo rap afrontaria as distinções rígidas entre artes maiores e arte popular estabelecidas por critérios puramente estéticos que seriam colocados em questão.

Nesse ponto retomamos a trilha da história cultural. Roger Chartier ao revisar o conceito de cultura popular, indica os caminhos possíveis para produzirmos um conhecimento histórico que busca reconstruir o sentido dado pelos indivíduos através de suas práticas e representações. Como Shusterman, Chartier reconhece que o destino da cultura popular é ser abafada, recalcada, consumida pelos processos de dominação e imposição de padrões culturais do alto abaixo na esfera social. Portanto, cumpre ao historiador da cultura focalizar as relações complexas que se dão entre as imposições e as reafirmações de identidade. A preocupação do historiador deve se voltar para o processo dialógico, para o jogo de resistência e negociação, para as práticas silenciosas de reformulação e deturpação dos modelos impostos. Pois, as artes populares são compartilhadas pelos distintos grupos que compõem a sociedade independente da

---

<sup>28</sup> Idem, p. 101.

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> SHUSTERMAN, Op. Cit., p. 144.

clivagem. O que importa para o historiador francês são as formas de apropriação dos modelos compartilhados. Apropriações que podem gerar mais distinções do que as práticas próprias de cada grupo social.<sup>31</sup>

Com isso Chartier defende que prestemos atenção às “condições e aos processos que muito concretamente são portadores das operações de produção de sentido”. Esse esforço é necessário para nos distanciarmos das interpretações desencarnadas, dos pensamentos universalizantes e das categorias invariáveis. Pois, os bens simbólicos e as práticas culturais são objetos de lutas sociais, onde estão em jogo a classificação, a hierarquização, a consagração ou desqualificação. E somente nos situando nesse espaço de enfrentamentos poderemos compreender a cultura e a música popular.<sup>32</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. 'Idéias para a Sociologia da Música' [1959]. In: BENJAMIN, Walter, et al. *Textos Escolhidos* [Os Pensadores]. 2ª Ed. São Paulo: Abri Cultural, 1983, pp. 259-260.

\_\_\_\_\_. 'O Fetichismo na música e a regressão da audição' [1963]. In: BENJAMIN, Walter, et al. *Textos Escolhidos* [Os Pensadores]. 2ª Ed. São Paulo: Abri Cultural, 1983, pp. 165-191.

ANDREWS, George Reid. *América Afro-Latina, 1800-2000*. São Carlos: EdUFSCar, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Unb, 1987.

BRITO, Eleonora Zicari C. de. 'História e música: tecendo memória, compondo identidades'. In: *Textos de História*. Vol. 15, nº ½. Brasília: Programa de Pós-graduação em História; Unb, 2007, p. 215.

CERTEAU, Michel de. 'A operação historiográfica'. In: *A escrita da História*. RJ: Forense Universitária, 1982, pp. 65-130.

CHARTIER, Roger. “'Cultura Popular': revisitando um conceito historiográfico”. In: *Estudos Históricos*. Vol. 8, n. 16. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1995, pp.179-192.

---

<sup>31</sup> CHARTIER, 1995, pp.179-192.

<sup>32</sup> Idem, p. 184.

GINZBURG, Carlo. 'Prefácio à edição italiana'. In: *O queijo e os verme: o cotidiano de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia Das Letras, 1987, pp. 15-34.

\_\_\_\_\_. 'Sinais: raízes de um paradigma indiciário'. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, pp. 143-179.

GINZBURG, Carlo. *A Micro-História e Outros Ensaios*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand, 1989.

\_\_\_\_\_. 'Controlando a evidência: o juiz e o historiador'. In: NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogerio F. da (Orgs.). *Nova História em perspectiva*. Vol. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 347-348.

HALL, Stuart. 'Que "negro" é esse na cultura negra?' e 'Notas sobre a desconstrução do popular'. In: *Da Diáspora: Identidades e Mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

MORAES, José Geraldo Vinci de. 'Entre a memória e a história da música popular'. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, pp. 217-265.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

REVEL, Jacques. 'Cultura, culturas: uma perspectiva historiográfica'. In: *Proposições: ensaios de História e Historiografia*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009, pp. 97-137.

\_\_\_\_\_. 'Microanálise e construção do social'. In: REVEL (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, pp. 15-38.

RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo* 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes. 'Hibridismo e tradução cultural em Bhabha'. In: ABDALA JR., Benjamin. *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp.

THOMPSON, E.P. 'As peculiaridades dos ingleses'. In: NEGRO, Antonio L.; SILVA, Sergio (orgs.). *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001, pp. 75-179.

VI Simpósio Nacional de História Cultural  
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar  
Universidade Federal do Piauí - UFPI  
Teresina-PI  
ISBN: 978-85-98711-10-2

TINHORÃO, José Ramos. 'Regime Militar de 1964: a era do colonialismo musical'. In: *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, pp. 322-349.

WISNIK, José Miguel. 'Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)'. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José M. *Reflexões sobre o mesmo tema – Música*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, (1982) 2004, pp. 129-190.