

MÚSICA DE VANGUARDA E CULTURA DE MASSAS

Willa Soanne Martins

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Doutorado em Música

Linguagem e Estruturação Musical

SIMPOM: Subárea de Musicologia

Resumo

Levantam-se questões acerca da vanguarda atual e a tecnologia, observando-se historicamente o fenômeno da vanguarda na música e sua importância enquanto reação à cultura de massas.

Palavras-chave: música de vanguarda; cultura de massas; tecnologia.

Vanguarda é um termo que nos remete a uma idéia de criação à frente de seu tempo, que modifica antigos padrões, ultrapassando as fronteiras do conhecimento e daquilo que se é esperado. Algo que estaria na contramão do já estabelecido, que evita a repetição, o lugar comum, a previsibilidade que é normalmente o que agrada às grandes massas sociais. Temos então essa relação de opostos vanguarda x cultura de massas, onde a vanguarda musical é representada pelos compositores contemporâneos, principalmente os do século XX, que se dedicaram a busca incansável pela originalidade.

Diversos outros compositores no passado buscaram a originalidade, criaram novas tendências transformando a música ao longo dos anos, mas o termo “vanguarda” passou a ser usual somente no século XX se referindo a um movimento artístico coletivo de abertura de novas formas de expressão estética e com uma forte preocupação renovadora. Segundo Ferreira Gullar essa preocupação renovadora é principalmente formal e teve suas origens no século XVIII coincidindo com o aparecimento da burguesia. (GULLAR 1969: 29).

Como a arte até aquele momento era promovida pelos nobres, o surgimento da burguesia aparece como uma força social que, sendo detentora de grande riqueza e poder político, passou a ser um novo público pagante para a arte. Os artistas e os burgueses compartilhavam o mesmo princípio de promover a conquista da liberdade de pensamento e expressão e por esta razão, os artistas passaram a apoiar o movimento político da burguesia de contestar os privilégios dos nobres. Neste contexto os artistas assumiram uma força de renovação social, mas, que deixou de existir tão logo a burguesia

I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

assumiu o poder e o artista voltou a sua posição marginalizada, como afirma Gullar, “à sombra de um movimento destituído de valores e idealismos”. (GULLAR 1969: 29). A consequência deste processo foi o surgimento do romantismo, que surge como um movimento contra o regime burguês e passando a apoiar a Restauração, mas depois se retrai ao princípio da arte-pela-arte. Paralelamente a esse processo cultural veio a evolução da economia, das ciências, o surgimento da imprensa, e com esses avanços em torno da indústria, surge uma nova classe social revolucionária — os operários — sem cultura e acesso ao lazer, sendo uma forma social política de renovação, mas diferente daquela dos artistas intelectuais. Gullar afirma que os propósitos de ascensão dessa massa sem intelecto é voltada para o refinamento técnico e não para a cultura, mantendo os planos dos interesses conservadores daquela sociedade onde as obras estão fora do alcance das massas. A arte-pela-arte, como uma criação artística resultante de um ato consciente e de total rigor estilístico, acaba por aumentar o abismo entre artista e homem comum. (GULLAR 1969: 30-31)

Gullar conclui ainda que o artista, cada vez mais marginalizado, desiste de mudar o mundo e põe a arte acima de tudo, fato este que justifica o seu rigor formal; a arte passou a ser sua pátria e sua realidade, alcançando uma natureza metafísica. (GULLAR 1969: 30-31). Este fato que o autor ressalta realmente contribuiu para uma imagem que temos até hoje do compositor romântico como um músico voltado para sua subjetividade, seus sentimentos, seus envoltivos amorosos, o que na verdade não é mais do que uma reação ao todo em sua volta. O próprio ato de fechar-se em sua própria arte seria uma reação de negação a servir a classe política dominante, seja ela burguesa ou nobre.

Após o período romântico, os compositores rumos para sua arte, como uma tentativa de fugir dessa banalização promovida pela proliferação das culturas de massas. A virada do século XX foi marcada pela tentativa de substituir o sistema tonal, resultando em diversos movimentos, como por exemplo, já no final do século XIX com o impressionismo de Claude Debussy, seguindo-se depois o politonalismo de Darius Milhaud, as tendências nacionalistas de Béla Bartok e Villa Lobos e, sobretudo, o atonalismo, de Arnold Schoenberg.

Mas os movimentos mais radicais vieram da necessidade da arte em se afirmar enquanto manifestação desvinculada dos propósitos políticos. Surgem então os primeiros movimentos vanguardistas do século XX como os movimentos futuristas e dadaístas do século XX. Segundo Gullar, estes movimentos eram um abandono da arte-pela-arte. Seu caráter metafísico, era em detrimento da imprescindível necessidade de afirmar a arte como uma atividade desligada das questões sociais, tão livre que não tenha compromisso nem consigo mesma. Afirma ainda que os dadaístas identificavam a arte com a burguesia e por isso mesmo a renegavam. (GULLAR 1969:32)



A vanguarda não é só uma reação dos artistas de desligamento do poder político, mas é uma reação em direção contrária a da nova camada social que surgiu de operários, desligada da cultura e preocupada com o tecnicismo. Os artistas passaram a ter essa condição de uma classe social à parte, uma classe culta, de livre pensamento, que se afirmava pela grande variedade de novas tendências do movimento modernista do século XX.

Então dois opostos surgem nesse contexto social: os artistas vanguardistas e uma classe social que consome um tipo de cultura com baixo grau de complexidade. Humberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* utiliza o termo cultura de massa ou *mass media*.

Preocupados com o crescimento da classe operária e seus reflexos na produção cultural, diversos intelectuais passaram a analisar esse fenômeno se tornando uma preocupação constante a postura do artista em relação à cultura de massas diante do processo de banalização dos valores culturais.

Walter Benjamin (1892-1940) foi um dos primeiros a abordar essa questão no seu profético artigo de 1933 – *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Benjamin previu a ascensão da indústria cultural, o processo de comercialização da arte e a utilização dos objetos artísticos como instrumento de manipulação das massas. Neste texto discute as novas potencialidades artísticas — essencialmente numa dimensão política — decorrentes da reprodutibilidade técnica. Em épocas anteriores a experiência da obra de arte era condicionada pelo o que o autor chama de *aura*, isto é, pela distância e reverência que cada obra de arte, na medida em que é única, impõe ao observador. Primeiro: nas sociedades tradicionais ou pré-modernas — pelo modo como a arte vinha associada ao ritual ou à experiência religiosa; depois: com o advento da sociedade moderna burguesa — pelo seu valor de distinção social, contribuindo para colocar num plano à parte aqueles que podem aceder à obra “autêntica”.

O aparecimento de diferentes formas de arte como a fotografia, traduz-se no fim dessa *aura*. Isso liberta a arte para novas possibilidades, tornando o seu acesso mais democrático e permitindo que esta contribua para uma “politização da estética” e contrarie a “estetização da política” típica dos movimentos fascistas e totalitários dominantes no momento em que Benjamin escreve esse ensaio.

Para Walter Benjamin a reprodução técnica é uma possibilidade de democratização estética, desde que as cópias conservem as características daquilo que, até então, chamaríamos de original. Como exemplo, toma o caso da fotografia, onde a partir de uma foto podem ser feitas diversas cópias através de um mesmo negativo e ninguém poderia distinguir qual seria a original. Benjamin acredita que a difusão dessas cópias, desde que observadas as técnicas, promove uma politização capaz de moldar o senso crítico daquele que observa.



Em posição contrária temos Theodor W. Adorno, que foi um dos filósofos mais marcantes do campo da música erudita da segunda metade do século XX. De forma geral em seu livro *Filosofia da Nova Música*, podemos afirmar resumidamente que o autor aborda os novos caminhos da música do século XX, levando em consideração sua relação com a sociedade que ele analisa como dominada pela cultura de massas, onde a indústria cultural altera a concepção de obra de arte, conseqüentemente de música. Neste livro a expressão alemã do título *Neue Musik* (nova música), virou sinônimo de música erudita com conotação de música de vanguarda.

Para Adorno, existem dois tipos de compositor: o “progressista”, engajado com a própria arte, que não tem outra alternativa senão a atitude negativa de opor-se a tudo que seja “fácil” à audição. Nesta categoria Adorno inclui o dodecafonista Arnold Schoenberg dedicando seu primeiro capítulo de *Filosofia da Nova Música*: Schoenberg e o Progresso:

A música de vanguarda não tem outro recursos senão persistir em seu próprio enrijecimento, sem concessão alguma a esse elemento humano que, na ocasião em que continua exibindo sua simpatia, reconhece aquela como máscara de inumanidade. A verdade dessa música parece mais exaltada porque desmente, mediante uma organizada vacuidade de significado, o sentido da sociedade organizada que ela repudia, do que pelo fato de ser em si mesma capaz de um significado positivo. Nas condições atuais atêm-se à negação arrojada. (ADORNO 2004: 25-26)

O outro tipo de compositor é o “reacionário”, aquele que se deixa seduzir pela cultura de massas, buscando o sucesso através de fórmulas conhecidas a fim de agradar ao público. O russo Igor Stravinsky (1882-1971) tornou-se, aos olhos de Adorno, o exemplo emblemático do músico reacionário devido ao seu estilo eclético em escrever tanto obras arrojadas como peças tonais, e o acusa de restaurador no capítulo 2 intitulado Stravinski e a Restauração.

Adorno defende o radicalismo de Schoenberg que, através do dodecafonismo, se opôs ao sistema tonal e à tradição. De forma incisiva, rebate as críticas feitas à música dodecafônica:

Argumenta-se como se o idioma tonal dos últimos trezentos e cinquenta anos fosse ‘natureza’ e como se fosse ir contra a natureza superar o que está bloqueado pelo tempo, sendo que o próprio fato de tal bloqueio é testemunha precisamente da pressão social. (...) Os novos meios da música são, contudo o resultado do movimento imanente da música antiga, da qual se distingue também por um salto qualitativo. De maneira que a afirmação de que as obras-primas da música moderna são mais cerebrais e têm menos caráter sensível do que as tradicionais, representa uma pura projeção da incapacidade de compreender. (ADORNO 2004:19)

Crítica a audição viciada imposta pela indústria cultural à massa:

O manejo comercial da música, que envilece o patrimônio existente ao exaltá-lo e galvanizá-lo como algo sacro, confirma somente o estado de consciência do ouvinte em si, para quem a harmonia alcançada no classicismo vienense e a transbordante nostalgia do romantismo se converteram indiferenciadamente em artigos de consumo.” E também: “Mas, a sacrossanta música tradicional se converteu, pelo caráter de sua execução e pela própria vida dos ouvintes, em algo idêntico à produção comercial em massa e nem sequer sua substância permanece sem se contaminar. (ADORNO 2004: 18)

Umberto Eco é o autor que vislumbra de forma mais equilibrada a questão da vanguarda e cultura de massas. Em seu livro *Obra Aberta*, cria um conceito geral de obra aberta que define de forma mais clara o caráter das vanguardas artísticas e em *Apocalípticos e Integrados* ele analisa a questão considerando o ponto de vista dos que defendem e dos que condenam as chamadas *mass medias*, produto da indústria cultural.

No prefácio de *Apocalípticos e Integrados*, Eco explica os termos que dão título ao livro. Para ele, os apocalípticos são aqueles que acreditam que a cultura é um fato aristocrático, distinto da vulgaridade das multidões. Uma cultura partilhada por todos, ou seja, a cultura de massa é então anticultura. Os apocalípticos são aqueles últimos homens de cultura que estão destinados a extinção, visto que o fenômeno da cultura de massas já é, a essa altura, irreversível. (ECO 1990:8).

Por outro lado, Eco considera que os integrados são aqueles que possuem uma postura otimista, pois consideram os meios de comunicação de massa (jornais, rádio, TV, etc) veículos que facilitam a circulação da cultura de forma mais leve e agradável. Eles vêem esse fenômeno como um alargamento da cultura, que faz circular uma arte e cultura populares. Para eles tanto faz que essa cultura seja fruto diretamente das massas ou se vem de poucos poderosos que confeccionam a cultura direcionada as multidões de todos os níveis. (ECO 1990:9).

Humberto Eco põe em discussão as diversas posturas em relação às culturas de massa, ou como ele cita, as *mass media*, destacando alguns autores importantes. Um deles é Nietzsche, que ele afirma ter uma postura desconfiada acerca dos efeitos da cultura de massa na sociedade, desconfiando de seu ideal de igualitarismo, assim como da suposta ascensão democrática das multidões, do discurso feito pelos fracos para os fracos e do universo construído segundo as medidas do homem comum. Também Ortega y Gasset com um pensamento parecido, se põe numa postura nostálgica, dos tempos em que os valores culturais eram restritos a cada classe social e não posta a disposição de todos. (ECO 1990:36).

Já os Radicais norte-americanos levantaram a polêmica acerca dos elementos de massificação que “consideram uma ferramenta para se levar os cidadãos a um estado de sujeição gregária que possibilitaria a manipulação destes por um poder autoritário”. Eco cita ainda o autor Dwight MacDonald que, para ele, teria uma visão menos radical e mais equilibrada sobre o assunto. MacDonald parte da distinção de 3 níveis intelectuais: alto, médio e baixo (high, middle, e lowbrow). Assim, Eco citando Dwight explica:

Contra as manifestações de arte de elite e de uma cultura propriamente dita, erguem-se as manifestações de uma cultura de massa que não é tal, e que por isso, ele não chama de *mass culture*, mas de *masscult*, e de uma cultura média, pequeno-burguesa, que ele chama de *midcult*. (DWIGHT 1930 apud ECO 1990:37).

Como exemplo, das *masscult* Eco cita os quadrinhos, os filmes feitos para TV; como das *midcult* diz que são obras que parecem cultas, mas que na verdade são uma paródia, uma falsificação da cultura com fins comerciais. Afirma que censura-se a *midcult* por desfrutar das descobertas da vanguarda e banalizá-las, reduzindo-as a elementos de consumo: o Kitsch., que encontra paralelo no termo *póchlost* Vladimir Nabokov. E ainda, que os *mass media* tendem a secundar o gosto existente, sem promover renovações da sensibilidade, o que impediria o público de estar aberto a entender a música de vanguarda (ECO 1990:38).

Essa sensibilidade é diminuída ou até mesmo perdida pelo público da massa no momento em que se promove a difusão dos produtos da cultura superior de forma simplificada ou estes são comunicados em pequenas doses a fim de não causar um esforço ao fruidor. Também impedem que a vanguarda seja entendida, pois desenvolvem sempre uma ação socialmente conservadora já que funcionam como uma contínua reafirmação do que já pensamos. Pode parecer que se tem à disposição os frutos da cultura superior, mas estes estão esvaziados da ideologia e da crítica que os animava. Desta forma é usada como controle das massas, pois cria humanos heterodirigidos de consciências superficiais e planificadas. (ECO 1990:40).

Para Eco a vanguarda surge em oposição ao Kitsch mas, ao mesmo tempo surge uma reação dialética, na medida em que Kitsch renova-se constantemente tirando proveito justamente das descobertas e inovações da vanguarda. Desta forma, o público que consome o Kitsch, julga estar fruindo arte. (ECO 1990:80).

Eco lembra que o problema das *mass media* é pecar pelo “livre- cambismo” cultural. Afirma que a cultura de massa é também um produto industrial com fins lucrativos feita por um grupo de poder econômico, e como tal se submete as mesmas leis do comercio: “o produto deve agradar o

freguês”. E ainda, que é uma relação paternalista entre produtor e consumidor. Já os apocalípticos-aristocráticos, diz Eco, erram quando pensam que a cultura de massa seja radicalmente má por ser um fato industrial. Eco levanta então a seguinte questão: qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais? (1990:50). Eco apresenta a sua teoria acerca desta proposição e afirma que o problema da cultura de massas é ser manobrada por grupos econômicos que miram fins lucrativos, sem uma intervenção maciça dos homens de cultura na produção. Desta forma a cultura de massas deixaria de ser uma cultura exercida apenas por uma elite e sim por todos os cidadãos, representados por um intérprete, ou seja, um grupo dos homens de cultura da comunidade onde vive. A relação de paternalista passaria à dialética. (ECO 1990:50-54).

Um dos problemas gerados pela cultura de massa é a necessidade constante do novo e sua conseqüente supervalorização. Wisnik declara que não há espaçamento entre as novidades e as antiguidades e que estas se misturam sem o intervalo do silêncio. “O tempo integral da mídia não faz, não conhece e não admite o silêncio” (1999:216). Se não há silêncio não há uma escuta, pois a esta depende da reflexão, do seu reflexo e ressonância.

Eco em *Obra Aberta* utiliza essa expressão em substituição ao termo vanguarda que considera como um tanto impreciso considerando que a própria definição do que é mais avançado não é um consenso. Obra aberta se refere a uma característica geral da arte moderna, que abrange tanto Webern quanto Stravinsky. A partir desse conceito pode-se distinguir entre a arte do passado e do presente sem discriminações entre formalismo e o realismo, até porque, para Eco:

A noção de ‘obra aberta’ não apresenta relevância axiológica (...) acreditamos ter afirmado suficientemente que a abertura, entendida como ambigüidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo. (ECO 1976:)

Toda obra de arte é “aberta” uma vez que o que ela exprime não se reduz a um conceito lógico, unívoco. Na obra moderna, a pluralidade de significados é maior e resulta da intenção deliberada do autor que para atingir seus objetivos, altera a estrutura dos gêneros e das linguagens. Eco fala sobre composições musicais de Stockhausen e Berio, nas quais o executante dispõe livremente da estrutura e/ou do valor das notas. Klavierstück XI, de Stockhausen, propõe, sobre uma mesma folha, uma série de estruturas musicais entre as quais o executante deverá escolher livremente a estrutura inicial, estabelecendo depois a sucessão das outras. Neste caso, a “abertura” dessa obra em vez de metafórica, se torna concreta. (ECO 1976:38)

Wisnik define bem a diferença da música contemporânea e a de massas, afirmando que a primeira explorou conscientemente dimensões do tempo que contestam a escuta linear, nega a repetição e questiona o pulso rítmico, enquanto a segunda marca o pulso rítmico, a repetição e apela à escuta linear (WISNIK, 1999:209). Ou seja, a música de massas não requer do ouvinte uma grande concentração e em geral tem um viés de prazer ligado ao entretenimento, seja dançar numa boate ou cantar num karaokê, por exemplo. A música de concerto, principalmente a contemporânea é uma música para apreciação estética onde o prazer é sentido pelo envolvimento intelectual do indivíduo com a obra. Cada uma delas lida com um aspecto diferente da sensibilidade humana.

Para Peter Bürger a restauração da instituição arte, que estava se perdendo no início da era da industrialização e a restauração da categoria *obra* em oposição ao produto, indicam que hoje a vanguarda já passou à história e contribuiu como fator determinante nesse processo de resgate. Afirma ainda que na atualidade verificam-se tentativas de continuar a tradição dos movimentos de vanguarda, mas que elas já não podem atingir o valor de protesto dos atos dadaístas, independentemente de poderem ser concebidos e realizados com maior perfeição. A razão disto está em que o meio proposto pelos vanguardistas perdeu, desde então, uma parte considerável do seu efeito *choque*. (BÜRGER 1978:104-105)

Bürger critica a neovanguarda por institucionalizar a vanguarda como arte, negando assim as genuínas intenções vanguardistas. Também afirma que no que diz respeito ao efeito social da obra, este já não depende da consciência que o artista tenha da sua obra, mas do status dos seus produtos. Conclui ainda que “A arte neovanguardista é arte autônoma no pleno sentido da palavra, e isto significa que nega a intenção vanguardista de uma reintegração da arte na práxis vital.”. (BÜRGER 1978:105)

A partir de diferentes pontos de vista, constatamos a posição inevitável da arte de vanguarda em opor-se às culturas de massa, se convertendo numa busca incansável pela originalidade por parte dos músicos contemporâneos vanguardistas. A originalidade como requisito primordial é um dos motivos que levou os compositores a utilizar a tecnologia na música ou então integrar elementos de outras áreas como o misticismo, a matemática, a filosofia, como na música aleatória. Atualmente a tecnologia já não é mais uma novidade, e sim seu continuo avanço acelerado e seu fenômeno de globalização, principalmente em razão dos computadores interligados a internet por todo o mundo, inserido em todos os seguimentos da sociedade. Se por um lado a tecnologia é responsável pela grande circulação dos produtos lançados para as massas, por outro lado, é a principal ferramenta da música contemporânea hoje.

Será que a tecnologia veio trazer um ponto de interseção entre esses dois opostos da cultura? Na visão de um *integrado* segundo Eco, seria uma visão otimista, pois os veículos de promoção das

culturas de massa também podem servir a divulgação da arte, e por que não como sua ferramenta de trabalho? Será consequência da neo-vanguarda, e, assim como descreve Bürguer, perdeu sua capacidade de chocar e se torna já uma arte mais confortável a aceitação? Será que na verdade não existe mais a vanguarda pois com a facilidade de difusão de informações propiciadas pela internet e redes internacionais de TV a cabo, nenhum fenômeno agora está isento de ser um produto das massas? Será o fim do termo vanguarda, pois com a velocidade da circulação de informações nada mais estará à frente do seu tempo, mas simultâneo?

Leonardo Martinelli, em seu recente artigo *Ouvindo o som*, afirma que “Apesar de ser uma forma de música que data do início da década de 1950, a música eletroacústica ainda está longe de ocupar junto ao grande público um espaço condizente com a e inventividade de seu repertório”. Atribui esse fato a dificuldade das pessoas aceitarem o ruído como um elemento musical. (MARTINELLI 2010:16)

O indivíduo moderno já não é tão mais fácil de se manipular pelos agentes formadores de opinião, pois as opções de escolha aumentaram. Ele não é mais aquele frente a uma televisão com canais limitados da TV aberta. Agora o indivíduo pode optar por canais específicos, como de entretenimento, de ciência, de notícias internacionais, ou desligar a TV e procurar conteúdos de informação na internet. O internet viabiliza a informação de forma fácil e gratuita, propicia a venda de livros importados que não são encontrados em seu país, dá liberdade de expressão, onde se pode escrever a própria opinião num blog, sem precisar se editar um livro, e até cursos são possíveis de serem feitos online. Os compositores já podem divulgar praticamente em tempo real suas novas obras através do myspace, sites pessoais e youtube. A cultura que antes estava restrita a uma elite cultural e associada ao poder aquisitivo, agora é disponibilizada a todas as classes financeiras e sociais. Os recursos tecnológicos da música da atual vanguarda também são usados pela música de massas. Diversas composições vanguardistas são utilizadas em filmes famosos, se servindo indiretamente ao prazer da massa. Atualmente existe uma fusão das artes cultas com as de massa num mesmo produto cultural, que é ao que parece, ser a tendência moderna: a simultaneidade de fenômenos culturais numa sociedade de indivíduos ecléticos.

Conclusão

Não podemos negar que o conceito de arte vem continuamente se transformando ao longo dos anos e hoje os meios de comunicação cada vez mais revolucionam todas as áreas do conhecimento e com a música não seria diferente. No século XXI, o objeto artístico além de utilizar a tecnologia como ferramenta de composição, também é eletrônico e viaja pelas redes globais da



internet, tornando-se acessível facilmente. Mas será que essa facilidade de acesso a informação torna as composições contemporâneas também um produto da cultura de massas e seu acesso fácil pelas massas tornam a sua aceitação maior por um todo? Ou ainda, facilitaria a banalização da música culta em Kitsch? Ou a fusão do Kitsch com a vanguarda é o futuro dos produtos artísticos? Estes acontecimentos são muito recentes e no momento deixo essas questões para aqueles que se interessem em profetizar, pois só poderemos ter uma melhor resposta observando os desdobramentos os acontecimentos no futuro.

Referências bibliográficas

ADORNO, T.W. *A Filosofia da Nova Música*. S. Paulo: 2004, Ed. Perspectiva.

_____. *Sociologia*. S. Paulo: 1994, Editora Ática.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. S. Paulo: 1990, Paz e Terra.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. 1978. 1ª. Edição. 1993. Coleção Veja Universidade

CAMPOS, Haroldo de Campos. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: 1969, Ed. Perspectiva.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. S. Paulo: 1976, Editora Perspectiva.

_____. *Apocalípticos e Integrados*. S. Paulo: 1990, Editora Perspectiva.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento. Ensaios sobre Arte*. São Paulo: 1969, Editora Civilização Brasileira. 2ª. Edição

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. S. Paulo: 1990, Paz e Terra.

MARTINELLI, Leonardo. *Revista Concerto*, Agosto de 2010. Pág.16-17 Clássicos Editorial São Paulo.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: 1999, Cia das Letras. 2ª. Ed.

