

Apresentação

Música popular e sociedade

Marcelo Garson ¹

Lucas Souza ²

A música é um dado presente no cotidiano social das pessoas, seja como objeto de consumo, adereço de situações e ambientes, instrumento de publicidade e propaganda ou embalos de momentos festivos. Seus usos e recursos são tão diversos, quanto importantes. Já passou tanto por ferramenta pedagógica de catequização, como melodia excitante de festas pagãs. Habitou nobres salas de concerto, mas também modestos palcos populares. Foi entoada em datas comemorativas, bem como momentos fúnebres. Isso tudo mostra o papel significativo da música na vida cotidiana de diferentes povos e em diferentes épocas.

Sua nítida presença em momentos importantes de sociabilidade fez com que a música entrasse logo cedo na agenda de pesquisa dos precursores da sociologia. Max Weber procurou as raízes da construção do esquema de notação musical, o processo de construção da escala tonal temperada da música moderna, no processo de racionalização que atingia não só as artes sonoras, mas amplas esferas da sociedade ocidental (WEBER, 1995; CAMPOS, 2007). O filósofo e sociólogo alemão Georg Simmel (2003), por sua vez, vasculhou as origens dos sistemas musicais analisando seu uso em sociedades diversas. O autor ressalta que a canção, como a linguagem falada, assume um caráter instrumental, de transmissão de sentidos, processada através da “elevação que os afetos produziram sobre os atos da fala e dos movimentos, por meio do ritmo e da modulação melódica” (SALTURI, 2016, p. 327). Assim, mais que veicular mensagens, a música surge como meio psicossocial de exteriorização dos mais variados sentimentos humanos (*idem.*)

Embora com presença precoce no escopo de interesse sociológico, a música tem sido uma das artes pouco estudada pelas ciências sociais. Segundo Campos (2007, p. 2): “O fato de se tratar de uma das mais abstratas formas de expressão artística, a sua natureza eventual, indissolivelmente ligada ao tempo, e incorpórea (quiza por isso mesmo uma das artes que mais desenvolveu sistemas internos de codificação), explicará algumas dificuldades de sua abordagem e o caráter menos sistemático de seu estudo”. O fato é que, numa trilha epistemológica, paredes foram sendo levantadas entre o binômio música/ sociedade. E na senda que as separava fez nascer uma série de questionamentos que, aparentemente, a musicologia e a sociologia, sozinhas, não conseguiam explicar.

São inúmeras as passagens que sugerem o fato da música possuir uma espécie de poder maior, decifrado exclusivamente por especialistas e versados. Como descrito no velho testamento, foi através da música que as muralhas intransponíveis de Jericó caíram, e foi das tripas que Apolo, o deus da beleza, que se deu forma à Lira, cujos sons encantavam de sedução o mundo grego. Remetida ao sagrado, a música carregaria algo de indecifrável ao universo leigo, e para as ciências corajosas em estudá-la, inicialmente, fica marcada a autonomia dos princípios estéticos sobre qualquer outro. Foi assim que a musicologia erigiu muros difíceis de transpor, ao tomar as harmonias musicais como elementos que se explicariam por si próprios: suas dimensões internas não se reduziram a problemas

1 Doutor em Sociologia pela USP e professor visitante da Universidade Estadual do Ceará (UEC).

2 Doutor em Sociologia pela USP e professor de sociologia da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (Unilab).

de outra ordem (CARVALHO, 1991). Com essa longa tradição de análise, a musicologia conseguiu consolidar uma hierarquia de investigação que relegava as conexões sociais da música a um segundo plano. A música – privilégio de estetas – era pensada internamente em planos exclusivamente formais, cujas relações com a sociedade não passavam de adendos curiosos para satisfazer a ânsia de estudiosos e melômanos.

Essa cisão e hierarquia entre a estética e o social fez das análises de cariz sociológico um terreno pantanoso. As primeiras tentativas de tratamento do problema social da canção, surgidas no pós-guerra, deixam evidente esse problema.

Os trabalhos pioneiros de Theodor Adorno (2011) revestem-se dessa questão. O pensador alemão teve uma formação musical sólida da infância à maturidade; foi estudioso e diletante do fazer musical e, basicamente, do contato com a música elaborou o modelo de teoria estética que estenderia à arte em geral. Frente ao racionalismo instrumental que dominaria a vida social moderna, a arte de vanguarda, pelo caráter indireto que estabelece com a *práxis*, torna-se um dos redutos de resistência à “falsa consciência” e a ideologia. A criação artística possuiria algo de enigmático que exige, para sua compreensão, uma apuração filosófica acompanhada de crítica social, econômica e discursiva sobre a arte (REIS, 2007, p.39). Mas, a supremacia estética ainda permanece no pensamento de Adorno, que a vê como uma forma de código que oculta problemas distorcidos de raiz socioeconômica. Sua teoria estabelece como pedra de toque: “que a abordagem musical é um elemento indissociável da estética, chegando mesmo a afirmar que ‘nenhum conteúdo social da música vale se não se objetiva esteticamente’” (ADORNO. *Apud* SERRAVEZZA, 1983, p. 69).

Alphons Silbermann (1982) foi organizador e presidente do primeiro “Congresso Internacional de Sociologia da Música no Rádio”, realizado em Paris, em 1954, e um dos precursores do estudo musical com bases sociológicas de fato empíricas. Os esforços do pensador alemão em fundar uma sociologia da música caminham no sentido de demonstrar os aspectos estruturais e funcionais da canção. Primeiramente, o autor revela como a música é um “fato social”, depois constata a importância de se pensar os caminhos sociais que levam a arte se firmar como tal. Nos trabalhos de Silbermann, a valorização dos aspectos sociais da música, suas conjunturas empíricas de funcionamento e operacionalização, vai dar privilégio às condições da vida musical, em detrimento dos estudos internos às obras propriamente ditas.

Instauram-se, assim, as primeiras contendas acerca do binômio música/ sociedade, ancoradas no pensamento de Silbermann e Adorno. O primeiro praticamente exclui o “objeto artístico do seu campo de observação (só as condições da vida musical seriam de considerar)”, enquanto o segundo toma “a decifração sociológica da obra musical como objeto central da sociologia da música”; Adorno “aceitando a fronteira estabelecida pela estética da autonomia [artística, neste caso, especificamente musical]”, e Silbermann “recusando-a, ao postular que a construção interna da obra de arte carece do que não é arte, exatamente na mesma medida em que transmite o que não é arte” (CARVALHO, 1991, p. 40-41).

Enquanto a musicologia se arvorava no tratamento imanente da obra musical, ao atestar que a essência da investigação musical se limitava ao plano formal-sintético, as ciências sociais ainda precisavam sedimentar bases epistêmicas que colocassem a relação música/ sociedade em um plano primordial de investigação. Era imprescindível o rompimento com paralelismos simplistas entre música e sociedade que, de diferentes formas, procuravam encontrar a arte na sociedade ou a sociedade na arte. E nessa empreitada, “matar o autor” tornou-se algo fundamental.

O paradigma da autonomia estética encontra ótima guarida nas ideias românticas do “gênio criador”. Esse “mito da reputação”, nos termos de Becker (2010), seria usado para sustentar a ideia de haver algo inerente à obra, que interage com algum elemento fundamental e culturalmente intocado

da psicologia e da experiência humanas, de maneira que o reconhecimento de seu criador não passasse de uma mera atividade de ratificação (ZOLBERG, 2006; TOTA, 2000). Como ser atípico, o artista passa a ser traduzido por dois ângulos distintos, porém igualmente honrosos: ou ele consubstancia todos os valores culturais de sua época ou, como uma espécie de pária social, os nega por completo, tornando-se aquilo que muito comumente se chama de “homem à frente de seu tempo”. De qualquer maneira, seu trabalho extraordinário conteria elementos irreduzíveis a explicações vulgares, e, por isso mesmo, decifráveis apenas pelos peritos versados em seus códigos imanentes. Sob esse viés, é comum procurar as explicações sobre a arte pelo lado de quem a criou, “como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua ‘confidência’” (BARTHES, 2004, p. 58).

A sociologia, em diferentes frentes, se esforçou em contestar a supremacia autoral do artista. A ideia da “morte do autor” representa um ponto de inflexão importante nos estudos sobre arte e sociedade, em um movimento decisivo de valorização da última. Roland Barthes (2004, p. 58) evidencia como o autor é, em si, um personagem moderno, produzido pela nossa sociedade quando, ao término da “idade média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’”. Michael Foucault (2001, p.296) sublinha a construção linguístico-discursiva em torno do *status* ideológico do autor, visto como “criador genial de uma obra em que ele deposita, com infinita generosidade, um inesgotável mundo de significados”. Para Foucault, longe de representar um manancial de conceitos e sentidos, o autor seria um “princípio funcional através do qual, na nossa cultura, se limita, se exclui, se escolhe (...) a livre circulação, a livre manipulação, composição, e decomposição de um texto” (*Idem.*).

Embora trazendo *backgrounds* diferentes, Pierre Bourdieu e Howard Becker construíram esquemas explicativos que terminaram por “sepultar” a figura romântica do artista autoral, e colocaram o social no ceio das explicações sobre a obra de arte. Bourdieu carrega uma tradição filosófica francesa de dosagem estruturalista atenta às questões fundamentais de epistemologia, enquanto Becker caminha nos trilhos da tradição interacionista e empirista norte-americana. Mesmo distantes, há uma confluência na maneira como ambos descortinam o caráter social que dá forma à arte e seu reconhecimento como tal. Através desses modelos, a relação da arte com a sociedade ganhou contornos bastante significativos e as análises musicais enriqueceram-se de contextos e conjunturas.

Becker (1977, 2010), com seu conceito de “mundos da arte”, traz as dimensões coletivas e colaborativas que tornam uma arte possível de ser executada, ou seja, ele lida com a rede de sujeitos que subjazem às condições efetivas de produção de determinada obra. Bourdieu (1996, 2007), com seu conceito de “campo cultural”, decompõe a escala das posições relacionadas simbolicamente entre artistas em um contexto determinado de crença, ou *illusio* para ser fiel ao seu vocabulário, e ressalta como a dependência desses artistas aos grupos e frações dirigentes determina, além de posicionamentos políticos e culturais no interior dos meios artísticos de circulação, contornos específicos na confecção das obras.

Pierre Bourdieu foi também responsável por abrir frentes ricas de análises sociais do dado musical. Seus trabalhos de sociologia do gosto despertaram o interesse para compreensão dos artefatos sociais que condicionam o apreço pela arte. A fruição artístico-musical abandona seu caráter desinteressado e subjetivo e passa a revelar uma série de condicionantes sociais, incorporados na forma de *habitus*, que além de modelar o paladar auditivo demarcam as distinções hierárquicas existentes entre as classes sociais.

Neste estágio, as relações entre música e sociedade pareciam demarcadas por linhas aparentemente diferentes. De um lado, a esfera da produção, que tinha como foco os recursos mobilizados por artistas e colaboradores na confecção das obras musicais, do outro, o plano da recepção, atento à audiência

musical e seus desdobramentos no âmbito social. E foi nessa senda que germinou configurações alternativas para se pensar a relação música/ sociedade.

Sob influência de interpretações culturais de cariz marxista, os *Cultural Studies* foram buscar no conceito gramsciano de hegemonia inspiração para se pensar os recursos musicais sob o ângulo das disputas simbólicas empreendidas por grupos e frações sociais. Nessa óptica, a “cultura é considerada essencialmente como arena conflitual, em que diversos atores ou grupos sociais competem para negociar os significados que melhor servem ao seu propósito” (TOTA, 2000, p.70). Seria assim que classes sociais dominadas se apropriariam de signos culturais, dentre eles, a música, como forma de resistência ou subversão à ordem estabelecida. O conceito de “subculturas”, difundido junto aos *Cultural Studies*, se refere aos mecanismos identitários construídos por grupos dominados, através de signos culturais diversos – a música é um deles – com objetivo de lidar com as imposições de uma cultura dominante. A cultura, assim, se torna uma arena de lutas simbólicas, espaço de subordinação, mas também de resistência. Essa abordagem fecunda a reflexão acerca da música *pop* e *rock*, em suas mais variadas ramificações, e instiga a análise de grupos culturais juvenis como *punks*, *darks*, *góticos* etc, que, com auxílio da música, ressignificam sua identidade de classe, gênero, raça, etc.

Procurando o meio-termo entre análises internas e externas, produção e recepção, ou, no ponto mais ancestral dessa discussão, agência versus estrutura, Hennion (1993) advoga por uma “sociologia da mediação”. Para o autor, os consumidores musicais são sujeitos reflexivos que emprestam, através de inúmeras “mediações”, sentido e significado ao material ouvido. A música assume uma realidade mutante, que se configura através da autonomia do sujeito pensante, mas cuja percepção se desenha através de textos e artifícios externos que vão, a todo momento, intermediar o acesso ao recurso musical. Entre a produção e os gostos musicais construídos pelos públicos, haveria um conjunto de dispositivos (intérpretes, instrumentos, pautas, salas de concerto ou formas de registro) que a música utiliza para existir (CAMPOS, 2007). O dualismo entre a contemplação, privilégio dos estetas, e a esfera da produção, monopólio dos sociólogos, encontra uma alternativa pelas “mediações” que, ao modelarem o gosto, a “atividade do amador”, condicionam também a recepção, a percepção e o significado da arte musical.

O social não condiciona apenas a textura estética, o contexto de produção da obra e o laureamento do artista, ele enquadra, em igual medida, o consumidor prosaico, o ouvinte que liga o rádio e faz de suas canções favoritas o acompanhamento diário de suas atividades. Seria essa uma das preocupações centrais de Tia DeNora (1995, 2000). Para a autora, a música surge como recurso por meio do qual as pessoas se regulam e se modelam enquanto agentes estéticos. Ao lapidarem um ethos corporal, regularem suas posturas, individual ou coletivamente, os indivíduos tornam corpóreos os sentidos que a canção fornece a objetos e situações do mundo. Canções de amor podem dar às rosas o poder de recordar o amor perdido, enquanto o rock pode emprestar à caveira o símbolo da rebeldia juvenil. Nesses diferentes casos, percebe-se a força semiótica da canção junto a situações do cotidiano e sua forma de agenciamento social, sentimentos, percepções, cognição, identidade, energia e incorporação, constantemente presentes nas vidas das pessoas.

É perceptível como a relação entre música e sociedade é tão fértil em formas de exploração, quanto rica em problematizações sociais e históricas. Desde a matriz que analisa as condições sociais do artista produtor, até as que se debruçam sobre a recepção da audiência, passando pelas que se centram na decifração dos sentidos que os agentes emprestam aos objetos do mundo através da música, fica evidente a existência de um terreno fértil a ser explorado. É esta problemática que anima esse dossiê. Busca-se aqui vasculhar as formas possíveis de interlocução entre a música e os meios sociais de onde provém ou é consumida. Em diferentes momentos da história, a canção popular encapsulou e traduziu seus problemas e características, e sob essa linha vão se desenvolver os artigos aqui apresentados.

A década de 1970 é lembrada através de dois artigos que, sob ângulos distintos, expõem as condições políticas, sociais e culturais do cancionário popular nesses anos de “chumbo”. O artigo de Sheyla Castro Diniz, “Denúncia política e contracultura: o ‘show proibido’ de Gilberto Gil na Poli/USP (1973)”, recupera uma apresentação de Gilberto Gil na Universidade de São Paulo, até então pouco explorada pela historiografia da música brasileira, para vasculhar o contexto de censura e perseguição político-cultural do período. Ao descrever momentos importantes do show, a autora retoma todo um conjunto de acontecimentos que marcaram a resistência anti-ditatorial, dando ao leitor um quadro rico da forma como se articulou a luta contra a ditadura militar entre os meios civis, culturais e estudantis. Já o artigo de Alexandre Felipe Fiuza, “Dimensões do cotidiano no cancionário de João Bosco e Aldir Blanc”, presta-se a um serviço duplo de análise estética e social das canções dos parceiros Bosco/ Blanc. O autor vai fundo na análise das letras e melodias dos artistas ao explorar a representação do cotidiano popular e as formas de resistência cultural presentes nas canções da dupla.

O Nordeste brasileiro, seja em sua dimensão social ou simbólica, encontra espaço em outros dois textos. O primeiro, de Mariana Barreto e Gabriella André, intitulado “Artistas cearenses e circulação da música popular”, recupera a trajetória migrante de dois conjuntos cearenses, Quatro Ases e Um Coringa e Vocalistas Tropicais. Ao desvelar parte do itinerário dos grupos, as autoras lançam luz sobre um período importante da história musical do país, marcado, fundamentalmente, pelas grandiloquentes vozes de Ismael Silva, Wilson Baptista, Aracy de Almeida e Dalva de Oliveira, que disputavam as preferências dos ouvintes do rádio, naquela ainda incipiente indústria do disco. O segundo, de Gustavo Alonso e Eduardo Visconti, intitulado “Dominguinhos e a ‘invenção’ do Nordeste cosmopolita”, convida o leitor a uma instigante análise da trajetória e do trabalho artístico musical de Dominguinhos, frente suas iniciativas de “modernização” e “urbanização” do baião. Para tal, os autores não se furtam em analisar a ampla rede de tensões sociais e culturais que se desenha em torno desse esforço de “modernização” de um gênero musical tão associado à sempre problemática noção de “autenticidade” da cultura brasileira.

A música, em diferentes momentos e situações, se tornou alvo de disputas em nível de representação cultural de grupos e frações sociais. A ideia de uma diversidade cultural, por exemplo, passa pela forma como as plataformas de distribuição e divulgação de música gravada lançam diferentes gêneros e estilos no mercado musical. O artigo de Leonardo De Marchi “Diversidade cultural nos mercados de comunicação e cultura: um panorama das discussões e métodos de pesquisa na indústria fonográfica”, dá ao leitor uma abordagem crítica do estado da arte acerca da medição da diversidade cultural no mercado fonográfico, a partir da análise dos principais estudos sobre o tema. O autor também se dedica a uma brilhante análise sobre o avanço das plataformas digitais de divulgação musical e seus impactos na distribuição e garimpo de novos gêneros e estilos que, por ventura, agreguem valor à discussão da diversidade cultural no âmbito da música popular.

O binômio rock/ juventude é tema de mais dois artigos. O primeiro, de autoria de Lucas Souza e Marcelo Garson, faz um apanhado histórico e social da consolidação do rock enquanto gênero musical “autônomo” na década de 1980, e a ascensão da juventude enquanto segmento primordial da indústria fonográfica brasileira. O segundo, de João Bittencourt e Epaminondas Rocha, “Música, ativismo e estilo de vida jovem nas tramas do Punk em Maceió/AL”, reconstrói o movimento punk na capital alagoana, em uma análise atenta às flutuações sociais dos seus agentes pela cidade, apropriação de espaços e territórios simbólicos e, principalmente, a consolidação de uma cena punk particularmente nordestina ali desenvolvida.

O rock vem à cena mais uma vez suscitando outras importantes discussões no artigo “Eu sou mais indie que você!”, de Nadja Vladi. A autora retoma um contexto de debates acerca do rock *underground* em oposição ao *mainstream*, através da categorização do gênero *indie*. O artigo traz reflexões sobre o *indie* rock como um gênero cultural, percebendo como esta prática constrói uma estética conectada a

uma determinada lógica de consumo, de performance, de usos, de gostos e de produção de sentidos. A autora encontra uma maneira tremendamente instigante de tensionar o *indie rock*, ao contrapor duas bandas do gênero, o conjunto americano Sonic Youth e a banda baiana brincando de deus. Ao averiguar as opções estéticas e de mercado dos conjuntos, Nadja Vladi apura as configurações que dão forma ao *indie rock* em contextos tão distintos.

Juventude é uma categoria socialmente mutante, e a música torna-se uma expressão privilegiada de seu campo de significação. Vanessa Gatti, no artigo “Manos e playboys: uma análise da construção da imagem-nós nas músicas de Racionais MC’s”, reconstrói as dimensões de sociabilidade partilhada entre jovens de periferia, através das canções do conjunto Racionais MC’s. Pela análise da autora, percebe-se como o emblemático conjunto construiu uma ideia de periferia, cujo significado se expressa pelo antagonismo social e simbólico de dois personagens figurativos altamente manejados nas canções do grupo, os “playboys” e os “manos”.

A música possui uma íntima relação com os modos de vivência sociais de diferentes povos. Rituais religiosos e festejos típicos encontram na música momentos catárticos que traduzem e reafirmam práticas ancestrais. O artigo “Do rito à festa: transformações contemporâneas das músicas do ritual Santiago nos Andes Centrais do Peru”, de Carlos Reyna, analisa o ritual de Santiago, uma comemoração privada, celebrada pelas famílias donas de gado na comunidade camponesa de Auray (Andes Centrais do Peru). Ao acompanhar o percurso das celebrações e os instrumentos utilizados nas operações ritualísticas, o autor desvenda modos de relações sociais que os povos estabelecem entre si e com a natureza local, os esquemas religiosos que estruturam tais relações e o potencial semiótico desse festejo. Através de uma análise atenta e aguçada, Reyna propõe uma leitura crítica, que convida o leitor a uma reflexão acerca do sincretismo religioso e mutações temporais que essas práticas ancestrais vêm sofrendo.

Bibliografia

ADORNO, Theodore. *Introdução à Sociologia da Música*. Doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BARTHES, Roland. *A morte do Autor*. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BECKER, Howard S. “*Mundos artísticos e tipos sociais*”, In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

_____. *Mundos da arte. Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BIRRER, Frans. *Definitions and research orientation: Do we need a definition of popular music?* Popular Music Perspectives 2; papers from the Second International Conference on Popular Music Studies, Italy: Reggio Emilia, September, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

CAMPOS, Luiz Melo. *A música e os músicos como problema sociológico*. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 78, 2007.

CARVALHO, Mário. *Sociologia da Música: elementos para uma retrospectiva e para uma definição de suas tarefas atuais*. Penélope: fazer e desfazer a história. Lisboa nº.6, 1991.

DENORA, Tia. *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792 – 1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.

_____. *Music and everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GUERRA, P; ALVES, T. M.; SOUZA, L. *Para uma nova caixa de Pandora: esboço de um roteiro heurístico pela sociologia da música*. Música Popular em Revista, Campinas, ano 4, v. 1, jul.-dez. 2015.

HENNION, Antonie. *La passion musicale*. Paris: Editions A. M. Métailié, 1993.

REIS, Bruno Carriço. *Considerações sobre o saber autônomo da sociologia da música*. Uma questão em aberto. Revista Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, Ano I, Volume 1, N.º1, 2007.

SALTURI, Luis. *A música na abordagem de Georg Simmel*. Revista Sociologia em Rede, vol. 6 num. 6, 2016.

SERRAVEZZA, Antonio. “*Las Tradiciones Especulativas de la Sociología de la Música y la Estética*” in Revista de Sociología (U.A.B.), Sociología de la Música, N° 29, 1983.

SILBERMANN, Alphons. *Objetivos cognoscitivos de la sociología empírica de la música*. Revue internationale des sciences social. Vol. XXXI V, n.º 4, 1982.

SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla, 2003

TOTA, Ana Lisa. *A Sociologia da Arte - do museu tradicional a arte multimídia*. Lisboa: Editora Estampa, 2000.

WEBER, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

ZOLBERG, Vera. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora Senac, 2006.