

JOSÉ MIGUEL WISNIK E SEU OLHAR CRÍTICO SOBRE O FIM DA CANÇÃO E DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Jamille Maria Nascimento de Assis¹

Resumo: Este trabalho analisa os posicionamentos do crítico José Miguel Wisnik diante de assuntos polêmicos como a inexistência da Música Popular Brasileira contemporânea e o fim da canção. Para tanto, foram analisadas situações, entrevistas e ensaios que envolveram o crítico musical José Ramos Tinhorão, Chico Buarque, Luiz Tatit, Lorenzo Mammì, dentre outros. A participação nessas polêmicas demonstrou, em grande parte, a disponibilidade de Wisnik para dialogar e assumir em ambiente público as suas opiniões. Os debates, de um modo geral, giraram em torno da canção e da sua importância na cultura brasileira.

Palavras-chave: José Miguel Wisnik, O fim da canção, Música Popular Brasileira.

O diálogo entre críticos é sempre uma ótima oportunidade para conhecer seus posicionamentos e até desfazer mal entendidos. Para compreender um pouco as posições de Wisnik diante de situações que chegaram a ser um pouco polêmicas, faz-se necessário conhecer os contextos dos debates.

O primeiro debate analisado teve como protagonista José Ramos Tinhorão² e as suas posições um tanto radicais sobre a música brasileira. Wisnik (1979) cita uma das desconsiderações do crítico em relação à bossa nova, por ser um tipo de música com ligações estrangeiras – o jazz – o que a tornaria indigna de participar como símbolo da cultura nacional. Em entrevista à revista *Época*, Tinhorão afirma que a “bossa nova é uma variante americana do samba. É tão brasileira como um carro ianque montado no

¹ Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – Simões Filho. Aluna do doutorado da pós-graduação em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia. jamilleassis@gmail.com.

² Historiador musical conhecido como boca maldita do século XX por ser severo em suas críticas em relação à música produzida nos últimos 50 anos, Tinhorão tem formação em direito e jornalismo. Em jornais e revistas protagonizou brigas com os famosos nomes da MPB, como Chico Buarque e Paulinho da Viola. Nascido em Santos, estabeleceu morada no Rio de Janeiro, onde desenvolveu seus trabalhos. Como resultado de sua pesquisa pelo que seria autêntico na cultura popular no Brasil e em Portugal, alimentou por muitos anos um grande acervo de sete mil discos, seis mil livros e uma grande quantidade de revistas e fotos, acervo vendido em 2001 para o Instituto Moreira Salles, que o digitalizou. O crítico musical publicou mais de vinte obras, dentre elas *A província e o naturalismo* (1966), *Música popular: um tema em debate* (1966), *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto* (1975), *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa* (1988), *A música popular no romance brasileiro: século XVIII, XIX e XX* (1992), *As origens da canção urbana* (1997), *Música popular: o ensaio* é no jornal (2001), *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu* (2001).

Brasil. João Gilberto inventou um jeito de cantar para adaptar a música brasileira à maneira americana. João Gilberto é americano” (GIRON, 2004). O historiador musical é muito envolvido com as músicas de séculos distantes por acreditar que no presente não existe a genuína música popular brasileira. O envolvimento com as “raízes” o fez negar tudo que tivesse ligação com o mercado ou com os elementos internacionais. Por isso ele combate não só a bossa nova, como também o tropicalismo e o rock. Para Tinhorão (GIRON, 2004) a música popular brasileira inexiste e, num tom apocalíptico, diz não ver condições de aparecer nada de interessante no futuro. E segue afirmando que a variedade no Brasil hoje é transformar bumba-meu-boi em bumbódromo, o que faz com que ele sinta nostalgia de um “projeto cultural verdadeiro”, como o encabeçado por Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940, em que todo mundo cantava música brasileira, inclusive ele. Em meio a essa negação da produção musical brasileira recente, Tinhorão surpreende ao valorizar o *rap* como sendo um retorno ao canto e a redenção da palavra enquanto música. E ainda contextualiza uma possível proveniência do gênero de protesto: “o cantochão, por exemplo, é o *rap* da Igreja Católica: surgiu com os padres rezando sem acompanhamento. Mas a música brasileira já tinha o seu *rap*, a embolada, antes de os garotões de Nova York a reinventarem”³ (GIRON, 2004). O pensamento do crítico é carregado de preconceitos e essencialismos bastante discutíveis quando se fala de cultura, e ainda mais a brasileira. Os avanços tecnológicos e do mercado impossibilitam o estabelecimento de uma produção hermética e sem adequações às novas lógicas de interações artísticas.

Referindo-se a essas questões, Wisnik (2004)⁴ explica como as esferas contemporâneas do global não permitem que se pense mais em pureza artística, assim como o faz Tinhorão. O crítico uspiano não deixa de mencionar a dependência do modelo norte-americano, mas enfatiza o outro lado da moeda da mundialização que é o de produzir sujeitos culturais atrelados não só a uma região, etnia, cultura nacional ou classe social. Além disso, a música transformada em mercadoria de massa, continua Wisnik (2004), também promove regressão da audição em função da identificação do indivíduo com determinado gênero específico, levando-o a exibir uma escuta repetitiva, tema bastante discutido no livro *O som e o sentido* (WISNIK, 1989) via Theodor

³ Contudo, quando indagado sobre a autenticidade brasileira do cantor Marcelo D2 e do grupo Racionais MC, Tinhorão dispara: “Eles macaqueiam os americanos, imitam até mesmo as roupas deles. Os rappers do Brasil são como ‘breganejos’, que exploram a música texana” (GIRON, 2004).

⁴ Debate com José Ramos Tinhorão no Encontro Nacional de Pesquisadores de Música Popular, realizado por iniciativa do MIS/Rio, em outubro de 2001 e publicado no livro *Sem receita*, em 2004.

Adorno. A posição adorniana, nas palavras de Wisnik (2004, p.323), tem “o grande mérito, entre muitos outros, de ser uma defesa (desesperada) da cultura, a contrapelo do economicismo e sociologismo mecânicos, mas baseada num horror fundamental à música popular comercial urbana que eu não tomo pra mim”. De fato, mesmo dentro dessa lógica, a música popular garante a autenticidade de seus usos e de uma renovada criatividade. Defendendo essa tese, Wisnik (2004, p.322) se coloca: “a minha posição supõe que se aceite ou que se aposte numa capacidade qualquer de autonomia da criação cultural em relação à economia mercadológica e consumista, inclusive dentro desta”. Essa defesa do crítico, possivelmente, faz referência à produção da MPB (objeto de estudo de Wisnik), a qual se constitui como mercadoria, mas, no entanto, não segue padrões de uma produção em série, pois, a todo o momento, se reinventa. Vale ainda ressaltar que essa autonomia citada por Wisnik é relativa, pois está atrelada a certa dependência do mercado, pois a arte hoje se produz e se divulga através dele.

Não deixando de valorizar o trabalho daquele que para o crítico é o mais importante pesquisador e referência obrigatória para todos que desejam estudar a música popular brasileira, Wisnik (2004, p.324) discorda do seu “fundamentalismo sociocultural”, que defende uma identidade natural das classes populares afastadas do contato com a cultura estrangeira. Afirma o crítico:

Nesse esquema, dominador e dominado, ‘invasor’ e ‘invadido’, correspondem univocamente a criador e imitador: num economicismo galopante, que nega toda a dialética da cultura, no Brasil e no mundo, a criação é concebida como prerrogativa e atributo exclusivo do dominador econômico.

Dentro dessa lógica, então, não será permitido chamar de brasileiros movimentos como bossa nova e tropicalismo, já que mantêm intenso contato com o outro. Além disso, se perpetua o discurso platônico da cópia acrítica de produtos culturais, o que desvaloriza o País e apaga o potencial criativo do seu povo. Tinhorão acaba engrossando o discurso negativo diante do que é produzido no Brasil. Por outro lado, Wisnik eleva a música popular justamente pelo seu caráter híbrido entre canção popular e poesia de “alto nível”, observando o reconhecimento mundial de artistas como Tom Jobim e João Gilberto. Um exemplo citado por Wisnik (2004) e fora desse circuito clássico popular-nacionalista foi o *rap* de São Paulo, tendo como emblema o CD “Sobrevivendo no inferno”, dos Racionais MC’s. Além da MPB e do *rap*, ainda se verifica no Brasil a realização da música ligada à festa, ao entretenimento e à dança. É essa variedade

artística que Wisnik (2004, p.327) marca como traço de singularidade brasileira no mundo, diante de países ditos avançados em que inexistia música popular e se supervaloriza a separação entre música de mercado e de “qualidade”, pois “sabemos que o comum, na maioria dos países ditos avançados, com a sua indústria cultural organizada e sua música popular morta há muito tempo, é a separação muito mais nítida entre música de mercado banal e música de qualidade em nichos culturais ou de mercado reduzidos”.

No Brasil, no entanto, a difusão de música em grande quantidade e de qualidade ajudou até a forjar a modernização progressista do País. A indústria cultural já faz parte de maneira indelével da cultura. Numa reflexão sensata, Wisnik (2004, p.328) pontua que “se nós jogamos a ideia de que a cultura, enquanto tal, produz, apesar de tudo, diferença, contradições e vitalidade, não haverá nada a fazer com a globalização”.

Para finalizar, Wisnik (2004, p.331) se localiza do lado oposto ao de Tinhorão, que para ele não sabe pensar com nuances. Apostando que o crítico musical tenha lido o mesmo texto de 15 anos atrás no debate por serem suas ideias as mesmas do passado, o vê ainda como um personagem de uma peça teatral do CPC da UNE. Traçando as diferenças entre ele e Tinhorão, o crítico afirma: “ele pensa que tudo que ele pensa é verdade, e eu duvido da verdade de qualquer pensamento, não por um relativismo universal, de cunho pragmático, mas porque é da estrutura do pensamento e da linguagem acercar-se, quando com método, de verdades que brilham e escapam” (WISNIK, 2004, p.331).

A oposição entre os dois se destacou mais ainda quando, num apelo nacionalista e idealizador da pureza da cultura popular, Tinhorão deixou claro que não se tinha necessidade de se produzir *rap*, já que existia o cordel, a embolada e o repente (WISNIK, 2004, p.332). O que seria contraditório, como se vê acima, já que o historiador musical valoriza o *rap* na entrevista concedida à revista *Época*, em 2004. Wisnik (2004, p.333) afirma, então, que se considera, além de maior conhecedor do crítico, o responsável pela “única alteração substancial” das ideias de Tinhorão desde o início de suas críticas na década de 1960 por demonstrar para ele a riqueza do *rap* brasileiro. Disposto a pontuar a sua diferença em relação a Tinhorão, Wisnik expõe suas ideias de forma direta e tece suas críticas, elegantemente, mas sem medir palavras, sobre a postura retrógrada e essencialista do crítico.

Esse debate foi considerado como o início de uma discussão maior em torno do universo cancional. A crise dos moldes usuais da canção fez com que novamente

Tinhorão, em entrevista para o Jornal *Folha de São Paulo* (Suplemento *Mais!*), em 29 de agosto de 2004, afirmou que um tipo de composição ligada ao individualismo, “feita para você cantar e outras pessoas ouvirem se sentindo representadas na letra”, havia acabado, em meio à padronização coletiva de escuta promovida pelos novos recursos eletroeletrônicos. Num comentário, diga-se de passagem benjaminiano, Wisnik (2004, p.463) afirma acreditar que a canção “[...] existe meio a contrapelo do mundo, mas que extrai sua força disso mesmo”. Nesse mesmo ano, quatro meses depois, e no mesmo jornal⁵, uma das vozes da aclamada MPB declara que a canção havia chegado ao fim, porque não se vê mais repercussão do cancionário tradicional.

Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado. [...] A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse por isso hoje parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. Noel Rosa formatou essa música nos anos 1930. Ela vigora até os anos 1950 e aí vem a bossa-nova, que remodela tudo - e pronto (SILVA, 2004).

Chico Buarque, o autor dessa declaração, ainda aponta o *rap* (elemento de rasura no discurso de Tinhorão) como um sinal da negação da canção como tradicionalmente conhecida, estando plasmada e aprisionada no século passado. O que se vem questionando, de fato, são o esgotamento formal e o deslocamento da função da canção, num contexto em que são modificados os aspectos culturais, ideológicos e até técnicos.

Em tempos de alarde em relação às finalizações em vários campos artísticos e do conhecimento (fim da arte, fim da história), a produção musical não poderia passar ileso diante de tantas transformações. Identificando também a canção como fenômeno

⁵ A entrevista de Chico Buarque, cujo título é “Chico contra o cinismo”, foi concedida a Fernando de Barros e Silva para o Jornal *Folha de São Paulo* em 26 de dezembro de 2004 e foi o veículo da hipótese do cantor sobre a possibilidade de uma crise da música a que vem se dedicando uma vida inteira. O compositor voltaria a debater o assunto, mas sem muitos acréscimos importantes em relação à entrevista para a *Folha* na série de DVDs, mais especificamente o número 7 (na parte dos “extras”, no tópico “Chico fala”) produzida por Roberto de Oliveira, sobre a obra de Chico Buarque lançada em 2005. O assunto ainda foi discutido por Francisco Bosco, em seu texto “Cinema-canção”, publicado no livro *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*, em 2007, e no ensaio “Cancionistas invisíveis”, de Luiz Tatit, publicado na revista *Cult*, em agosto de 2006 e, posteriormente, compilado no livro *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. Em acréscimo a esses ensaios e entrevistas acerca do tema, Leonardo Lichote (2009), na matéria “Músicos e teóricos apontam o fim da canção”, cita o Cd *Danç-êh-sá*, de Tom Zé, de 2006, como local por onde também passou o debate do fim da canção. Um disco, que nas palavras de Jotabê Medeiros (2006) “não têm letras, só sons, cantos, acalantos, vocalizações, gargarejos, interjeições. Há momentos em que parece um festim dodecafônico, tem horas que tudo se desmancha num frevo pernambucano, tem hora que o forró come solto, com Jarbas Mariz esfolando um triângulo”.

musical do século XX, Santuza Cambraia Naves (2010) observa que a entrada de ritmos estrangeiros como o rock, o funk, o reggae e o *rap* trouxeram uma nova configuração no campo da música na década de 1980, se diferenciando de modalidades como a MPB e a bossa nova, as quais dão maior privilégio à harmonia e à melodia. Essa configuração permitiu esboçar que “esse predomínio do pulso deu margem ao debate sobre o fim da canção” (NAVES, 2010, p.19). Acalmando os ânimos em torno da situação, Luiz Tatit (2007, p.230) alerta:

não nos preocupemos com a canção. Ela tem a idade das culturas humanas e certamente sobreviverá a todos nós. Impregnada nas línguas modernas, do Ocidente e do Oriente, a canção é mais antiga que o latim, o grego e o sânscrito. Onde houve língua e vida comunitária, houve canção. Enquanto houver seres falantes, haverá cancionistas convertendo suas falas em canto. Diante disso, adaptar-se à era digital é apenas um detalhe.

Essas são as palavras de um músico e semiologista que dedicou sua carreira acadêmica ao estudo da canção popular, dos cancionistas (termo criado por ele) e do universo que rodeia essa manifestação. Com o olhar privilegiado de quem tem anos de pesquisa na área, Tatit (2007, p.231) acredita ser um equívoco dizer que o *rap* está tirando o espaço da canção “[...], pois nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações ‘românticas’ da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima”. Sendo o *rap* um tipo de canção, o que se pode concluir é que o contexto musical ganha “vitalidade” com esse gênero corrosivo e cortante. Contudo, como é bem lembrado pelo jornalista que fez a entrevista com Chico Buarque, Fernando de Barros e Silva (2009), “tomar o ‘fim da canção’ ao pé da letra, pelo calor de face, parece tão equivocado quanto imaginar, na ponta oposta, que estamos diante de um artifício retórico, um mero truque de linguagem”, portanto, não se deve colocar uma possível resolução da questão em polos extremos de explicação. Silva (2009), então, reforça a ideia de que

[...] o argumento (de Tatit) oscila entre a platitude (*rap* também é canção!) e a satisfação (a canção vai muito bem!). Se Tinhorão é mesmo um pensador grosseiro, Tatit acaba sendo fino demais. Tomado como fato consumado (Tinhorão) ou como quimera (Tatit), o “fim da canção” deixa de ser um problema substantivo inscrito no presente, sobre o qual tem algo a nos dizer. Em ambos os casos, para falar naquela outra língua em desuso, falta negatividade à reflexão.

É importante salientar que tomar as reflexões acerca do caso “fim da canção” como meramente dicotômicas não resolve o impasse, e impede que o debate seja deslocado para outras questões que rondam a querela. Não só no Brasil, mas ao redor do mundo as transformações que se operaram na tecnologia de informação e na divulgação dos produtos gerados por essas metamorfoses deslocaram o modo como se recebia a arte e a sua importância na sociedade. Nos tempos dos festivais da década de 1960, palco da divulgação da MPB, havia um apelo generalizado para a audição da música produzida na época. Mais que um envolvimento temporário, ligado ao lazer, estar inteirado do ambiente musical era ser crítico e combatente das causas sociais. Contemporaneamente, se verifica outro estado de coisas, que Lorenzo Mammì (2007, p.233) observou como o começo de uma nova etapa:

na década de 1960, o artista americano Robert Smithson disse que as redes de signos da cultura contemporânea chegariam a uma densidade tamanha que formariam uma casca lisa e uniforme, sobre a qual seria possível correr livremente em todas as direções, como um deserto incontaminado. A música popular brasileira talvez esteja chegando a uma situação similar. O cânone, que vai mais ou menos de Nazareth a Chico e Caetano, já se fechou.

A variedade musical hoje é tão grande que não se tem um ou dois nomes destacáveis, mas uma infinidade de criadores dispersos numa superfície digna de um indivíduo eclético. A relativização do cânone dispersou a valoração desse status que hierarquiza e acaba separando as produções. Analisando essas tensões contemporâneas, Wisnik (2009) sistematiza essa problemática da posição da canção hoje, de forma didática, numa série de aulas-show⁶. Não concordando com o fim da canção, o crítico afirmou que se a palavra cantada está em todas as culturas e é tão universal quanto a língua, não se trata de pensar que a canção está em vias de acabar. Ao citar o *rap*, esse gênero rítmico e quase sem variação melódica (e só dessa forma pulsante é que as palavras ditas pelas letras ganham força), o classifica, assim como o fez Chico Buarque, como interferência na transformação da canção. Produto importado dos guetos norte-

⁶ Essa série foi gravada pelo Instituto Moreira Salles, que a disponibilizou em seu *site*, em 7 de abril de 2009, com o nome de *O fim da canção*. O parceiro da empreitada foi Arthur Nestrovski, que participa há muito tempo das performances com seu violão, e apresentando seus conhecimentos teóricos. As aulas que foram gravadas em quatro blocos (Promessa de felicidade, Visões do paraíso, Tropicália e O fim do fim da canção) não têm, segundo Wisnik (2009), o intuito de fazer um panorama da música brasileira, mas um mergulho em certos temas históricos relativos à canção. A repercussão de tal empreendimento foi tão grande a ponto de o Jornal *O Globo* publicar uma reportagem (“Músicos e teóricos discutem o fim da canção”) sobre o assunto no início do curso, em 12 de abril de 2009 e, ao seu término, a *Folha de São Paulo* preparar, em 6 de julho de 2009, no caderno *Mais!*, uma matéria (“Canto pra quem?”) dedicada ao tema.

americanos, o ritmo e a poesia encontraram também no Brasil um espaço marginal, de negros e excluídos para florescer. E ainda interagindo com outras lógicas, como o samba, o *rap* ganhou repercussão nacional através do grupo Racionais MC's, obtendo o estatuto de grande acontecimento cultural dos anos de 1990.

Tudo isso, segundo Wisnik (2009), serve para afirmar que o *rap* também é música e que ele não provocou o fim da canção, mas consiste em outra forma de afirmação musical. O que de fato se nota, observa o crítico, é que hoje não se presta mais atenção no cancioneiro como antes (WISNIK, 2009). Na década de 1960, por exemplo, havia uma mobilização em torno de certos músicos e isso se aplicava de uma forma mais ou menos generalizada. Todos sabiam cantar as canções de grande sucesso, que também eram de grande apuro técnico. Ouvir os últimos CDs de Chico ou Caetano é descobrir até que ponto a canção pode chegar a seu apuro formal, no limite de sua expressão, ao mesmo tempo em que se deixa de prestigiar, mais detidamente, esse tipo de construção musical. A título de exemplo, no programa realizado no Instituto Moreira Salles, Arthur Nestrovski (2009), explica que na canção *Subúrbio*, de Chico Buarque, a utilização da técnica de composição tinha chegado ao seu limite, pois os intervalos melódicos e a aceleração harmônica preenchiam todos os espaços possíveis, fazendo com que o cromatismo fosse levado aos extremos. Em contraponto, na letra, a referência ao morro como local de ausência (“não tem frescura, nem atrevimento/lá não figura no mapa”⁷) sugere a desigualdade social, cantada por aquele que está do outro lado do morro. É o que Marcelo Coelho (2006) considera como sendo “[...] um certo mal-estar, que afinal é de todo sujeito que, sem abrir mão de seus privilégios, reconhece que a situação brasileira é insustentável”. Para além do desnível social, identificar os paradoxos do Brasil é estar dentro do jogo a tal ponto que ter um público que perceba a virtuosidade e a complexidade técnica de sua música é quase impossível num País que, em sua maioria, ainda precisa saber ler e escrever de forma mais eficaz. A situação acaba chegando ao ponto que o próprio Chico canta no fim da sua canção: “perdido em ti/eu ando em roda/é pau, é pedra/é fim de linha”. Para Wisnik (2009), não há avaliadores musicais hoje que percebam isso, devido à complexidade a que tal arranjo chega, talvez não porque ninguém queira, mas porque não há possibilidade de se suportar essa avalanche de informações diárias e ainda avaliá-las. Além disso, ao lado de canções mais elaboradas como essas, as músicas contemporâneas não se encaixam

⁷ Letra completa disponível em: www.chicobuarque.com.br. Acesso em: 12 de outubro de 2011.

mais no modelo voz e violão, antes idolatrado, porque elas incorporaram outras sonoridades e disposições.

Em meio a essa discussão, o que se destaca no discurso daqueles que acreditam no desaparecimento da canção é também a negação de outras formas de fazer música, como o *rap*. Curiosamente, esse último é de proveniência popular e aos poucos vem ganhando relevância quando o assunto é música. Portanto, ao que parece, há um desconforto nessa expansão dos artistas dos guetos e uma consequente apreensão dos consagrados de perderem espaço privilegiado no consumo musical. Já ficou comprovado, no entanto, através das considerações de especialistas como Luiz Tatit e Wisnik, que o que acontece hoje é a expansão das variedades cancionais e não o término delas. Houve, portanto, um deslocamento das produções musicais e uma maior pulverização, principalmente através da internet, das novidades no campo artístico. Não há mais o festival da Record, mas, sim, os pequenos eventos de grande repercussão na vida cotidiana.

A participação nessas polêmicas demonstrou, em grande parte, a disponibilidade de Wisnik para dialogar e assumir em ambiente público as suas opiniões. Os debates, de um modo geral, giraram em torno da canção e da sua importância na cultura brasileira. Quando a questão gira em torno do *rap*, os argumentos mais formais da técnica musical e históricos, que validam o contato entre produtos estrangeiros e nacionais (mesmo o *rap* sendo norte-americano, quando foi exportado para o Brasil se deparou com outro tipo de contexto e, a partir disso, criou-se uma nova forma de expressão, um novo *rap*) servem tanto para desmontar as afirmações radicais defendidas por Tinhorão, quanto para refutar a morte da canção (defendida por Chico Buarque) por essa estar, na atualidade, ainda mais renovada e diversificada, devido à emergência, justamente, do *rap* e de tantos outros ritmos.

REFERÊNCIAS

COELHO, Marcelo. Nós aqui, e eles lá. Jornal *Folha de São Paulo*. (Ilustrada). 14 jun. 2006. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/carioca_fsp2.htm>. Acesso em: 12 out. 2011.

GIRON, Luís Antônio. O rap salva a palavra. Entrevista com José Ramos Tinhorão. Revista *Época*. Edição 322. 16 jul. 2004. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG65435-6011,00-O+RAP+SALVA+A+PALAVRA.html>> Acesso em: 22 mar. 2011.

LICHOTE, Leonardo. Músicos e teóricos discutem o fim da canção. Jornal *O globo*. 12 abr. 2009. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2009/04/11/musicos-teoricos-discutem-fim-da-cancao-755236530.asp>>. Acesso em: 22 nov. 2011.

MAMMÌ, Lorenzo. Os sonhos dos outros. In: NESTROVSKI (Org.). *Lendo música*: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 217-235.

MEDEIROS, Jotabê. Tão Zé. Seção Imprensa. 20 out. 2010. Disponível em: <http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=259:tao-ze&catid=8:imprensa&Itemid=18>. Acesso em: 22 nov. 2011.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NESTROVSKI (Org.). *Lendo música*: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 217-235.

SILVA, Fernando de Barros e. Entrevista “Chico contra o cinismo”. Seção Entrevistas. Site *Chico Buarque*. 26 dez. 2004. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 12 mai. 2011.

TATIT, Luiz. *Todos entoam*: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

WISNIK, José Miguel Soares; BAHIANA, Ana Maria; AUTRAN, Margarida. *Anos 70 / música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

WISNIK, José Miguel Soares. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel Soares. *Sem receita - Ensaios e Canções*. São Paulo: PubliFolha, 2004.