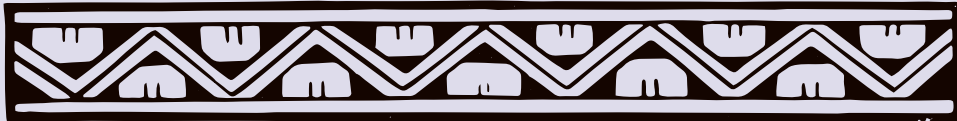


Artigos



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 36, N. 1, JAN.–DEZ. 2025
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Antropologia histórica da música popular brasileira¹

Rafael Menezes Bastos²

RESUMO: O texto adota uma abordagem histórico-antropológica da música popular brasileira, destacando seu papel na construção de identidades culturais, marcado por processos de mestiçagem, urbanização e tensões entre práticas populares e projetos das elites. A música popular revela grande capacidade de assimilar influências externas e ressignificá-las como “nacionais”, ao mesmo tempo em que transforma repertórios inicialmente desvalorizados em formas culturalmente legitimadas. A partir do século xx, especialmente após a década de 1970, a indústria fonográfica assume papel central na circulação, no consumo e na afirmação social desses repertórios, articulando interesses econômicos, estratégias de mercado e dinâmicas culturais mais amplas.

PALAVRAS-CHAVE: Música popular brasileira. Identidade nacional. Antropologia histórica. Indústria fonográfica.

ABSTRACT: The text adopts a historical-anthropological approach to Brazilian popular music, highlighting its the role in the construction of cultural identities, shaped by processes of cultural hybridity, urbanization, and tensions between popular practices and elite projects. Brazilian popular music demonstrates a strong capacity to absorb external influences and re-signify them as “national,” while simultaneously transforming initially devalued repertoires into culturally legitimized forms. From the twentieth century onward, particularly after the 1970s, the phonographic industry assumes a central role in the circulation, consumption, and social affirmation of these repertoires, articulating economic interests, market strategies, and broader cultural dynamics.

KEYWORDS: Brazilian popular music. National identity. Historical anthropology. Phonographic industry.

141

¹ Trata-se de tradução do verbete “Brazil”, publicado em 2005 na *Continuum Encyclopedia of Popular Music in The World*. Agradeço à Bloomsbury Publishing pela autorização para publicação da versão do texto em português e a Luís Fernando Hering Coelho pela tradução. O texto contempla assim os desenvolvimentos no campo tratado até 1990, intencionalmente não avançando para o período imediatamente posterior nem para a época do ‘streaming’. Agradecimentos são devidos ainda à filha Maiza de Lavenère Bastos, pelas ajudas diversas, e ainda a Allan de Paula Oliveira, pelas conversações recentes sobre o texto — pelo qual, porém, sou o único responsável.

² Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

A grande maioria das histórias da música brasileira a têm apresentado como um produto de formações musicais portuguesas e africanas. A contribuição indígena é vista como irrelevante ou ausente, por causa de alegado isolamento voluntário dos ameríndios, ou pretensa incapacidade sua de resistir à pedagogia colonial, particularmente àquela dos jesuítas. Nesse sistema, a influência portuguesa é vista como sendo responsável pela instalação da racionalidade musical, equacionada com os sistemas melódico e harmônico ocidentais, a influência africana apontando para a sensibilidade, sua expressão tomando a forma de uma corporalidade rítmico-percussiva obsessivamente binária (Menezes Bastos, 1997, p. 507–508). Neste modo de ver, que está firmemente estabelecido já por volta de 1930 — como no clássico de Gallet (1934) — a música popular é entendida como a modernização da folclórica ou a vulgarização da erudita, o papel da gravação fonográfica sendo tido como absolutamente definidor. A música popular não constituiria, assim, uma tradição musical específica — do tipo proposto, por exemplo, como meso-música por Vega (1966) — mas o resultado de diferentes processos aculturativos, resultantes de difusão e evolução que tomaram as músicas folclórica e erudita como matérias primas e construíram um novo produto, marcado pela secularização, diluição e mercantilização. A música popular portaria, então, uma dupla degeneração, supondo a perda tanto da propagada pureza da música folclórica quanto da pretensa grandeza da erudita. Esta ideologia consolidou-se na historiografia musical brasileira nos anos 1930, encontrando em Mário de Andrade (Andrade, 1962, p. 153–188) seu grande apóstolo — o seu uso do adjetivo pejorativo “*popularesca*” (ibid., p. 167) para referir-se a ela evidencia bem o peso de seu julgamento, com consequências profundas nas esferas educacionais e culturais oficiais.

O estudo acadêmico sobre a música popular brasileira data do final dos anos 1930 (para bibliografias, ver Chase 1962; Correia de Azevedo et al. 1952), período no qual a música popular começou a existir no país como uma carreira profissional, ligada à indústria fonográfica e à rádio. Antes disso, comentários históricos e descritivos limitavam-se àqueles de cronistas ou críticos em jornais e revistas ilustradas, bem como àqueles incluí-

dos em livros sobre música brasileira em geral (por exemplo Mello, 1908 e Cernicchiaro, 1926) e a textos de viajantes estrangeiros (por exemplo Spix & Martius, 2017 [1823–1831]). A partir dos anos 1960, através de José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral e Ary Vasconcelos e outros, uma tradição de especialistas começou a emergir, não vinculada à academia, mas ao jornalismo. Durante muitos anos o predominante clima de desdém intelectual pelo objeto, ele mesmo, “música popular” significou que havia pouco contato entre esses intelectuais e os acadêmicos ligados às universidades. Contudo, na medida em que este clima começou a mudar, um diálogo gradualmente se desenvolveu entre eles.

Música popular brasileira: história inicial

Apesar de haver um considerável corpo de informações historiográficas que indica que existia uma vida musical significativa no Brasil, tanto na esfera popular quanto na erudita, antes mesmo do século XVII (Duprat, 1985; Kiefer, 1982, p. 9–27; Tinhorão, 1990, p. 31–60), há muito pouco conhecimento sistemático sobre qualquer período anterior ao século XVIII (Béhague, 1979, p. 60). Durante o século XVII, os dados apontam para Salvador e o Recôncavo Baiano, e Recife e Olinda como os principais centros da vida musical. Aqui a economia era baseada na cana de açúcar e havia uma sólida organização da Igreja Católica, devida principalmente aos jesuítas. Enquanto a música erudita era ligada predominantemente aos serviços da igreja, a popular envolvia o cotidiano das elites brancas e mulatas. Gregório de Matos (1623–1996), poeta barroco famoso por sua poesia satírica, era também autor de coplas e *romances*, que cantava acompanhando-se com uma guitarra portuguesa (viola), da qual era um executante proficiente. Tinhorão (1990, p. 49–50) sugere que a sua maneira de tocar, o *rasgado* e não o ponteadado, indica que sua música tinha pertinência mais à esfera da música popular do que da erudita. Esta continua a ser uma distinção chave na demarcação dos universos musicais no Brasil (Menezes Bastos, 1999).³

³ *Rasgado* ou *rasgueado* é uma palavra de origem hispânica, indicando uma maneira

Durante a primeira metade do século XVIII, o Recôncavo Baiano fortaleceu sua posição como centro mais rico do país, diversificando sua economia além da cana de açúcar, passando também a desenvolver a cultura do tabaco e a pesca. Outros centros importantes eram Recife, Olinda e o Rio de Janeiro, além das reduções Guarani na Província Jesuítica do Paraguai. Esta última incluía o atual território do Paraguai e partes do sul do Brasil, Argentina, Uruguai, Chile e Bolívia e continha numerosas missões, muitas das quais com uma rica vida musical da qual fazia parte não apenas a música erudita europeia (Caraman, 1976; Furlong, 1933 e 1962; Haubert, 1990; Kennedy e Frank, 1988; Lange, 1973; Preiss, 1988). Em 1759 a população do Recôncavo era aproximadamente de 103.000 pessoas, 64% das quais eram negras e mestiças e 36%, brancas (Tinhorão, 1990, p. 63–66). A região desfrutava de uma vida sociocultural extremamente variada, e foi neste período que aquele que talvez seja o primeiro gênero brasileiro de música popular, a *fofa*, emergiu da população africana. A fofa era música de dança e era vista como lasciva e vulgar pelas elites e considerada diabólica pela Inquisição. Ela foi exportada para Portugal, onde, em meados do século XVIII, tornou-se um gênero nacional (Kiefer, 1977, p. 8; Tinhorão, 1990, p. 67), fato a partir do qual os estudiosos têm discutido o tema de sua origem brasileira (Andrade, 1989, p. 228; Cascudo, 1979, p. 331; Marcondes, 1988, p. 295–296).

Já em princípios daquele século, grandes descobertas de ouro e diamantes em Minas contribuíram para mudar o centro político-econômico da colônia em direção ao sul e cidades como Vila Rica (atual Ouro Preto) e Sabará atraíram muitos imigrantes, tanto escravos quanto pessoas livres (brancos e mulatos). De 1750 a 1800, Minas produziu aproximadamente a metade do ouro no mundo e cidades como Vila Rica e Sabará desenvolveram uma rica vida urbana, da qual um dos resultados foi o mais vigoroso movimento de música erudita no Brasil até aquela data, o chamado “barroco mineiro” (Barbosa et al., 1979; Lange, 1946, 1965 e 1966; Resende, 1974 e 1989).

de tocar o violão e similares, atacando as cordas para cima e para baixo com todos os dedos.

Corporações de ofício tiveram um papel fundamental então, contando com o envolvimento de cerca de mil músicos ativos (Reily, 1998, p. 302), a maioria mulatos. Apesar de haver evidências que indicam que a música popular também tinha forte presença nessas cidades — tanto nos ambientes domésticos quanto nos saraus públicos e festividades (Barbosa, 1979, p. 50–53; Lange, 1969 e 1979; Resende, 1974, p. 69; Resende, 1989) — os estudiosos têm, até o momento, privilegiado o estudo da música erudita, tipicamente ligada aos serviços da Igreja. Em fins do século XVIII, o centro da colônia novamente deslocou-se para o Sul, agora para a então capital, cidade do Rio de Janeiro, e o Sul do Vale do Paraíba, onde o café estava se tornando o primeiro produto brasileiro a ser exportado. Novamente, grandes contingentes de migrantes seguiram a mudança.

É também deste período que vem a primeira documentação concreta da existência da *modinha* e do *lundu*, os dois gêneros geralmente aceitos como as principais raízes da música popular brasileira (Araújo, 1963, p. 11; Kiefer, 1977, p. 7). Um elemento chave para essa constatação são as atividades do poeta, compositor, cantor e violeiro, o mulato Domingos Caldas Barbosa (1738–1800), a quem Béhague (1968) atribuiu trinta canções manuscritas por ele encontradas na Biblioteca da Ajuda em Lisboa, numa coleção intitulada *Modinhas do Brasil*.

Em seu clássico sobre a modinha, Andrade (1964 [1930]) examina argumentos sobre suas origens exclusivamente brasileiras ou portuguesas, eruditas ou populares, temas que continuaram a ocupar estudiosos tanto no Brasil quanto em Portugal (Araújo, 1963; Kiefer, 1977; Tinhorão, 1990). Ele concluiu, ironicamente, que, na medida em que o tema da nacionalidade fosse considerado, para os portugueses a modinha era portuguesa e, para os brasileiros, brasileira (*ibid.*, p. 5). Quanto à questão sobre as origens populares ou eruditas da modinha, ele apontou para a provável influência da burguesia europeia e para o papel da modinha como música de salão. Debates similares ocorreram com relação às origens da *fafa* e do *lundu*, e alcançaram até mesmo o gênero emblemático português, o *fado* (Tinhorão, 1994). Tais debates surgiram a partir de uma

perspectiva que insiste em ver o Brasil e Portugal, em fins do século XVIII, como formações sociais estanques, havendo, entretanto, fortes evidências de que eles constituíam uma formação social contínua. Entre essas evidências, estão a transferência da corte portuguesa para o Brasil em 1808 e a elevação do Rio de Janeiro a sede do estado português. Essas controvérsias também essencializam o que seja um gênero musical, tendendo a concebê-lo em termos estáticos e congelando-o dentro de um rótulo verbal, ao invés de vê-lo como um sistema discursivo dinâmico, heterogêneo e aberto, cuja estabilidade — temática, estilística e composicional-estrutural — é dialética (Menezes Bastos, 1999 e 2007; Piedade, 1999).

146

O exato papel de Caldas Barbosa na formação da modinha permanece incerto. Kiefer declara que a falta de documentação torna impossível decidir se ele foi o inventor *ex nihilo* do gênero ou se ele produziu suas canções a partir de um substrato brasileiro pré-existente (1977, p. 9). Araújo (1963, p. 43) prefere argumentar que quando Caldas Barbosa mudou-se para Lisboa (ca. 1770), levou consigo a “primeira manifestação da sensibilidade e sentimento musical do povo brasileiro — o *lundu* e a *modinha*”, enquanto para Tinhorão (1990, p. 91–98) ambos os gêneros originaram-se da música folclórica/popular da colônia, folclórico/popular aparecendo aqui como um amálgama, ligado à emergência de uma identidade nacional brasileira.

As modinhas descobertas por Béhague são duetos em terças ou sextas paralelas e compasso binário, com uma construção silábica e onipresente uso de ritmo sincopado. Em alguns casos, o acompanhamento exige o uso da viola ao invés do cravo (1979, p. 93), como era usual nas *modinhas* impressas que eram publicadas em Lisboa na época e que, para Béhague, constituem o estilo paradigmático da modinha portuguesa. Uma das modinhas tem uma anotação que se refere a uma forma de acompanhamento baiana, outra deve ser tocada em rascado, e muitas delas usam padrões que se tornaram comuns mais tarde em muitos sambas (Béhague, 1979, p. 93). É possível concluir que a *modinha* (e o *lundu*) constitui um dos primeiros casos de globalização da canção na moderna música popular ocidental.

Durante o século XIX e entrando no XX, a modinha veio a ocupar um lugar social extremamente importante no país, colocando-se como um paradigma da expressão pública, lírica ou dramática, da voz do homem dirigida à mulher, com temática amorosa. Era cultivada tanto na esfera erudita quanto na popular, estando presente nos salões, em soirées públicas ou domésticas, assim como na rua, particularmente em serenatas. No processo, ela foi reduzida de dueto para a forma de solo e acompanhamento. Na música popular, alguns dos nomes mais importantes ligados ao gênero foram Joaquim Manuel Gago da Câmara (ca. 1780–ca. 1840), Cândido Inácio da Silva (1800–1838), Gabriel Fernandes da Trindade (ca. 1800–1854), Laurindo Rabelo (1826–1864), Xisto Bahia (1841–1894) e Catulo da Paixão Cearense (1866–1946).

Caldas Barbosa foi também uma figura chave na gênese do *lundu*, que apareceu ao mesmo tempo e nos mesmos salões cortesãos de Lisboa. O conhecimento de sua história inicial vem das seis peças de letras incluídas no segundo volume da *Viola de Lereno* (conforme Kiefer, 1977, p. 31–36), publicada somente em 1826, 26 anos depois da morte de Caldas Barbosa. Sandroni (1996, p. 67–114) sugere que a diferença entre os tipos portugueses e brasileiro de modinhas durante o fim do século XVIII são os mesmos que aqueles que iriam distinguir a modinha do *lundu* a partir de 1830, ou seja, que as últimas estavam apenas sendo geradas na época das primeiras (ibid., p. 75). Sandroni aponta para os tipos brasileiros de *lundu* e *modinha* como membros da família do paradigma rítmico do *tresillo* brasileiro, cuja característica central é formada por duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia e cujo significado dominante é sexual.

Os estudiosos tendem a concordar que o *lundu*-canção originou-se do *lundu*-dança, que por sua vez veio do *batuque*, um rótulo genérico para formas ancestrais de música de dança de origem africana no Brasil nas quais a *umbigada* — o toque de umbigo de um dançarino com o de outro como convite para dançar — é uma característica coreográfica distintiva. O consenso acadêmico tende a ver tanto os gêneros de dança quanto os de canção como usados mais por brancos e mestiços do que exclusivamente

por negros. Isto é tido como um elemento decisivo no papel que tais gêneros tiveram na construção de uma identidade nacional brasileira prospectiva. Sandroni mostra como a voz do autor no *lundu*-canção é a de um homem mulato (“negrinho”) dirigindo-se sedutoramente a uma mulher branca socialmente superior (“Iaiá”). A relação jocosa é um traço distintivo do diálogo entre os dois. Essas características sugerem um contraste sociopolítico entre o *lundu* (canção) e a *modinha*, a última sendo distinguida por um caráter horizontal e austero — um índice de simetria dialógica — e o primeiro por um caráter vertical e cômico, que expressa desigualdade.

Como a *modinha*, o *lundu* tornou-se um gênero de música e dança largamente disseminado no Brasil no século XIX, tanto na esfera popular quanto na erudita. Através de seu encontro com a *polca* e com a *valsa*, ambos tendo chegado ao país por volta de 1840, o *lundu* transformou-se primeiro, nos anos 1860, em *polca-lundu*, e logo num novo gênero de música popular de dança chamado “*maxixe*”. Encontros posteriores com o *tango* (brasileiro) e com a *habanera*, que eram comuns nos anos 1870, aprofundaram a transformação. A primeira referência conhecida ao *maxixe* na imprensa data de 1880 (Efegê, 1974, p. 19–31). É largamente aceito que ele emergiu no Rio de Janeiro, na Cidade Nova, um bairro de classe baixa muito conhecido por sua vida musical. Desde o começo, o *maxixe* era encarado pelas classes mais altas como vulgar e imoral. A influência da *valsa* e da *polca* pode ser vista na maneira como o acompanhamento instrumental da dança é feito por músicos que não participam dela. A parte instrumental do *maxixe* envolvia conjuntos de *choro* (originalmente, flauta, violão e cavaquinho), formações originais de banda militar e/ou pianos tocados por pianeiros, pianistas executantes de música popular (Sandroni, 1996, p. 118–128). De acordo com este autor, tanto a *polca-lundu* quanto o *maxixe* pertencem à família do *tresillo*.

Companhias de *zarzuela*⁴ trouxeram o *tango* para o Brasil por volta de 1856. Antes disto, “*tango*” era um termo genérico para manifesta-

⁴ Originalmente, a *zarzuela* era o tipo mais importante de ópera espanhola. Durante meados do século XIX, companhias de *zarzuela* eram de teatro musicado baseadas na

ções de canto e dança entre populações de origem afro-latino-americana (Sandroni, 1996, p. 140). No Brasil, o uso desse termo para indicar este universo de canto e dança era comum nos anos 1870. Isto antecedeu à *habanera*, com a qual o *tango* tem muito em comum, por exemplo, o padrão rítmico de acompanhamento referido como ritmo de habanera (uma colcheia pontuada seguida por uma semicolcheia e duas colcheias) é também usado para acompanhar tango e era muito comum em outras formas de música e dança deste período no Brasil. O fundamento deste padrão rítmico é sua pertinência ao paradigma do *tresillo*, um signo de suas origens afro-latino-americanas. Um princípio similar sublinha a proliferação de gêneros híbridos no período: *polca-lundu*, *polca-tango* e *habanera-tango-lundu*. Todos são compreendidos como música para acompanhar o maxixe, e o maxixe por sua vez é visto como emblema por excelência da musicalidade afro-brasileira. Sandroni (1996, p. 197) sugere que essa proliferação de termos para gêneros não era devida a uma confusão terminológica, sendo antes uma indicação dos esforços dos brasileiros para estabelecer uma distinção significativa entre o que era brasileiro e o que não era. Central para tal distinção era o uso comum da síncope e do ritmo de habanera.

A partir do século XIX, as linhas de desenvolvimento musical locais, regionais e nacionais no Brasil cruzaram-se e interpenetraram-se umas em relação às outras. Com isto, deram origem a muitos encontros entre diferentes formas de música e cultura. O exemplo do maxixe — que gozou de grande sucesso internacional em Paris em 1914 e em Londres em 1922 (Marcondes, 1998, p. 494) — ilustra como a jornada musical da Europa para as Américas e de volta deve ser vista como multilinear, contextualizada por desenvolvimentos socioculturais e ideológicos globais, como o romantismo e logo o nacionalismo. É importante notar também que o nodo brasileiro desta jornada não é invariavelmente o Rio de Janeiro, suposição que poderia distorcer a realidade, na medida em que a música popular no Brasil tem desde essa época apresentado uma forte unidade —

Espanha que frequentemente visitavam países latino-americanos.

os desenvolvimentos musicais no Brasil nunca excluíram manifestações locais e regionais de diversidade, nem instâncias de conflito e competição.

Inícios do século XX

150 Antes de seu estabelecimento durante o século XX como o nome do gênero musical brasileiro emblemático, o termo samba era empregado em várias partes da América Latina (de Cuba ao Peru, Argentina e Uruguai) para referir práticas afro-latino-americanas de música e dança (Sandroni, 1996, p. 171). No Brasil, seu primeiro registro na imprensa data de 1838 em Pernambuco, onde era usado para distinguir práticas rurais de música e dança afro-brasileiras do lundu, que era considerado urbano. As primeiras descrições de eventos culturais populares referidos como “samba” no Rio de Janeiro datam dos anos 1880, e eram associadas à famosa Festa da Penha (ver Tinhorão, 1972a, p. 172–197). Estas descrições do samba caracterizavam o gênero como etnicamente heterogêneo, e como urbano e metropolitano, e não mais de outras regiões do País, especialmente da Bahia. A primeira gravação de samba teve lugar em 1917 (*Pelo telefone*), com música de Donga, apelido de Ernesto dos Santos (1890–1974) e letra de Mauro de Almeida (1882–1956). Foi um grande sucesso. Essa primeira forma de samba é usualmente considerada a herdeira imediata do maxixe e, assim como este, emergiu na Cidade Nova, cuja população incluía muitos migrantes baianos. Era aqui que ele era cultivado ritualística e comunitariamente, junto com cerimônias mágico-religiosas nas casas de matriarcas afro-baianas, a mais famosa delas sendo Tia Ciata — apelido de Hilária Batista de Almeida (Moura, 1983). Some-se a essas características de autoria comunitária e uso em cerimônias domésticas, o samba inicial também era caracterizado por sua associação com a família do *tresillo* e o uso de improvisação e refrão (Sandroni, 1996, p. 351).⁵

Uma segunda variedade de samba data do fim dos 1920 e emergiu nos botequins do Estácio de Sá, outro bairro carioca, em 1928. A primeira

⁵ Gomes (2011) traz evidências de que *Pelo telefone* teria autoria coletiva, Tia Ciata estando no centro desta autoria.

escola de samba foi fundada no Estácio (Araújo, 1992, p. 96–118). Sandroni (1996, p. 197) mostra como essa variedade, geralmente chamada de “samba carioca”, não era parte da família do *tresillo*. Ela inaugurou o que o autor chama de paradigma do Estácio, cuja identidade rítmica é dada por uma sequência de três colcheias seguidas por uma colcheia pontuada, duas colcheias, e uma colcheia pontuada final (1997). Adicionalmente, seu acompanhamento geralmente inclui uma *batucada*. Entre os mais notáveis sambistas associados a esta nova variedade do samba estão Ismael Silva (1905–1978), Bide (apelido de Alcebíades Barcelos, 1902–1975), Nilton Bastos (1899–1931), Brancura (Sílvio Fernees, 1908–1935) e Baiaco (Osvaldo Caetano Vasques, 1913–1935).

Percepções de contraste e concorrência entre os dois tipos de samba têm motivado muitos debates. Para Donga, um dos popularizadores do primeiro tipo, o samba carioca já não era música para dançar, era marcha (Cabral, 1974, p. 21–22). Num trabalho clássico sobre a música popular brasileira, Guimarães acusou Ismael Silva (que tocava o novo tipo) de ter um viés comercial (Guimarães, 1978, p. 30), e que o “verdadeiro samba” — para ele o da primeira variedade — era de origem baiana (ibid., p. 23 e 27). Em outro trabalho clássico do mesmo período, Orestes Barbosa afirmava que o samba era de origem carioca (1978, p. 11 e 15) e que a variedade anterior era obsoleta. Considerando estes pares de opostos (Cidade Nova/Estácio, festivo/comercial, baiano/carioca), Vianna (1995) vê a entronização do samba carioca como a música nacional como um meio de colonizar a musicalidade brasileira (Vianna, 1995, p. 111), seguindo assim a forte tendência à centralização política que marcou o país nos anos 1930 (ibid., p. 61). Este colonialismo interno foi o resultado de uma aliança entre elites intelectuais e da música erudita, representando os segmentos brancos dominantes do país, e importantes músicos populares cariocas, representando os segmentos negro-mestiços, seus subordinados. Vianna argumenta que o gênero foi capaz de deixar de ser considerado pelas elites como uma forma de música paroquial, imoral mesmo e de baixa origem, para ser reconhecido pelas mesmas elites como a linguagem suprema da

identidade brasileira na esfera da música popular (ibid., p. 30). Isto teria ocorrido através de uma invenção de tradição (Hobsbawn, 1990) e uma fabricação de autenticidade (Peterson, 1992, p. 35). No processo, o samba teria sido usado como um instrumento colonial para transformar a miscigenação, de um problema para a identidade brasileira, em uma poderosa solução (ibid., p. 63). Durante o século XIX, a miscigenação era vista pelos intelectuais como a principal causa do subdesenvolvimento do país. Isto mudou durante os anos 1930 na medida em que a cultura carioca, tendo o samba como seu elemento mais importante, tornou-se nacionalmente dominante. No processo, a miscigenação foi tomada como fundamental, isto em um ambiente urbano particular, modernizador — sempre, o Rio de Janeiro —, feito emblema, nacional e internacional, do Brasil como nação moderna.

152

A tipificação da segunda variedade do samba como urbana num país onde, até aquela época, o rural e o urbano eram mais contínuos do que separados parece apontar para uma espécie de vitória do Rio de Janeiro, visto como moderno, sobre a Bahia, antiga. Essa vitória foi acompanhada pela transformação da última em tropo de uma “pura” identidade afro-brasileira. Sandroni (1996, p. 436), baseando-se em Arom (1985), no entanto, argumenta que a tendência para complexidade métrica na segunda variedade do samba carioca o faz muito mais “africano” do que a primeira. Essa tese contradiz aquela de escritores como Rodrigues (1984), Lopes (1981) e Tinhorão (1990), que enfatiza a ligação entre a assimilação do gênero pelo *establishment* com a sua incorporação pela indústria fonográfica.

É claro que a ascensão do samba carioca — e assim do tipo tido como urbano sobre o pretensamente rural, do Rio de Janeiro sobre a Bahia — foi possível apenas por causa da ligação feita entre o samba, a indústria fonográfica e o carnaval, e por causa do envolvimento de artistas de classe média — tipicamente cantores, compositores e arranjadores - tais como Mário Reis, Francisco Alves, Noel Rosa e Carmen Miranda (1909–1955, conforme Marcondes, 1998, p. 519–521; Mendonça, 1999). Apenas atra-

vés desses processos o samba carioca foi capaz de alcançar audiências de classes mais altas, logo produzindo aquilo que Araújo (1992, p. 88) chama de “efeito Carmen Miranda”, ou seja, a sua fetichização internacional como mercadoria brasileira, da mesma maneira que o café e, mais tarde, o futebol.

O samba carioca teve de fato uma dimensão internacional desde muito cedo. Em 1922, o conjunto Os Oito Batutas, sob a direção de Pixinguinha, passou um bem-sucedido período de seis meses em Paris. Lá, o contato que eles fizeram com músicos de *jazz* estadunidenses seria de grande consequência para o grupo e demonstra como a influência estadunidense na música brasileira é mais antiga do que usualmente se pensa. Os músicos brasileiros foram encorajados a incorporar saxofones, clarinetes e trompetes à sua formação, e a incluir fox trots e outros gêneros estadunidenses em seu repertório, junto com arranjos de tipo jazzístico (Marcondes, 1998, p. 583–584). De volta ao Brasil, o conjunto passou também alguns meses em Buenos Aires, apresentando-se com sucesso no Teatro Empire e gravou dez discos para a Victor argentina (Marcondes, 1998, p. 584).⁶

153

A contribuição de Carmen Miranda para o samba carioca foi de ordem diferente. Nascida em Portugal, mas tendo crescido no Rio de Janeiro, a carreira de Miranda foi lançada quando ela começou, em 1930, a participar com sucesso — em um mercado orientado pelo carnaval — nas indústrias do rádio, gravação fonográfica e cinema (Araújo, 1992, p. 85). Em 1939, no contexto da Política da Boa Vizinhança do governo dos Estados Unidos, Miranda e sua banda mudaram-se para aquele país, onde ela se tornou conhecida como “*Brazilian Bombshell*”. A fetichização do samba carioca com a qual ela é associada — vista por Tinhorão (1969) como estando presente também no início dos anos 1960 durante o lançamento da Bossa Nova nos Estados Unidos — era caracterizada pela transformação do gênero em uma caricatura musical, onde o Brasil era misturado com Cuba, por sua vez também misturada com o México (Araújo, 1992, p. 88).

⁶ Para a passagem dos Batutas por Paris, conforme (Menezes Bastos, 2005b). Para a passagem do grupo por Buenos Aires e cidades do Sul do Brasil, ver Coelho (2003).

O surgimento de cantores, arranjadores e compositores de classe média no samba carioca teve também o efeito de minorar as tensões internas existentes entre os praticantes das duas variedades do gênero. Noel Rosa (Máximo e Didier, 1990) e Ari Barroso (1903–1964, conforme Cabral, s.d.; Luciana, 1970) representam bem esta tendência. Rosa expressava uma ideologia muito peculiar, que substituía a oposição entre a Bahia e o Rio — resumida no Rio de Janeiro como aquela entre o morro e a cidade — com a afirmação, feita na letra de sua canção *Feitio de oração*, de 1933, que a origem do samba não estava nem no morro nem na cidade, mas no coração do país, e assim aberta a qualquer um (Menezes Bastos, 1996a). Barroso levou isto mais adiante. Seu clássico samba *Aquarela brasileira*, de 1939, era um samba do segundo tipo, com a letra prestando uma homenagem apaixonada ao do primeiro (Sandroni, 1996, p. 438). Essa busca de relaxamento das tensões é consistente com a gênese de um dos valores mais fundamentais da música popular brasileira: a luta pela compatibilização entre o tido como cultivado e o autêntico, o primeiro revelado através de um alto grau de competência no uso do código da música erudita ocidental na música popular, o segundo personificado pela procura da manutenção de modelos arquetípicos do samba.

154

Desde sua elevação à posição pan-brasileira que detém, o samba carioca tem sido convertido em um dos pilares da música e cultura popular brasileiras. Escolas de samba do Rio de Janeiro, tais como Portela, Mangueira, Império Serrano, Salgueiro e Beija-Flor (Araújo, 1992; Augras, 1998; Cabral, 1974; Marcondes, 1998), têm constituído seu lugar de cultivo ideal, um lugar que, junto com o carnaval carioca em geral, tem sido cada vez mais transformado em um grande negócio. Esta grande commodificação — em relação à qual a grande maioria dos sambistas afirma ser marginal — tem continuado a provocar debates em torno da perda de pretensa “autenticidade” do gênero, ecoando as polêmicas dos anos 1930. Entre aqueles que continuaram a praticar o samba carioca, Ataulfo Alves (1909–1969), Cartola (Angenor de Oliveira, 1908–1980), Nelson Cavaquinho (1910–1986), Nelson Sargento (n. 1924), Mano Décio da Viola (1909–

1984), Carlos Cachaça (n. 1902), Silas de Oliveira (1916–1972) e Zé Ketí (n. 1921) são nomes notáveis, assim como Martinho da Vila (n. 1938) e Paulinho da Viola (n. 1942).

A elevação do samba carioca à posição de gênero emblemático de música popular nacional teve consequências para as relações musicais entre Rio de Janeiro e Bahia, Pernambuco e São Paulo. Apenas a partir do final da década de 1950 — com a Bossa Nova e do Tropicalismo — a Bahia foi capaz de mudar sua imagem de passado. Desde começos do século XX, Pernambuco tem tido o seu gênero emblemático de música, o *frevo*, ligado ao carnaval, uma forma de música tipicamente de dançar, caracterizada por uma coreografia rica, relacionada à arte marcial afro-brasileira da *capoeira*, e por uma musicalidade sofisticada ancorada na música de bandas militares (Câmara e Barreto, 1986; Duarte s.d.; Tinhorão, 1986, p. 138–150). Apesar do frevo ser a tradição de música popular instrumental mais sofisticada no Brasil, ele nunca foi reconhecido como um gênero de apelo nacional. Pernambuco apenas foi capaz de mudar essa situação a partir dos anos 1940, com o *baião* e outros gêneros musicais nordestinos de sucesso a nível nacional. Mas estas tentativas iam contra a indústria fonográfica, que tinha o Rio de Janeiro e São Paulo como centros, tanto da produção quanto do consumo, as outras cidades do país, com poucas exceções, sendo receptoras.

Ao mesmo tempo em que se dava a elevação referida, São Paulo testemunhou o nascimento da *música caipira*, cujas primeiras gravações foram feitas em 1929. Na segunda metade do século XIX, o samba, em várias formas, era popular no estado de São Paulo (Moraes, 1978, p. 8), tanto no interior quanto na capital (Andrade, 1965; Britto, 1986; Moraes, 1997; Moraes, 1978). Contudo, nos anos 1870 a chegada de grande número de imigrantes de além-mar, principalmente italianos, mudou a composição étnica e de classe de São Paulo (Martins, 1992; Moraes, 1997). Os imigrantes tendiam a gravitar em torno das áreas urbanas em busca de empregos, especialmente na cidade de São Paulo, onde a eles se somavam migrantes internos, particularmente de Minas Gerais, Bahia e do Nordeste

(Durham, 1984, p. 29). Isto transformou a cidade, ao longo do século xx, na maior metrópole do Brasil, com uma vida sociocultural extremamente diversa. Os estilos de samba paulista nunca lograram grande popularidade junto a esta audiência e nem, tampouco, obtiveram difusão nacional.

O termo caipira refere-se ao estilo de vida rural tradicional no estado de São Paulo e sua área de influência na fronteira agrícola: Paraná e Mato Grosso do Sul. Esse estilo estava em declínio por volta dos anos 1940 sob as pressões da industrialização e da modernização da agricultura.⁷ A música caipira é vista por seus comentadores como a expressão dessa cultura comunitária paulista, tal como evidenciada por suas letras, que se referem predominantemente ao mundo do trabalho, ritual e religião comunitários. Musicalmente ela é caracterizada pelo canto em terças e sextas paralelas, com acompanhamento feito na tradicional viola. A execução puramente instrumental da viola — tipicamente solo — também é comum, assim como trio e solo vocal-viola. Mulheres participam frequentemente em todas essas formações, que são também comumente baseadas em relações de parentesco e matrimônio. As primeiras gravações foram feitas pela Columbia, com o financiamento do folclorista e escritor Cornélio Pires (1884–1958) (Marcondes, 1998, p. 632). A Columbia, através de seu representante em São Paulo, Byington & Company, considerava que o financiamento da gravação desta música era muito arriscado, preferindo concentrar-se no samba carioca. Não obstante, entre 1929 e 1931, cerca de cinquenta discos foram lançados na Série Caipira Cornélio Pires, representando um largo espectro de estilos caipiras paulistas, incluindo italiano, alemão, norte-americano e africano, este sendo considerado brasileiro. Entre os nomes importantes do primeiro período da música caipira estavam o sobrinho de Pires, Capitão Furtado (1907–1979) (Ferrete, 1985), João Pacífico (n. 1909), Paraguaçu (1894–1976), Raul Torres (1906–1970) e os duos formados por Murilo Alvarenga (1912–1978) e Ranchinho (1913–1991) e Torres e Serrinha (1917–1978). Mais tarde o gênero

156

⁷ Ver Candido (1964), clássico sobre o referido estilo de vida.

ficou conhecido pelos termos alternativos caipira e *música sertaneja*. Sob o último termo, tornou-se um fenômeno nacional a partir dos anos 1980.

O termo “música sertaneja” foi usado inicialmente para referir-se à música considerada de raiz em São Paulo por músicos nordestinos, a palavra *sertaneja* sendo usada para significar “do interior,” correspondendo ao caipira do sudeste. Por volta dos 1940 ela adquiriu o sentido de uma música urbana cujo foco era o rural e a sua perda. Os comentadores dessa música têm diferentes percepções sobre o rural e o urbano. Enquanto a urbanização no samba carioca é vista em termos positivos — as antigas acusações de comercialismo tendo sido esquecidas —, no caso de São Paulo a transição da *música caipira* para a *música sertaneja* ainda hoje é vista em termos dos efeitos negativos da urbanização. Os comentadores avaliam esta transição em termos de comodificação.⁸

Dois outros gêneros, o *bolero* e o *baião*, emergiram na primeira metade do século xx. Boleros cubanos e mexicanos começaram a chegar ao país durante os 1930. Sua difusão foi feita através de programas de rádio de ondas curtas, discos de 78RPM, filmes mexicanos e versões locais de rádio novelas cubanas com suas trilhas sonoras originais (Araújo, 1999, p. 44–46). Boleros brasileiros foram inicialmente produzidos nos 1940, às vezes formando híbridos, como *bolero-canção* e *samba-bolero* (ibid., p. 46). O bolero foi criticado por pretensamente ser de baixa qualidade e por ser alienígena (ibid., p. 47). Contudo, adaptou-se tão bem ao país que, nos 1940 era dificilmente distinguível do *samba-canção* brasileiro. Um termo específico, híbrido, “*sambolero*”, foi criado para referir-se a ele (ibid., p. 47). O samba-canção, por sua vez, emergiu no fim dos 1920, ligado ao teatro musical (Veneziano, 1991). Foi gravado pela primeira vez em 1928 (Araújo, 1999, p. 45; Marcondes, 1998, p. 705). Assim como o bolero, ele tem um tempo médio-lento e compasso binário. Era um *samba de meio do ano*, não destinado ao carnaval (Tinhorão, 1986, p. 151). Esta fusão do samba-canção e do bolero foi incorporada ao repertório por muitas estrelas da música brasileira, como da *música brega* (Araújo, 1987 e 1999, p.

⁸ Conforme Oliveira (2004; 2009) para as músicas caipira e sertaneja.

49) da Bossa Nova e do Tropicalismo, assim como por Tom Jobim, João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Chico Buarque e João Bosco.

A primeira gravação de baião (Tinhorão, 1986, p. 219–229) deu-se em 1946 quando os Quatro Ases e um Coringa lançaram o hoje clássico *Baião* (música de Luís Gonzaga, 1912–1989, letra de Humberto Teixeira, 1916–1979). Sua letra é didática, ensinando como ele deve ser dançado. A gravação foi lançada numa época em que a música brasileira era dominada pelo samba carioca, bem como pelo bolero e o samba-canção. Gonzaga e Teixeira vieram do nordeste para o Rio e encontraram interesses comuns no lançamento de um novo tipo de música para dançar que pudesse capturar algo da região para a grande população de migrantes nordestinos no Rio de Janeiro e São Paulo (Sá, 1996, p. 156–162). Gravações de outros gêneros nordestinos, tais como *xótis* (de “*schottische*”), *xaxado* e *coco*, logo se seguiram. Elas eram conhecidas coletivamente como *forró*, um termo originalmente usado para música de dançar das classes trabalhadoras (Marcondes, 1998, p. 300–301). Em termos rítmicos, o baião, que é o coração do *forró*, é da família do *tresillo* brasileiro. Em termos melódicos e harmônicos ele é caracterizado por um forte modalismo através do uso do mixolídio, lídio, frígio e dórico. Um estilo vocal nasal é universal no baião. A formação instrumental típica do baião consiste de acordeom, triângulo e zabumba, um tipo de tambor grave. Zabumba refere-se também a um conjunto de música para dança.

O *forró* adquiriu popularidade nacional e, em 1951, *Delicado*, de Valdir Azevedo (1923–1980) vendeu 200.000 cópias, um recorde para a época (Tinhorão, 1986, p. 223–224). O baião e outros gêneros do *forró* tiveram sucesso internacional, formando uma nova onda de música popular brasileira após a modinha e o lundu. Baiões apareceram em trilhas sonoras de filmes e eram compostos e executados por artistas não-brasileiros. Assim como o bolero e o samba-canção, os gêneros do *forró* continuaram a ser cultivados no Brasil. Nos 1960 eles foram incorporados a novos movimentos musicais, como a Canção de Protesto, um emblema na luta contra a

ditadura de 1964. Desde os 1970 as casas de forró mantiveram sua popularidade em São Paulo, Rio de Janeiro e Recife.

A metade do século XX

Se os 1930 foram a era do samba e os 1940 a do baião, os 1950 têm sido vistos por autores como Tinhorão (1990, p. 245–248) e Medaglia (1974, p. 78) como caracterizados por diluição, superficialidade e falta de criatividade — especialmente com relação ao samba — e por uma atitude passiva em relação à inundação do Brasil pela música estrangeira. Esse julgamento deve ser repensado. Pode ser mais acurado encarar os 1950 — o coração da Nova República (1946–1964), quando o setor do entretenimento experimentava significativo crescimento — como o tempo em que a música popular brasileira ganhou maturidade, manifestando um conjunto de gêneros, estilos e sensibilidades diverso. Os gêneros que formavam a espinha dorsal da música popular não eram isolados. As obras de músicos como Ari Barroso e Dorival Caymmi (n. 1914) ilustram bem isso, sendo marcadas pela constante navegação no seio de toda essa diversidade. Por causa da maturidade evidente nesses desenvolvimentos, a invasão da música de além-mar não teve um efeito destrutivo. Assim como no caso do rock, tornou-se possível incorporar novos estilos criativamente, como os músicos tinham feito décadas antes com o bolero, polca, habanera, mazurca e outros gêneros. Os anos 1950 serviram também como laboratório para o que iria acontecer com a explosão da Bossa Nova, Canção de Protesto, Jovem Guarda, Tropicalismo, Clube da Esquina e outros círculos musicais.

O influxo de gêneros de música estrangeira, tais como blues, fox trots e slows (termo do *jazz* ou *swing* tempo lento), e mambos, rumbas e boleros, começou no final dos 1930. O rádio, que havia sido introduzido no Brasil em 1922, começou a oferecer música popular estrangeira intensamente e foi influente na difusão de gêneros importados. Na década seguinte, os cinemas brasileiros foram incorporados ao influxo com a exibição de musicais estadunidenses. Ainda durante este período e além, a música

popular brasileira continuou a ser vigorosamente disseminada, pelo rádio, através de programas de auditório, programas de calouros e radiofônicos (transmitidos também por alto falantes), além de novelas radiofônicas. Gravações produzidas comercialmente e filmes brasileiros também tiveram sua parte. *Shows* radiofônicos ao vivo tiveram sua origem no legendário Programa Casé, transmitido pela Rádio Philips no Rio de Janeiro nos 1930 (Casé, 1955). Eles culminaram nos 1950 com *shows* da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro (Goldfeder, 1981). Todos estes programas alcançavam as diversas regiões do Brasil, com os programas de calouros tornando-se particularmente importantes para a mobilidade social ascendente de afro-brasileiros. Programas que usavam música gravada foram influentes na difusão das músicas caipira e sertaneja. A execução de gravações em lugares públicos foi difundida até o final dos 1940 e continuou além daí em pequenas cidades do interior (Castro, 1990, p. 19-20) e áreas urbanas pobres.

160

As chanchadas foram inicialmente produzidas pela indústria cinematográfica brasileira no final dos 1940, no Rio de Janeiro (particularmente pela Companhia Atlântida), São Paulo e Porto Alegre (Dias 1993; Tinhorão 1972b, p. 261-266). Entre 1951 e 1955, aproximadamente 27 filmes eram produzidos por ano (Ortiz, 1988, p. 42). O gênero era constantemente criticado como de qualidade pobre pelas elites, deixando de ser produzidas nos 1960. No universo teatral, o teatro musicado e o teatro de revista provaram ser meios importantes de disseminação da música popular brasileira. O teatro de revista apareceu inicialmente no Rio, como um tipo de fusão brasileira do vaudeville e da opereta, na segunda metade do século XIX (Paiva, 1991; Tinhorão, 1972b, p. 13-224; Veneziano, 1991). No início dos 1930 ele foi transformado no *show* musical e tornou-se popular em cassinos. Com a proibição dos cassinos em 1946, o *show* musical encontrou lugar em teatros e clubes noturnos. A indústria fonográfica brasileira estava muito mais interessada em lançamentos estrangeiros, principalmente de música estadunidense, e permaneceria assim até os 1970 (Dias, 2000; Morelli, 1991). Até o fim dos 1960, o país ocupava

um modesto 14º lugar no *ranking* do mercado fonográfico mundial. Nos 1970, as transnacionais tornaram-se mais estabelecida no Brasil e, no fim da década, ele havia saltado para o 6º lugar (Dias, 2000; Menezes Bastos, 1999; Morelli, 1991).

Outro fator na relação entre a música produzida no Brasil e a importada foi a produção de música impressa. Gêneros de música popular (brasileiros e estrangeiros), versões popularizadas de músicas erudita e tradicional estavam todas representadas como partituras. A alfabetização musical, requerida por meio dessa difusão restringiu sua circulação, mas a música impressa era usada tanto por profissionais quanto por amadores de classes baixas, médias e altas, através de um largo corte transversal do país, de pequenas comunidades rurais a grandes cidades. As lojas de música desempenharam um papel de importância similar, como pontos de encontro para músicos e entre músicos e audiência, em um contexto em que a música popular ainda não era ensinada formalmente (Castro, 1990, p. 47 e 55; Máximo & Didier, 1990, p. 65; Menezes Bastos, 1996a, p. 74-75). Clubes noturnos e fã-clubes também foram importantes.

161

Apesar da distinção entre música brasileira e estrangeira dever ser usada com cuidado, ela é útil para identificar como diferentes agentes exerceram sua influência. Alguns destes — programas de auditório e de calouros, chanchadas e teatro musicado — estiveram envolvidos com a música brasileira, enquanto dois outros — o cinema e as gravações comerciais — com a estrangeira, especialmente estadunidense. Outras formas de disseminação, tais como programas radiofônicos, radionovelas, transmissões públicas através de alto-falantes, lojas de música e partituras alcançavam um maior equilíbrio entre as duas. O acesso público a esses vários meios de difusão não era distribuído uniformemente. As pessoas tendiam mais a ouvir rádio — e assim à música brasileira — do que a comprar discos ou assistir a musicais estadunidenses no cinema.

A partir dos 1940, músicos e audiências tenderam a dividir-se como defensores das músicas moderna ou antiga. Enquanto algumas audiências identificavam-se com os gêneros antigos e viam a música moderna como

americanizada, outras identificavam-se com a música moderna e tendiam a avaliar esse cânon como um signo do passado e de subdesenvolvimento. Tal divisão não era nova na história — houve diferenças semelhantes durante os 1930 em torno dos sambas baiano e carioca e das músicas caipira e sertaneja. Na realidade, as diferenças entre o moderno e o antigo eram fluidas, o moderno sendo o antigo atualizado, pretensamente brasileiro, e considerado capaz de interagir com o grande outro representado pela música estadunidense.

Nessa divisão havia variações, como os fã-clubes Sinatra-Farney, Dick Haymes-Lúcio Alves e outros no Rio em 1949 (Castro, 1990, p. 31-63). Naquele tempo o Rio, com uma população de 2,4 milhões de habitantes, tinha o seu período de maior consumo de música popular no carnaval. O samba e a marcha, os principais gêneros, eram cultivados em clubes como os Tenentes do Diabo e Fenianos, e eram disseminados através do rádio (Eneida, 1958). Então as escolas de samba não tinham a proeminência de depois. No carnaval, um grande número de pessoas tomava as ruas e salões como membros ou espectadores dos desfiles e bailes. Em outras grandes cidades, a situação era similar, mas com duas diferenças. Primeiramente o cultivo de gêneros locais e regionais e formas distintas de música carnavalesca, em conflito com o pan-brasileiro samba carioca (Bento, 1990; Britto, 1986; Moraes, 1997; Moraes, 1978). Em segundo lugar, estava o fato de que a indústria fonográfica tinha sua base no Rio e São Paulo.

162

O fato de ser o carnaval o coração da produção de música popular nas grandes cidades não impedia o desenvolvimento de uma cena ativa durante o meio do ano, ligada a audiências menos massivas, às classes médias e altas. Esta cena estava centralizada em torno dos clubes noturnos, restaurantes e bares que haviam surgido nas grandes cidades, ligados a fã clubes e lojas de música. Entre os fã-clubes do Rio, o Sinatra Farney e o Dick Haymes-Lúcio Alves eram importantes. Entre as lojas de música do Rio estavam as Lojas Murray, Dick Farney (1921-1987), Lúcio Alves (1927-1993) e Johnny Alf (n. 1929) ilustram todos que era possível naquela época ser simultaneamente moderno e antigo, harmonizar divi-

sões e cultivar um dos valores mais importantes da música popular brasileira: a aliança entre o tido como cultivado e autêntico. Durante os 1960, este valor formaria o núcleo da chamada linha evolutiva da música popular brasileira.

Na fase inicial de sua carreira (1937–1946), Farney, com sua sedutora voz macia, era conhecido como pianista e cantor brilhante de música estadunidense, principalmente através de programas de rádio ao vivo e *shows* em cassinos e clubes noturnos. Em 1946, tornou-se famoso com o lançamento do samba canção Copacabana (de João de Barro o Braguinha, e Alberto Ribeiro), que se tornaria um grande sucesso e um grande hit moderno. Ele passou o período de 1946–1948 nos Estados Unidos, aparecendo junto a estrelas como Nat King Cole, Dave Brubeck e Bill Evans e lançando a primeira versão de Tenderly (de Walter Gross). Retornando ao Brasil em 1948, ele já havia adquirido um *status* reverenciado como um músico moderno (Castro, 1990, p. 32–44; Marcondes, 1998, 278–279). Johnny Alf, mais na música instrumental com harmonias inovadoras que criou do que como cantor, tornou-se um nome simbólico da música moderna no Brasil. Estudante de piano clássico, interessava-se também pela música de figuras estadunidenses, como Gershwin e Cole Porter. Em 1952, tornou-se músico profissional, e era contratado para tocar em bares, restaurantes e casas noturnas no Rio, tal como a Cantina do César, no clube noturno do Hotel Plaza. Ali, sua audiência incluía músicos que se tornariam famosos mais tarde, tais como Tom Jobim, João Donato e João Gilberto, todos reconhecendo Alf como seu mestre. Seus sucessos, vistos como fontes da Bossa Nova, começaram a aparecer em discos por esta época. Exemplos deles são Céu e Mar e Rapaz de Bem (Castro, 1990, p. 94–97; Marcondes, 1998, p. 12).

Assim como bares, restaurantes e casas noturnas, fã-clubes também eram instituições através das quais a musicalidade moderna podia ser cultivada e transformada numa cena do ano todo. Através destes clubes as pessoas eram encorajadas a ouvir gravações e jam sessions eram organizadas. Para ser um membro do Sinatra-Farney Fã-Clube, o candidato tinha

de ser capaz de dançar, cantar ou tocar música moderna com alguma proficiência. Apesar de ter durado apenas de 1949 a 1950, o clube tinha em torno de cinquenta associados, entre eles, futuros músicos célebres, como Alf, João Donato (n. 1934), Paulo Moura (n. 1932), Klécio Caldas (n. 1919), Armando Cavalcanti (1914–1964), Nora Ney (n. 1922) e Dóris Monteiro (n. 1934). Ele deixou de existir quando o conjunto musical do clube foi contratado para apresentar-se em outros clubes e teatros, mas continuou em espírito através das jam sessions organizadas por alguns de seus antigos associados importantes, tais como Farney e Moura, em suas próprias casas. Essas jam sessions apresentavam músicos que mais tarde fariam nome na Bossa Nova, como Luizinho Eça (1936–1992), Durval Ferreira (n. 1935) e Maurício Einhorn (n. 1932).

164

Nos anos 1940 as Lojas Murray, localizadas no centro do Rio eram o maior vendedor de discos estadunidenses da cidade o mais importante ponto de encontro para músicos e aficionados da música moderna. Ali, as pessoas podiam ouvir e trocar discos (de 78RPM) e participar de discussões. A polaridade entre moderno e antigo era um tema regular, assim como a possibilidade de ultrapassá-la e ir em direção à formação de uma música brasileira capaz de interagir com a estadunidense. Garoto, apelido do compositor e violonista Aníbal Augusto Sardinha (1915–1955) (Marcondes, 1998, p. 319; Antônio e Pereira, 1992) estava entre os frequentadores das Lojas Murray, na medida em que era um virtuose de seu instrumento, tocando tanto música brasileira quanto estadunidense.

Entre os grupos modernos dos 1940, Os Namorados da Lua (fundado em 1941), Os Cariocas (em 1946) e o Bando da Lua (em 1946) foram importantes. Durante o final da década, eles disputavam a melhor qualificação como sendo simultaneamente modernos e brasileiros. Por um lado, eles tinham como modelo de modernidade os melhores grupos estadunidenses análogos, com seus arranjos característicos. Por outro, mediam seu ideal de identidade brasileira através de sua habilidade para expressar musicalmente um conceito de Brasil cultivado e autêntico. Cantar em

português, mesmo quando as canções eram dos EUA, era uma importante medida desse caráter brasileiro. Ao mesmo tempo, executar interpretações convincentes de música estadunidense, mesmo com um acento brasileiro, era um critério crucial de modernidade (Castro, 1990, p. 57–60, 68–85). Esta era a cena dentro da qual surgiu o cantor, compositor e violonista João Gilberto (n. 1931) em 1950, quando ele se tornou o cantor principal dos Garotos da Lua, um conjunto que era então contratado da Rádio Tupi no Rio.

João Gilberto nasceu em Juazeiro, cidade baiana com uma rica tradição popular, uma banda municipal e um alto-falante de rádio público (a cidade não tinha estação de rádio). A educação musical tida como informal tem sido significativa na música popular brasileira (ver Menezes Bastos, 1996a para o caso de Noel Rosa). João Gilberto rapidamente adquiriu proficiência em cantar e tocar melodias escolhidas do variado repertório de música brasileira e estrangeira irradiado pelo alto-falante. Assim como Lúcio Alves, ele admirava muito Orlando Silva. Vindo ao Rio, ele fez suas primeiras gravações com os Garotos da Lua em 1952. Seu estilo de cantar e tocar sofreu mudanças durante um período longe do Rio em meados dos 1950. Em 1957, através de um grupo de músicos amadores que veio a conhecer no Rio, encontrou Jobim, já então um influente arranjador e compositor. Jobim ficou encantado com a nova maneira como ele tocava o violão e decidiu gravar um disco com ele. As performances de Gilberto no Hotel Plaza tornaram-se assunto entre os músicos profissionais que eram seus frequentadores (Castro, 1990, p. 27–157).

O disco *Canção do amor demais* (1958) é visto como um marcador da chegada da Bossa Nova. Contendo canções de Jobim (que fez também os arranjos) e Vinícius de Moraes (letras) e cantado por Elizete Cardoso, ele contém apenas duas faixas, *Chega de saudade* e *Outra vez*, nas quais Gilberto toca violão com sua nova batida. Tal como era usual naquele tempo, sua contribuição não foi creditada. Ainda em 1958, Gilberto gravou dois discos de 78RPM com seu próprio nome. Um, sua interpretação de *Chega de saudade*, tornou-se um grande sucesso e deu nome

ao seu primeiro disco em 1959. Arranjado por Jobim, incluía também Desafinado, de Jobim e Mendonça. Desafinado é um dos manifestos da Bossa Nova. A partir desse ponto, a bossa pode ser caracterizada como um movimento envolvendo dois círculos de participantes. Os profissionais (Marcondes, 1998, p. 108), incluía Gilberto, Jobim, Moraes, Newton Mendonça (1927–1960), Sílvia Teles (1934–1966), Baden Powell (1937–2000) e João Donato (n. 1934). E os amadores, Roberto Menescal (n. 1937), Ronaldo Bôscoli (1928–1994), Carlinhos Lyra (n. 1939) e Nara Leão (1942–1989). A aliança entre esses dois grupos permitiu ao movimento alcançar audiências adultas e jovens de classe média alta.

O segundo disco de Gilberto, *O amor, o sorriso e a flor* (Odeon, 1960), marca a consolidação da bossa. Ele inclui seis canções de Jobim (arranjador do disco), uma das quais, *Samba de uma nota dó* (letra de Mendonça), é outro manifesto do movimento. Durante este período, a Bossa Nova encontrou oposição de duas principais frentes. Uma delas, representada por Humberto Teixeira, estava ligada ao nordeste e ao *forró*. A outra, representada por Antônio Maria, compositor, escritor, apresentador de rádio e televisão e produtor (1921–1964), estava associada ao samba, samba-canção e música de seresta (Castro, 1990, p. 240). A Bossa Nova era criticada por sua maneira de tocar e cantar, e por ter seu centro na zona sul do Rio de Janeiro.

Querelas espalharam-se entre os músicos amadores da Bossa Nova, resultando em facções. A maioria dos chamados profissionais não estava envolvida nessa fragmentação. Um dos amadores envolvidos, Lyra, adotou o termo sambalanço ao invés de Bossa Nova. Lyra gravou para a Philips, que havia entrado recentemente no mercado brasileiro através da aquisição da Companhia Brasileira de Discos. Membros do grupo oposto, incluindo Bôscoli e Menescal, continuaram a gravar com a Odeon, estabelecida no país há décadas (Castro, 1990, p. 259–266). O conflito deve ser visto no contexto do crescente interesse e engajamento de estudantes brasileiros (parte importante da audiência da Bossa Nova) na política do país. Esse interesse e engajamento estava ligado às contradições globais da

Guerra Fria. A ruptura entre Lyra e Bôscoli tem como ponto de origem o desencontro político, ideológico e estético entre estudantes de esquerda e de direita, ávidos consumidores de música num país onde o setor do entretenimento estava se tornando cada vez maior. Em 1961, o Centro Popular de Cultura (CPC) foi fundado pela União Nacional dos Estudantes (UNE) com o intuito de resgatar aquilo que seus intelectuais fundadores consideravam ser as verdadeiras raízes da autêntica cultura popular brasileira, contra a invasão da indústria cultural estadunidense. Lyra participou de muitos encontros antes da implantação do CPC.

Em 1962, a Bossa apresentou-se nos EUA com um *show* — *New Brazilian Jazz* —, promovido pelo Ministério das Relações Exteriores brasileiro. Na esteira do evento, a Bossa Nova desenvolveu uma prestigiosa presença internacional. Muitos de seus músicos viajavam regularmente aos EUA, Europa e Japão, muitos tendo se mudado para esses lugares. A música brasileira começou a substituir a música cubana no chamado *Latin Jazz*, ainda que reconhecida como brasileira. Para os oponentes da Bossa no Brasil, contudo, seu sucesso norte-americano foi interpretado como fracasso. Em particular, o referido evento foi desmerecido em revistas, jornais e programas de televisão por integrantes da velha guarda, como Antônio Maria, Stanislaw Ponte Preta e José Ramos Tinhorão, vendo a Bossa como uma caricatura produzida por brasileiros imitando o *jazz* norte-americano (Castro, 1990, p. 329–330).

167

Reflorescimento na década de 1950

A expressão Velha Guarda parece ter suas origens no Grupo da Velha Guarda, de Pixinguinha. O grupo foi fundado em 1932, formado por muitos ícones do samba carioca, incluindo o próprio Pixinguinha, João da Baiana (1887–1974) e Donga (Alencar, 1979, p. 50–54; Cabral, 1978, p. 59–62). Em 1947, Almirante (1908–1980) lançou uma série de programas na Rádio Tupi do Rio de Janeiro com o título de Pessoal da Velha Guarda. Estes *shows* eram baseados na transmissão de música instrumental do tipo choro por Pixinguinha (sax tenor) e Benedito Lacerda (flautista,

1903–1958) (Alencar, 1979, p. 53). A intenção de Almirante parece ter sido a de propor uma distinção de nobreza cultural (Bourdieu, 1979) para o samba como um todo. A ênfase em Pixinguinha não era acidental. Ele era reconhecido como o maior músico popular no Brasil. Ele era carioca, mas tinha uma profunda lealdade com a Bahia. Era ligado ao choro, mas era envolvido com o samba do primeiro tipo, um gênero no qual a presença de voz e letras não exclui o arranjo instrumental (Caiado, 2001). E, algo importante, tinha acesso aos códigos musicais tanto da música erudita ocidental quanto do *jazz*.

168

Em 1954, durante as comemorações do quarto centenário de São Paulo, Almirante organizou o primeiro Festival da Velha Guarda na Rádio Record, seguido em 1955 pelo segundo. O primeiro foi uma verdadeira apoteose de Pixinguinha (Alencar, 1979, p. 53). Os músicos que participaram dos festivais pertenciam a um largo espectro da música popular do Rio, São Paulo e outras áreas, um indício de que durante meados dos 1950 os pilares da música popular brasileira eram amplos e variados, funcionando como um sistema aberto de fronteiras moventes. Um conjunto de velha guarda foi organizado em 1954 para tocar durante os festivais (Marcondes, 1998, p. 809). A expressão era agora empregada para sinalizar que o samba era a aristocrática velha guarda da música popular brasileira como um todo, não um gênero sazonal, de carnaval. Os conflitos dos 1930 envolvendo as duas variedades de samba foram transformados numa poderosa aliança sob a liderança de Pixinguinha, um movimento cujas origens estão nos programas feitos por Almirante em 1947. Essa história lança um número de questões. Qual era o objetivo da aliança? Por que todos estes importantes eventos envolvendo o samba, o gênero carioca com origens míticas na Bahia, aconteceram em São Paulo, a terra da música caipira e sertaneja? E por que Pixinguinha foi a sua figura chave sem ser um verdadeiro sambista como Donga e Ismael, mas tipicamente um músico de choro?

Os 1950 foram um período de reflorescimento do samba e do choro. A década é retratada na literatura como a época em que os gêneros foram

redescobertos e resgatados através do trabalho de intelectuais da velha guarda. O gênero que teve maior sucesso na primeira metade da década, contudo, não foi o samba, mas o samba canção, assim como o bolero e a música de seresta como um todo, que inclui também valsas e outros gêneros como o tango. Durante este período, as paradas de sucesso eram dominadas por cantores como Nelson Gonçalves (1919–1998). Gonçalves foi provavelmente o campeão de gravações no país. Ele gravou, entre 1941 e 1996, em torno de trezentos discos, entre 78RPM e LPS, cerca de duzentas fitas cassetes e vinte CDs, e vendeu mais de cinquenta milhões de discos, com quinze de platina e 41 de ouro (Marcondes, 1998, p. 338–339; Miranda, 1995).

Foi assim que o samba veio a se tornar um gênero também de meio de ano, ao lado de outros, como o bolero e o samba canção. Essa foi uma mudança radical para a configuração original do samba, resultando em sua reinvenção como um gênero novo. A escolha de São Paulo para os festivais é uma evidência disto. Nada era, então, mais distante do carnaval carioca — lugar de nascimento do samba carioca — do que São Paulo, a maior cidade do país, celebrando o seu quarto centenário. Ao pretender transformar-se na meca do samba, São Paulo estava projetando a si mesma como a capital cultural nacional (Arantes, 2000, p. 21 e 36–39). A questão de porque Pixinguinha e o choro estavam no centro desses eventos, quando Pixinguinha não era um sambista, nem o choro, samba, ainda está por ser respondida — por que o samba era, nesse contexto, sempre apresentado através do choro?

O choro e o samba estavam presentes na legendária casa da Tia Ciata no Rio, lugar de nascimento mítico do samba carioca. Mas lá, o choro era executado em instrumentos musicais, e na sala de visitas, onde seus residentes recebiam seus visitantes, enquanto o samba era dançado e cantado, na sala de jantar, ou mesmo no quintal, duas partes mais íntimas da casa. Pixinguinha disse certa vez: “Samba é com o João da Baiana. Eu não era do samba. Eles faziam seus sambas lá no quintal e eu fazia meus choros na sala de visitas. Às vezes eu ia até o quintal para fazer um contracanto

com a flauta, mas eu não entendia nada sobre samba” (Donga, Pixinguinha & João da Baiana, 1970, p. 20 apud Caiado, 2001, p. 39). Apesar de terem origens diferentes, nesta época o choro e o samba eram mundos contínuos. A partir dos 1930 era comum encontrar seções instrumentais de tipo choro em sambas cantados (Caiado, 2001, p. 1) e era costumeiro encontrarem-se sambas geralmente lançados com acompanhamento instrumental. É esta contiguidade e intercambialidade que leva a pressupor que, sem a presença de voz e letras, quase o choro se tornaria samba. Ao mesmo tempo, choro e samba são mundos musicais autônomos. O primeiro supõe uma performance instrumental, envolvendo originalmente flauta, violão e cavaquinho. O samba é um gênero vocal com suas origens na dança. Num estudo pioneiro, Caiado (2001) mostrou que o sistema de relações choro-samba é de tipo hierárquico. Isto é sinalizado, por um lado, pelo acesso que o músico tem ao código musical ocidental abraçado e popularizado —seu sistema notacional e aspectos como harmonia e arranjo — e, por outro, por seu enraizamento naquilo que é considerado o popular. Parece que é essa combinação de contiguidade, intercambialidade e autonomia com hierarquia — compatível com a cultura brasileira como um todo (Da Matta, 1979; Lanna, 1995) — que está na base do tipo da relação entre choro e samba. A relação adquiriu uma força e importância particular no chamado renascimento do choro e do samba em 1970, no qual Cartola, Nelson Cavaquinho, Nelson Sargento, Mano Décio da Viola, Carlos Cachça, Ismael Silva, Silas de Oliveira e Zé Ketí foram nomes importantes.

170

Como consequência da reconfiguração do samba, velhos sambistas puderam entrar no mercado musical, participando de *shows* e lançando discos. O primeiro destes *shows* foi Opinião (Rio, 1964). Com Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale (1934–1996) (Paschoal, 2000), esse foi o primeiro evento artístico importante a protestar contra o golpe militar que havia tomado o poder em abril de 1964. Parcerias envolvendo membros das classes médias e altas (Nara Leão, no presente caso), e aqueles originalmente de classe baixa — Zé Ketí (samba da velha guarda) e João do Vale (forró) era

algo também característico do período (1964–1969), tanto para o samba da velha guarda quanto para a bossa-nova e a Canção de Protesto (Tinho-rão, 1986, p. 237–247). Em 1968, através do Ato Institucional nº 5, o golpe intervém na vida intelectual e cultural-artística do país.

Em 1965, a TV Excelsior de São Paulo transmitiu o 1º Festival Nacional da Música Popular Brasileira e, desde então, através dos festivais, *shows* ao vivo e outras promoções, a televisão teve um papel importante na música popular. Isto, em uma época caracterizada pelo crescimento da indústria do entretenimento e por um sistema de relações intenso envolvendo os vários mundos musicais formados pelo samba-canção e bolero, samba da velha guarda, forró, música caipira e sertaneja, Bossa Nova e Canção de Protesto, Jovem Guarda, Tropicalismo, Clube da Esquina e outros círculos.

Os anos de 1960 e 1970

O Brasil entrou nos 1960 com um número significativo de gêneros novos e antigos, que fizeram com que a música popular exibisse grande permanência. Os anos de 1960 e 1970, a partir de 1964, testemunharam uma crescente intervenção no setor de comunicações por parte do regime militar. Na medida em que aumentava a importância da televisão, também crescia sua influência no setor do entretenimento (Dias, 2000; Morelli, 1991; Ortiz, 1988). Depois de sua implantação em 1950, a televisão passou aquela década limitada à transmissão local nas maiores cidades. Isso começou a mudar em 1960 quando a introdução do vídeo permitiu que programas gravados fossem transmitidos em âmbitos maiores. Também, a cobertura em rede expandiu-se para incluir mais lugares. O objetivo do regime militar de transformar o Brasil em uma sociedade de consumo levou à introdução de medidas que tornaram mais fácil para as estações e fabricantes de -televisores importar equipamentos e componentes eletrônicos (Lorêdo, 2000, p. 60).

Em 1968 o alcance da mídia era reconhecido pelos anunciantes, que concentraram nela 44,5% de seus negócios (Ortiz, 1988, p. 128–130).

Essas cifras cresceram quando a primeira transmissão em rede via satélite foi feita, em 1969. Nos 1970 a cobertura em rede já alcançava as pequenas cidades (Milanesi, 1978). A indústria fonográfica crescia vigorosamente, lançando as fundações do que seria um dos maiores mercados do mundo (Dias, 2000; Menezes Bastos, 1999; Morelli, 1991). O regime militar instituiu um sistema para o controle político-ideológico da produção cultural. Depois de 1968, esse sistema era baseado em uma censura draconiana e em uma engenharia de cooperação com a indústria midiática para a produção de trabalhos artísticos que não contradiziam a Doutrina de Segurança Nacional, um corpo ideológico abrangente de ultradireita.

Uma consequência disso foi que a música popular, que estava na vanguarda da rebelião jovem nos 1960 entrou na década seguinte dominada por restrições, algumas figuras foram para o exílio. Geraldo Vandré (n. 1935), o maior nome da Canção de Protesto, foi para o Chile, vivendo depois em diversos países diferentes (Marcondes, 1988, p. 804–805). Caetano Veloso (n. 1942) e Gilberto Gil (n. 1942), líderes do Tropicalismo, foram primeiramente presos e depois exilados, na Inglaterra. Chico Buarque (n. 1944), mudou-se para a Itália e Milton Nascimento (n. 1942) para os Estados Unidos.

172

A despeito desses eventos, durante os 1970 alguns indivíduos foram capazes de criar música popular de maneira não sujeita à vigilância do regime. Este foi o caso no samba da velha guarda, onde Elton Medeiros (n. 1930), Martinho da Vila (n. 1938) e Paulinho da Viola (n. 1942) foram importantes, e no forró a sua reinvenção *pop*. Alguns dos músicos de forró mais significativos que lançaram carreiras nos anos 1970 foram Alceu Valença (n. 1946), Raimundo Fagner Lopes (n. 1950), José Ednardo Souza (n. 1945), Geraldo Azevedo (n. 1945), Dominginhos (n. 1941), Zé Ramalho (n. 1949) e Elba Ramalho (n. 1951). Entre as bandas, os Novos Baianos e Secos e Molhados.

Os 1970 foram de consolidação da música instrumental, que tornou-se independente da Bossa Nova (Piedade, 2003), e do choro, que de maneira similar ganhou autonomia em relação ao samba da velha guarda

(Cazes, 1998, p. 141–146; Livingston, 1999). A década assistiu também à disseminação nacional da música de carnaval da Bahia, baseada no trio elétrico (Góes, 1982). Também disseminado por esta época foi o sambão, ou sambão joia, um tipo de samba *pop* usualmente imerso em um mundo de paixão dramática e considerado brega por setores da intelligentsia (Araújo, 2002; Araújo, 1987). Ele estava ligado a cantores como Benito di Paula (n. 1941) e Luiz Ayrão, ao duo Antonio Carlos (n. 1945) e Jocafi (n. 1944). Finalmente, a década marcou também um ponto de partida para uma abordagem mais acadêmica da música popular no Brasil. Isso gerou trabalhos importantes em campos como sociologia, antropologia, comunicação e música, e produção editorial na forma de songbooks, manuais e outras publicações.

Música popular brasileira e movimentos associados

Em 1965, o primeiro Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior de São Paulo, definiu o que se tornaria a principal arena da música popular pelo resto dos 1960 e adiante: o festival musical competitivo (Mello, 2003; Ribeiro, 2002; Vilarino, 1999). Foi essa arena que tornou possível uma nova corrente da música popular, compreendida através do uso renovado do termo “música popular brasileira” e de uma nova sigla a partir dele construída: “MPB”. Se o modelo para o evento foi o Festival de San Remo na Itália (Tinhorão, 1981, p. 175), por outro lado é fato que o festival como evento competitivo de música popular no Brasil data dos 1930 — e de antes, caso incluamos os concursos de composição ligados ao carnaval no Rio (Tinhorão, 1981, p. 77). Associando a si mesma com essa tradição, a TV Excelsior estava seguindo a prática do rádio com seus *shows* de talento ao vivo, programas de auditório e de calouros (Tinhorão, 1981, p. 175). Isto era um reflexo do fato de que a televisão no Brasil foi fundada por migrantes do rádio e não, como nos Estados Unidos e alguns países da Europa, do cinema (Ortiz, 1988).

O festival em comentário deu início a nova conjuntura na música popular brasileira, provendo uma arena crítica para a televisão, a imprensa, a

indústria fonográfica, os músicos e a audiência encontrarem-se. Grande parte da audiência consistia de estudantes imersos em batalhas entre facções conservadoras e inovadoras, uma oposição que já tinha uma história significativa e que não é facilmente redutível à clássica antinomia entre esquerda e direita. A participação da audiência nas transmissões ao vivo era ativa, caracterizada pelo uso de palmas, vaias, e agressão física. Esta combatividade espalhou-se por vários setores, campi universitários e a imprensa e expandindo-se rapidamente para o mundo das revistas especializadas (Barbosa, 1966; Schwartz, 1978).

Até fins dos 1950 o termo música popular brasileira era usado, por folcloristas, para identificar o mundo da música folclórica, caracterizado como rural. Alvarenga (1960) estabeleceu e definiu critérios para este uso de modo que aquilo que agora é conhecido como música popular no Brasil era aceitável se pudesse ser legitimado em termos da tradição folclórica do país (ibid., p. 283–301). Música popularesca era o rótulo depreciativo aplicado ao resto da música popular. Rangel (1962) escreveu um dos primeiros livros no país a empregar o termo música popular brasileira para referir-se à música popular como um tipo genuíno, similar à música folclórica e erudita. É claro que essa autenticidade era também seletiva, na medida em que o autor estudou apenas a tradição carioca do samba e do choro. Vasconcelos (1964) ampliou essa posição, abordando o fenômeno — ainda no Rio — de uma perspectiva histórica, e Tinhorão (1966) confirmou-a, enquanto também inaugurava um tratamento mais sociológico e político do fenômeno. Depois do festival televisivo de 1965, a expressão música popular brasileira, substituída pela sigla MPB, passou a ser usada para identificar apenas aquilo que podia ser reconhecido como herdeiros da Bossa Nova. Isto incluía Chico Buarque, Edu Lobo (n. 1943), Elis Regina (1945–1982) e os membros dos círculos da Canção de Protesto, Tropicalismo e Clube da Esquina. Tudo o mais permaneceu residual.

Os festivais de MPB tornaram possível um novo tipo de *show* televisivo, ligado às principais linhagens da MPB. O Fino da Bossa, que apareceu logo depois do primeiro festival da Record em São Paulo sob o comando de Elis

Regina e Jair Rodrigues (n. 1939). Elis Regina foi a principal intérprete da canção ganhadora do primeiro festival, Arrastão, com música de Edu Lobo, letra de Vinícius de Moraes (1913–1980). Em 1967, a TV Record lançou o *show* Disparada sob o comando de Vandrê, cuja canção com este título compartilhou as honras no segundo festival da TV Record em 1966 com *A banda* de Chico Buarque. Em 1968 a TV Tupi de São Paulo contratou Caetano Veloso e Gilberto Gil para dirigir o *show* Divino Maravilhoso. Esses *shows* tiveram profundas consequências para a MPB. Neles geralmente eram convidados músicos de reputação crescente: Chico Buarque, Edu Lobo, Gal Costa (n. 1945), Tom Zé (n. 1936) e outros.

Em 1965, a TV Record lançou outro *show* ao vivo. Chamado Jovem Guarda, apresentado pelos líderes do movimento homônimo, Roberto Carlos (n. 1939), Erasmo Carlos (n. 1941) e Wanderléia Salim (n. 1946). O *show* teve uma das maiores audiências na história da televisão brasileira. O Brasil havia sido exposto ao *rock* desde os anos 1950 e versões brasileiras de gravações de Elvis Presley, Paul Anka e outros eram lançadas com grande sucesso. Sua popularidade enfraqueceu no começo da década seguinte, mas se restabeleceu em parte em 1963 com Ronnie Cord (1943–1986) (Marcondes, 1988, p. 411–412). Mas foi apenas no meio dos 1960 que o *rock* se expandiu no país. O *show* da TV Record, que durou de 1965 a 1969, teve um papel decisivo nisto, ajudando a transformar os principais protagonistas em campeões do mercado — Roberto Carlos tornou-se o maior vendedor de discos do país — e celebrando a mensagem crucial da sua música, rebeldia juvenil. Esta rebeldia era caracterizada pelo uso de uma série de técnicas de performance: gírias, caretas, um código particular de vestuário — cabelos longos para os homens, mini-saias para as mulheres — e instrumentos eletrônicos (incomuns no Brasil então) para acompanhar canções, mais parecidas com baladas, boleros e samba canções do que com o *rock* anglo-americano.

Se a irreverência era a característica da Jovem Guarda, ela era contra o passado e não contra o regime militar, presente. Isto, junto com símbolos de origem anglo-americana, sujeitou o movimento à acusação de alienação

e colaboracionismo. Os tropicalistas não compartilhavam desta atitude. A Jovem Guarda foi seguida nos 1970 pela Nova Jovem Guarda, envolvendo, entre outros as bandas, Os Titãs e Blitz. Pelas três décadas seguintes muitos músicos e bandas importantes — e não apenas de *rock* — fizeram versões de sucesso de clássicos da Jovem Guarda, sugerindo que esta havia se juntado aos demais alicerces da música popular brasileira.

O Tropicalismo, ou Tropicália (Cyntrão, 2000; Dunn, 2000; Veloso, 1997) tem no seu centro músicos e escritores da Bahia e de São Paulo. Entre os músicos estavam Veloso e Gil, Tom Zé, Gal Costa, a banda Os Mutantes e os arranjadores Rogério Duprat (n. 1932), Damiano Cozzela (n. 1929) e Júlio Medaglia (n. 1939). Entre os escritores estavam José Carlos Capinam (n. 1941) e Torquato Neto (1944–1972). Intelectuais de diversos outros campos — poesia, cinema, artes plásticas e teatro — integravam o movimento. O *ethos* do grupo pode ser resumido por uma disposição para o deboche, lido como carnavalização (Bakhtin, 1973). Esse *ethos* ecoou como uma crítica contra as oposições binárias de tradicional e moderno, brasileiro e estrangeiro, erudito e popular. Os músicos adotavam uma abordagem carnavalesca do vestuário e da apresentação corporal. Carmen Miranda era uma das artistas admiradas por eles. Ele floresceu em 1967 e 1968. Fez grande uso de colagens e pastiches, suas letras eram influenciadas pelo Concretismo. Suas melodias e performances instrumentais e vocais eram muito inovadoras. A canção *Divino, maravilhoso* de Veloso e Gil ganhou o terceiro prêmio no quarto festival da tv Record, e um *show* com o mesmo nome, produzido pela tv Tupi, em São Paulo. Em dezembro de 1968 o Tropicalismo foi banido pelos militares e Gil e Veloso foram exilados. Dos 1970, os Novos Baianos são seus herdeiros. Ele continuou a ter uma presença poderosa na música popular brasileira.

Outro importante grupo de musical foi o Clube da Esquina. Liderado por Milton Nascimento, ele envolvia músicos e letristas de Minas Gerais (Borges, 1996), incluindo os músicos Toninho Horta (n. 1948), Wagner Tiso (n. 1945), Lô Borges (n. 1952), Beto Guedes (n. 1951), Tavinho Moura (n. 1947) e Flávio Venturini (n. 1949), e os letristas Márcio Borges

(n. 1946), Ferneo Brant (n. 1946) e Ronaldo Bastos (n. 1948). Durante os anos 1970, as bandas O Som Imaginário e 14 Bis estiveram ligadas ao círculo. Em 1967, Nascimento ganhou dois prêmios no Segundo Festival Internacional da Canção promovido pela TV Globo no Rio. Depois, ele participou em *shows* no Rio e São Paulo, colaborando com músicos ligados ao emergente movimento da Música Instrumental Brasileira. Em 1968, através do arranjador Eumir Deodato, viajou aos Estados Unidos e lá gravou seu primeiro LP. Esta rápida sequência de conquistas marcou a elevação de Nascimento a uma proeminência nacional, abrindo a porta do sucesso para o grupo como um todo, com sua reputação de refinados desenvolvimentos musicais e fortes ligações com o *pop* e *jazz* internacional. Em 1975–1976, Nascimento selou uma presença internacional para o grupo, gravando com Wayne Shorter, Airton Moreira e Herbie Hancock. Essa presença internacional foi compartilhada por Toninho Horta, arranjador e guitarrista. Horta também tinha interesse em disseminar a música instrumental no Brasil e organizou o primeiro festival de música instrumental no país, em Minas, em 1986. Tavinho Moura usa muito a música folclórica como base.

Pinheiro (1992) argumentou que as relações dentro dos e entre os círculos da MPB eram dominadas por fricção, alianças e contra alianças, caracterizadas por acusações mútuas políticas, ideológicas e estéticas. Piedade (2003) considerou esta linha teórica uma maneira fértil para examinar o *jazz* brasileiro, cunhando a expressão “fricção de musicalidades” para entender as acusações como um universo discursivo. Mas o que, afinal, é a MPB, em um país onde a sigla tende cedo a descolar-se do sentido original do termo que originalmente o resume? Ela é o mundo dos herdeiros da bossa nova, de cuja identidade o elemento central é a progressividade. Como todo discurso é inconsistente e contestável, o oposto também pode ser argumentado. Caiado (2001), por exemplo, comparou transcrições musicais de estruturas rítmico-melódicas da Bossa Nova — particularmente as de João Gilberto — com interpretações de sambas da velha guarda, sugerindo que o último pode ser definido como mais complexo

do que o primeiro. Isto, entretanto, não parece contradizer o discurso da Bossa Nova, na medida em que a simplicidade poderia ser igualmente considerada progressiva. Mais do que negar a velha guarda, a abordagem da Bossa Nova a reforça e a toma como a sua própria raiz profunda — como remarcou João Gilberto, ao dizer que era apenas um sambista.

Dos anos 1980 em diante

178

Um governo civil, apesar de apenas permitido pelos militares, estabeleceu-se em 1985, e em 1990 eleições livres foram restabelecidas. Em 1992 o presidente eleito, Fernando Collor de Mello renunciou para evitar o *impeachment* sob acusação de corrupção. Já em fins dos 1970 o milagre brasileiro havia sido substituído pela recessão e, a partir de 1980, a indústria fonográfica seguiu a tendência de fusões, resultando na dominação do mercado por companhias transnacionais e uma grande diversidade de música. Em 1979, os dados da produção eram de 23,5 milhões de unidades de música estrangeira e 40,6 de brasileira. Em 1989, o total foi de 76,9 milhões de unidades (avaliadas em 237,6 milhões de dólares), com uma forte presença de música brasileira (Dias, 2000, p. 73–79). Em 1996, a produção havia alcançado 80 milhões de unidades, 70% dos quais sendo de música brasileira. Naquele ponto, as vendas eram dominadas por três gêneros — música sertaneja, *rock* brasileiro e pagode — e São Paulo ocupava o primeiro lugar no mercado (Menezes Bastos, 1999). Em 2000, a proporção de música brasileira excedia 75%, um dado que refletia uma maior presença de gêneros musicais regionais. Então, a colocação do Brasil no mercado mundial despencou devido à pirataria.

O rótulo BRock a partir dos 1980 evidencia que o *rock* havia atingido a maturidade no Brasil. Durante os 1980 o *punk* se tornou um elemento importante na configuração no Brasil do BRock (Essinger, 1999). No Rio, a Rádio Fluminense FM começou a transmitir programas usando apenas fitas demo de bandas desconhecidas. Em 1985, através do *Rock in Rio*, o país foi incluído na cena internacional do *rock*. Seus dez dias atraíram aproximadamente um milhão e meio de pessoas, e foram importantes para

a formação de uma audiência massiva para o *rock* no Brasil. Revistas especializadas também exerceram um papel importante. Muitas bandas foram formadas na esteira desses desenvolvimentos, entre elas Vímana, Blitz, Legião Urbana, Titãs, Barão Vermelho e Paralamas do Sucesso. Destas, Legião Urbana foi provavelmente a mais famosa (Dapieve, 1995). Alguns dessas bandas incluíam celebridades individuais: Lulu Santos (n. 1953) e Lobão (n. 1957) da Vímana, Cazuza (1958–1990) do Barão Vermelho, Renato Russo (1960–1996) da Legião Urbana, Arnaldo Antunes (n. 1960) dos Titãs e Herbert Vianna (n. 1961) dos Paralamas do Sucesso.

A maturidade do BRock foi atingida através da luta de músicos e aficionados — em um país onde a suspeita com relação às associações estrangeiras era endêmica. Fatores chave foram o uso universal de letras em português, a escolha de temas sensíveis e um trabalho inovador em composição, arranjo e performance. Esses desenvolvimentos envolveram um distanciamento da MPB e da Jovem Guarda, tal como ficava evidente na preferência, nas letras, por irreverência com relação ao governo e ao establishment, mais do que rebeldia, celebração da vida em gangs, o cultivo da subjetividade e humor, e uma posição niilista com relação ao estado (Dapieve, 1995; Marchetti, 2001; Trotta, 1995). O consumo do BRock diminuiu um pouco nos 1990, mas ele já era então visto como um dos alicerces musicais do Brasil. Os anos 1990 viram também o lançamento da MTV no Brasil, assim como a proliferação de meios alternativos independentes.

Durante os anos 1990, a música sertaneja, principal rival do *rock*, era geralmente retratada como vulgar e comercial, enquanto o Manguebeat era entendido como um símbolo de continuidade, sendo considerado progressiva (Dapieve, 1995). O Manguebeat surgiu no Recife no final dos 1980 (Teles, 2000) como uma fusão de hardcore, punk, reggae e gêneros folclóricos nordestinos, incluindo maracatu e embolada. Seus principais praticantes foram Chico Science (1966–1997), líder das bandas Lustral e Nação Zumbi, e Fred 04, líder do Mundo Livre S.A. Lamento Negro foi outra banda ligada ao movimento, que envolvia grande número de

180 pessoas de diversas camadas sociais. A estética do Manguebeat partiu de uma crítica ácida à música popular brasileira contemporânea, que via a MPB e o BRock como decadentes e orientados pelo mercado. Ela também levava em conta a crítica do sociólogo Josué de Castro sobre a pobreza no Nordeste, especialmente no Recife, uma cidade caracterizada pelos mangues dos quais a população pobre retira seu alimento. Festivais (a partir de 1995), bares e lojas alternativas (como a Rock Xpress) foram importantes para o movimento (Teles, 2000, p. 283). O reconhecimento nacional veio em 1993, quando a Nação Zumbi e o Mundo Livre s.A. se apresentaram em São Paulo e Belo Horizonte. Em 1994, o primeiro disco do Nação Zumbi, *Da Lama ao Caos*, constituiu a base para uma turnê internacional de sucesso. A morte de Science em 1997 foi um golpe, mas o movimento continuou através do trabalho de Fred 04 e outros. Uma de suas consequências é a presença contemporânea da música pernambucana no Brasil.

A música sertaneja é normalmente vista como secularização, diluição e mercantilização da caipira. Contudo, não há evidência de que os músicos dos 1980 e 1990 viram isso desse modo em santuários como Piracicaba (Oliveira, 2004). Música caipira, para eles, tinha conotações de rusticidade e subdesenvolvimento, enquanto a música sertaneja era “raiz”. Antes do aumento da popularidade da música sertaneja nos 1980, sua principal audiência estava na área de influência rural em São Paulo. Nos 1990 ela adquiriu sucesso nacional, ligado à expansão nacional do agrogócio (Menezes Bastos, 1999). Um contexto agrícola domesticado está sempre presente nas canções, enquanto casos de amor — particularmente extraconjugal — constituem o tema principal em suas letras. Sua música é caracterizada pelo canto em terças e sextas por duos de mesmo sexo, geralmente homens, com acompanhamento de violão, e arranjos *pop*. A grande maioria de suas canções é de boleros de amor, baladas e samba-canções. Alguns dos principais duos são Chitãozinho (n. 1954) e Xororó (n. 1957), Zezé di Camargo (n. 1963) e Luciano (n. 1973), e Leandro (1961–1998)

e Leonardo (n. 1963). Todos, duos compostos por irmãos, outra de suas características (Oliveira, 2004).

A palavra pagode (de “pagoda” em sânscrito) tem uma longa história em português, e é usada no Brasil num sentido de encontros de música e dança. A partir dos 1970 ela começou a ser usada para denotar um tipo de samba pop, feito por uma ou duas mulheres no meio de um círculo de cinco a oito homens cantando e tocando instrumentos de percussão e cordas. Negros e mestiços são seus principais praticantes. As mulheres — muitas, com cabelos tingidos de louro — são o objeto das letras e gestos masculinos. Esta configuração lembra a do lundu-canção. Este tipo de relação aponta para a alteridade entre as partes, o pagode — como o lundu-canção — sendo um mundo musical caracterizado pela hierarquia e comicidade. Começando nos 1990, o pagode alcançou grandes audiências e foi especialmente popular na Bahia e em São Paulo. Alguns de seus conjuntos de sucesso foram Só prá Contrariar, Raça Negra e É o Tchan.

A *axé music* (Guerreiro, 2000) emergiu em Salvador durante os 1980, tendo como ancestral o trio elétrico e sua incorporação pelo Tropicalismo através do frevo baiano. Começando nos 1990, o gênero experimentou uma expansão nacional e internacional, disseminando um novo gênero, o samba-reggae, difundindo os nomes de muitos músicos e bandas e transformando o carnaval baiano num evento imenso com milhões de turistas. Os blocos afro, formados por uma banda de percussão seguida por centenas, às vezes milhares de dançarinos, são o coração da *axé music*. Estes blocos são associações civis, tendo origem em bairros negros de classe baixa. A história de Salvador como cidade habitada predominantemente por descendentes de africanos, mas com uma elite branca, ou branqueada, racista e poderosa, ajuda a explicar a assumida africanidade da música. O gênero tem sido objeto de ataques desdenhosos, vindos de outros lugares, como comercial e vulgar, aos quais os praticantes da *axé music* respondem com acusações de racismo e de inveja, na medida em que sua música é cada vez mais um grande sucesso e atrai o interesse de estrelas internacionais como David Byrne, Paul Simon e Michael Jackson. Olodum, Ilê Aiyê, Ara

Ketu e Malê Debalê, todos nomes em linguagens africanas, são algumas bandas importantes. Neguinho do Samba, Sarajane, Luiz Caldas, Carlinhos Brown (n. 1964), Margareth Menezes (n. 1962), Daniela Mercury (n. 1965) e Ivete Sangalo (n. 1972) estão entre seus nomes.

A contribuição da música popular brasileira para as músicas populares do mundo

182

Através de sua história, a música popular brasileira sempre teve capacidade de trabalhar conjuntamente com correntes e influências de fora. O que era originalmente um fato empírico foi mais tarde transformado em uma estratégia consciente, como aconteceu, por exemplo, com o Tropicalismo, Clube da Esquina, Jovem Guarda, BRock e Manguebeat. Ela tem demonstrado ter também uma capacidade de transformar o estrangeiro em brasileiro. O caso da modinha e do lundu no século XVIII é exemplar. Esses gêneros constituem um dos primeiros casos de globalização da canção da música popular ocidental. Isto mostra que a música popular não é a invenção dos chamados países centrais, que é então exportada para a pretensa periferia. Pelo contrário, a música popular é uma linguagem crucial do sistema de relações entre estados nações. O caso da modinha e do lundu mostra também que a música brasileira existia antes da existência do Brasil como estado nação formal, com independência oficial em 1822.

Outra capacidade demonstrada por ela é a de transformar em boa a música antes tomada como de baixa qualidade. O caso do samba carioca entre os 1920 e 1930 é paradigmático. Tomado inicialmente como uma música de origens modestas, transformou-se no emblema do país. Isto aconteceu num tempo em que processos similares estavam ocorrendo na Argentina com o tango e em Cuba com a rumba, o que novamente confirma que o contexto internacional da música popular é fundamental para compreender suas manifestações locais, regionais e nacionais. Sobre os setores da intelligentsia brasileira que julgaram muitas das suas vertentes musicais tão conservadoramente, é notável que elas usaram uma forma de pensar “adorniana”, segundo a qual a audiência é amorfa, estúpida e

manipulável. Na grande maioria dos casos, estes intelectuais confundiram a cultura dos pobres com pobreza de cultura.

Desde os 1970 o Brasil tem sido um dos poucos países do mundo onde o consumo de música produzida no país tem superado o daquela de fora. Isto parece ser resultado não apenas das capacidades mencionadas, mas também da inteligência das companhias transnacionais para adaptar-se a elas. Esta inteligência parece seguir dois princípios: concentração em três ou quatro tipos de música e, ao mesmo tempo, diversificação através da disseminação de outros tipos para alcançar o maior número possível de consumidores. Assim, enquanto essa estratégia permitiu às companhias obter lucros crescentes, ela também possibilitou a disseminação de muitos gêneros que teriam de outro modo permanecido desconhecidos.

Há um ponto de vista segundo o qual a primeira onda de música popular brasileira a entrar no mundo internacional foi o da *fofa* na metade do século XVIII. A segunda onda envolveu a modinha e o lundu no último quartel do mesmo século. Em ambos os casos, o mundo em questão consistia de Brasil e Portugal, com alguma intervenção de França e Itália. O maxixe formou a terceira onda. Seguindo seu estabelecimento na segunda metade do século XIX, ele foi largamente difundido nas primeiras duas ou três décadas do século XX, alcançando a Rússia, França e Grã-Bretanha, entre outros países (Tinhorão, 1990). O triunfo de Carmen Miranda e seu grupo Bando da Lua nos Estados Unidos entre 1940 e 1950, bem como o de Ari Barroso pode ser visto como a quarta onda, enquanto o baião, disseminado por orquestras nos 1950 e integrado às trilhas sonoras de muitos países estrangeiros, constitui a quinta. Desde os anos 1960, contudo, já não é uma questão de ondas, mas da constante presença internacional da MPB, com todos os seus círculos. Ela tem sido reconhecida por músicos e estudiosos como tendo um papel constitutivo na paisagem musical do mundo.

183



Referências

Alén, Olavo. *Géneros de la música cubana*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1984.

Alencar, Edigar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Cátedra, 1979.

Alencar, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981 [1. ed. 1968].

Alvarenga, Oneyda. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1960.

Andrade, Mário de. “A música e a canção populares no Brasil” [1936], in:

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962. p. 153–188.

Andrade, Mário de. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964 [1. ed. 1930].

Andrade, Mário de. “O samba rural paulista” [1941], in: Andrade, Mário de.

Aspectos da música brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965. p. 143–231.

Andrade, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

184

Andrade, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

Angelo, Assis. *Eu vou contar prá vocês*. São Paulo: Ícone, 1990.

Antônio, Irati; Pereira, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Arantes, Antonio A. *Paisagens paulistanas: transformações do espaço público*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

Araújo, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

Araújo, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Araújo, Samuel. *Brega: music and conflict in urban Brazil*. 1987. Dissertação (Mestrado). University of Illinois at Urbana–Champaign, Urbana–Champaign, 1987.

Araújo, Samuel. “Brega: music and conflict in urban Brazil”. *Latin American Music Review*, v. 9, n. 1, p. 50–89, 1988.

Araújo, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*. 1992. Tese (Doutorado). University of Illinois at Urbana–Champaign, Urbana–Champaign, 1992.

Araújo, Samuel. “The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions”. *Yearbook of Traditional Music*, v. 31, p. 42–56, 1999.

Arom, Simha. *Polyphonies et polyrythmies d’Afrique Centrale*. Paris: SELAF, 1985.

Augras, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoyevsky’s poetics*. Ann Arbor: Ardis, 1973.

Barbosa, Airton Lima. “Debate: que caminho seguir na música popular brasileira?” *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, p. 375–385, 1966.

Barbosa, Elmer C. Corrêa. “Estudo histórico: as artes do barroco católico”, in: Barbosa, Elmer C. Corrêa et al. *O ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1979. p. 1–60.

Barbosa, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

Barbosa, Valdinha; Devos, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

Bandato Filho, Cláudio Chaves. *Músicos brasileiros: “eruditos” e “populares”*. [s.d.]. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, [s.d.].

Béhague, Gerard. “Biblioteca da Ajuda (Lisboa) MSS 1595/1596: two eighteenth-century anonymous collections of modinhas”. *Yearbook of the Interamerican Institute for Musical Research*, v. 4, p. 44–81, 1968.

Béhague, Gerard. *Music in Latin America: an introduction*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice–Hall, 1979.

Bento, Maria Aparecida. *Um cantar paulistano: Adoniran Barbosa*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

Berendt, Joachim E. *The jazz book: from ragtime to fusion and beyond*. 6a. ed. Chicago: Lawrence Hill, 1992.

Bonadio, Geraldo; Savioli, Lourdes Ivone de. “Música sertaneja e classes subalternas”, in: Melo, José Marques de (org.). *Comunicação e classes subalternas*. São Paulo: Cortez, 1980. p. 95–104.

Borges, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração, 1996.

Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Bourdieu, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

Brito, Brasil Rocha. “Bossa nova”, in: Campos, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 17–50.

Britto, Iêda Marques. *Samba na cidade de São Paulo (1900–1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

Cabral, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, como, quem, quando, onde e porquê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

Cabral, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

Cabral, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

Cabral, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, [s.d.].

Caiado, Nelson Fernando. *Samba, música instrumental e o violão de Baden Powell*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

186

Caldas Barbosa, Domingos. *Viola de Lereno, v. 1*. Lisboa: Officina Nunesiana, 1798.

Caldas Barbosa, Domingos. *Viola de Lereno, v. 2*. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1826.

Caldas Barbosa, Domingos. *Viola de Lereno*. 2 v. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

Caldas, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

Caldas, Waldenyr. *O que é música sertaneja?* São Paulo: Brasiliense, 1987.

Câmara, Marcelo et al. *Caminhos cruzados: a vida e a música de Newton Mendonça*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

Câmara, Renato Phaelante da; Barreto, Aldo Paes. *Capiba: é frevo, meu bem*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

Candido, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

Caraman, Philip. *The lost paradise: the Jesuit Republic in South America*. Nova York: Seabury Press, 1976.

- Cardoso de Oliveira, Roberto. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- Carpeaux, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.
- Carvalho, Hermínio Bello de. *Mudando de conversa*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- Carvalho, Luiz Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5a. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- Casé, Rafael. “Programa Casé”: o rádio começou aqui. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- Castro, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Castro, Ruy. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Cazes, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Cearense, Catullo da Paixão. *Modinhas*. 3. ed. São Paulo: Fermata do Brasil, 1972.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549–1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- Chase, Gilbert. *A guide to the music of Latin America*. 2. ed. Washington, D.C.: Pan American Union; Library of Congress, 1962.
- Coelho, Luiz Fernando Hering. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas*. Itajaí: Casa Aberta, 2013.
- Comblin, Joseph. *A ideologia da segurança nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- Correia de Azevedo, Luiz Heitor. *150 anos de música no Brasil (1800–1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Correia de Azevedo, Luiz Heitor et al. *Bibliografia musical brasileira (1820–1950)*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952.
- Costa, Flávio M. *Nelson Cavaquinho*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- Cyntrão, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa: Tropicalismo, explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

Da Matta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Da Matta, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes, 1981.

Daniel, Yvonne. *Dance and social change in contemporary Cuba*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Dapieve, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.

Dias, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

Dias, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 1950*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

Diniz, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

Donga; Pixinguinha; Baiana, João da. *As vozes dessassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.

188 Dreyfus, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996.

Duarte, Ruy. *História social do frevo*. Rio de Janeiro: Leitura, [s.d.].

Dunn, Christopher. *Brutality garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.

Duprat, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

Durham, Eunice R. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1984.

Dutra, Arlete Terezinha B. *A banda de música e sua função na comunidade de Santo Amaro da Imperatriz*. Florianópolis: Imprensa Oficial, 1992.

Efegê, Jota. *Maxixe, a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

Eneida. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

Essinger, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.

Fávero, Maria de Lourdes de A. *A UNE em tempos de autoritarismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.

Ferrete, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

- Ferrete, Mundicarmo M. Rocha. *Baião dos dois: Zé Dantas e Luiz Gonzaga*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988.
- Filho, Adonias (org.). *Exposição comemorativa do centenário do nascimento de Ernesto Nazareth (1863–1934)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1963.
- Franceschi, Humberto M. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.
- Freyre, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 2 v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954 [1. ed. 1933].
- Fróes, Marcelo. *Jovem Guarda: em rito de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- Furlong, Guillermo, S. J. *Los jesuitas y la cultura rioplatense*. Montevideo: Urta y Curbelo, 1933.
- Furlong, Guillermo, S. J. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: Imprenta Balmes, 1962.
- Gallet, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.
- Galvão, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- Garcia, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- Góes, Fred de. *O país do carnaval elétrico*. São Paulo: Corrupio, 1982.
- Goldfeder, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- Gomes, Bruno. *Adoniran: um sambista diferente*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- Gomes, Rodrigo Cantos Savelli. *Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- Graham, Richard. “Commentary”, in: Russell-Wood, A. J. R. (org.). *From colony to nation: essays on the independence of Brazil*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975. p. 184–190.
- Grünewald, José Lino. *Carlos Gardel, lunfardo e tango*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- Guerreiro, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- Guimarães, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 [1. ed. 1933].

Haubert, Maxime. *Índios e jesuítas no tempo das missões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Hobsbawm, Eric. *Nações e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956 [1. ed. 1936].

Hollanda, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

Kennedy, Frank, S. J.; Frank, T. “Colonial music from the Episcopal Archive of Concepción”. *Latin American Music Review*, v. 9, n. 1, p. 1–17, 1988.

Kiefer, Bruno. *A modinha e o lundu*. 2. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

Kiefer, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 3. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

Kolinski, Mieczyslaw. “Review of Studies in African Music, by A. M. Jones”. *The Musical Quarterly*, v. 46, n. 1, p. 105–110, 1960.

Kolinski, Mieczyslaw. “A cross-cultural approach to metro-rhythmic patterns”. *Ethnomusicology*, v. 17, n. 3, p. 494–506, 1973.

190

Kubik, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

Lamas, Dulce Martins. *Música popular gravada na segunda década do século*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

Lange, Francisco Curt. “La música en Minas Gerais: un informe preliminar”. *Boletín Latino-Americano de Música*, v. 6, p. 409–494, 1946.

Lange, Francisco Curt. “Os compositores na Capitania Geral das Minas Gerais”. *Revista de Estudos Históricos*, n. 3–4, p. 33–111, 1965.

Lange, Francisco Curt. “A organização musical durante o período colonial brasileiro”, in: *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Coimbra, 1966. v. 4, p. 5–106.

Lange, Francisco Curt. “As danças coletivas públicas no período colonial brasileiro e as danças das corporações de ofícios em Minas Gerais”. *Revista Barroco*, n. 1, p. 15–62, 1969.

Lange, Francisco Curt. “O caso Domenico Zipoli”. *Revista Barroco*, n. 5, p. 7–44, 1973.

Lange, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica, v. 1*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.

- Lanna, Marcos P. D. *A dívida divina: troca e patronagem no Nordeste brasileiro*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- Lira, Mariza. *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 [ca. 1938].
- Livingston, Tamara E. “Music revivals: a general theory”. *Ethnomusicology*, v. 43, n. 1, p. 66–85, 1999.
- Lopes, Nei. *O samba, na realidade*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- Lorêdo, João. *Era uma vez... a televisão*. São Paulo: Alegro, 2000.
- Luciana, Dalila. *Ary Barroso... um turbilhão*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1970.
- Maciel, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- Maciel, Luiz Carlos; Chaves, Ângela. *Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- Magaldi, Cristina. “Adopting imports: new images and alliances in Brazilian popular music of the 1990s”. *Popular Music*, v. 18, n. 3, p. 309–330, 1999.
- Maltz, Bina Friedman et al. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.
- Manchester, Alan K. “The transfer of the Portuguese court to Rio de Janeiro”, in: Russell–Wood, A. J. R. (org.). *From colony to nation: essays on the independence of Brazil*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975. p. 148–183.
- Marchetti, Paulo. *O diário da turma 1976–1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad, 2001.
- Marcondes, Marcos Antônio (org.). *Enciclopédia da música brasileira*. 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1998.
- Martins, José de Souza. “Viola quebrada”. *Debate e Crítica*, n. 4, p. 23–47, 1974.
- Martins, José de Souza. “Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados”, in: Martins, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975. p. 103–161.
- Martins, José de Souza. *Subúrbio: vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- Martins, Rui. *A rebelião romântica da Jovem Guarda*. São Paulo: Editora Fulgor, 1996.
- Máximo, João; Didier, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1990.

McGowan, Chris; Pessanha, Ricardo. *The Brazilian sound: samba, bossa nova, and the popular music of Brazil*. Nova York: Billboard Books, 1991.

Medaglia, Júlio. “Balanço da bossa nova”, in: Campos, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 67–123.

Mello, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Salvador: Typographia de S. Joaquim, 1908.

Mello, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

Mendonça, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Menezes Bastos, Rafael. “Situación del músico en la sociedad”, in: Aretz, Isabel (org.). *América Latina en su música*. México: Siglo Veintiuno; Paris: UNESCO, 1977. p. 103–138.

Menezes Bastos, Rafael. “A ‘origem do samba’ como invenção do Brasil (por que as canções têm música?)”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 31, p. 156–177, 1996a.

192 Menezes Bastos, Rafael. “Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do Caraíba: uma antropologia do encontro Raoni–Sting”. *Revista de Antropologia*, v. 39, n. 1, p. 145–189, 1996b.

Menezes Bastos, Rafael. “Ethnic manipulation and music among the Kiriri Indians of Mirandela, Bahia, Brazil”, in: Castelo–Branco, Salwa El–Shawan (org.). *Portugal and the world: the encounter of cultures in music*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997. p. 507–517.

Menezes Bastos, Rafael. “Chiquinha Gonzaga or the epics of female musicians in Brazil”, in: Hautamäki, Tarja; Järviluoma, Helmi (org.). *Music on show: issues of performance*. Tampere: Department of Folk Tradition, University of Tampere, 1998. p. 205–208.

Menezes Bastos, Rafael. “Músicas latino–americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras”, in: Torres, Rodrigo (org.). *Música popular en América Latina: actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Santiago de Chile: FONDART, 1999. p. 17–39.

Menezes Bastos, Rafael. “Brazil”, in: Shepherd, John et al. (org.). *Continuum encyclopedia of popular music of the world. v. 3: Caribbean and Latin America*. Londres; Nova York: Continuum, 2005a. p. 212–248.

Menezes Bastos, Rafael. “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, p. 1–21, 2005b.

Menezes Bastos, Rafael. “Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e de sua pertinência ao sistema de transformações lundu–modinha–fado”. *Antropologia em Primeira Mão*, n. 102, p. 5–15, 2007.

Milanesi, Luiz Augusto. *O paraíso via Embratel: o processo de integração de uma cidade do interior paulista na sociedade de consumo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Miller, Sidney. “Os festivais no panorama da música popular brasileira”. *Revista Civilização Brasileira*, n. 17, p. 235–243, 1968.

Miranda, Stella. “O rei do rádio: perfil biográfico de Nelson Gonçalves”, in: *Nelson Gonçalves: o mito* [gravações originais 1941–1990]. [s.l.]: RCA; BMG, 1995. 3 CDs.

Moraes, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo, do final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

Moraes, Wilson Rodrigues de. *Escolas de samba de São Paulo, capital*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

Morelli, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

193

Moura, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

Mukuna, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, [s.d.].

Nepomuceno, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

Netto, João Uchôa Cavalcanti (org.). *A vida de Marlene: depoimento*. Rio de Janeiro: Editora Rio, [s.d.].

Oliveira, Allan de Paula. *O tronco da roseira: por uma antropologia da viola caipira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

Oliveira, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2009.

Oliveira, Aloysio de. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Paiva, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Paschoal, Márcio. *Vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

Pereira, João Batista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1967.

Perrone, Charles. *Masters of contemporary Brazilian song: MPB, 1965–1985*. Austin: University of Texas Press, 1989.

Perrone, Charles; Dunn, Christopher. “‘Chiclete com banana’: internationalization in Brazilian popular music”, in: Perrone, Charles; Dunn, Christopher (org.). *Brazilian popular music and globalization*. Gainesville: University Press of Florida, 2001.

Peterson, Richard. “La fabrication de l’authenticité: la country music”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 93, p. 3–19, 1992.

194 Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. “Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades”, in: Torres, Rodrigo (org.). *Música popular en América Latina: actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Santiago de Chile: FONDART, 1999. p. 383–395.

Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. “Brazilian jazz and friction of musicalities”, in: Atkins, E. Taylor (org.). *Jazz planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003. p. 41–58.

Pinheiro, Luís Roberto Martins. *Ruptura e continuidade na MPB: a questão da linha evolutiva*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1992.

Pinto, Alexere Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 [1. ed. 1936].

Preiss, Jorge Hirt. *A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1988.

Pugialli, Ricardo. *No embalo da Jovem Guarda*. Rio de Janeiro: Amperse, 1999.

Queiroz, Maria Isaura Pereira de. *Sociologia e folclore: a dança de São Gonçalo num povoado baiano*. Salvador: Livraria Progresso, 1958.

Rabinow, Paul. *Symbolic domination: cultural form and historical change in Morocco*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

- Ramalho, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- Rangel, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1962.
- Redfield, Robert. *The folk-culture of Yucatan*. Chicago: University of Chicago Press, 1941.
- Redfield, Robert. "The folk society". *American Journal of Sociology*, v. 52, p. 293-308, 1947.
- Redfield, Robert. *The primitive world and its transformations*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1958.
- Rego, Enylton José de Souza; Perrone, Charles A. *MPB: contemporary Brazilian popular music*. Albuquerque: Latin American Institute, University of New Mexico, 1980-1987.
- Reily, Suzel Ana. "Tom Jobim and the bossa nova era". *Popular Music*, v. 15, n. 1, p. 1-16, 1996.
- Reily, Suzel Ana. "Brazil: central and southern areas", in: Olsen, Dale A.; Sheehy, Daniel E. (org.). *The Garland encyclopedia of world music. v. 2: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Nova York: Garland, 1998. p. 300-322.
- Resende, Maria da Conceição. "A cultura musical do século XVIII em Minas Gerais". *Cultura*, n. 15, p. 58-71, 1974.
- Resende, Maria da Conceição. *A música na história de Minas Gerais*. Brasília: Instituto Nacional do Livro; Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.
- Ribeiro, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Ribeiro, Solano. *Prepare seu coração*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- Rodrigues, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- Rodrigues, Sonia Maria Braucks. *Jararaca e Ratinho, a famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- Sá, Sinval. *O sanfoneiro do riacho da Brígida: vidas e andanças de Luiz Gonzaga*. Fortaleza: Edições Fortaleza, 1966.
- Salles, Vicente. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Rio de Janeiro: Gene Editora, 1985.
- Sanchez Júnior, Nelson Martins. *Ponteio na cidade: música caipira e identidade*

social. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1997.

Sandroni, Carlos. *Transformations de la samba à Rio de Janeiro: 1917-1933*. 2 v. Tese (Doutorado). Université de Tours, Tours, 1996.

Sandroni, Carlos. “La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l’Estácio”. *Cahiers de musiques traditionnelles*, v. 10, p. 153-168, 1997.

Santaella, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

Santiago, Jorge P. *Les sociétés musicales dans la construction de l’urbain: lyres et orphéons, sociabilité et identités urbaines à Campos (Brésil), 1870-1930*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 1997.

Santos, Alcino et al. *Discografia brasileira 78RPM: 1902-1964*. 5 v. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Schwartz, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”, in: Schwartz, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

Seeger, Charles. “Prescriptive and descriptive music writing”. *The Musical Quarterly*, v. 44, p. 184-195, 1958.

Silva, Flávio. *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado). École Pratique des Hautes Études, Paris, 1975.

Silva, Marília Trindade Barboza da; Oliveira Filho, Arthur L. de. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

Silva, Marília Trindade Barboza da; Oliveira Filho, Arthur L. de. *Cartola*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

Siqueira, Baptista. *Ernesto Nazareth na música brasileira: ensaio histórico-científico*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Aurora, 1967.

Spix, Johann Baptist von; Martius, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. 3 v. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017. [1. ed. 1823-1831].

Távola, Arthur da. *40 anos de bossa nova*. Rio de Janeiro: Sextante, 1998.

Teles, José. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Tinhorão, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

Tinhorão, José Ramos. *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

- Tinhorão, José Ramos. *Música popular: de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972a.
- Tinhorão, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972b.
- Tinhorão, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e à TV*. Rio de Janeiro: Ática, 1981.
- Tinhorão, José Ramos. “Apresentação”, in: Rodrigues, Sonia Maria Braucks (org.). *Jararaca e Ratinho, a famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 5–6.
- Tinhorão, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 5a. ed. São Paulo: Art Editora, 1986.
- Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- Tinhorão, José Ramos. *Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa. O fim de um mito*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.
- Tinhorão, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*. São Paulo: Hedra, 2000.
- Toni, Flávia Camargo. *A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, [s.d.].
- Tonico; Tinoco. *Da beira da tua ao Teatro Municipal: Tonico & Tinoco, a dupla coração do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.
- Trajano Filho, Wilson. *Músicos e música no meio da travessia*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de Brasília, Brasília, 1984.
- Treece, David. “Guns and roses: bossa nova and Brazil’s music of popular protest, 1958–1968”. *Popular Music*, v. 16, n. 1, p. 1–30, 1997.
- Treece, David. “Mapping MPB in the 1990s: music and politics in Brazil at the end of the twentieth century”, in: Fairley, Jan; Horn, David (org.). *I sing the difference: identity and commitment in Latin American song*. Liverpool: Institute of Popular Music, University of Liverpool, 2003. p. 99–105.
- Ulhôa, Martha T. de. “Música sertaneja e globalização”, in: Torres, Rodrigo (org.). *Música popular en América Latina: actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Santiago de Chile: FONDART (Ministerio de Educación de Chile), 1999. p. 47–60.
- Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. 2 v. São Paulo: Martins, 1964.
- Vasconcelos, Ary. *Raízes da música popular brasileira (1500–1889)*. São Paulo: Livraria Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

ARTIGOS

Vega, Carlos. “Mesomusic: an essay on the music of the masses”.
Ethnomusicology, v. 10, n. 1, p. 1-17, 1966.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Veloso, Caetano. “Carmen Mirandada”, in: Perrone, Charles; Dunn, Christopher (org.). *Brazilian popular music and globalization*. Gainesville: University Press of Florida, 2001. p. 39-45.

Veneziano, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

Vianna, Hildegardes. *Folclore brasileiro: Bahia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

Vianna, Leticia. *Bezerra da Silva, produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Vieira, Sulamita. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000.

198 Vilarino, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

Wisnik, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Wolf, Eric R. *Europe and the people without history*. Berkeley: University of California Press, 1982.

RAFAEL MENEZES BASTOS

Professor Titular (aposentado, voluntário) do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), da qual é também Professor Emérito. Foi professor e pesquisador visitante em várias universidades europeias e estadunidenses, tendo publicado mais de cem artigos e capítulos de livros, cinco livros autorais (um dos quais na Colômbia) e uma coletânea. Entre seus livros, estão *A musicológica Kamayurá: para uma Antropologia da comunicação no Alto Xingu* e *A Festa da Jaguatirica: uma Partitura crítico-interpretativa*. Conselheiro editorial de várias publicações no Brasil e exterior, tem sua atuação central na Etnologia e Etnomusicologia Indígenas e nos Estudos sobre a Música Popular. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1788-6050>. E-mail: rafael.data.base@gmail.com.