

ARTIGO ORIGINAL

O Dissonante e o Ruído: alteridade e música popular no Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

Allan de Paula Oliveira 

Universidade Estadual do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Música | Curitiba, Paraná, Brasil.

Resumo: Este texto apresenta algumas reflexões sobre processos de mediação na música popular brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Partindo de um pequeno incidente no Phono 73, festival consagrado à MPB em 1973, o artigo analisa como a constituição da MPB envolveu o estabelecimento de um “Outro” na forma tanto da música estrangeira, representada pelo rock, quanto de gêneros musicais populares, representados por aquilo que viria a ser chamado de “música brega”. A partir daí, o artigo aponta para diferentes valores atribuídos às mediações musicais produzidas em contextos de classe distintos.

Palavras-chave: MPB, Música Brega, Mediações, Alteridade.

Abstract: This text presents some reflections on mediation processes in Brazilian popular music in the 1960s and 1970s. Starting from a minor incident at Phono 73, a festival dedicated to MPB in 1973, the article analyzes how the formation of MPB involved the establishment of an “Other” in the form of both foreign music, represented by rock, and popular musical genres, represented by what would later be called “brega music.” From this, the article highlights the diverse values attributed to musical mediations produced in distinct class contexts.

Keywords: MPB, Música Brega, Mediations, Otherness.

N a noite de 13 de maio de 1973, Caetano Veloso se deparou novamente com a reação adversa de uma plateia formada por jovens universitários¹. Ao se apresentar no Phono 73, festival organizado em São Paulo pela Phonogram (nome adotado pela Philips no começo dos anos 1970), Caetano convidou outro artista do *cast* da gravadora, Odair José, para fazer um dueto na canção “Eu vou tirar você desse lugar”, sucesso deste último. O dueto foi recebido com estranhamento pela plateia, sendo que apupos, misturados com aplausos, foram registrados. Caetano revivia, cinco anos depois, o clima de confronto que marcara suas atuações durante a voga do Tropicalismo, em 1968. Todavia, o estranhamento do público no Phono 73 era menos direcionado a ele, Caetano, e mais a seu convidado de palco, visto como um intruso por uma parte considerável da plateia. A cobertura de um jornal captou o espírito:

‘Essa do Caetano eu não entendi’, disse uma universitária. ‘Foi uma ofensa’, completou uma funcionária da Hidroservice (sic). Ofensa a quem: ao público ou ao cantor? ‘Ao público. Quem veio aqui pagando 15 a 35 cruzeiros não queria ver um artista desse nível’. Elas estavam falando de Odair José (Murano, 1973)²

De fato, quando se observa a lista de artistas convocados pela Phonogram para o festival, a presença de Odair José destoa da maior parte dos presentes, em grande medida associados àquilo que se convencionou chamar de MPB. Estavam presentes artistas como Elis Regina, Chico Buarque, MPB4, Maria Bethânia, Toquinho e Vinícius, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Jards Macalé, dentre outros. Muitos aspectos são interessantes neste evento, entre eles o fato dele ser organizado por uma empresa ligada à indústria fonográfica. Simbolicamente, isto revelava transformações estruturais significativas que não passaram despercebidas dos agentes envolvidos. Hungria (1973) chamou atenção para isto ao apontar o caráter de “feira” do Phono 73, um evento onde uma empresa apresentava seus “produtos”. Percebe-se na cobertura do Jornal do Brasil a comparação com os festivais de música que, entre 1965 e 1972, haviam sido o centro dos debates da

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada em banca, para um processo de ascensão funcional na UNESPAR, em setembro de 2024. Agradeço aos professores André Egg, Laíze Guazina e Marcelo Garson pela leitura e comentários por ocasião da banca. Também agradeço aos pareceristas anônimos da revista *Vórtex* pelas inúmeras críticas e sugestões. Muitas foram incorporadas a esta versão final, enquanto outras darão as claves e os andamentos de textos futuros.

² Chama a atenção o apelido dado por parte do público ao festival: *Caphono 73*. A reportagem não deixa claro se a presença do cantor brega contribuiu para o apelido, enfatizando mais a reclamação do público com aquilo que foi visto como formalismo da organização: o fato, por exemplo, de não se poder fumar na plateia, além da presença de agentes da censura.

música popular do Brasil (Stroud, 2000, p. 87-117). E o que se revela aí é exatamente o confronto entre dois domínios, o jornalismo e o mercado. Os festivais de música, embora organizados pela televisão, e fortemente ancorados em interesses corporativos (emissoras de TV e gravadoras), ainda abrigavam um espaço para a mediação do jornalismo - nomes como Sérgio Cabral, Roberto Freire, Chico de Assis, estavam envolvidos nas comissões artísticas dos festivais (Mello, 2003, p. 171-250). Ou seja, os festivais de música – neste período de emergência da MPB, entre 1965 e 1972 - tinham um duplo caráter: eram mercadológicos, porque organizados por empresas de comunicação (TV's, com grande apoio das gravadoras), e eram mediados por intelectuais, representados naquele momento pelo jornalismo. Phono 73, por sua vez, era um evento do mercado, sem mediações do jornalismo - e isso saltou aos olhos e ouvidos da época³. A presença dos festivais como uma referência na forma como o Phono73 era percebida fica evidente em uma manchete do Jornal do Brasil a respeito do evento: “Phono73: o festival sem competição” (Jornal do Brasil, 1973, p. 4). Ou seja, em termos weberianos, os festivais televisivos deram o “modelo da ação” tanto para a crítica do jornalismo quanto para muito da reação da plateia. O que a plateia tinha em mente eram os festivais, onde o caráter mercadológico – por conta da mediação jornalística – era percebido de forma menos direta.

As vaias à Odair José expressavam essa crítica ao que era visto como uma imposição do mercado. A própria relação de Odair José com a Phonogram e sua presença no Phono73 era uma questão de mercado. O cantor, revelado pela concorrente CBS em 1970, havia passado a integrar o cast da Phonogram em 1972 e sua canção “Uma vida só: pare de tomar a pílula” fez muito sucesso. Odair José era parte de uma ação da Phonogram no sentido de atingir uma faixa de consumidores diferente daquela da MPB: as classes populares. Hamburger (1998) revela como a estratificação do público se aprofundou na indústria da cultura no Brasil da década de 1970, com o surgimento de uma clivagem da programação de TV de acordo com esquemas de distinção de classe - tal processo

³ Trata-se aqui do peso de duas instâncias, o jornalismo e o mercado, centrais, segundo Bourdieu (2005), como instâncias de reprodução e consagração no campo cultural. Todavia, Bourdieu vê pesos diferentes nestas instâncias e comenta que uma das características daquilo que, no século XX, será tratado como “cultura popular” é o peso cada vez maior do mercado como instância de consagração. As análises do sociólogo francês sobre os diferentes domínios do campo da arte (como literatura e artes visuais) enfatizam muito mais o Estado como instância de consagração, embora ele aponte para a importância cada vez maior do jornalismo para as transformações das artes (este peso do jornalismo, como contraponto ao Estado, é central na compreensão do realismo na literatura ou do impressionismo na pintura).

fazia parte daquilo que Ortiz (2001, p. 113-148) tratou como racionalização e profissionalização do mercado dos bens de cultura. No caso da música popular, Morelli (2009) aponta para a tensão na indústria do disco dos anos 1970 no sentido de englobar a diversidade do público, sendo que as gravadoras passaram a se dividir em “selos de prestígio” e “selos populares”. É nesse sentido que a presença de Odair José no *cast* da Phonogram em 1973 deve ser compreendida: era uma tentativa da gravadora em atingir um segmento mais popular. A vaia do público era uma expressão das tensões geradas pela mistura, naquele evento, de lógicas culturais distintas: uma ligada a um público de classe média, outra denotativa de segmentos populares.

Este texto procura tecer, a partir deste pequeno incidente no Phono 73, algumas reflexões sobre processos de mediação na música popular no Brasil dos anos 1960 e 1970. Estas reflexões serão articuladas com a ideia de um jogo entre identidades e alteridades, jogo este atrelado à dinâmica entre classes sociais no Brasil. A tese desse texto é que a MPB - da qual Phono 73 era uma espécie de “ritual” - se constitui a partir do confronto com gêneros musicais estrangeiros e os híbridos produzidos por classes populares a partir destes gêneros. Desses híbridos, interessa-me aqui a música brega, da qual Odair José é um dos maiores expoentes.

É importante ressaltar que o uso dos termos “brega” e “cafona” não será feito aqui, obviamente, como julgamento estético. Ambos serão tratados pelo que são, como categorias nativas desenvolvidas pela crítica musical para a classificação de repertórios e que, no caso do brega, se tornou, a partir dos anos 1990, um rótulo assumido pela própria indústria do disco e pelos artistas. Por isso, no texto, eles não serão escritos entre aspas (porque a minha opinião sobre a qualidade estética desse repertório não tem a menor importância). Em termos de temporalidade, seguirei aqui a leitura de Araújo (2013) e Araújo (1988), segundo os quais o termo “cafona” se torna corrente no jargão do jornalismo a partir dos anos 1950, como termo depreciativo de produções estéticas consideradas de “mau gosto”. A partir do final da década de 1970 e começo da década de 1980, este termo começou a ser substituído pelo termo “brega”.

Por abordar um processo cultural - mediações culturais interclasses - tão amplo, é inevitável que o texto tenha um caráter ensaístico, que não se prende a um artista ou a um gênero musical específico e que não opera por meio de deduções a partir da apresentação de dados. O leitor deve ter em mente que, do texto, existem inúmeras linhas de fuga, tópicos que podem gerar novas

investigações e escutas. O objetivo é apresentar um quadro interpretativo que ofereça elementos para reflexões sobre dinâmicas da cultura no Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

1. MPB e Brega a partir de um índice

Em um texto onde discute metodologias de análise nas ciências humanas, Carlo Ginzburg aponta para o procedimento que ele chama de “paradigma indiciário”: “... um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” (Ginsburg, 1989, p. 149). Este procedimento, segundo ele, é um desdobramento do cientificismo do século XIX, que procura leis a partir de qualquer fenômeno. Áreas como psiquiatria e a criminologia, por exemplo, incorporaram este procedimento, assim como a psicanálise - vide o investimento de Freud a questões consideradas menores, como os chistes ou os atos falhos. A antropologia, à medida que se apropria da ideia de significado, em um movimento epistêmico que entre 1890 e 1940 deu origem à forma como os antropólogos produzem suas etnografias – a partir de trabalhos de campo entendidos como imersão de longa duração em uma outra cultura – tornou-se dentro das ciências humanas como aquela mais atenta a estes dados menores, tomados como índices significativos de uma cultura⁴.

Em certa medida, a má recepção à Odair José no Phono 73 constitui um exemplo de índice, algo menor que do ponto de vista da análise da cultura pode oferecer pistas para questões sociais importantes⁵. Uma consulta à cobertura do festival feita pelo jornal Estado de São Paulo deixa claro que o principal acontecimento, aquilo que se tornou um evento no Phono 73 foi a censura imposta pela organização do festival à *performance* de Chico Buarque e Gilberto Gil na canção “Cálice”.

⁴ É importante observar que o período citado, 1890-1940, foi também aquele do impacto da noção de inconsciente sobre as ciências humanas, sendo que das ciências sociais, a antropologia tenha sido a que mais tenha sofrido impacto desta noção - sintomaticamente, Foucault, em seu estudo do desenvolvimento das epistemes relativas às ciências, dedica um capítulo conjunto à antropologia e à psicanálise (Foucault, 2007, p. 517-535). Sobre a forma como os antropólogos foram vistos em outras disciplinas, sobretudo pelos historiadores, conferir Davis (2011) e Thompson (2012)

⁵ Um vídeo de 35 min de imagens (com muitos trechos com som indireto) pode ser visto no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=QDIMG3T8yhY> (acessado em 20 de agosto de 2024). O vídeo não mostra a apresentação conjunta de Odair José e Caetano Veloso. Há uma tomada rápida e curta do primeiro na abertura (sem áudio) e Caetano Veloso encerra o vídeo com uma longa tomada (quase 10 minutos) de sua apresentação. Há também no youtube o único áudio da apresentação de “Vou tirar você desse lugar” com Odair e Caetano. O fato é que se escuta um murmúrio, misturado com aplausos, assim que Odair começa a cantar. O áudio pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=YNSHv2QESOk> (acessado em 20 de agosto de 2024).

Durante a apresentação, os microfones de ambos foram silenciados. Este incidente se tornou um evento na história da cultura sob a ditadura brasileira, entre 1964 e 1985⁶. Já o estranhamento do público a Odair José se tornou um fato de menor importância, ou seja, um índice.

A interpretação mais evidente e comum é aquela que aponta, de forma correta, que o incidente com Odair José foi um índice de um preconceito de classe, algo apontado por Araújo (2010, p. 197-210) em seu estudo sobre cantores muito populares (em termos de alcance de público) durante a ditadura, cuja música era rotulada como música cafona - em contraposição à MPB, uma música popular restrita a um público de classe média. Este estudo convida o leitor a pensar como sobre esta música cafona operaram mecanismos de distinção de classe que a situam em uma posição específica no campo da música popular no Brasil⁷. Outro autor, Samuel Araújo, em uma análise sociológica sobre a categoria brega chamou a atenção para algo similar: brega é um termo que se cristaliza ao longo dos anos 80 - em substituição à cafona - ao mesmo tempo em que repertórios musicais populares emergem como nichos de mercado. Neste processo, o conflito entre classes sociais - algo inerente a sociedades modernas, mas altamente recalcado no Brasil - é expresso no caráter derrisório dado ao termo brega (Araújo, 1988)⁸. Brega, como categoria, surge como estigma de classe, de derrisão: brega é a música da outra classe social. Brega é sempre o outro⁹.

⁶ “Tornar-se um evento” é ganhar um significado mais amplo dentro da cadeia de acontecimentos, ou fatos, ao longo do tempo. Fatos ocorrem, acontecem a todo instante, mas somente alguns se tornam eventos à medida que se adquire significado dentro de um quadro de percepção coletivo (cultural). Isso não ocorre de forma natural e envolve mediações entre agentes sociais e jogos de poder. Sobre isto, cf. Sahlins (2007) e Burke (1992).

⁷ O livro de Paulo César Araújo pode ser lido como uma denúncia deste preconceito, expresso inclusive na tardia objetivação da música popular cafona pela academia. Aqui, tangencia-se outro elemento apontado por Pierre Bourdieu como fundamental para qualquer análise social: a objetivação participante, isto é, a necessidade de análise das condições de produção de um objeto de estudo (Bourdieu, 2007, p. 51). Neste caso, passa-se pela análise da constituição de um campo acadêmico voltado para a música popular, objetivo que escapa aos limites deste texto. Todavia, é importante ressaltar: não é qualquer repertório que se torna objeto de estudo da academia. Para um ponto de partida sobre este debate, embora tratando do universo anglo-saxão, cf. Grossberg (2002)

⁸ A ideia de que a sociedade brasileira tende a escamotear os seus conflitos internos, sejam eles de classe, sejam eles raciais, é recorrente nas ciências sociais brasileiras: com diferentes matizes, ela aparece nas obras de autores clássicos como Sérgio Buarque de Holanda, Florestan Fernandes, Thomas Skidmore, Roberto DaMatta, dentre outros. Mais recentemente - últimos 20 anos - uma literatura informada por conceitos psicanalíticos, como “recalque”, tem produzido debates sociais importantes. Cf, por exemplo, Kehl (2004).

⁹ Escrever sobre música brega no Brasil coloca para qualquer análise o desafio de lidar com categorias como “classe social”. A aplicação desta categoria à análise da sociedade brasileira é extremamente debatida na sociologia e na ciência política, isto porque a própria definição do conceito de classe social é extremamente fluida. Expressões como “cultura de classe” - central em análises da cultura popular feitas por uma historiografia marxista, entre as décadas de 50 e 80, ou na análise da dinâmica cultural feita a partir dos trabalhos de Pierre Bourdieu - são de difícil transposição para a sociedade brasileira. Uma frase como “o samba é produto da cultura da classe trabalhadora” soaria engessada e perderia muito da própria

Estas análises da música cafona ou brega são muito pertinentes à medida em que são atentas ao adensamento dos conflitos de classe na sociedade brasileira pós-1964, além de levarem à sério algo que muitas análises sobre música ignoram: que música, no século XX, é um item de consumo. O que apresento aqui não fugirá muito disto, mas tentará explorar um outro sentido subjacente à reação da plateia à presença de Odair José no Phono 73. Trata-se de observar como a constituição da MPB, entendida aqui como um gênero musical - entendido a partir de uma definição que combina duas fontes teóricas: a proposta de análise feita por Franco Fabbri e a noção de “gêneros do discurso” proposta por Mikhail Bakhtin. Para Fabbri, em texto seminal publicado originalmente em 1982, um gênero musical pode ser definido como “um conjunto de eventos musicais cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente” (Fabbri, 2017, p. 2)¹⁰. Por sua vez, Bakhtin (2006) me oferece a possibilidade de pensar estes eventos musicais em termos de um conjunto de enunciados estáveis em termos de conteúdo, estrutura e estilo, e reconhecidos por uma comunidade de ouvintes.

É útil observar que no texto de Fabbri, “gênero musical” é uma categoria que o analista aplica aos eventos musicais. Isso fica claro quando ele aponta a possibilidade de tratar os eventos como “gênero musical” ou como “sistema musical”. Para ele, “se este conjunto estiver sendo considerado em relação a outro conjunto oposto, então eu o chamarei de gênero, se ele estiver sendo considerado em relação aos seus subconjuntos, o chamarei de sistema” (Fabbri, 2017, p. 3). E é exatamente este ponto que fundamenta este texto: refletir sobre a MPB na sua relação a outro conjunto, ou outros conjuntos opostos. Ou seja, aqui opera um princípio lógico: o de que a constituição de um gênero (no caso, um conjunto que abriga diversas práticas musicais diferentes entre si) se dá a partir de um confronto com outros conjuntos (também internamente heterogêneos). Em outros termos: a compreensão da estabilidade da MPB enquanto gênero - e por “estabilidade”, a partir da leitura de

história do samba. Claro que houve tentativas, muito interessantes, de análise de diferentes fenômenos da música popular no Brasil através de uma centralidade do conceito de classe social, sobretudo nas décadas de 70 e 80. O trabalho que tradicionalmente é considerado o primeiro estudo acadêmico sobre a música sertaneja, trabalha muito em torno da ideia de uma cultura de classe de trabalhadores urbanos (Caldas, 1979). Araújo (1988), no seu texto sobre o brega, também dialoga muito com o conceito de classe, mas este autor sempre percebeu as nuances de sua aplicação no caso da sociedade brasileira e de como ele está imbricado com outros conceitos, como raça. Sobre isto, cf. os caps. 1 e 2 de Araújo (2021). Sobre os debates na sociologia em torno da definição do conceito de “classe social” e sua aplicabilidade à sociedade brasileira, cf. Scalón e Santos (2010).

¹⁰ Para uma discussão sobre a gênese da categoria - e atenta à originalidade da proposta de Fabbri - conferir o texto de Brackett (2016, p. 3-13)

Bakhtin, entendendo sua eficácia em termos de reconhecimento por uma comunidade de ouvintes - exige a sua confrontação com outros domínios sonoros, vistos e ouvidos de uma forma redutora, a despeito de sua heterogeneidade. Mais do que isso: entre estes conjuntos há relações - de integração, de conflito, de negação, de derrisão. Com isto estou afirmando que a MPB integrou, teve uma relação de conflito, usou para fins de deboche (o que é diferente de negar), outros gêneros musicais. Assim, a constituição da MPB exigiu o reconhecimento da existência de outros universos musicais, **contra (e diante) dos quais a MPB se configurou**. E a hipótese sobre a qual trabalho aqui é que este domínio da alteridade musical, contra o qual a MPB se constituiu, foi preenchido, sobretudo, por dois universos sonoros: o de músicas estrangeiras (marcadamente o rock) e o de gêneros populares como a música brega. Estes dois universos são os “Outros” da MPB.

No caso da MPB, análises como as de Ulhôa (2002) e Garcia (2009) mostram como o termo opera na percepção de ouvintes e no trabalho de musicistas (compositores e intérpretes). A constituição da MPB é um tópico já analisado por uma literatura extremamente vasta e heterogênea em termos de abordagens. Diferentes pesquisadores, de áreas diversas, têm apontado como a MPB se constituiu em relação a diferentes contextos: a inserção da música popular em debates político-culturais e em dinâmicas da indústria cultural (Napolitano, 2001, p. 39-143; Ghezzi, 2011, p. 207-370; Zan, 1997, p. 129-234); o papel de trocas culturais e hibridismos (Garcia, 2017); a atualização de uma tradição de canção na cultura brasileira (Naves, 2015, p. 24-36) ou ainda, a proposta de uma síntese cultural, gestada em um momento histórico específico (Sandroni, 2004). Além disso, alguns trabalhos analisaram como ela é percebida por sujeitos concretos (Ulhôa, 2002 e Garcia, 2009), resultando daí a percepção das tensões inerentes à estabilidade - que é sempre relativa - da categoria: o que é MPB sempre foi matéria de debate. Minha sugestão aqui, ao apontar para o que estou chamando de “os Outros da MPB” é convidar o leitor a uma reflexão que permita apontar os nexos entre o processo de constituição de um gênero musical e dinâmicas de identidade e alteridade. Além disso, esta reflexão procura atender a um desejo de uma abordagem etnomusicológica da música popular no Brasil.

Historicamente, a etnomusicologia se constituiu como um saber híbrido entre a musicologia e a antropologia, capturando desta última a atenção do peso heurístico da alteridade no seio das

relações sociais¹¹. Assim, uma perspectiva etnomusicológica da MPB procuraria observar tanto a constituição deste campo quanto sua dinâmica a partir, aí sim, da perspectiva fundante da antropologia: a da relação entre identidade e alteridade (onde a constituição de uma identidade se dá por relação a domínios de alteridade).

Menezes Bastos (2013, p. 31-88) aponta como a constituição da tópica “música ocidental” envolveu, em um longo processo histórico, a relação do Ocidente com “Outros” - cada um deles correspondendo a uma musicologia distinta. Assim, a chamada “musicologia comparada” (futura etnomusicologia) foi a saída de Guido Adler, canonicamente o fundador da musicologia, para situar sistemas musicais de civilizações não-ocidentais, como a China e Índia, no campo de estudo da musicologia; ao mesmo tempo, os estudos do folclore tentavam dar conta de um “Outro” representado pela figura do camponês (Fonseca, 2014; Travassos, 1997, p. 157-189). Minha reflexão, neste texto, ancora-se exatamente neste ponto de escuta etnomusicológico, preocupado com a relação entre identidade e alteridade. A justificativa é que isto, talvez, ofereça determinadas pistas para a melhor compreensão de processos de inclusão e exclusão significativos na história da sociedade brasileira. Assim como a etnomusicologia contemporânea é marcada, entre outros tópicos, por um debate sobre as relações de poder envolvidas na constituição da música ocidental e na forma como esta música se relaciona com outras músicas (Menezes Bastos, 2013, p. 466-468; Garcia, 2012, p. 23-80; Feld, 2000), a pergunta que orienta este texto - “quem são os ‘Outros’ da MPB?” - significa pensar nas relações de poder envolvidas na constituição deste universo musical. Mas não apenas nas relações de poder entre o segmento social relacionado à MPB, uma classe média com acesso ao sistema de ensino e um consumo cultural mais diversificado, e outros segmentos da sociedade brasileira. Esse jogo entre identidade e alteridade na constituição da MPB significou também conflitos entre diferentes percepções da sociedade brasileira no seio desta mesma classe média. Ao subir no palco com Caetano Veloso, Odair José colocava em jogo tanto conflitos entre camadas sociais distintas quanto debates internos ao próprio universo da MPB.

¹¹ A literatura sobre a constituição da etnomusicologia como campo do saber - que ocorre, nos Estados Unidos, na década de 1950, a partir do contato de musicólogos europeus emigrados (porque, na sua maioria, judeus) com a antropologia norte-americana, já é bastante profícua, sobretudo em literatura inglesa. Cf., como exemplo, o texto bastante didático de Rice (2014). Em língua portuguesa, um texto disponível que discute a constituição da disciplina é o texto de Aubert (2007).

Espero que fique claro que este texto não é sobre Caetano Veloso e Odair José: eles são apenas pretextos para o que de fato interessa, processos de mediação entre grupos sociais e no interior destes grupos. Mais do que isso: a compreensão das diferentes valorações dadas aos processos pelos quais estratos sociais distintos se inserem em fluxos culturais transnacionais – constitutivos daquilo que se convencionou chamar de “música popular”. Caetano Veloso, ícone da MPB significou o processo de mediação da MPB com gêneros musicais como o rock. Odair José, ícone daquilo que, na década de 1980 foi chamado de música brega, significou o processo de mediação pelo qual a música cafona englobou referências estrangeiras, como o rock e o bolero. De forma simplista, pode-se afirmar que o incidente ocorrido na Phono 73 expôs as diferentes valorações de produtos culturais fortemente marcados por um caráter transnacional, mas oriundos de grupos sociais distintos.

E sugiro que o incidente pode também ser observado na sua relação com uma estrutura subjacente aos discursos sobre cultura brasileira no século XX, onde a inserção do Brasil em fluxos culturais internacionais teve diferentes valores. Quando escrevi acima que Caetano Veloso, em 1973, ainda provocava debates sobre seu lugar na cultura brasileira, era a isto que me referia: a postura cosmopolita do artista tropicalista se chocou muitas vezes com posturas mais nacionalistas de setores do pensamento social no Brasil.

2. A modernidade desejada: mediações tropicalistas e MPB.

A constituição de discursos musicais pautados por ideias identitárias contrapostas a músicas estrangeiras, ou críticas aos fluxos culturais transnacionais modernos, não era uma novidade do momento de constituição da MPB, nos anos 1960. A própria história da música popular brasileira constitui, ao longo do tempo, variações sobre este tema: a captura da música e seu uso como eixo de debates sobre a identidade nacional **em relação** com o quadro transnacional que, desde o século XIX, é estrutural no universo da música popular¹². Enfatizo “em relação” porque há aqui dimensões

¹² Para este quadro transnacional constituinte da música popular, enquanto fenômeno da modernidade, as inferências sobre cultura na *Belle Époque*, feitas por Hobsbawn (2002) podem servir de ponto de partida para esta reflexão. De um ponto de vista mais teórico, cf. o artigo de Stokes (2004). Cf. também, para estudos de caso, a coletânea organizada por este autor (Stokes 1994). Os estudos de Chasteen (2004) - sobre danças de salão - e de Shaw (2018) - sobre teatro de revista - também oferecem excelentes aportes sobre este quadro transnacional constitutivo da música popular.

contraditórias: ao mesmo tempo em que se estabelecem zonas de interseção, há zonas de conflito. Nada de novo aí: Nestor Garcia Canclini, em seu clássico estudo sobre o fenômeno do hibridismo na cultura, nos lembra que os processos de hibridismo são, por princípio, contraditórios e conflituosos (Canclini, 2008, p. 67-97). E é bom lembrar que isto tampouco é um fenômeno brasileiro, já que debates sobre músicas populares nacionais são produtos do Romantismo, na Europa, e dos modernismos, na América Latina (Travassos, 2000, p. 33-56; Garramuño, 2007, p. 149-234). O confronto entre imaginários nacionais e aquilo que pode ser chamado de “uma consciência internacionalista” - fenômeno tão caro da *Belle Époque* - foi marcante para a configuração das músicas populares em diversos países, como no caso do Brasil. Neste confronto, nacionalismo e “internacionalismo” eram os dois polos de uma relação que envolvia intersecções, negações, conflitos e apropriações. Vários fenômenos da história da música popular no começo do século XX se tornam significativos a partir deste quadro conjuntural.

Por exemplo, o confronto entre os dois tipos de samba no Rio de Janeiro dos anos 1920 e 1930 – o samba da Praça Onze e o samba do Estácio - classicamente descrito por Sandroni (2012), teve como pivô, entre outros elementos, a apropriação de padrões de arranjo e instrumentação denotativos do jazz - ouvido naquele momento como signo da modernidade e da ideia de uma prática que transcendia as fronteiras nacionais, ou seja, uma prática internacional (Sevcenko, 1998)¹³. Ao mesmo tempo, críticas às influências estrangeiras sobre o samba foram centrais para a constituição de discursos que, entre os anos 1930 e 1950, se cristalizaram na ideia de “Velha Guarda”.

O jazz não foi o único “internacionalismo” a cindir práticas e debates na história do samba. A entrada no Brasil, a partir da década de 1930, de gêneros latino-americanos, como o bolero, foi central para inúmeros debates sobre a música popular no Brasil e para diversas propostas estéticas. Uma leitura, por exemplo, da Revista da Música Popular, editada entre 1954 e 1956, revela como a compreensão do impacto de músicas estrangeiras sobre a música popular no Brasil estava na berlinda nesta época. O par “jazz/bolero”, embora com valorações estéticas distintas, deram para a música popular brasileira, entre os anos 1920 e 1950, o contraponto estrangeiro, o “Outro”, diante do qual ideias nacionalistas eram afirmadas. Curiosamente, geralmente esquece-se que o bolero era tão moderno quanto o jazz – ambos atrelados à fonografia e ao rádio. A valorização de ideais de

¹³ Para uma análise do jazz como “índice do moderno”, cf. Atkins (2003).

tradicionalidade no samba, que começam a se intensificar a partir dos anos 1940, era crítica tanto à modernização trazida pelo jazz, quanto à modernização trazida pelo bolero. No entanto, vale observar que este par, “jazz/bolero”, muitas vezes era confrontado de forma distinta, havendo, por parte de muitos críticos, uma valorização do jazz em contraposição ao bolero: ou seja, eram duas faces distintas da modernidade, vistas muitas vezes como antípodas. Isto fica evidente na renovação da música popular brasileira proposta pela Bossa Nova, onde a influência do jazz foi um dos recursos para fugir à influência do bolero¹⁴.

O caso da Bossa Nova é interessante porque ao mesmo tempo em que a Bossa significou uma proposta de afastamento do samba em relação aos padrões temáticos, sonoros, líricos e performáticos do bolero, ela não significou uma retomada de padrões considerados “tradicionais” no samba, tais como a instrumentação mais próxima do choro ou a sonoridade percussiva das escolas de samba. Pelo contrário, a Bossa Nova recusava tanto as sonoridades dos sambas de um Lupicínio Rodrigues (com grande influência do bolero) quanto as sonoridades percussivas dos sambas de um Monsueto Menezes ou de um Zé Kéti (com grande influência das escolas de samba). Ou seja, a Bossa Nova não recorreu, à princípio, ao passado do samba para propor uma negação de influências consideradas espúrias (bolero) na música brasileira. Pelo contrário, ela o fez a partir de um investimento na “outra face do moderno”, representado pelo jazz. Em suma, a Bossa Nova depurou a modernidade. Não era “qualquer moderno” o que interessava, mas “um moderno” específico. Voltarei a este ponto adiante, mas convido a leitor a guardá-lo: a “música estrangeira”, ouvida nos anos 1930 como índice do consumo musical moderno, atrelado a novas tecnologias (fonografia e rádio), e signo, antes de tudo, de um internacionalismo distintivo em termos de classe, aos poucos vai se depurando e – adianto meu argumento – aprofundando as distinções de classe. Se nos anos 1930, as canções de Cole Porter (um nome central na popularização do jazz no Brasil) soavam tão modernas quanto as canções de Agustín Lara (nome importante na popularização do bolero), nos anos 1950 elas seriam denotativas da elegância (o primeiro) e do mau gosto (o segundo)¹⁵.

¹⁴ O que não significa que a influência do jazz não tenha gerado debates acalorados e não tivesse seus críticos. Saraiva (2007) mostra, a partir de dados da imprensa, como os debates sobre este tema foram intensos entre 1940 e 1960.

¹⁵ A importância de Cole Porter e Agustín Lara se confirma no levantamento de canções de sucesso lançadas no Brasil, por ano, feita por Mello e Severiano (1997). Para a mudança de valor das músicas latinoamericanas no pensamento brasileiro, cf. Oliveira (2017).

A novidade do debate dos anos 1960 não foi a resposta nacionalista a um “Outro” estrangeiro, mas sim a atualização deste polo simbólico da música internacional ou estrangeira, que passou a ser ocupado pelo rock. As transformações da Bossa Nova, com o surgimento de uma vertente nacionalista representada por trabalhos de Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Nara Leão, entre 1960 e 1964 (Napolitano, 2001, p. 11-38); a confluência entre estas transformações e os debates estéticos ligados a uma ideia de “cultura nacional-popular” (Schwarcz, 2009); a popularização da televisão (Ortiz 2001); a todos estes elementos centrais na constituição da MPB deve ser acrescido o impacto da emergência do rock como um gênero significativo na cena cultural. O rock substituiu o jazz e o bolero do lugar simbólico da “alteridade”. É nesse contexto do “rock como o ‘Outro’” que a famosa “Passeata contra a guitarra elétrica”, se torna um evento significativo. A afirmação da MPB enquanto estilo se dá antes de tudo contra a emergência do rock que, no período entre 1965 e 1968 (primeiro momento de constituição da MPB) era simbolicamente representado, no Brasil, pelo sucesso midiático de Roberto Carlos.

E aqui se torna imperativo citar o efeito do Tropicalismo. O movimento proposto em 1967 por Caetano Veloso e Gilberto Gil promoveu um conjunto de mediações entre estes dois polos vistos como opostos: a MPB e o rock. Estas mediações operavam em diversos planos. Por um lado, no plano musical, elas eram expressas tanto nos arranjos quanto no nível performático: Oliveira e Schmidt (2018) sugeriram que um modo de tratamento do material musical aos moldes de uma banda de rock, foi consagrado a partir dos discos produzidos por Caetano, Gil e Gal Costa entre 1969 e 1972. Tome-se, como exemplo, a versão de “Mora na Filosofia”, samba de Monsueto Menezes e Arnaldo Passos, lançado por Caetano Veloso em 1972. Mesmo que na gravação não haja uma guitarra elétrica, a forma do arranjo, na execução da banda que acompanhava o compositor (formada por Jards Macalé no violão, Moacir Albuquerque no baixo elétrico, Tuti Moreno na bateria e por Áureo de Souza na percussão), aponta para uma concepção estética marcada pela influência da ideia de “banda de rock”. Quanto ao aspecto das performances, este é, talvez, o menos estudado sobre o Tropicalismo - em grande medida pela ausência de registros imagéticos dos espetáculos dos tropicalistas¹⁶. Um dos

¹⁶ Quando se segue a própria cronologia do Tropicalismo proposta por Caetano Veloso (2017) - que situa o movimento entre outubro de 1967 (quando ele e Gilberto Gil apresentam “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” no III Festival da TV Record) até dezembro de 1968, quando ambos são presos - se observa a carência de imagens para um estudo das performances tropicalistas. Além do registro em vídeo do III Festival da TV Record (explorado no documentário *Uma*

trabalhos mais influentes sobre o tema, o estudo de Favaretto (2007), foca muito mais nos procedimentos estéticos no nível das obras do que no de suas performances - embora ofereça uma série de importantes parâmetros de análise. Favaretto mostra como o uso de recursos como a paródia, novas formas de entoação, incorporação de elementos da música pop (e do rock) e seu uso de modo integrado com elementos da tradição musical brasileira foram mecanismos poéticos centrais na forma como o Tropicalismo operou as mediações estéticas que aparecem nas canções atreladas ao movimento, ao mesmo tempo em que sugere como esses recursos tiveram impactos sobre a performance dos tropicalistas. Para além disso, observe-se que o Tropicalismo significou um “reinvestimento na performance”, como elemento crítico na música popular e que apontava para as conexões dos tropicalistas com debates estéticos, à época, bastante intensos no universo anglo-saxão, seja no universo da música, seja no universo das artes em geral.

E aqui cabe uma hipótese: a mediação entre MPB e o rock feita pelo Tropicalismo, a qual deu à MPB uma capacidade de englobamento de diferentes tendências estéticas do rock ao longo dos anos 1970, foi um dos empecilhos para a consolidação de um mercado viável para o rock no Brasil naquela década. Propostas roqueiras que, nos anos 1970, se afastavam da MPB – como o *hard* rock de bandas como Casa das Máquinas e Joelho de Porco – eram bastante restritas em termos comerciais. Por sua vez, grupos como Secos & Molhados ou Novos Baianos, ou mesmo um artista como Raul Seixas, todos com boas inserções no mercado, transitavam em um lugar simbólico híbrido entre a MPB e o

Noite em 67, de Renato Terra e Ricardo Calil), há imagens de Gilberto Gil, Os Mutantes e Gal Costa no IV Festival da Record, em 1968 – quando Gil e os Mutantes interpretaram “2001” (de Rita Lee e Tom Zé) e Gal Costa interpretou “Divino, Maravilhoso” (de Caetano e Gil). As imagens do festival de 1967 ainda não permitem falar em uma “performance tropicalista”, sendo que ali as propostas estéticas aparecem muito mais no nível das obras - arranjos com guitarras, poéticas narrativas influenciadas pelo cinema - do que no nível da performance. As imagens do Festival da Record de 1968 já revelam o investimento dos tropicalistas na performance de palco, com um caráter de *happening* - tal como proposto à época no universo das artes visuais - mais marcado. Todavia, as apresentações de lançamento do disco manifesto *Panis et Circensis* – reunindo Caetano, Gil, Os Mutantes, Tom Zé e Nara Leão - entre agosto e setembro de 1968, bem como o show de Caetano, Gil e Os Mutantes na boate Sucata, em outubro do mesmo ano, tem apenas alguns *takes* (que aparecem no documentário de Terra e Calil). Por sua vez, não há registro em vídeo daquele que talvez seja o *happening* mais famoso do movimento: a apresentação de “É Proibido Proibir”, por Caetano Veloso e os Mutantes, em setembro de 1968, no III Festival Internacional da Canção, da TV Globo. Mesmo o programa dos Tropicalistas na TV Tupi, *Divino Maravilhoso*, que foi ao ar entre outubro e dezembro de 1968, não tem nenhum registro disponível (os *takes* do programa foram destruídos nos incêndios dos estúdios da TV Globo – que guardava parte do acervo da Tupi – em 1971 e 1976). Também se perderam as imagens das apresentações de Jards Macalé interpretando “Gotham City” no IV Festival Internacional da Canção, da TV Globo, de 1969. As análises imagéticas do Tropicalismo só podem se ancorar em fotografias, a partir da cobertura da imprensa. O jornalista Carlos Callado (1997), em seu livro sobre o movimento, usou várias dessas imagens, retiradas de jornais como Última Hora, Correio da Manhã, O Globo, dentre outros.

rock. O movimento estilístico do trabalho dos Mutantes, que começam na década de 1970 associados ao Tropicalismo e, a partir de 1972, vão tornando seu som cada vez mais próximo do rock progressivo, significou para a banda um isolamento em termos de mercado. Somente nos anos 1980, em outro contexto, emergiu uma geração de bandas de rock que conseguiu, sem uma mediação inicial da MPB, se impor comercialmente.

Apesar dessa mediação do Tropicalismo, a presença de música estrangeira no consumo interno de música no Brasil dos anos 1970 foi uma tensão constante nos debates sobre música, talvez muito mais intensa que debates estéticos. Morelli (2009, p. 62-63) usando jornais da época como fonte, aponta como em 1972 houve um intenso debate no jornalismo cultural sobre a predominância mercadológica de música estrangeira no país¹⁷. Phono 73 bradava uma afirmação nacionalista: era uma feira da música brasileira, antes de tudo. No entanto, havia um paradoxo aqui: era uma feira de música brasileira organizada por uma empresa multinacional. E é nesse quadro paradoxal que as mediações tropicalistas e suas consequências operaram no começo da década de 1970.

Essas questões formavam o contexto da presença de Caetano Veloso no Phono 73¹⁸. Mas não foram elas que geraram as queixas da plateia. O que incomodou o público no Anhembi não foi a mediação entre a MPB e o rock, mas sim a presença de um “Outro” representado pela figura de Odair José, uma figura que, aos olhos do público da Phono 73, não deveria estar ali. Como se Odair José fosse um “estrangeiro” e sua música fosse um perigo para a música brasileira. De certa forma, a plateia não estava errada: a música de Odair José era um outro produto da influência do rock sobre a música brasileira, **feita por outras mediações, por outros agentes**. Em grande medida, Caetano Veloso e Odair José eram equivalentes: representavam a influência do rock e do pop internacional sobre a música popular no Brasil, mas por ocuparem lugares sociais diferentes, suas mediações tinham valores distintos.

¹⁷ A autora cita levantamentos do Jornal do Brasil, feitos entre junho e dezembro de 1972, e que apontavam como entre 1971 e 1972 a venda de compactos de música brasileira havia caído de 57% para 17% do total de compactos vendidos.

¹⁸ No já citado, acima, vídeo do festival, os últimos 10 minutos são dedicados à apresentação de Caetano Veloso da canção “A Volta da Asa Branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira - canção que fazia parte do repertório dos shows que ele apresentava entre 1973 e 1974. A performance de palco do artista baiano (roupas, movimentação cênica, interpretação vocal), além do arranjo, é extremamente interessante para reflexões sobre estas mediações entre a MPB e o rock.

3. A modernidade recalcada: as mediações bregas.

Aponte aqui que a Philips contratara Odair José numa tentativa de diversificar seu público e atender ao consumo musical de uma parcela da população urbana de menor poder aquisitivo, quando comparada ao público da MPB. Odair José faz parte de uma geração de artistas muito populares entre essa parcela da população, e isto em um momento de aprofundamento da estrutura da indústria cultural no Brasil, com a popularização da televisão (Ortiz, 2001). A cristalização da MPB agrupou esta geração de artistas populares, a despeito de suas diferenças, em torno da ideia de uma música chamada, à época, de “cafona”. Ou seja: “música cafona”, como marcador de gênero, surge numa relação de distanciamento, de alteridade: “cafonas são os outros”.

Assim como a MPB tinha suas diferenças internas, a música cafona também as tinha: mas, de um ponto de escuta externo, o trabalho desses artistas era ouvido por algumas características semelhantes – marcadamente letras românticas que remetiam às influências que o bolero exercia sobre a música brasileira desde os anos 1930. Gostaria, no entanto, de chamar a atenção para outro aspecto que é comum no trabalho musical de alguns artistas cafonas: a sonoridade¹⁹. Felipe Trotta, em um texto onde procura apontar para elementos sonoros na identificação de gêneros musicais, define sonoridade como sendo “o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada ao vivo. Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador” (Trotta, 2008, p. 3-4). Partindo desta definição, gostaria de chamar atenção para algumas combinações de instrumentos e timbres presentes em gravações de alguns artistas considerados, à época, como cafonas.

É um exercício muito interessante ouvir os discos de cantores como Odair José, ou Paulo Sérgio, e prestar atenção nas sonoridades (timbres e arranjos) envolvidos. Era basicamente um conjunto pop-rock: guitarras, baixo, teclado e bateria, com a adição, por vezes, de um naipe de metais. No caso de Odair José, contratado por grandes gravadores (CBS e Phonogram), havia em alguns arranjos a presença de uma orquestra. Essa sonoridade relacionava-se à popularidade do iê-iê-iê, da qual a figura de Paulo Sérgio - considerado a “versão popular” de Roberto Carlos - talvez tenha sido

¹⁹ Para uma definição de sonoridade, em torno da organização (arranjo) de diferentes timbres, cf. Trotta (2008).

a mais representativa (Araújo 2010, p. 25-34). A música considerada cafona nos anos 1970, consumida por camadas mais pobres da população, é dominada por um híbrido desta sonoridade influenciada por Roberto Carlos e sonoridades ligadas ao bolero (vide os trabalhos de Waldick Soriano, Nelson Ned ou Agnaldo Timóteo). Ou seja, os cafonas traziam para a música brasileira dos anos 1970 um híbrido com os dois gêneros mais combatidos, em certa medida, pelos idealistas da cultura brasileira: o rock e o bolero.

As mediações da música brasileira com o bolero foram remetidas, ao longo dos anos 1960, a uma posição de desprestígio cultural evidente. Em grande medida, a modernização do samba e da canção brasileira proposta pela Bossa Nova passou por uma negação da estética do bolero, tanto no plano lírico (as letras de cunho mais intimista da Bossa Nova ou as temáticas sociais que marcam a emergência da MPB), quanto no plano sonoro (mudanças em padrões de arranjo e de interpretação vocal, por exemplo)²⁰. De um modo geral, a MPB entre 1965 e 1972 - no período dos festivais - pouco faz referência direta ao bolero²¹. O Tropicalismo usa o gênero como plano sonoro para o humor: vide a gravação de “Lindonéia”, de Caetano, por Nara Leão no LP manifesto *Panis et Circensis*, em 1968. Um dos traços atribuídos aos cantores que, ao longo dos anos 60, foram transformados em “cafonas” era exatamente a referência mais direta ao bolero, sem a intenção humorística. Se artistas como Waldick Soriano ou Nelson Ned se mantiveram mais próximos ao bolero, outros, como Odair José e Paulo Sérgio trabalharam sobre um híbrido mais moderno, incorporando a sonoridade do iê-iê-iê - com grande apelo sobre o público mais jovem.

Esta música produzida a partir da confluência de Roberto Carlos e de elementos do bolero não ocorreu somente com cantores populares associados ao ambiente urbano. O iê-iê-iê teve um impacto gigantesco sobre outro gênero musical que, talvez, seja ainda mais denotativo deste hibridismo popular marginal, em termos de prestígio, na década de 1970: a música sertaneja. A história da música sertaneja é uma narrativa de apropriações de gêneros estrangeiros. O que

²⁰ A literatura sobre as críticas ao peso da influência do bolero na música popular brasileira nos anos 60 é relativamente vasta. Como ponto de partida, conferir a análise, que foca mais no plano lírico, de Naves (2010).

²¹ Esta afirmação se funda numa escuta preliminar de toda a produção discográfica de Geraldo Vandré, Edu Lobo, Chico Buarque, Elis Regina, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Nara Leão, entre 1965 e 1970. As referências ao bolero são poucas e, quando ocorrem, como em alguns trabalhos dos tropicalistas, elas são feitas pelo signo do humor. Tenho ciência de que este ponto merece ser aprofundado. Para uma visão panorâmica das mediações da música popular no Brasil com gêneros latino-americanos, cf. Oliveira (2017).

chamamos hoje de “música sertaneja” surgiu a partir da entrada da música tradicional do interior do Centro-Sul, a música caipira, na indústria do disco no final dos anos 1920 (González, 2018, p. 39-72) e, neste processo, englobou gêneros paraguaios (como a guarânia e a polca paraguaia) e mexicanos (como a rancheira e o bolero) a partir do final da década de 1930 (Higa, 2013, p. 133-194; Alonso 2015, p. 35-38). No final da década de 1960, as sonoridades do iê-iê-iê foram acrescentadas: elas se tornam audíveis nos trabalhos de duplas como Tibagi e Miltoninho, Léo Canhoto e Robertinho, ou de artistas como Sérgio Reis²². Uma audição dos discos de Chitãozinho e Xororó lançados durante a década de 1970 mostram um trabalho sonoro que oscilava entre três tendências: guarânias e rancheiras (a maioria das canções), algumas poucas canções ligadas a gêneros tradicionais caipiras (como o cururu) e várias canções classificadas como “ritmo jovem” - estas últimas, marcadas exatamente pela sonoridade do iê-iê-iê.

Em suma, tanto os cantores considerados cafonas - como Odair José - quanto as duplas sertanejas dos anos 1970 - como Léo Canhoto e Robertinho, Tibagi e Miltoninho, Milionário e José Rico - apresentavam um trabalho musical que, em comum (mas sob diferentes gradações), tinha influências, em termos de sonoridades, de gêneros como o bolero e o iê-iê-iê. Uma diferença importante era a denotação espacial que estes artistas tinham: enquanto os cafonas representavam o caráter urbano e popular - no sentido de uma população de baixo poder aquisitivo - os sertanejos lidavam com a representação do “rural”. Este último dado talvez explique por que, destes dois universos musicais (música de cantores populares urbanos e música sertaneja), foi a música sertaneja a que foi tomada como objeto de um novo tipo de análise que, nos anos 1970, começava a se delinear: a acadêmica. Em 1976 foi defendida a dissertação de Waldenir Caldas no departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, um estudo sobre a inserção da música sertaneja no universo da televisão e de como esta inserção representava uma descaracterização da cultura caipira. Este trabalho (orientado por Gabriel Cohn), se ligava a análises críticas de sociólogos, como José de Souza Martins, sobre o caráter alienado do consumo cultural de trabalhadores urbanos que haviam migrado de zonas rurais. Nesta visão acadêmica, a música sertaneja da época era criticada exatamente por sua inserção na indústria cultural e pelo que era considerado uma deturpação dos valores tradicionais ligados à

²² Léo Canhoto e Robertinho, conhecidos como os *hippies do sertão*, historicamente são apontados como a dupla que simboliza esta entrada das sonoridades do rock na música sertaneja. Cf. Ortega (2012).

ideia de “rural”. O peso dessa ideia nas reflexões sobre cultura brasileira no século XX exigem que a música sertaneja seja analisada à parte²³. Aqui vou me ater ao fato de que a música cafona e a música sertaneja têm em comum a expressão de mediações populares a partir de gêneros da música estrangeira.

Se a academia voltou-se já nos anos 1970 para a música sertaneja, seria errado afirmar que os cantores cafonas estavam fora de qualquer radar. O fato de a Phonogram contratar Odair José, por si só, revela que o mercado estava atento a estes cantores. O mesmo vale para a imprensa. O próprio trabalho de Araújo (2010) mostra como reportagens sobre Paulo Sérgio, Agnaldo Timóteo, Waldick Soriano, Odair José, Nelson Ned, dentre outros, apareciam em jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro²⁴. Os jornais, no entanto, refletiam – e produziam – o lugar de “cultura de classe” atribuída a estes artistas e nisto refletiam e produziam os padrões de gosto e de consumo cultural no Brasil. Este ponto se manteve quando este repertório se tornou objeto de estudo na universidade, a partir da segunda metade da década de 1980, quando os cantores cafonas passaram a ser englobados pela categoria música brega²⁵. É o que transparece, por exemplo, na análise de Samuel Araújo (1988) - possivelmente a primeira análise acadêmica da expressão “música brega”. É significativo, a meu ver, que o foco da análise de Araújo tome como ponto de partida o lançamento, em 1984, do LP *Brega-*

²³ Alonso (2012) apontou como esta crítica de intelectuais uspianos nos anos 1970 ecoava debates que já remetiam a décadas anteriores e que podem ser sintetizados no estudo de Antônio Cândido sobre as transformações do modo de vida caipira, publicado em 1964: *Os Parceiros do Rio Bonito*. Este trabalho, baseado em trabalho de campo (com grande influência da antropologia) realizado entre 1944 e 1946, era originalmente um estudo sobre as mudanças do cururu – um tipo de desafio vocal, acompanhado por violas, comum na região do Médio Rio Tietê (na região de Piracicaba). Pode-se ler Antônio Cândido e José de Souza Martins como uma crítica que segue um arco: o primeiro analisa os impactos da modernização sobre o modo de vida tradicional de populações caipiras antes destas migrarem para um grande centro urbano; Martins e os estudos sobre culturas subalternas analisam estes impactos, de forma bem mais pessimista, após a migração. Para um estudo sobre música sertaneja como fenômeno relacionado à migração, cf. Reily (1992).

Mas há aqui também uma representação de longa duração que tem impactos sobre a forma – e o azedume – como intelectuais ouviram a música sertaneja nos anos 1970: aquela sobre o lugar do “rural” na cultura brasileira. Ela reflete um certo romantismo de segmentos do movimento modernista dos anos 20, que viam nas práticas culturais dos meios rurais no Brasil a base de uma verdadeira cultura brasileira. No caso da música, a figura de Mário de Andrade, aqui, é central. O fato da música sertaneja – mesmo que seja uma música produzida no meio urbano desde os anos 30 – estar relacionada a uma ideia de ruralidade a colocou, por conta desta representação, na berlinda de muitos intelectuais. Cf., como ponto de partida, para este comentário: Alonso (2016) e Travassos (2012).

²⁴ Eles estavam, em certa medida, fora da audição da universidade – diferentemente, conforme apontado acima, da música sertaneja.

²⁵ Sobre esta passagem do termo “cafona” para “brega”, usando os jornais como fonte, cf. Cardoso (2011). Vale observar que a música brega ganhou novos significados a partir da virada do milênio, ligados muito a novos sentidos de agência social por parte da população de baixa renda no Brasil e de uma nova valorização de seus produtos culturais. O termo “tecnobrega”, por exemplo, tem a ver com isto. Sobre este ponto, cf. Barros (2009) e Vianna (2006).

Chique, Chique-Brega, pelo cantor e compositor Eduardo Dusek. Este LP aparece como o ‘evento’ que colocou o termo “brega” na berlinda do jornalismo de cultura. Ao mesmo tempo, por si só ele é um bom exemplo dos mecanismos de distinção de classe. Isto porque Eduardo Dusek não era um cantor “cafona”. Carioca, de classe média, começou a estudar piano na infância e teve formação musical na Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ). Ao longo dos anos 1970 atuou em peças de teatro e no final da década lançou seus primeiros trabalhos musicais. Em certa medida, ele faz parte de uma geração da MPB que emergiu a partir do final dos anos 1970, quando a sigla já estava estabilizada enquanto marcador de gênero e quando o mercado musical se configurava de forma distinta àquele do momento de cristalização da MPB (1965-1975).

Nesta emergência do termo, no entanto, brega aparece mais do que uma forma de derrogação das classes populares: ela é performativa e Eduardo Dusek usa o termo com um sentido humorístico. Seu público ri do brega, embora - e o título *Brega-chique, chique-brega* deixe claro - ele também usa o termo para rir da própria classe social. Brega não é apenas o gosto do pobre, mas também o gosto de uma elite que esbanja publicamente suas posses. Mesmo assim, a força semântica da expressão, ou ainda, sua eficácia recai sobre os mecanismos de distinção de classe²⁶.

Meu ponto, no entanto, não é reforçar essas análises em termos mecanismos sociais de distinção de classe. É óbvio que entre o público letrado da MPB e o público oriundo das classes populares que ouvia os cantores cafonas (anos 1970) e bregas (a partir dos anos 1980) operam estes mecanismos e a queixa do público do Phono 73 à presença de Odair José está em grande medida ligada a isto. Gostaria, porém, de jogar à luz a um outro ponto. É verdade que música romântica (remetendo à tradição do bolero, transformada em algo superado pela emergência da Bossa Nova), com elementos sonoros tomados do sucesso de Roberto Carlos, produzida por cantores como Odair José ou Paulo Sérgio, era ouvida como signo do mau gosto e da falta de capital cultural das classes populares. No entanto, um elemento sempre me chamou a atenção neste processo: esta música denota um hibridismo promovido por classes populares. Mais do que isso: **um hibridismo**

²⁶ Escapa aos limites deste texto, mas uma análise sobre o sentido humorístico desse uso do brega - rir do outro como mecanismo para rir de si próprio - poderia oferecer interessantes elementos para uma compreensão das dinâmicas sociais brasileiras que escapasse de um mero maniqueísmo de denúncia das relações de poder. Estudos antropológicos sobre sociabilidades em diferentes grupos urbanos têm revelado, por exemplo, como um humor, muitas vezes violento e agressivo, é uma forma de associação. Também seria interessante observar como a psicanálise tem oferecido abordagens onde o humor aparece sentido autorreflexivo: rir de um outro diz o que sobre si? Cf., sobre isto, Slavutzky (2014).

produzido a par de qualquer mediação de um determinado campo intelectual. E é este ponto que me parece significativo na música cafona e no seu sucedâneo dos anos 1980, a música brega: elas apontam para processos de apropriação e circuitos de consumo e produção musicais alternativos e marginais dentro do campo cultural. Isso sempre foi um problema para discursos – produzidos entre a elite intelectual do país - de identidade nacional, tais como aqueles que deram origem à MPB. Em suma, para esses discursos, tais híbridos populares, assim como a “música estrangeira”, advinham de lugar social visto como “outro”. No caso, um “outro” interno à sociedade brasileira: as camadas urbanas mais pobres. E neste caso a produção destas camadas não era mediada pelo discurso dos intelectuais - como se os pobres se comportassem à revelia daquilo que se espera deles.

4. O dissonante e o ruído: o “cosmopolitismo” indesejado do pobre.

Tanto a música romântica dos cantores cafonas quanto a música sertaneja, nos anos 1970, apontavam para esse hibridismo popular, o fato de que camadas socialmente (e economicamente) marginalizadas produzissem, à revelia dos intelectuais, seus próprios híbridos. O que aparecia como moderno em Caetano Veloso – um hibridismo entre a MPB e o rock – era visto como sinal de dissimulação e alienação em Odair José e aí residia a dificuldade tanto do público quanto da crítica em lidar com estes produtos culturais populares. O que está em jogo aqui é o valor e a possibilidade daquilo que Silviano Santiago chamou de “cosmopolitismo do pobre” (Santiago, 2004, p. 45). O “pobre” no texto deste crítico literário - que analisa o lugar de grupos marginalizados (como imigrantes) em um contexto de globalização - ainda é um pobre mediado pelo intelectual (no caso do texto, na literatura de José Saramago ou do cinema de Manoel de Oliveira). Mas essa mediação não aparece na música dos anos 1970 produzida pelas classes populares e mesmo que os hibridismos musicais presentes ali indiquem informações culturais de origens diversas, eles são ouvidos como inautênticos.

É preciso relativizar o uso do termo “cosmopolitismo” neste contexto. Tomado no sentido filosófico do termo – como um estar no mundo sem uma âncora de um sentido de localidade (Kleingeld & Brown, 2019) - ou mesmo da forma como cientistas sociais têm utilizado – enquanto postura política no embate entre multiculturalismo e nacionalismo (Hannerz, 1990) – seria um

exagero aplicar o termo ao hibridismo musical expresso por Odair José e outros cantores populares, tanto da música brega quanto da música sertaneja. O cosmopolitismo, nesse caso, seria mais o acesso, via indústria cultural, de informações culturais diversas. Os processos de hibridismo musical observados na música brega e na música sertaneja dos anos 1970 estão relacionados ao consumo cultural das classes populares, feito tanto pelo rádio, quanto pelo cinema e pela televisão. Este lugar dos meios da indústria cultural e das mediações produzidas neles (mais do que “por eles”) é que aparece como um problema tanto para a crítica quanto para o público da MPB dos anos 1970²⁷. O fato de a MPB também ser um produto de mediações nos meios da indústria cultural (afinal de contas “O Festival da Record” também era um programa de TV) era posto de lado. Se a mediação proposta por Caetano Veloso e o movimento tropicalista podem ser vistos como uma dissonância incorporada pelo pensamento social brasileiro, Odair José e a música de cantores cafonas ou bregas era um ruído - e como tal não tinha lugar.

Odair José representava, portanto, um hibridismo ouvido, no Phono 73, pela negação. Ele representava os dois grandes planos da alteridade – o Outro – diante do qual a MPB se constituía: o bolero e o iê-iê-iê. Mais do que isto: ele representava as mediações que escapavam ao controle das elites culturais no Brasil. Talvez seja possível pensar que a própria aproximação de Caetano e Odair José fosse uma tentativa da MPB de criar zonas de mediação, fato que a obra de Caetano Veloso é pródiga - desde sua gravação, em 1968, de um sucesso considerado, à época, ultrapassado e cafona, como “Coração Materno”, até suas gravações, nos anos 1990, de canções de Peninha Schmidt. Mas em 1973 essa mediação da MPB com os “cafonas” ainda não tinha espaço simbólico possível. Somente nos anos 1980, pela televisão, a música consumida pelas classes populares começaria a ganhar outro lugar simbólico sem, todavia, a mediação pela MPB²⁸.

²⁷ No caso dos intelectuais e da crítica, esta dificuldade em lidar com as mediações produzidas em contextos alternativos é exatamente a matéria do já clássico texto de Martín-Barbero (2013).

²⁸ Essa mudança está ligada, sobretudo, à ascensão mercadológica da música sertaneja, cujo sucesso de “Fio de Cabelo” por Chitãozinho e Xororó, em 1982, é o principal índice. É muito significativa a participação de Chitãozinho e Xororó no especial de Natal de Roberto Carlos, na TV Globo, em 1986. Ali já é possível pensar numa transformação simbólica da música sertaneja, fato que acompanhava o processo de mobilidade social no Brasil. O que a TV Globo percebeu, a partir da segunda metade da década de 1980, era o filão de mercado representado pelas classes populares – o mesmo que a Philips percebeu em 1972, ao contratar Odair José. À diferença da empresa holandesa, no entanto, a TV Globo, aos poucos, deu espaço para os sertanejos, sem a mediação dos artistas da MPB. Em 1989, Chitãozinho e Xororó gravaram “No Rancho Fundo” - para a trilha sonora da novela *Tieta*. Finalmente, a partir de 1990, a emissora criou shows de fim de ano (espelhados no especial de Natal de Roberto Carlos) para os sertanejos: Chitãozinho e Xororó em 1990, Zezé di

Cinquenta e dois anos depois, Phono 73 é um evento lembrado muito mais por outro incidente – a censura à apresentação da canção “Cálice” por Chico Buarque e Gilberto Gil – do que pela apresentação conjunta de Caetano e Odair José. A MPB continua simbolicamente importante, mas a fragmentação do mercado musical transformou completamente o valor simbólico de gêneros como a música sertaneja e a música brega. Tomei aqui o encontro de Caetano e Odair José como um índice desta dificuldade em se pensar os hibridismos musicais produzidos por classes populares sem a mediação de intelectuais. Este é um fenômeno que está longe de ser somente brasileiro, como mostram vários artigos na coletânea organizada por Abu-Lughod, Ginsburg & Larkin (2002) - sobre o valor e os debates de criações produzidas no âmbito da indústria cultural em diversas partes do mundo. No entanto, a compreensão da forma como os pobres são pensados e percebidos no Brasil, ou ainda, a forma como os processos de mediação produzidos pelas classes populares são valorizados ou negados, mitificados ou recalcados, tem nestes hibridismos um bom mote para análise.

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila; GINSBURG, Faye e LARKIN, Brian (eds.). **Media Worlds: Anthropology on New Terrain**. Berkeley: University of California Press, 2002. 410 p.

ALONSO, Gustavo. Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música sertaneja e música caipira na academia paulista (1954-1977). **Contemporânea**, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 439-463, 2012. Disponível em <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/91> Acesso em 11 de setembro de 2025.

ALONSO, Gustavo. **Os Cowboys do Asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 560 p.

ALONSO, Gustavo. O rodeio e a roça: o mistério da música sertaneja. In: LACERDA, Marcos (org.). **Música**. Coleção Ensaio Brasileiro Contemporâneo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016. p. 203-236

ARAÚJO, Paulo César. **Não sou cachorro não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2010. 448 p.

Camargo e Luciano em 1991, Leandro e Leonardo em 1992. Sobre esta ascensão mercadológica da música sertaneja, cf. Alonso (2015).

ARAÚJO, Samuel. Brega music and conflict in urban Brazil. **Latin America Music Review**, Austein-EUA, v. 9, nº 1, p. 50-89, 1988. Disponível em <https://doi.org/10.2307/779999>. Acesso em 10 de setembro de 2025.

ARAÚJO, Samuel. **Samba, sambistas e sociedade**: um ensaio etnomusicológico. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2021. 250 p.

ATKINS, E. Taylor. Toward a Global History of Jazz. In: ATKINS, E. Taylor (ed.). **Jazz Planet**. Jackson: The University Press of Mississippi, 2003. p. xi-xxvii

AUBERT, Eduardo. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 50, nº 1, p. 271-312, 2007. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0034-77012007000100007> Acesso em 10 de setembro de 2025.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 261-306.

BARROS, Lydia. Tecnobrega, entre o apagamento e o culto. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 12, nº 1, vp. 62-82, 2009. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/contemporanea/article/view/351> Acesso em 10 de setembro de 2025.

BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos In: **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 99-181.

BOURDIEU, Pierre. Introdução a uma sociologia reflexiva In: **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 17-58.

BRACKETT, David. **Categorizing Sound**: Genre and Twentieth-Century Popular Music. Oakland: California University Press, 2016.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. p. 327-348.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997. 336 p.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na Aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Editora Nacional, 1979. 250 p.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2008. 416 p.

CARDOSO, Sílvia Oliveira. **Eu não sou lixo**: música “brega”, indústria fonográfica e crítica musical dos anos 1970. 133 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense. 2011.

CHASTEEN, John Charles. **National Rhythms, African Roots**: the deep history of Latin American Popular Dance. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004. 269 p.

DAVIS, Natalie Zemon. Antropologia e História nos anos 80. In: NOVAIS, Fernando e SILVA, Rogério (orgs.). **Nova História em Perspectiva**. Vol. 1: Propostas e Desdobramentos. São Paulo: Cosac & Naify, 2011. p. 329-340.

FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. Marcio Giacomini Pinho (tradutor). **Revista Vórtex**, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1 - 31

FAVARETTO, Celso. **Tropicália Alegoria Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. 192 p.

FELD, Steven. A sweet lullaby for world music. **Public Culture**, New York, v. 12, n. 1, p. 145-171, 2000. Disponível em <https://doi.org/10.1215/08992363-12-1-145> Acesso em 10 de setembro de 2025.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 564 p.

FONSECA, Edilberto. A ideia de folk e as musicologias. **Debates**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 79-92, 2014. Disponível em <https://seer.unirio.br/revistadebate/article/view/3865> Acesso em 10 de setembro de 2025.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. Vou cantar para ver se vai valer? a configuração da categoria MPB no repertório de intérpretes (1964-1967). **LPH**, v. 19, Ouro Preto-MG, v. 19, 2009, p. 205-242.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. Só ponho bebop no meu samba - trocas culturais e formação de compositores na formulação da MPB dos anos 60 e 70. **Oído Pensante**, Buenos Aires, v. 5, n. 1, 2017, p. 50-74. Disponível em <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7500> Acesso em 10 de setembro de 2025.

GARCIA, Miguel. **Etnografías del encuentro**: saberes y relatos sobre otras músicas. Buenos Aires: Del Sol, 2012. 180 p.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades Primitivas**: tango, samba y nación. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 200 p.

GHEZZI, Daniela Ribas. **Música em Transe**: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968). 378 p. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. 2011.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, Emblemas e Sinais**: Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A Indústria Fonográfica e a Música Caipira Gravada**: Uma Experiência Paulista (1878-1930). 451 p. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

GROSSBERG, Lawrence. Reflections of a disappointed popular music scholar In: BEEBE, Roger; FULBROOK, Denise and SAUNDERS, Ben (eds.). **Rock Over the Edge**: transformations in popular music culture. Durhan: Duke University Press, 2002. p.25-59.

HAMBURGER, Esther. Diluindo Fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). **História da Vida Privada no Brasil**. Vol 4: Contrastes da Intimidade Contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 439-487.

HANNERZ, Ulf. Cosmopolitas e locais na cultura global. In: FEATHERSTONE, Mike (Ed.). **Cultura Global**: nacionalismo, globalização, modernidade. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 251-266.

HIGA, Evandro. **Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé**: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS. Campo Grande: Editora da UFMS, 2013. 220 p.

HOBBSAWN, Eric. **A Era do Capital 1948-1875**. São Paulo: Paz & Terra, 1977. 350 p.

HOBBSAWN, Eric. **A Era dos Impérios 1875-1914**. São Paulo: Paz & Terra, 2002. 380 p.

HUNGRIA, Júlio. Phono 73, os espetáculos. **Jornal do Brasil**, Ano LXIII, nº 38, 16 de maio de 1973, Caderno B, p. 2.

JORNAL DO BRASIL. Phono 73: o festival sem competição. **Jornal do Brasil**, Ano LXIII, nº 37, 15 de maio de 1973, Caderno B, p. 4.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004. 2008 p.

KLEINGELD, Pauline and BROWN, Eric. “Cosmopolitanism” In: ZALTA, Edward (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Winter Edition. Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/cosmopolitanism/> Acesso em 15/02/2024.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013. 356 p.

MELLO, Zuza Homem. **A Era dos Festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003. 528 p.

MELLO, Zuza Homem de e SEVERIANO, Jairo. **A Canção no Tempo – 85 anos de músicas brasileiras**. Vol 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997. 392 p.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A Festa da Jaguatirica**: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis, 2013. 525 p.

MORELLI, Rita. **Indústria Fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas: Editora UNICAMP, 2009. 288 p.

MURANO, Virgínia. “Ranzinza, sem imaginação o público deste festival” In: **FOLHA DE SÃO PAULO**. São Paulo, Ano LIII, nº 16036, p. 29, 15 de maio de 1973.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001. 370 p.

NAVES, Santuza Cambraia. **A canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 160 p.

NAVES, Santuza Cambraia. **A canção brasileira**: leituras do Brasil através da música. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. 208 p.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Relações musicais entre o Brasil e a América Latina. In: MONTROYA ARIAS, Luis Omar; DIAS, Saulo y GÜEMEZ, Marco Aurelio (eds.). **México**: corazón musical de latinoamerica. Mexico: Escola Superior de Artes de Yucatán, 2017. p. 150-184.

OLIVEIRA, Allan de Paula e SCHMIDT, João Pedro. Ó quão dessemelhante! Dialogismo e campo musical no LP Transa, de Caetano Veloso. **Opus**, v. 24, nº. 2, p. 119-139, 2018. Disponível em <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018b2405> Acesso em 10 de setembro de 2025.

ORTEGA, Guilherme. **A Viola Amplificada de Léo Canhoto e Robertinho** - a trilha sonora do Brasil em Transição. 153 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Estadual Paulista. Marília, 2012.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. Campinas: Editora Brasiliense, 2001. 224 p.

PEIRANO, Mariza. A alteridade em contexto: o caso do Brasil. In: **A teoria vivida**: e outros ensaios. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 53-67.

REILY, Suzel Ana. Música Sertaneja and Migrant Identity: the stylistic development of a Brazilian Genre. **Popular Music**, Cambridge-Ing, v. 11, n. 3, p. 337-358, 1992. Disponível em <https://doi.org/10.1017/S0261143000005183> Acesso em 10 de setembro de 2025.

RICE, Timothy. **Ethnomusicology**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2007. 168 p.

SAHLINS, Marshall. O retorno do evento, outra vez. In: **Cultura na Prática**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007, p. 225-270.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa e EISENBERG, José (orgs.). **Decantando a República**: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira. Vol. 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 25-35.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTIAGO, Silviano. O Cosmopolitismo do Pobre. In: **O Cosmopolitismo do Pobre e Outros Ensaios**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. p. 45-73.

SARAIVA, Joanna. **A Invenção do Sambajazz**: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. 109 p. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

SCALON, Celi e SANTOS, José Alcides Figueiredo. Desigualdades, Classes e Estratificação Social. In: MARTINS, Heloisa Helena de Souza (org.). **Sociologia**. Coleção Horizontes das Ciências Sociais no Brasil. São Paulo: ANPOCS, 2010, p. 79-106.

SCHWARCZ, Roberto. **Cultura e Política, 1964-1969**. A idéias fora do lugar. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 7-58.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital Irradiante: técnicas, ritos e ritmos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada**. Vol. 3: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 513-619.

SHAW, Lisa. **Tropical Travels**: Brazilian Popular Performance, Transnational Encounters and the Constitution of Race. Austin: University of Texas Press, 2018. 246 p.

SLAVUTZKY, Abrão. **Humor é Coisa Séria**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014. 344 p.

STOKES, Martin (ed.). **Ethnicity, Identity and Music**: the musical construction of place. Oxford: Berg, 1994. 212 p.

STOKES, Martin. Music and the Global Order. **Annual Review of Anthropology**, San Mateo-EUA, nº 33, p. 49-72, 2004. Disponível em <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.33.070203.143916> Acesso em 10 de setembro de 2025.

STROUD, Sean. ‘Música é para o povo cantar’: Culture, Politics and Brazilian Song Festivals - 1965-1972. **Latin American Music Review**, Austin-EUA, v. 21, n.2, p. 87-117, 2000. Disponível em <https://doi.org/10.2307/780449> Acesso em 10 de setembro de 2025.

THOMPSON, Edward P. Folclore, Antropologia e História Social. In: **As Peculiaridades dos Ingleses e Outros Artigos**. Organização de Antônio Luigi Negro e Sérgio Silva. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011. p. 227-268.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os Mandarins Milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. 230 p.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. 76 p.

TRAVASSOS, Elizabeth. Nostalgia, Sátira, Celebração: sobre os modos de cantar a roça e o sertão. In: STARLING, Heloisa e MARTINS, Bruno (orgs.). **Imaginação da Terra**: memória e utopia na moderna canção popular brasileira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 15-44.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Ícone**, Recife, v. 10, nº. 2, 2008. Disponível em <https://doi.org/10.34176/icone.v10i2.230128> Acesso em 10 de setembro de 2025.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Categorias de avaliação estética da MPB – lidando com a recepção da música brasileira popular. In: **Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**, Ciudad del Mexico, 2002, p. 1-18. Disponível em https://www.academia.edu/36083522/Categorias_de_avalicao_estetica_da_MPB Acesso em 18 de julho de 2026.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 456 p.

VIANNA, Hermano. “Paradas de Sucesso Periférico”. **Sexta-Feira**, São Paulo, nº. 8, Dossiê “Periferia”, p. 19-29, 2006.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda**: contribuição para uma história social da música popular brasileira. 248 p. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997.

ZAN, José Roberto. (Des)Territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. In: ULHOA, Martha Tupinambá; OCHOA, Ana Maria y ESPINOSA, Christian (org.) **Actas del V Congreso de la IASPM-AL**. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-v-congreso/?lang=pt> Acesso em 10 de setembro de 2025.

SOBRE O AUTOR

Allan de Paula Oliveira é professor de etnomusicologia e sociologia da música no curso de Música Popular e no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Graduado em História pela UFPR (2001) e com mestrado (2004) e doutorado (2009) em Antropologia Social pela UFSC, é autor de *O Futebol da Contracapa* (Máquina de Escrever, 2013) e *Antropologia: questões, conceitos e histórias* (Intersaberes, 2018).

ORCID: orcid.org/0000-0002-8315-5328 E-mail: allan.oliveira@unespar.edu.br

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.