

**Para uma antropologia histórica
da música popular brasileira**

Rafael José de Menezes Bastos

Universidade Federal de Santa Catarina

Reitora: Roselane Neckel

Diretor do Centro de Filosofia e Ciências Humanas: Paulo Pinheiro Machado

Chefe do Departamento de Antropologia: Oscar Calavia Sáez

Sub-Chefe do Departamento: Alberto Groisman

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social: Edviges Marta Ioris

Vice-Coordenadora do PPGAS: Rafael Victorino Devos

ANTROPOLOGIA EM PRIMEIRA MÃO

Editores responsáveis

Edviges Marta Ioris

Rafael Victorino Devos

Rafael José de Menezes Bastos

Conselho Editorial do PPGAS

Alberto Groisman

Alicia Castells

Antonella Imperatriz Tassinari

Carmen Rial

Edviges Ioris

Esther Jean Langdon

Evelyn Schuler Zea

Gabriel Coutinho Barbosa

Ilka Boaventura Leite

Jeremy Paul Jean Loup Deturche

José Kelly Luciani

Maria Eugenia Dominguez

Márnio Teixeira Pinto

Miriam Furtado Hartung

Miriam Grossi

Oscar Calávia Saez

Rafael Victorino Devos

Rafael José de Menezes Bastos

Scott Head

Sônia Weidner Maluf

Théophilos Rifiotis

Vânia Zikán Cardoso

Conselho Editorial

Alberto Groisman, Alicia Castells, Antonella Imperatriz Tassinari, Carmen Rial, Edviges Ioris, Esther Jean Langdon, Evelyn Schuler Zea, Gabriel Coutinho Barbosa, Ilka Boaventura Leite, Jeremy Paul Jean Loup Deturche, José Kelly Luciani, Maria Eugenia Dominguez, Márnio Teixeira Pinto, Miriam Furtado Hartung, Miriam Grossi, Oscar Calávia Saez, Rafael Victorino Devos, Rafael José de Menezes Bastos, Scott Head, Sônia Weidner Maluf, Théophilos Rifiotis, Vânia Zikán Cardoso

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Antropologia em Primeira Mão

2014

Antropologia em Primeira Mão é uma revista seriada editada pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Visa à publicação de artigos, ensaios, notas de pesquisa e resenhas, inéditos ou não, de autoria preferencialmente dos professores e estudantes de pós-graduação do PPGAS.

Copyleft

Reprodução autorizada desde que citada a fonte e autores.

Free for reproduction for non-commercial purposes, as long as the source is cited.

Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis : UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2014 - v. **142**; 22cm
ISSN 1677-7174

1. Antropologia – Periódicos. I. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social.

Toda correspondência deve ser dirigida à
Comissão Editorial do PPGAS
Departamento de Antropologia,
Centro de Filosofia e Humanas – CFH,
Universidade Federal de Santa Catarina
88040-970, Florianópolis, SC, Brasil
fone: (48) 3721-9364 ou fone/fax (48) 3721-9714
e-mail: revista.apm@gmail.com

PARA UMA ANTROPOLOGIA HISTÓRICA
DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Rafael José de Menezes Bastos

Resumo

Narrativa histórico-antropológica sobre a música popular brasileira. Esta tem demonstrado ter uma grande capacidade de articular-se com influências de fora, convertendo o estrangeiro em brasileiro. Outra capacidade exibida por ela é transformar o que antes era avaliado como música de baixa qualidade em música de alta qualidade. Desde 1970 o Brasil tem sido um dos poucos países do mundo onde o consumo de música produzida no país tem superado o de música provinda de fora. Isto resulta das capacidades mencionadas e da habilidade das companhias fonográficas em adaptar-se ao país. Essa habilidade segue dois princípios, superficialmente contraditórios: concentração em três ou quatro gêneros de música e diversificação através da disseminação de outros, para alcançar o maior número possível de consumidores. Enquanto essa estratégia permitiu às companhias obter lucros crescentes, ela também possibilitou a disseminação de muitos gêneros que teriam de outro modo permanecido desconhecidos além de suas bases locais.

Palavras-Chaves: Música Popular Brasileira, Antropologia Histórica, Século XX

Abstract

Historical narrative about Brazilian popular music with an anthropological view. This music has demonstrated to have a great capacity to articulate with influences from abroad, transforming "the foreigner" into Brazilian. Another capacity has been to convert what before was evaluated as music of low quality into high quality one. Since 1970 Brazil has been one of the few countries in the world where the consumption of music produced in the country has surpassed that one from abroad. This results from the mentioned capacities and of the ability of the transnationals to adapt to the country. This ability follows two principles: concentration in three or four genres of music and diversification through the dissemination of other genres, to reach the biggest possible number of consumers. While this strategy has allowed them to get increasing profits, it also has made possible the dissemination of many genres that would have in another way remained unknown.

Key-Words: Brazilian Popular Music, Historical Anthropology, Twentieth Century

Para uma Antropologia Histórica da Música Popular Brasileira¹

Rafael José Menezes Bastos²

A Historiografia da Música Brasileira: Algumas Características

A grande maioria das histórias da música brasileira – e não apenas aquelas escritas por historiadores e por brasileiros – a têm tipicamente apresentado como um produto de formações musicais portuguesas e africanas. A contribuição indígena é vista como irrelevante ou ausente, por causa do alegado isolamento voluntário dos ameríndios, ou sua pretensa incapacidade de resistir à pedagogia colonial, particularmente àquela dos jesuítas. Nesse sistema de idéias e valores, a influência - categoria através da qual sua contribuição ou aporte é referida - 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: 507 – 508). Neste modo de ver, que está firmemente estabelecido já por volta de 1930 – como, por exemplo, 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 mesomúsica por Vega (1966) – mas o resultado de diferentes processos aculturativos, resultantes tipicamente 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 propalada 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 (ver Andrade 1962: 153-88) seu grande apóstolo - o seu uso do adjetivo pejorativo popularesca (:167) ('do populacho') para referir-se à música popular evidencia bem o peso de seu julgamento, com conseqüências profundas nas esferas educacionais e culturais oficiais.

O estudo acadêmico dedicado especificamente à música popular brasileira data do final dos anos 1930 (ver Chase 1962; Correia de Azevedo et al. 1952 para bibliografias), período no qual a música popular começou a existir no país como uma carreira profissional, ligada à indústria fonográfica e ao rádio. Antes disso, comentários históricos e descritivos limitavam-se àqueles de cronistas ou críticos em jornais e revistas ilustradas, bem como àqueles incluídos em livros sobre música brasileira em geral (veja por exemplo Mello 1908) e a textos de viajantes estrangeiros. A partir dos anos 1960, através do labor de intelectuais como José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral e Ary Vasconcelos, uma tradição de especialistas começou a emergir, não vinculada à

¹ Este texto foi originalmente publicado em inglês (Menezes Bastos 2005). A tradução para o português que está em sua base foi feita por Luís Fernando Hering Coelho. A discografia foi elaborada por Allan de Paula Oliveira. Muito obrigado a Luís e Allan.

² Professor do Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina

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: 9-27; Tinhorão 1990: 31-60), há muito pouco conhecimento sistemático sobre qualquer período anterior ao século XVIII (Béhague 1979: 60). Durante o século XVII, os dados apontam para Salvador e o Recôncavo Baiano, e Recife e Olinda como os principais centros dessa 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 tipicamente o cotidiano das elites brancas e mulatas. Gregório de Matos (1623 – 96), um 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: 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 erudita³. Esta continua a ser uma distinção chave na demarcação dos universos musicais no Brasil (Menezes Bastos 1999).

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, assim como 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 européia (Caraman 1976; Furlong 1933, 1962; Haubert 1990; Kennedy e Frank 1988; Lange 1973; Preiss 1988). Em 1759 a população do Recôncavo estava na casa dos 103.000, 64 por cento dos quais eram negros e mestiços e 36 por cento brancos (Tinhorão 1990: 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: 8; Tinhorão 1990: 67), fato a partir do qual os estudiosos têm discutido o tema de sua origem brasileira (Andrade 1989: 228; Cascudo 1979: 331; Marcondes, ed. 1988: 295 – 6).

Na segunda metade do século, grandes descobertas de ouro e diamantes em Minas Gerais 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,

³ Rasgado ou rasgueado é uma palavra de origem hispânica, indicando uma maneira de tocar o violão atacando as cordas para cima e para baixo com todos os dedos.

Minas Gerais produziu aproximadamente a metade do ouro mundial 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, 1966; Resende 1974, 1989). Corporações de ofício tiveram um papel fundamental então, contando com o envolvimento de cerca de 1.000 músicos ativos (Reily 1998: 302), a maioria mulatos. Apesar de haver evidências que indicam que a música popular também tinha uma forte presença nessas cidades – tanto nos ambientes domésticos quanto nos saraus públicos e festividades (Barbosa 1979: 50 – 53; Lange 1969, 1979; Resende (1974: 69, 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 político-econômico da colônia novamente deslocou-se para o sul, desta vez 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: 11; Kiefer 1977: 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 encontradas por ele na Biblioteca da Ajuda em Lisboa, numa coleção intitulada *Modinhas do Brasil*.

Em seu estudo clássico sobre a modinha, Andrade (1964 [1930]) examina argumentos sobre suas origens exclusivamente brasileira ou portuguesa, erudita ou popular, temas que continuaram a ocupar estudiosos tanto no Brasil quanto em Portugal (conforme 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 (:5). Quanto à questão sobre as origens populares ou eruditas da modinha, ele apontou para a provável influência da burguesia européia e para o papel da modinha como música de salão. Debates similares ocorreram com relação às origens da fofa 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, 2007; Piedade 1999).

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: 9). Araújo (1963: 43) prefere argumentar que, quando Caldas Barbosa mudou-se para Lisboa (por volta de 1770), levou consigo a ‘primeira manifestação da sensibilidade e sentimento musical do povo brasileiro – o lundu e a

modinha', enquanto para Tinhorão (1990: 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 do violão ao invés do cravo (1979: 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 rasgado, e muitas delas usam padrões que se tornaram comuns mais tarde em muitos sambas (Béhague 1979: 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 da Câmara (ca. 1780 – ca. 1840), Cândido Inácio da Silva (1800 – 38), Gabriel Fernandes da Trindade (ca. 1800 – 54), Laurindo Rabelo (1826 – 64), Xisto Bahia (1841 – 94) e Catulo da Paixão Cearense (1866 – 1946).

aquiCaldas 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: 31 – 36), publicada somente em 1826, 26 anos depois da morte de Caldas Barbosa. Sandroni (1996: 67 – 114) sugere que a diferença entre os tipos português e brasileiro de modinhas durante o fim do século XVIII são substancialmente as mesmas que aquelas que iriam distinguir a modinha do lundu a partir de 1830, ou seja, que as últimas estavam apenas sendo geradas na época das primeiras (:75). Sandroni aponta para os tipos brasileiro de lundu e modinha como membros da família de gêneros musicais que formam o paradigma rítmico do *tresillo* brasileiro, cuja característica central é formada por duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia e cujo significado dominante é de caráter 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 (iaia). A relação jocosa é um traço distintivo da diálogo entre os dois. Essas características sugerem um contraste sócio-político entre o lundu (canção) e a modinha, a última sendo caracterizada 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 (Efege 1974: 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 eles próprios. 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: 118 – 128). De acordo com este autor, tanto a polca-lundu quanto o maxixe pertencem à família do *tresillo*.

Companhias de zarzuela⁴ trouxeram o tango para o Brasil por volta de 1856. Antes disto, tango era um termo genérico para manifestações de canto e dança entre populações de origem afro-latinoamericana (Sandroni 1996: 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 usualmente 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-latinoamericanas. Um princípio similar sublinha a proliferação de gêneros híbridos neste 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: 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 sincopa e do ritmo de habanera, associado à família do *tresillo*.

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

⁴ Originalmente, a zarzuela era o tipo mais importante de ópera espanhola. Durante a metade do século XIX, companhias de zarzuela eram companhias de teatro musicado baseadas na Espanha que freqüentemente visitavam países latino-americanos.

em Londres em 1922 (Marcondes, ed. 1998: 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 – os desenvolvimentos musicais no Brasil nunca excluíram manifestações locais e regionais de diversidade, nem instâncias de conflito e competição.

Inícios do Século XX

Antes de seu estabelecimento durante o século XX como o nome do gênero musical brasileiro emblemático por excelência, 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: 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-brasileira 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: 172 – 97). Estas descrições do samba caracterizavam o gênero como etnicamente heterogêneo, e como urbano e metropolitano, e não mais das regiões (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 mágicas e religiosas nas casas de matriarcas afro-baianas, a mais famosa delas sendo Tia Ciata (Ciata era o apelido de Hilária Batista de Almeida (Moura 1983)). Somando-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: 351).

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 escola de samba foi fundada no Estácio (Araújo 1992: 96 – 118). Sandroni (1996: 1997) 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 – 78), Bide (apelido de Alcebiades Barcelos, 1902 – 75), Nilton Bastos (1899 – 1931), Brancura (Sílvio Fernandes, 1908 – 35) e Baiaco (Osvaldo Caetano Vasques, 1913 – 35).

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: 21 – 22). Num trabalho clássico sobre a música popular brasileira, Guimarães (1978) acusou Ismael Silva (que tocava o novo tipo) de ter um viés comercial (: 30), quando o "verdadeiro

samba" - para ele o da primeira variedade - era de origem baiana (:23, 27). Em outro trabalho clássico do mesmo período, Orestes Barbosa afirmava que o samba era de origem carioca (1978: 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 por excelência como um meio de colonizar a musicalidade brasileira (:111), seguindo assim a forte tendência à centralização política que marcou o país nos anos 1930 (: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 (:30). Isto teria ocorrido através de uma invenção de tradição (Hobsbawn 1990) e uma fabricação de autenticidade (Peterson 1992: 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 (: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 a maneira como o gênero, incorporando um ambiente urbano particular, modernizador - sempre, o Rio de Janeiro -, podia ser também um emblema, nacional e internacional, do Brasil como nação moderna.

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 passada, pura e original identidade afro-brasileira. Sandroni (1996: 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 tomada pela indústria fonográfica.

É claro que a ascensão do samba carioca – e assim do tipo 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 (o Chico Viola), Noel Rosa e Carmen Miranda (1909 – 55: conforme Marcondes, ed. 1998: 519 – 21; Mendonça 1999). Apenas através desses processos o samba carioca foi capaz de alcançar audiências de classes mais altas, logo produzindo aquilo que Samuel Araújo (1992: 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 norte-americanos seria de grande consequência para o grupo e demonstra como a influência norte-americana 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 norte-americanos em seu repertório, junto com arranjos de tipo jazzístico (Marcondes, ed. 1998: 583 – 84). De volta ao Brasil, o conjunto passou também alguns meses em Buenos Aires, aparecendo com sucesso no Teatro Empire e gravando 10 discos para a Victor argentina (Marcondes, ed. 1998: 584).

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 – num mercado orientado pelo carnaval – nas indústrias do rádio, gravação fonográfica e cinema (Araújo 1992: 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: 88).

O surgimento de cantores, arranjadores e compositores de classe média no samba carioca teve também o efeito de abrandar as tensões internas existentes entre os praticantes das duas variedades do gênero. Noel Rosa (Máximo e Didier 1990) e Ari Barroso (1903 – 64, conforme Cabral s.d.; Luciana 1970) representam bem esta tendência. Rosa expressava uma ideologia muito peculiar, que substituiu a oposição entre a Bahia e o Rio – usualmente 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 *Aquarela Brasileira*, de 1939, era um samba do segundo tipo, com a letra prestando uma homenagem apaixonada ao do primeiro (Sandroni 1996: 438). Essa busca de abrandamento 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 pretensamente 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.

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 no Rio de Janeiro, tais como Portela, Mangueira, Império Serrano, Salgueiro e Beija-Flor (Araújo 1992; Augras 1998; Cabral 1974; Marcondes, ed. 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 comodificação – 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 – 69), Cartola (Angenor de Oliveira, 1908 – 80), Nelson Cavaquinho (1910 – 86), Nelson Sargento (n. 1924), Mano Décio da Viola (1909 – 84), Carlos Cachça (n. 1902), Silas de Oliveira (1916 – 72) e Zé Ketí (n. 1921)

são nomes notáveis. Martinho da Vila (Martinho José Ferreira, n. 1938) e Paulinho da Viola (Paulo César Batista de Faria, n. 1942) são dois sambistas importantes na atualidade.

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 o advento da bossa nova e do Tropicalismo – a Bahia foi capaz de mudar sua imagem de associação apenas com o passado. Desde começos do século XX, Pernambuco tem tido o seu gênero emblemático de música popular, o frevo, ligado ao carnaval uma forma de música tipicamente para dançar, caracterizada por uma coreografia rica, provavelmente 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: 138 – 50). Apesar de o frevo ser o que seja talvez a tradição de música popular instrumental mais sofisticada no Brasil, ele nunca foi reconhecido como um gênero de música popular nacional. Pernambuco apenas foi capaz de mudar essa situação, tentativamente de início, 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 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: 8), tanto no interior quanto na capital (Andrade 1965; Britto 1986; Moraes, J. 1997; Moraes, W. 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: 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. 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, mas com o financiamento do folclorista e escritor Cornélio Pires (1884 – 1958) (Marcondes, ed. 1998: 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 49 discos foram lançados na *Série Caipira Cornélio Pires*, representando um largo espectro de estilos caipiras paulistas, incluindo italiano, alemão, norte-americano e africano, ou seja, brasileiro. Entre os nomes importantes do primeiro período da música caipira estavam o sobrinho de Pires, Capitão Furtado (Ariovaldo Pires) (1907 – 1979) (Ferrete 1985), João Pacífico (n. 1909), Paraguaçu (Roque Ricciardi, 1894 – 1976), Raul Torres (1906 – 70) e os duos formados por Murilo Alvarenga (1912 – 78) e Ranchinho (Diésis dos Santos Gaia, 1913 – 91), e por Torres e Serrinha (Antenor Serra, 1917 – 78). Mais tarde o gênero 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 produzida em São Paulo por músicos nordestinos, sendo que sertaneja era usado para significar do interior, correspondendo aproximadamente ao caipira do sudeste. Por volta dos anos 1940 ela adquiriu o sentido de uma música urbana cujo foco era o rural e a sua perda. Comentadores musicais têm diferentes percepções sobre o rural e o urbano. Enquanto a urbanização no samba carioca é vista sobretudo em termos positivos – antigas acusações de comercialismo tendo sido esquecidas –, no caso de São Paulo a transição da música caipira para música sertaneja ainda hoje é vista em termos dos efeitos negativos da urbanização. Os comentadores frequentemente avaliam esta transição em termos de comodificação.

Dois outros gêneros de grande importância, o bolero e o baião, também emergiram na primeira metade do século XX. Boleros cubanos e mexicanos começaram a chegar ao país, assim como a outras partes da América Latina e do mundo, durante os anos 1930. Sua difusão no Brasil foi resultado de uma combinação de programas de rádio transmitidos por ondas curtas, discos de 78 rpm, filmes mexicanos e versões locais de radionovelas cubanas com suas trilhas sonoras originais (Araújo 1999: 44 – 46). Boleros brasileiros foram inicialmente produzidos na década de 1940, eventualmente formando híbridos como bolero-canção e samba-bolero (: 46). O bolero foi frequentemente criticado por pretensamente ser de baixa qualidade e por ser uma forma alienígena em termos de raízes brasileiras (: 47). Contudo, ele foi tão bem adaptado ao país que, nos anos 1940 o gênero era dificilmente distinguível – em termos musicais, socioculturais e textuais – do samba-canção brasileiro. De fato, um termo específico, híbrido, sambolero, foi criado para referir-se a ele (: 47). O samba-canção, por sua vez, emergiu como um gênero no fim dos anos 1920, e era ligado ao teatro musical (Veneziano 1991). Ele foi gravado pela primeira vez em 1928 (Araújo 1999 : 45; Marcondes, ed. 1998: 705). Assim como o bolero, ele tem um tempo médio-lento e compasso binário. Diferentemente do samba de carnaval, ele era um samba de meio do ano, o que significava que era um samba não destinado ao carnaval (Tinhorão 1986: 151). Esta fusão do samba-canção e do bolero foi incorporada ao repertório por muitas estrelas da música brasileira, incluindo membros da assim chamada música brega (Araújo 1987, 1999 : 49) e por outros círculos da música popular, tais como a bossa nova e o Tropicalismo, assim como por cantores/compositores/instrumentistas como Tom Jobim, João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Chico Buarque e João Bosco.

A primeira gravação de baião (Tinhorão 1986: 219 – 29) teve lugar em 1946 quando o conjunto *Quatro Ases e um Coringa* lançou a hoje clássica canção *Baião* (música de Luís Gonzaga, 1912 – 89, letra de Humberto Teixeira, 1916 – 79). A letra da

canção é didática, dizendo aos ouvintes como o baião deve ser dançado. A gravação foi lançada numa época em que a música brasileira era dominada pela disseminação nacional do samba carioca, bem como pelo bolero e o samba-canção. Gonzaga e Teixeira vieram do nordeste para o Rio de Janeiro 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 vivendo no Rio de Janeiro e São Paulo (Sá 1996: 156 – 62). Gravações de outros gêneros nordestinos, tais como xóti (de *schottische*), xaxado e coco, logo se seguiram. Elas eram conhecidas coletivamente como *forró*, um termo originalmente usado para música de dançar de classes trabalhadoras (Marcondes, ed. 1998, 300 – 301). Em termos rítmicos, o baião, que é o coração deste desenvolvimento musical particular, é um outro possível membro da família do *tresillo* brasileiro. Em termos melódicos e harmônicos ele é caracterizado por um forte modalismo – que no samba carioca é basicamente reduzido aos modos maior e menor – através do uso dos modos mixolídio, lídio, frígio e dórico. Um estilo vocal nasal é praticamente universal no baião. A formação instrumental típica do baião – os instrumentistas vestindo sempre trajes típicos nordestinos – consiste de acordeom, triângulo e zabumba, um tipo de tambor grave. O último termo (zabumba) refere-se também a um conjunto de música para dança de possível influência ameríndia.

O *forró* logo adquiriu popularidade nacional e, em 1951, *Delicado* de Valdir Azevedo (1923 – 80) vendeu 200.000 cópias, um recorde para a época no Brasil (Tinhorão 1986: 223 – 24). O baião e outros gêneros do *forró* tiveram considerável sucesso internacional, formando uma nova onda de música popular brasileira a fazer isto após a modinha e o lundu. Baiões apareceram em trilhas sonoras de filmes e eram mesmo compostos e executados por artistas não-brasileiros. Assim como o bolero e o samba-canção, os diversos gêneros do *forró* continuaram a ser cultivados no Brasil. Nos anos 1960 eles foram incorporados a novos movimentos musicais, tais como a Canção de Protesto, como tropos tanto para as raízes da música popular brasileira quanto para a pobreza, que constituía um emblema crucial na luta contra a ditadura implantada em 1964. Desde os anos 1970 as casas de *forró* mantiveram sua popularidade em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Recife.

A metade do século XX

Se os anos 1930 foram a era do samba e os 1940 o tempo do baião, os 1950 têm sido vistos por autores tão diversos como Tinhorão (1990: 245 – 48) e Medaglia (1974: 78) como um período caracterizado por diluição, superficialidade e falta de criatividade – especialmente com relação ao samba – e por uma atitude passiva em relação à inundação do Brasil por formas estrangeiras de música. Sugiro que esse julgamento deve ser repensado. Pode ser mais acurado encarar os anos 1950 – o coração do período da Nova República (1946 – 64), 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, mas coerente. Os gêneros que formavam a espinha dorsal da música popular não eram isolados, mas inter-relacionados em termos tanto de sentido quanto de estilo. 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. Pelo contrário, assim como no caso do rock, tornou-se possível incorporar novos estilos criativamente, como os músicos tinham feito décadas

antes com outros gêneros musicais então estrangeiros como bolero, polca, habanera, mazurcas e outros. Os anos 1950 serviram também como laboratório para o que iria acontecer na década seguinte e depois, com a explosão da bossa nova, da Canção de Protesto, Jovem Guarda, Tropicalismo, Clube da Esquina e muitos outros círculos musicais.

O influxo de gêneros de música estrangeira - isto é, produzida fora do País -, tais como blues, fox trots e slows (termo inglês abrigado que se refere ao jazz ou swing em tempo lento), e mambos, rumbas e boleros, começou no final dos anos 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 muitos musicais norte-americanos. Ainda durante este período, e entrando nos anos 1950 e além, a música popular brasileira continuou a ser vigorosamente disseminada, particularmente pelo rádio, através de programas de auditório, programas de calouros e programas radiofônicos (transmitidos também em locais públicos através de 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 anos 1930 (Casé 1955). Eles culminaram na década de 1950 com shows da *Rádio Nacional*, também 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 especialmente influentes na difusão das músicas caipira e sertaneja. A execução de gravações em lugares públicos foi extremamente difundida até o final dos anos 1940 e continuou além desta data em pequenas cidades do interior (Castro 1990: 19 – 20) e áreas urbanas pobres.

As chanchadas foram inicialmente produzidas pela indústria cinematográfica brasileira no final dos anos 1940, no Rio de Janeiro (particularmente pela famosa Companhia Atlântida), São Paulo e Porto Alegre (Dias 1993; Tinhorão 1972b: 261 – 66). Entre 1951 e 1955, aproximadamente 27 filmes eram produzidos por ano (Ortiz 1988: 42). O gênero era constantemente criticado como de qualidade pobre pelas elites intelectuais e as chanchadas deixaram de ser produzidas nos anos 1960. No universo teatral, enquanto isso, o teatro musicado e o teatro de revista provaram ser meios extremamente importantes de disseminação da música popular brasileira. O teatro de revista apareceu inicialmente no Rio de Janeiro, como um tipo de fusão brasileira do vaudeville e da opereta, na segunda metade do século XIX (Paiva 1991; Tinhorão 1972b: 13 – 224; Veneziano 1991). No início dos anos 1930 ele foi transformado no show musical e tornou-se popular especialmente em cassinos. Com a proibição dos cassinos em 1946, o show musical encontrou seu lugar em teatros e clubes noturnos. Enquanto isso, a indústria fonográfica brasileira estava muito mais interessada em lançamentos estrangeiros, principalmente de música norte-americana, e permaneceria nesta linha até os anos 1970 (Dias 2000; Morelli 1991). Até o fim dos anos 1960, o país ocupava um modesto 14º lugar no ranking do mercado fonográfico mundial. A partir dos anos 1970, a gravação de som transnacional tornou-se mais estabelecida no Brasil e, no fim da década, ela havia saltado para o 6º lugar (Dias 2000; Menezes Bastos 1999; Morelli 1991).

Outro fator importante na relação entre a música produzida no Brasil e a importada foi a produção de música impressa, dentro e fora do país. Partituras de

canções harmonizadas e de peças instrumentais curtas foram um elemento chave na difusão de música, mas uma difusão de uma natureza diferente daquela que tem sido considerada, sendo altamente heterogênea. Gêneros de música popular (brasileiros e estrangeiros), versões popularizadas de músicas erudita e tradicional estavam todas bem representadas na forma de partituras. A alfabetização musical, requerida por este meio dessa difusão, inevitavelmente restringiu sua circulação social, mas a música impressa era, não obstante, usada tanto por profissionais quanto por músicos 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, servindo de pontos de encontro para músicos e entre músicos e sua audiência, em um contexto onde a música popular ainda não era ensinada formalmente (Castro 1990: 47 e 55; Máximo e Didier 1990: 65; Menezes Bastos 1996a: 74 – 75). Clubes noturnos e fã-clubes também foram importantes na facilitação de tipos similares de contato.

Apesar da distinção entre músicas brasileira e estrangeira dever ser usada com cuidado, ela é útil para identificar como diferentes agentes exerceram sua influência. Alguns destes - programas de auditório, programas de calouros, chanchadas e teatro musicado - estiveram envolvidos principalmente na disseminação da música brasileira, enquanto dois outros - o cinema (musicais norte-americanos) e as gravações comerciais - concentraram-se em música estrangeira, especialmente norte-americana. Outras formas de disseminação, tais como programas radiofônicos, rádonovelas, transmissões públicas através de alto-falantes, lojas de música e partituras alcançavam um maior equilíbrio entre as duas. Deve-se acrescentar que o acesso público a esses vários meios de difusão não era distribuído uniformemente, e que isto influenciou a relativa popularidade da música brasileira e da estrangeira. Por exemplo, as pessoas tendiam mais a ouvir rádio – e assim eram mais expostas à música brasileira – do que a comprar discos ou assistir a musicais norte-americanos no cinema.

A partir dos anos 1940, músicos e audiências, particularmente nas maiores cidades, tenderam a dividir-se na defesa de formas das músicas moderna ou antiga. Enquanto algumas audiências e músicos identificavam-se com o cânon constituído pelos gêneros antigos da música popular brasileira (tal como o samba) e viam os novos como alienadores e americanizados, outras audiências e músicos identificavam-se com a música moderna e tendiam a avaliar esse cânon como um signo do passado, como um indício de subdesenvolvimento. Tal divisão não era nova na história da música popular brasileira – houve diferenças semelhantes durante os anos trinta em torno dos sambas baiano e carioca e da separação entre música caipira e música sertaneja. Na realidade, as diferenças entre o moderno e o antigo eram fluidas, até certo ponto, com o moderno sendo construído como um antigo atualizado, pois pretensamente brasileiro, e considerado capaz de interagir com o grande outro representado pela música norte-americana.

Dentro dessa grande divisão havia sutis mas importantes variações, como é ilustrado pela fundação dos fã-clubes *Sinatra-Farney*, *Dick Haymes-Lúcio Alves* e outros no Rio de Janeiro em 1949 (Castro 1990: 31 – 63). Naquele tempo o Rio, com uma população de aproximadamente 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 do tempo, eram cultivados em clubes carnavalescos como os *Tenentes do Diabo* e *Fenianos* e outros, e eram disseminados através do rádio (Eneida 1958). Neste

período as escolas de samba não tinham ainda a proeminência que adquiriram mais tarde. Durante o carnaval, que tem lugar em algum momento entre fevereiro e março, um grande número de pessoas tomava as ruas e salões como membros ou espectadores dos desfiles e bailes organizados pelos vários clubes e associações. No caso de outras grandes cidades, a situação era similar, mas com duas diferenças importantes. Primeiramente, havia o cultivo de gêneros locais e regionais e formas distintas de música carnavalesca, mais ou menos em conflito com o pan-brasileiro samba carioca (Bento 1990; Britto 1986; Moraes, J. 1997; Moraes, W. 1978). Em segundo lugar, estava o fato de que a indústria fonográfica tinha sua base no Rio de Janeiro e São Paulo.

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, que estava ligada a audiências menos massivas e particularmente – mas não exclusivamente – às classes médias e altas. Esta cena estava centralizada em torno dos muitos clubes noturnos, restaurantes e bares que haviam surgido nas grandes cidades – no Rio, tipicamente em bairros como Copacabana – e estava ligada ao estabelecimento de fã-clubes e às lojas de música. Entre os fã-clubes sediados no Rio de Janeiro, o *Sinatra-Farney* e o *Dick Haymes-Lúcio Alves* estavam entre os mais importantes. Importante entre as lojas de música do Rio eram as *Lojas Murray*.

Dick Farney (Farnésio Dutra e Silva, 1921 – 87), Lúcio Alves (1927 – 93) e Johnny Alf (Alfredo José da Silva, n. 1929) ilustram todos que era possível naquela época ser simultaneamente moderno e antigo, harmonizar divisões e cultivar um dos valores mais importantes da música popular brasileira: a aliança entre o tido como cultivado e o pretensamente autêntico. Durante os anos 1960, este valor formaria o núcleo da chamada linha evolutiva da música popular brasileira.

Na fase inicial de sua carreira (1937 – 46), Farney, com sua sedutora voz macia, era conhecido como pianista e cantor brilhante de música norte-americana, principalmente através de programas de rádio ao vivo e shows em cassinos e clubes noturnos. Em 1946, tornou-se famoso nacionalmente com o lançamento do sambacanção *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 – 48 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: 32 – 44; Marcondes, ed. 1998, 278 – 79). Johnny Alf, muito mais em termos da música instrumental e das 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 norte-americanas, como George Gershwin e Cole Porter. Em 1952, tornou-se músico profissional, e era contratado para tocar em bares, restaurantes e casas noturnas no Rio de Janeiro, 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 tendo reconhecido Alf como seu mestre. Seus sucessos, muitos dos quais 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: 94 – 97; Marcondes, ed. 1998, 12).

Assim como bares, restaurantes e casas noturnas, fã-clubes também eram instituições através das quais a musicalidade moderna do meio do ano 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 50 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* frequentemente apresentavam músicos que mais tarde fariam nome na bossa nova, como, por exemplo, Luizinho Eça (Luís Mainzi da Cunha Eça, 1936 – 92), Durval Ferreira (n. 1935) e Maurício Einhorn (Moisés Davi Einhorn, n. 1932).

Nos anos 1940 as *Lojas Murray*, localizadas no centro do Rio e o maior vendedor de discos norte-americanos da cidade, eram o mais importante ponto de encontro para músicos e aficionados da música moderna. Ali, as pessoas podiam ouvir e trocar discos (tipicamente de 78 rpm) e participar de discussões. A polaridade entre moderno e antigo era um tema regular, assim como era a possibilidade de ultrapassá-la e ir em direção à formação de uma música brasileira capaz de interagir com a música norte-americana. Garoto, apelido do compositor e violonista Aníbal Augusto Sardinha (1915 – 55) (Marcondes, ed. 1998: 319; Antônio e Pereira 1992) estava entre os mais ilustres frequentadores das *Lojas Murray*, na medida em que era um virtuose de seu instrumento, tocando tanto música brasileira quanto norte-americana.

Entre os grupos modernos dos anos 1940, *Os Namorados da Lua* (fundado em 1941), *Os Cariocas* (em 1946) e o *Bando da Lua* (em 1946) foram extremamente importantes. Durante o final da década, esses e outros grupos disputavam a melhor qualificação como sendo simultaneamente modernos e brasileiros. Por um lado, eles tinham como modelo de modernidade os melhores grupos norte-americanos análogos, com suas instrumentações e arranjos característicos. Por outro, mediam seu ideal de identidade brasileira através de sua habilidade para expressar musicalmente um conceito de Brasil simultaneamente progressivo e enraizado: cultivado e autêntico. Cantar em português, mesmo quando as canções eram originalmente dos Estados Unidos, era uma importante medida desse caráter brasileiro. Ao mesmo tempo, executar interpretações convincentes de música norte-americana, mesmo com um acento brasileiro, era um critério crucial de modernidade (Castro 1990: 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 de Janeiro.

Gilberto veio de Juazeiro, uma pequena cidade baiana com uma rica tradição popular, uma banda municipal (na qual seu pai era importante) e um alto-falante de rádio público (a cidade não tinha estação de rádio). A educação musical tida como informal tem sido muito significativa na música popular brasileira (ver Menezes Bastos 1996a para o exemplo de Noel Rosa nos anos 1930). Gilberto rapidamente adquiriu proficiência em cantar e tocar melodias escolhidas do variado repertório de música

brasileira e estrangeira irradiado pelo alto-falante da cidade. Assim como Lúcio Alves, ele admirava muito o canto de Orlando Silva. Vindo ao Rio, Gilberto fez suas primeiras gravações com os *Garotos da Lua* e, em 1952 – quase sem ser notado – como solista. Seu estilo de cantar e tocar sofreu mudanças durante um período longe do Rio de Janeiro em meados dos anos 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 Gilberto 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 regulares (Castro 1990: 27 – 157).

O disco *Canção do Amor Demais* (1958) é comumente 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 aparece tocando o violão com sua nova batida. Tal como era usual naquele tempo no caso de músicos acompanhadores, sua contribuição não foi creditada. Ainda em 1958, Gilberto gravou dois discos de 78 rpm 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 principais de participantes. Um deles, geralmente identificado como aquele dos profissionais (Marcondes, ed. 1998: 108), incluía Gilberto, Jobim, Moraes, Newton Mendonça (1927 – 60), Sílvia Teles (1934 – 66), Baden Powell (1937 – 2000) e João Donato (n. 1934). O segundo, identificado como aquele dos amadores, incluía vários dos músicos que Gilberto havia encontrado em sua volta ao Rio de Janeiro em 1957: Roberto Menescal (n. 1937), Ronaldo Bôscoli (1928 – 94), Carlinhos Lyra (n. 1939) e Nara Leão (1942 – 89). A aliança entre esses dois grupos permitiu ao movimento alcançar simultaneamente tanto audiências adultas quanto jovens de classe média alta.

O segundo disco de Gilberto, *O Amor, o Sorriso e a Flor*, gravado pela Odeon em 1960, marca a consolidação da bossa. Ele inclui seis canções de Jobim (também o arranjador do disco), uma das quais, *Samba de uma Nota Só* (com letra de Mendonça), é considerada outro manifesto do movimento. Durante este período, a bossa nova encontrou oposição de duas principais frentes, ambas exibindo novas versões do rótulo antigo. Um 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 – 64), estava associada ao samba, samba-canção e música de seresta (Castro 1990: 240). A bossa nova era criticada por sua maneira de tocar e cantar, e por ter seu centro na zona su' do Rio de Janeiro, tendo assim, aparentemente, uma identificação com a população mais afluenta da cidade.

Querelas espalharam-se entre o círculo de músicos amadores da bossa nova, resultando em fações. A maioria dos chamados profissionais não estava envolvida nessa fragmentação. Um dos amadores envolvidos, Lyra, adotou o termo sambalanco ao invés de bossa nova. Lyra gravou para a Philips, que havia entrado recentemente no mercado fonográfico brasileiro através da aquisição da Companhia Brasileira de Discos. Membros do grupo oposto, incluindo Bôscoli e Menescal, continuaram a gravar com a Odeon, já então firmemente estabelecida no país há algumas décadas (Castro 1990, 259

– 66). O conflito deve ser visto no contexto do crescente interesse e engajamento de estudantes brasileiros (uma parte importante da audiência da bossa nova já ex-amadora) na política do país. Esse interesse e engajamento estava ligado às contradições globais da Guerra Fria. A ruptura entre Lyra e Bôscoli tem como seu ponto de origem o desencontro político, ideológico e estético entre estudantes de esquerda e de direita – todos eles 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 – incluindo a música – da invasão da indústria cultural norte-americana. Lyra participou de muitos encontros antes da implantação do CPC.

Em 1962, a bossa apresentou-se às audiências norte-americanas com um show, *New Brazilian Jazz*, realizado no Carnegie Hall e 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 Estados Unidos (alguns mudaram-se para lá), Europa e Japão. A bossa e a música brasileira em geral começaram a substituir a música cubana como paradigma do chamado *Latin jazz*, ainda que reconhecida especificamente como brasileira. Para os oponentes da bossa nova no Brasil, contudo, seu sucesso norte-americano foi interpretado como um fracasso. Em particular, o evento no Carnegie Hall foi desmerecido em revistas, jornais e programas de televisão importantes por intelectuais da velha guarda, entre eles Antônio Maria, Stanislaw Ponte Preta e José Ramos Tinhorão, como uma caricatura desastrosa produzida por brasileiros imitando o jazz norte-americano (Castro 1990: 329 – 30).

Renascimento na Década de 1950

A expressão velha guarda, aplicado ao campo da música popular brasileira, parece ter tido suas origens no *Grupo da Velha Guarda*, de Pixinguinha. O grupo foi fundado em 1932, formado por muitos ícones do círculo do samba carioca, incluindo o próprio Pixinguinha, João da Baiana (João Machado Guedes, 1887 – 1974) e Donga (Alencar 1979: 50 – 54; Cabral 1978: 59 – 62). Em 1947, Almirante (cantor, compositor, estudioso da música popular e apresentador de shows, Henrique Foréis Domingues [1908 – 80]) 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, compositor e regente [1903 – 58]) (Alencar 1979: 53). A intenção de Almirante parece ter sido a de propor uma distinção de nobreza cultural (Bourdieu 1979) para o samba como um todo – suas duas variedades sendo tomadas como identicamente legítimas – dentro de um já extenso e diverso mundo musical. A ênfase em Pixinguinha não era acidental. Ele era reconhecido por todos como o maior músico popular no Brasil. Pixinguinha era carioca, mas tinha uma profunda lealdade com a Bahia. Ele era ligado particularmente ao choro, mas era profundamente 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.

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: 53). Os músicos que participaram de ambos os festivais pertenciam a um largo espectro da música popular do Rio de Janeiro, São Paulo e outras áreas, um indício de que durante meados dos anos 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, ed. 1998, 809). A expressão era agora empregado para sinalizar que o samba era a aristocrática velha guarda da música popular brasileira como um todo, não mais um gênero exclusivamente sazonal, de carnaval. Os conflitos dos anos 1930 envolvendo duas variedades opostas 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 escolhido como a figura chave sem ser um verdadeiro sambista como Donga e Ismael, mas tipicamente um músico de choro?

Seja ou não acurado considerar a década de 1950 como um período caracterizado pela diluição do samba, superficialidade, falta de criatividade e alienação, este período foi também o começo de uma era de renascimento do samba e do choro. Isto é geralmente retratado 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 da primeira metade da década, contudo, não foi o samba, que permaneceu atado ao mercado orientado para o carnaval, mas a música de meio de ano, o samba canção e o bolero ou 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 com música de seresta – principalmente boleros e samba canções – em seus repertórios, cantores como Nelson Gonçalves (Antônio Gonçalves Sobral, 1919 – 98). Gonçalves foi provavelmente o campeão de gravações no país. Ele gravou, entre 1941 e 1996, em torno de 300 discos, entre 78 rpm e LPs, cerca de 200 fitas cassetes e 20 CDs, e vendeu mais de 50 milhões de discos, com 15 de platina e 41 de ouro (Marcondes, ed.1998, 338 – 39; Miranda 1995).

Foi assim que o samba veio a se tornar um gênero 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 quase como um gênero novo, para o ano inteiro. 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, mas São Paulo já era a maior cidade do país, e celebrando 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: 21 e 36 – 39). A questão de porque Pixinguinha e o choro estavam no centro desses eventos, quando Pixinguinha não era um sambista propriamente falando, nem o choro precisamente samba, ainda está por ser respondida. Em outras palavras, por que o samba era, nesse contexto, sempre apresentado através do choro?

O choro e o samba estavam ambos presentes na legendária casa da Tia Ciata no Rio de Janeiro, lugar de nascimento mítico do samba carioca. Mas lá, o choro era tocado, isto é, 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, relembrando os velhos tempos na casa da Tia Ciata, 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 e João da Baiana, 1970: 20 apud Caiado 2001: 39). Apesar de terem origens diferentes, nesta época o choro e o samba eram mundos contínuo. A partir dos anos 1930 era comum encontrar seções instrumentais de tipo choro em sambas cantados (Caiado 2001: 1), e era costumeiro encontrarem-se sambas geralmente lançados com acompanhamento instrumental. É esta contigüidade 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 (chamado maestro ou maestrina) tem ao código musical ocidental abrazeirado e popularizado – tipicamente 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 contigüidade, 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 Cachaca, Ismael Silva, Silas de Oliveira e Zé Ketí foram alguns dos nomes importantes.

Como consequência da reconfiguração do samba, velhos sambistas puderam entrar com sucesso no mercado musical, participando de shows e lançando discos. O primeiro destes shows foi o *Opinião* (Rio de Janeiro, 1964). Com Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale, cantor e compositor (1934 – 96) (Paschoal 2000), como participantes, 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 comunidades de classe baixa – Zé Ketí (samba da velha guarda) e Vale (fórró) no *Opinião* – era algo também extremamente característico deste período (aproximadamente 1964 – 69), tanto para o samba da velha guarda quanto para a esquerda política da bossa-nova, a assim chamada Canção de Protesto (Tinhorão 1986: 237 – 47). Em 1968, através do Ato Institucional No. 5 (o AI-5), o golpe intervém profundamente na vida intelectual e cultural-artística do país.

Em 1965, a *TV Excelsior* de São Paulo transmitiu o primeiro *Festival Nacional da Música Popular Brasileira* e, desde então, através dos festivais, shows ao vivo e outras promoções, a televisão teve um papel cada vez mais importante na música popular brasileira. Isto, em uma época caracterizada pelo crescimento e difusão progressiva da indústria do entretenimento e – em seu setor musical – por um sistema de relações particularmente rico e intenso envolvendo os vários mundos musicais formados pelo samba-canção e bolero, samba da velha guarda, fórró, música caipira e sertaneja, bossa nova e Canção de Protesto, Jovem Guarda, Tropicalismo, Clube da Esquina e outros círculos.

Os Anos 1960 e 1970

O Brasil entrou nos 1960 com vários gêneros, tanto novos quanto antigos, que fizeram com que sua música popular exibisse um grande poder de permanência. Os anos 1960 e 1970, particularmente 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 largamente 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. Ao mesmo tempo, a cobertura em rede expandiu-se para incluir mais e mais lugares. Enquanto isso, o objetivo do regime militar de transformar o Brasil em uma sociedade consumidora levou à introdução de medidas que tornaram mais fácil para as estações e fabricantes de televisores importar equipamentos e componentes eletrônicos (Lorêdo 2000, 60).

Já por volta 1968 o poder de alcance da mídia era reconhecido pelos anunciantes, que concentraram neles 44,5 por cento de seus negócios (Ortiz 1988: 128-30). Essas cifras cresceram quando a primeira transmissão em rede via satélite foi feita, em 1969. Em meados da década de 1970 a cobertura em rede já alcançava a maioria das pequenas cidades (Milanesi 1978). Enquanto isso, a indústria fonográfica crescia vigorosamente, lançando as fundações do que seria, no fim daquela década, um dos maiores mercados do mundo (Dias 2000; Menezes Bastos 1999; Morelli 1991). Simultaneamente, o regime militar instituiu um sistema para o controle político-ideológico da produção cultural. Particularmente poderoso depois de 1968, esse sistema era baseado parte em uma censura draconiana – incluindo a censura de letras de canções – e parte numa engenharia de cooperação com a indústria midiática para a produção de trabalhos artísticos que não contradiziam a Doutrina de Segurança Nacional, um corpo ideológico extremamente abrangente concebido por intelectuais de direita.

Uma consequência disso foi que a música popular, que estava na vanguarda da rebelião jovem em meados e fins dos anos 1960 – particularmente através da Canção de Protesto, Tropicalismo, Clube da Esquina e Jovem Guarda – entrou na década seguinte dominada por restrições. Como resultado, algumas grandes figuras foram para o exílio. Geraldo Vandré (Geraldo Pedrosa de A. Dias, n. 1935), o maior nome da Canção de Protesto, foi inicialmente para o Chile, vivendo mais tarde em diversos países diferentes (Marcondes, ed. 1988: 804 – 805). Caetano Veloso (n. 1942) e Gilberto Gil (n. 1942), líderes do Tropicalismo, foram primeiramente presos e depois exilados, inicialmente na Inglaterra. Chico (Francisco Buarque de Hollanda, n. 1944), mudou-se para a Itália e Milton Nascimento (n. 1942), o líder do Clube da Esquina, para os Estados Unidos.

A despeito desses eventos, durante os anos 1970 alguns indivíduos chave foram capazes de criar música popular de maneira não imediatamente sujeita à vigilância do regime. Este foi o caso no samba da velha guarda, onde Elton Medeiros (n. 1930), Martinho da Vila (Martinho José Ferreira, n. 1938) e Paulinho da Viola (n. 1942) foram particularmente importantes, e no forró e 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 (José Domingos de Moraes, n. 1941), Zé Ramalho

(José Ramalho Neto, n. 1949) e Elba Ramalho (n. 1951). Entre as bandas, os *Novos Baianos* e *Secos e Molhados* também foram importantes.

Os anos 1970 foram também um tempo de consolidação na música instrumental brasileira, que tornou-se independente da bossa nova (Piedade 2003), e no choro, que de maneira similar ganhou autonomia em relação ao samba da velha guarda (Cazes 1998: 141 – 46; Livingston 1999). A década assistiu também à disseminação nacional da música de carnaval da Bahia, inicialmente baseada no trio elétrico (Góes 1982). Também largamente disseminado por esta época foi o sambão, também referido como sambão jóia, um tipo de samba *pop* usualmente imerso em um mundo de paixão dramática e considerado brega por setores da *intelligentsia* (Araújo, P. 2002; Araújo, S. 1987). Ele estava especialmente ligado a cantores como Benito di Paula (n. 1941) e Luiz Ayrão, bem como ao duo Antonio Carlos (n. 1945) e Jocaí (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. Isso também abriu o caminho para a qualificação acadêmica no tema.

Música Popular Brasileira e Movimentos Associados

Em 1965, o primeiro Festival de Música Popular Brasileira, promovido e transmitido pela TV Excelsior de São Paulo, definiu o que se tornaria a principal arena da música popular brasileira pelo resto dos anos 1960 e parte da década seguinte: o festival musical competitivo (Mello 2003; Ribeiro 2002; Vilarino 1999). Foi essa arena que tornou possível uma nova corrente da música popular no Brasil, indicada através do uso renovado do termo música popular brasileira e sua sigla, MPB. Se o modelo para o evento foi, em parte, o Festival de San Remo na Itália (Tinhorão 1981: 175), por outro lado também é fato que o festival como evento competitivo de música popular no Brasil data dos anos 1930 – e mesmo de antes, caso incluamos os concursos de composição ligados ao carnaval no Rio de Janeiro (Tinhorão 1981: 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 programas de calouros (Tinhorão 1981: 175). Isto era em si mesmo um reflexo parcial 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 uns aos outros. Uma grande porção da audiência consistia em 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 extremamente ativa, caracterizada pelo uso intenso de palmas, vaias, chegando algumas vezes à agressão física. Esta disposição à combatividade espalhou-se por vários setores, alcançando campi universitários, a imprensa e expandindo-se rapidamente para o mundo das revistas especializadas (Barbosa 1966; Schwartz 1978).

Até fins dos anos 1950 o termo música popular brasileira era usado, particularmente por folcloristas, para identificar o mundo da música folclórica, um mundo caracterizado como eminentemente rural. Um estudo de Alvarenga (1960) estabeleceu e definiu critérios para este uso de modo que aquilo que agora é conhecido como música popular no Brasil era aceitável apenas se pudesse ser legitimado em termos da tradição folclórica do país (283 – 301). Música popular 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 com o Rio de Janeiro como cenário – 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, música popular brasileira, agora mais usualmente substituído pela sigla MPB, passou a ser usado para identificar apenas aqueles indivíduos e correntes que podiam ser reconhecidos como herdeiros da bossa nova. Isto incluía Chico Buarque, Edu Lobo (Eduardo de Góis Lobo, n. 1943), Elis Regina (1945 – 82) e os membros dos círculos da Canção de Protesto, Tropicalismo e Clube da Esquina. Tudo o mais permaneceu residual.

Os festivais de MPB tornaram possíveis também um novo tipo de show televisivo, diretamente ligado às principais linhagens da MPB. Isto era evidente em *O Fino da Bossa*, que apareceu logo depois do primeiro festival, produzido pela TV 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, a famosa *Arrastão*, com música de Edu Lobo e letra de Vinícius de Moraes (1913 – 80). Em 1967, a TV Record também lançou o show *Disparada* sob o comando de Vandré, cuja canção com este título compartilhou as honras no segundo festival da TV Record em 1966 com *A Banda* de Chico Buarque. Similarmente, em 1968 a TV Tupi de São Paulo contratou Caetano Veloso e Gilberto Gil – ambos tinham tido sucesso no terceiro Festival da TV Record – para dirigir o show *Divino Maravilhoso*. Esses shows tiveram profundas consequências para a MPB na medida em que eram construídos como espaços tanto para sua disseminação e cultivo quanto sua celebração. Neles geralmente eram incluídos como convidados músicos de reputação crescente: Chico Buarque, Edu Lobo, Gal Costa (Maria da Graça Burgos, n. 1945), Tom Zé (Antônio José S. Martins, n. 1936) e outros.

Em 1965, a TV Record lançou outro influente show ao vivo. Chamado *Jovem Guarda*, ele era apresentado pelos líderes musicais 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 sob o impacto da bossa nova, mas se restabeleceu em parte em 1963 com Ronnie Cord (Ronald Cordovil, 1943 – 86) [Marcondes, ed. 1988: 411 – 12]. Mas foi apenas no meio da década de 1960, contudo, com o movimento da Jovem Guarda – também conhecido depreciativamente como *iê-iê-iê*, uma referência irônica ao *yeah-yeah-yeah* dos Beatles – que o rock expandiu completamente sua popularidade 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 no show pelo uso de uma série de técnicas de performance: uma gíria característica, caretas, um código particular de vestuário – cabelos longos para os homens, minissaias para as mulheres – e instrumentos eletrônicos (incomuns no Brasil até então) para acompanhar canções que eram às vezes mais parecidas com baladas, boleros e sambacanções do que com o rock anglo-americano.

Se a irreverência era a característica marcante da rebeldia da Jovem Guarda, aquela era uma rebeldia contra o passado e não – ao menos não imediatamente – contra o regime militar do presente. Este fato, junto com símbolos de origem anglo-americana, sujeitou o movimento à acusação, feita tipicamente pelos partidários da Canção de Protesto, de falta de originalidade, alienação e mesmo de colaboração. Membros do Tropicalismo, contudo, não compartilhavam desta atitude, participando muitas vezes como convidados do show. A Jovem Guarda (o círculo de músicos) foi seguida nos anos 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 como *O Calhambeque* e *É Proibido Fumar*, sugerindo que a Jovem Guarda havia se juntado aos demais alicerces da música popular brasileira, não como integrante da MPB, mas como um mundo de música independente.

O Tropicalismo, também chamado de 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 (seus líderes), 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 – tinham ligações com o movimento. O *ethos* do grupo pode ser resumido em termos de uma disposição generalizada para o deboche, lido em termos do conceito de carnaval de Bakhtin (1973). Esse *ethos* ecoou como uma atitude crítica pervasiva contra as velhas oposições binárias de tradicional e moderno, brasileiro e estrangeiro, erudito e popular, bem como evidenciou um desejo de vê-las superadas. Os músicos, homens e mulheres, adotavam uma abordagem carnavalesca do vestuário e da apresentação corporal, caracterizada por uma corporalidade teatral. Carmen Miranda, conhecida nos Estados Unidos durante os anos 1940 e início dos 1950 como ‘Brazilian Bombshell’, era uma das artistas particularmente admiradas por eles.

O Tropicalismo floresceu em 1967 e 1968. Fez grande uso de colagens e pastiches, e suas letras eram frequentemente influenciadas pelo Concretismo e outros movimentos poéticos da época. Suas melodias e performances instrumentais e vocais eram extremamente 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 foi produzido pela TV Tupi, também em São Paulo. Em dezembro de 1968 o Tropicalismo foi banido pelo regime e Gil e Veloso foram exilados. Durante os anos 1970, *Os Novos Baianos* podem ser considerados seus herdeiros. O Tropicalismo continuou a ter uma presença poderosa na música popular brasileira.

Outro importante grupo de músicos foi o Clube da Esquina. Liderado por Milton Nascimento, ele especialmente envolvia músicos e letristas de Minas Gerais (Borges

1996), incluindo os músicos Toninho Horta (Antonio Horta de Melo, n. 1948), Wagner Tiso (n. 1945), Lô Borges (Salomão Borges, n. 1952), Beto Guedes (Alberto de Castro Guedes, n. 1951), Tavinho Moura (Otávio Augusto P. Moura, n. 1947) e Flávio Venturini (n. 1949), e os letristas Márcio Borges (n. 1946), Fernando Brant (n. 1946) e Ronaldo Bastos (n. 1948). Durante os anos 1970, as bandas *O Som Imaginário* e *14 Bis* também estiveram ligadas ao círculo. Em 1967, Nascimento ganhou dois prêmios no Segundo Festival Internacional da Canção promovido pela *TV Globo* no Rio de Janeiro. Logo depois, Nascimento participou em shows no Rio de Janeiro e São Paulo, colaborando com músicos ligados ao emergente movimento da Música Instrumental Brasileira. Em 1968, através do arranjador Eumir Deodato, ele 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 simultaneamente 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 – 76, Nascimento selou uma presença internacional para o grupo, gravando com Wayne Shorter, Airton Moreira e Herbie Hancock. Essa presença internacional foi compartilhada, entre outros, 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. Outro importante traço do Clube da Esquina foi o uso de elementos da música folclórica brasileira como base para a composição e a performance. Isto era especialmente notável no trabalho de Moura.

Em um exame da MPB e áreas correlatas, Pinheiro (1992) argumentou que as relações internas e entre eles eram dominadas por fricção, alianças e contra alianças, caracterizadas por acusações mútuas de vários tipos, particularmente 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 sistemático. 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 a resume? Resumidamente, ela é o mundo dos herdeiros da bossa nova, de cuja identidade o elemento discursivo central é a progressividade. Como todo discurso é, por definição, inconsistente e contestável, o oposto também pode ser argumentado. Caiado (2001), por exemplo, comparou transcrições musicais de estruturas rítmico-melódicas da bossa-nova – tal como executadas particularmente por 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 progressista 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 Gilberto uma vez, ao dizer que era apenas um sambista.

Dos Anos 1980 em Diante

Um governo civil, apesar de ter sido apenas permitido pelos militares, estabeleceu-se em 1985, e em 1990 o sufrágio universal foi restabelecido. Em 1992 o presidente eleito, Fernando Collor de Mello renunciou para evitar o *impeachment* sob a acusação de corrupção. Por fins da década de 1970, os anos de crescimento econômico, o assim chamado milagre brasileiro, já haviam sido substituídos 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: 73 – 79). Em 1996, a produção havia alcançado 80 milhões de unidades, 70 por cento 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 por cento, um dado que refletia uma maior presença de gêneros musicais regionais. Durante este tempo, a colocação do Brasil no mercado mundial despencou devido aos efeitos da pirataria.

A cunhagem do rótulo *BRock* – no qual B indica Brasil – nos anos 1980 para significar *Rock Brasil* foi um sinal de que o rock havia atingido a maturidade. Durante a década de 1980 o punk se tornou um elemento importante na configuração do *BRock*, alcançando, entre outros lugares, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, Salvador e Porto Alegre por meio de festivais e bares (Essinger 1999). No Rio de Janeiro, a influente estação de rádio independente *Rádio Fluminense FM* começou a transmitir programas usando apenas fitas demo de bandas desconhecidas. Em 1985, através do show *Rock in Rio de Janeiro*, o país foi incluído na cena internacional do rock. Seus 10 dias atraíram aproximadamente 1,5 milhão 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 *Vimana*, *Blitz*, *Legião Urbana*, *Titãs*, *Barão Vermelho* e *Paralamas do Sucesso*. Destas, *Legião Urbana* foi provavelmente a mais famosa (Dapieve 1995). Alguns antigos ou atuais membros dessas bandas atingiram celebridade individual: Lulu Santos (Luís Maurício P. dos Santos, n. 1953) e Lobão (João Luís Woerdenbag Filho, n. 1957) da *Vimana*, Cazuza (Agenor de Miranda A. Neto, 1958 – 90) do *Barão Vermelho*, Renato Russo (Renato Manfredini Júnior, 1960 – 96) 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 por parte de músicos e aficionados – em um país onde a suspeita com relação às associações estrangeiras era endêmica – para provar que era possível produzir rock no Brasil merecendo o rótulo *brasileiro*, e mantendo ao mesmo tempo a ligação com a cena internacional. 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 forte e deliberado 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, eventualmente, uma posição niilista com relação ao estado (Dapieve 1995; Marchetti 2001; Trotta 1995). O consumo do *BRock* diminuiu um pouco nos anos 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*, por outro lado, era entendido como um símbolo de continuidade, sendo considerado progressista (Dapieve 1995). O *Manguebeat* surgiu no Recife no final dos anos 1980 e começo dos 1990

(Teles 2000) como uma fusão de hardcore, punk, reggae e gêneros folclóricos nordestinos, incluindo maracatu e embolada. Seus principais praticantes foram Chico Science (Francisco de Assis França, 1966 – 97), líder das bandas *Lustral* e *Nação Zumbi*, e Fred 04 (Fred Montenegro), líder do *Mundo Livre S.A.* *Lamento Negro* foi outra importante banda ligada ao movimento, que envolvia grande número de pessoas de diversas camadas sociais. A estética do Manguebeat partiu de uma crítica ácida à música popular brasileira contemporânea, crítica esta 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 na disseminação local do movimento (Teles 2000: 283). O reconhecimento nacional veio em 1993, quando Nação Zumbi e Mundo Livre S.A. apareceram 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 sério golpe, mas o movimento continuou através do trabalho de Fred 04 e outros. Uma de suas consequências importantes é a forte presença contemporânea da música Pernambucana no cenário mais amplo.

A música sertaneja tem sido frequentemente entendida nos estudos de música popular brasileira em termos de secularização, diluição e mercantilização da música caipira. Contudo, não há evidência de que os músicos dos anos 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 anos 1980, sua principal audiência estava na área de influência rural em São Paulo. Os anos 1990 viram-na adquirir sucesso nacional, ligado à expansão nacional do agronegócio (Menezes Bastos 1999). Um contexto agrícola domesticado está sempre presente nas canções, enquanto casos de amor – particularmente do tipo extraconjugal – são um 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 das canções é de boleros de amor, baladas e samba-canções. Alguns dos principais duos são Chitãozinho (José Lima Sobrinho, n. 1954) e Xororó (Durval de Lima, n. 1957), Zezé di Camargo (Mirosmar José de Camargo, n. 1963) e Luciano (Welson David de Camargo, n. 1973), e Leandro (Luís José Costa Goiás, 1961 – 98) e Leonardo (Ernival Eterno Costa, n. 1963). Todos estes duos são ou foram compostos por irmãos, outra característica comum (Oliveira 2004).

A palavra pagode (de pagoda em sânscrito) tem uma longa história no português, e tem sido usada no Brasil num sentido geral de encontros através de música e dança. A partir dos anos 1970 ela começou a ser usada para denotar um tipo de samba pop, frequentemente caracterizado por uma dança executada por uma ou duas mulheres no meio de um círculo composto por cinco a oito homens cantando e tocando instrumentos de percussão e cordas. Negros e mestiços tem sido 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 geralmente aponta para a alteridade entre as partes, o pagode – como o lundu-canção – sendo um mundo musical caracterizado pela hierarquia e comicidade. Começando nos anos 1990, o pagode alcançou grandes audiências e foi especialmente popular na Bahia

e em São Paulo. Alguns de seus conjuntos de maior sucesso tem sido *Só prá Contrariar*, *Raça Negra* e *É o Tchan*.

A axé music (Guerreiro 2000) emergiu em Salvador durante os anos 1980, tendo como um de seus ancestrais o trio elétrico e sua incorporação pelo Tropicalismo através do frevo baiano. Começando nos anos 1990, o gênero experimentou uma extraordinária expansão nacional e internacional, disseminando, no processo, um novo gênero (samba-reggae), difundindo os nomes de muitos músicos e bandas prestigiosos e transformando o carnaval baiano num evento imenso que atrai milhões de turistas. Os blocos afro, formados tipicamente por uma banda de percussão seguida por centenas, às vezes milhares de dançarinos, são o coração da axé-music. Estes blocos são associações civis, a grande maioria delas tendo origem em bairros negros de classe baixa. A história de Salvador como uma cidade habitada predominantemente por descendentes de africanos, mas com uma elite branca, ou branqueada, racista e extremamente poderosa, ajuda a explicar a assumida africanidade da música. O gênero tem sido objeto de frequentes 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 das bandas importantes. Neguinho do Samba (Antônio Luís Alves de Souza), Sarajane, Luiz Caldas, Carlinhos Brown (Antônio Carlos Santos de Freitas, n. 1964), Margareth Menezes (n. 1962), Daniela Mercury (n. 1965) e Ivete Sangalo (n. 1972) estão entre seus mais prestigiosos nomes individuais.

A Contribuição da Música Popular Brasileira para as Músicas Populares do Mundo

Através de sua história, a música popular brasileira demonstrou uma extraordinária 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 Mangubeat. Ela tem demonstrado também uma abrangente capacidade de transformar o estrangeiro em brasileiro. O caso da modinha e do lundu no século XVIII é exemplar. Esses gêneros constituem também um dos primeiros casos de globalização da canção no domínio da moderna música popular ocidental. Isto mostra que a música popular não é a invenção dos assim chamados países centrais, que é então exportada para a pretensa periferia. Pelo contrário, a música popular é uma das linguagens mais cruciais no sistema de relações entre estados nações, e sem dúvida expressa o sistema. O caso da modinha e do lundu mostra também que a música brasileira existia antes da existência do Brasil como estado nação formal (1822).

Outra capacidade demonstrada pela música popular brasileira é a de transformar o que tenha sido visto – usualmente através de setores de sua *intelligentsia* – música de qualidade pobre em formas aceitas e mesmo estabelecidas. O caso do samba carioca entre os anos 1920 e 1930 é paradigmático. Tomado inicialmente como uma música de origens modestas, transformou a si mesmo no próprio 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 absolutamente 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 constantemente usaram uma forma de pensar adornóide, segundo a qual a audiência é amorfa, estúpida e facilmente manipulável. Adicionalmente, na grande maioria dos casos, estes intelectuais confundiram a cultura do pobre com pobreza de cultura.

Desde os anos 1970 o Brasil tem sido um dos poucos países do mundo onde o consumo de música produzida no país tem superado o de música provida de além mar. Isto parece ser um resultado não apenas das capacidades mencionadas acima, mas também da inteligência de companhias transnacionais para adaptar-se a elas. Esta inteligência parece seguir dois princípios, superficialmente contraditórios: concentração em três ou quatro tipos centrais de música – por exemplo, música sertaneja, pagode e rock; e, ao mesmo tempo, diversificação extensiva através da disseminação de outros tipos para alcançar o maior número possível de consumidores. Assim, enquanto essa estratégia permitiu às companhias internacionais obter lucros crescentes, ela também possibilitou a disseminação de muitos gêneros que teriam de outro modo permanecido desconhecidos além de suas bases locais.

Há um muito difundido (apesar de não unânime) ponto de vista segundo o qual a primeira onda de música popular brasileira a entrar no mundo internacional foi o da fafa na metade do século XVIII. A segunda onda envolveu a modinha e o lundu no último quartel daquele 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 famoso grupo *Bando da Lua* nos Estados Unidos nos anos 1940 e 1950, bem como o triunfo de Ari Barroso – cuja canção *Aquarela Brasileira* é uma das dez mais tocadas no mundo – pode ser visto como a quarta onda, enquanto o baião, disseminado por orquestras nos anos 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 música popular brasileira, particularmente através da bossa nova, correntes da MPB, Clube da Esquina, Tropicalismo, a Música Instrumental (também conhecida como jazz brasileiro, e muitos outros gêneros. Essa presença tem sido crescentemente reconhecida tanto por músicos quanto por estudiosos como tendo um papel constitutivo na paisagem musical do mundo.

Bibliografia

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

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

Alencar, Edigar de. 1981 (1968). *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte.

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

Andrade, Mário de. 1962 (1936). 'A música e a canção populares no Brasil'. In *Ensaio sobre a música Brasileira*, ed. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, pp. 153--88.

Andrade, Mário de. 1964 (1930). *Modinhas imperiais*. São Paulo: Livraria Martins Editora.

Andrade, Mário de. 1965 (1941). "O samba rural paulista". In *Aspectos da música brasileira*, ed. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, pp. 143--231.

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

Andrade, Mário de. 1989. *Dicionário musical brasileiro*, eds. Oneyda Alvarenga e Flávia C. Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

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

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

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

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

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

Araújo, Samuel. 1987. Brega: Music and Conflict in Urban Brazil. Dissertação de mestrado. University of Illinois at Urbana-Champaign.

Araújo, Samuel. 1988. 'Brega: Music and Conflict in Urban Brazil.' Latin American Music Review 9(1): 50--89.

Araújo, Samuel. 1992. Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro. Tese de doutorado, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Araújo, Samuel. 1999. "The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions". *Yearbook of Traditional Music* 31: 42--56.

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

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

Bakhtin, Mikhail. 1973. *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Ann Arbor: Ardis.

Barbosa, Airton Lima. 1966. "Debate: que caminho seguir na música popular brasileira?", *Revista Civilização Brasileira* 7: 375--85.

Barbosa, Elmer C. Corrêa. 1979. 'Estudo histórico: as artes do barroco católico'. In *O ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico*, Elmer C. Corrêa Barbosa, et al. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, pp. 1--60.

Barbosa, Elmer C. Corrêa, et al. 1979. *O ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

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

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

Beato Filho, Cláudio Chaves. n.d.. 'Músicos brasileiros: "eruditos" e "populares" '. Unpublished Masters thesis in sociology, Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro.

Béhague, Gerard. 1968. 'Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595/1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas.' *Yearbook of the Interamerican Institute for Musical Research* 4: 44--81.

Béhague, Gerard. 1979. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Bento, Maria Aparecida. 1990. Um cantar paulistano: Adoniran Barbosa'. Dissertação de Mestrado, Universidade of São Paulo.

Berendt, Joachim E. 1992. The Jazz Book: From Ragtime To Fusion and Beyond. 6th ed. Chicago: Lawrence Hill.

Bonadio, Geraldo and Lourdes Savioli, Ivone de. 1980. 'Música sertaneja e classes subalternas'. In Comunicação e classes subalternas, ed. José Marques de Melo. São Paulo: Cortez Editora, 95--104.

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

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

Bourdieu, Pierre. 1979 *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.

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

Brito, Brasil Rocha. 1974. 'Bossa Nova.' In Balanço da Bossa e Outras Bossas, ed. Augusto de Campos. 2nd ed. São Paulo: Perspectiva, 17--50.

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

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

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

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

Cabral, Sérgio. n.d. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar.

Caiado, Nelson Fernando. 2001. Samba, música instrumental e o violão de Baden Powell. Dissertação de Mestrado, Universidade do Rio de Janeiro.

Caldas Barbosa, Domingos. 1798. Viola de Lerenó. Vol. 1 Lisbon: Officina Nunesiana.

Caldas Barbosa, Domingos. 1826. Viola de Lerenó. Vol. 2. Lisbon: Tipografia Lacerdina.

Caldas Barbosa, Domingos. 1944. Viola de Lerenó. 2 vols. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

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

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

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

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

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

Caraman, Philip. 1976. *The Lost Paradise: The Jesuit Republic in South America*. New York: Seabury Press.

Cardoso de Oliveira, Roberto. 1976. Identidade, etnia e estrutura social. São Paulo: Pioneira.

Carpeaux, Otto Maria. 1964. Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Letras e Artes.

Carvalho, Hermínio Bello de. 1986. Mudando de Conversa. São Paulo: Martins Fontes.

- Carvalho, Luiz Fernando Medeiros de. 1980. Ismael Silva: samba e resistência. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Cascudo, Luís da Câmara. 1979. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5a. ed. São Paulo: Melhoramentos.
- Casé, Rafael. 1995. *"Programa Casé": o rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Castro, Ruy. 1990. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Castro, Ruy. 2001. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cazes, Henrique. 1998. *Choro: Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34.
- Cearense, Catullo da Paixão. 1972. Modinhas. 3rd ed. São Paulo: Fermata do Brasil.
- Chagas, Luiz. 1990. Luís Gonzaga. São Paulo: Martin Claret.
- Chase, Gilbert. 1962. *A Guide to the Music of Latin America*. 2a. ed. Washington, D. C.: Pan-American Union/Library of Congress.
- Comblin, Joseph. 1980. A ideologia da segurança nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Correia de Azevedo, Luiz Heitor. 1956. *150 anos de música no Brasil (1800--1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Correia de Azevedo, Luís Heitor, et al. 1952. *Bibliografia musical brasileira (1820--1950)*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- Costa, Flávio M. Nelson Cavaquinho. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- Cyntrão, Sylvia Helena, ed. 2000. *A forma da festa--Tropicalismo: explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Da Matta, Roberto. 1979. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Da Matta, Roberto. 1981. Relativizando: uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes.
- Daniel, Yvonne. 1995. Dance and Social Change in Contemporary Cuba. Bloomington: Indiana University Press.
- Dapieve, Arthur. 1995. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34.
- Dias, Marcia Tosta. 2000. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial.

Dias, Rosângela de Oliveira. 1993. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

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

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

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

Duarte, Ruy. n.d. *História social do frevo*. Rio de Janeiro: Leitura.

Dunn, Christopher. 2001. *Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ferrete, Mundicarmo M. Rocha. 1988. Baião dos dois: Zedantas e Luíz Gonzaga. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.

Filho, Adonias, ed. 1963. Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Ernesto Nazareth (1863--1934). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

Franceschi, Humberto M. 1984. Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil. Rio de Janeiro: Studio HMF.

Freyre, Gilberto. 1954 (1933). Casa grande e senzala. 2 vols. Rio de Janeiro: José Olympio.

Fróes, Marcelo. 2000. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34.

Furlong, S.J., Guillermo. 1933. *Los Jesuitas y la cultura rioplatense*. Montevideo: Urta y Curbelo.

Furlong, S.J., Guillermo 1962. *Misiones y sus pueblos de guaranies*. Buenos Aires: Imprenta Balmes.

Gallet, Luciano. 1934. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs.

Galvão, Luiz. 1997. Anos 70: novos e baianos. São Paulo: Editora 34.

Garcia, Walter. 1999. Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra.

Góes, Fred de. 1982. *O país do carnaval elétrico*. São Paulo: Corrupio.

Goldfeder, Miriam. 1981. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Gomes, Bruno. 1987. *Adoniran: um sambista diferente*. Rio de Janeiro: Funarte.

Graham, Richard. 1975. 'Commentary.' In From Colony to Nation: Essays on the Independence of Brazil, ed. A. J. R. Russel-Wood. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 184--90.

Grünewald, José Lino. 1994. Carlos Gardel, lunfardo e tango. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Guerreiro, Goli. 2000. *A trama dos tambores: a música Afro-Pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34.

Guimarães, Francisco 1978 (1933). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte.

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

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

Holanda, Sérgio Buarque de. 1956 (1936). Raízes do Brazil. Rio de Janeiro: José Olympio.

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

Irmão, José Pedro Damião. 1970. Tradicional bandas de Música. Recife: CEPE.

- Jhosep. Ronaldo Bôscoli. 1996. O Senhor Bossa Nova. Rio de Janeiro: Toca do Vinícius.
- Kennedy, S.J. e Frank, T. 1988. 'Colonial Music from the Episcopal Archive of Concepción'. *Latin American Music Review* 9(1): 1--17.
- Kiefer, Bruno. 1977. *A modinha e o lundu*. 2a. ed. Porto Alegre: Editora Movimento.
- Kiefer, Bruno. 1982. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 3a. ed. Porto Alegre: Editora Movimento.
- Kolinski, M. 1960. 'Review of Studies in African Music, by A. M. Jones.' *The Musical Quarterly* 46 (1): 105--110.
- Kolinski, M. 1973. 'A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns.' *Ethnomusicology* 17 (3): 494--506.
- Kubik, Gerhard. 1979. Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar.
- Lamas, Dulce Martins. 1997. Música popular gravada na segunda década do século. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Lange, Francisco Curt. 1946. 'La música en Minas Gerais: un informe preliminar'. *Boletín Latino-Americano de Música* 6: 409--94.
- Lange, Francisco Curt. 1965. 'Os compositores na Capitania Geral das Minas Gerais'. *Revista de Estudos Históricos* 3--4: 33—111.
- Lange, Francisco Curt. 1966. 'A organização musical durante o período colonial brasileiro'. *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros (Coimbra, 1966)*, 4, pp. 5--106.
- Lange, Francisco Curt. 1969. 'As danças coletivas públicas no período colonial brasileiro e as danças das corporações de ofícios em Minas Gerais', *Barroco* 1: 15--62.
- Lange, Francisco Curt 1973. 'O caso Domenico Zipoli'. *Revista Barroco* 5: 7--44
- Lange, Francisco Curt. 1979. *História da música nas irmandades de Vila Rica*. Vol. 1. *Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro.
- Lanna, Marcos P. D. 1995. *A dívida divina: troca e patronagem no nordeste brasileiro*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Lira, Mariza. 1978 (ca. 1938) Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira. Rio de Janeiro: Funarte.
- Livingston, Tamara E. 1999. "Music Revivals: A General Theory", *Ethnomusicology* 43(1): 66--85.

- Lopes, Nei. 1981. *O samba, na realidade*. Rio de Janeiro: Codecri.
- Lorêdo, João. 2000. *Era uma vez...a televisão*. São Paulo: Alegro.
- Luciana, Dalila. 1970. *Ary Barrozo... um turbilhão*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos.
- Maciel, Luiz Carlos. 1996. Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Maciel, Luiz Carlos and Chaves, Ângela. 1994. Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Magaldi, Cristina. 1999. 'Adopting Imports: New Images and Alliances in Brazilian Popular Music of the 1990s.' Popular Music 18(3): 309--330.
- Maltz, Bina Friedman et al. 1993. Antropofagia e Tropicalismo. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Manchester, Alan K. 1975. 'The Transfer of the Portuguese Court to Rio de Janeiro.' In From Colony to Nation: Essays on the Independence of Brazil, ed. A. J. R. Russel-Wood. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 148--83.
- Marchetti, Paulo. 2001. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad.
- Marcondes, Marcos Antônio, ed. 1998. *Enciclopédia da música brasileira*. 2a. ed. São Paulo: Art Editora.
- Martins, José de Souza. 1974. 'Viola quebrada'. Debate e Crítica 4: 23--47.
- Martins, José de Souza. 1975. 'Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados'. In Martins, Capitalismo e Tradicionalismo, José de Souza. São Paulo: Pioneira, 103--61.
- Martins, José de Souza. 1992. *Subúrbio: vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo*. São Paulo: Hucitec.
- Martins, Rui. 1996. A rebelião romântica da Jovem Guarda. São Paulo: Editora Fulgor.
- Máximo, João e Didier, Carlos. 1990. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- McGowan, Chris and Pessanha, Ricardo. 1991. The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil. New York: Billboard Books.
- Medaglia, Júlio. 1974. *Balanço da bossa nova*. In *Balanço da bossa e outras bossas*, ed. Augusto de Campos, 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 67--123.

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

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

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

Menezes Bastos, Rafael José de. 1977. 'Situación del músico en la sociedad'. In *América Latina en su música*, ed. Isabel Aretz. México: Siglo Veintiuno; Paris: UNESCO, 103--38.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1996a. "'A "origem do samba como invenção do Brasil (por que as canções têm música?)'". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 31: 156--77.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1996b. 'Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do Caraíba: uma antropologia do encontro Raoni-Sting'. *Revista de Antropologia* 39(1): 145--89.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1997. 'Ethnic Manipulation and Music among the Kiriri Indians of Mirandela, Bahia, Brazil'. In *Portugal and the World: The Encounter of Cultures in Music*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Lisboa: Publicações Don Quixote, pp. 507--17.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1998. 'Chiquinha Gonzaga or the Epics of Female Musician in Brazil.' In *Music on Show: Issues of Performance*, eds. Tarja Hautamäki and Helmi Järviluoma. Tampere, Finland: Department of Folk Tradition (Tampere University Printing Service), 205--8.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1999. 'Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras'. In *Música popular en América Latina: actas del Ilo. Congreso Latinoamericano IASPM*, ed. Rodrigo Torres. Santiago de Chile: FONDART (Ministerio de Educación de Chile), pp. 17--39.

Menezes Bastos, Rafael José de. 2005. "Brazil", *Continuum Encyclopedia of Popular Music in The World* (volume III, "Caribbean and Latin America"), John Shepherd and others eds., London/New York: Continuum, pp. 212-248.⁵

Menezes Bastos, Rafael José de. 2007. '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* 102, pp. 5-15.

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

⁵ Este verbete está disponível em <<http://www.musa.ufsc.br/>>.

- Miller, Sidney. 1968. Os festivais no panorama da música popular brasileira. Revista Civilização Brasileira 17: 235--43.
- Miranda, Stella. 1995. "O rei do rádio: perfil biográfico de Nelson Gonçalves", in *Nelson Gonçalves: o mito -- gravações originais 1941--1990*, 3 CD set, RCA & BMG.
- Moraes, José Geraldo Vinci de. 1997. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo, final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Moraes, Wilson Rodrigues de. 1978. *Escolas de samba de São Paulo, capital*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas.
- Morelli, Rita C. L. 1991. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Moura, Roberto. 1983. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Mukuna, Kazadi wa. n.d.. Contribuição Bantu na música popular brasileira. São Paulo: Global Editora.
- Nepomuceno, Rosa. 1999. Música caipira: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34.
- Netto, João Uchôa Cavalcanti, ed. n.d..A vida de Marlene: depoimento. Rio de Janeiro: Editora Rio.
- Oliveira, Allan de Paula. 2004. O tronco da roseira: por uma antropologia da viola caipira'. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Oliveira, Aloysio de. 1982. De banda Prá Lua. Rio de Janeiro: Record.
- Ortiz, Renato. 1988. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- Paiva, Salvyano Cavalcanti de. 1991. Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Paschoal, Marcio. 2000. *Vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Pereira, João Batista Borges. 1967. Côr, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo. São Paulo: Livraria Pioneira.
- Perrone, Charles. 1989. Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB, 1965--1985. Austin, TX: University of Texas Press.

- Perrone, Charles and Dunn, Christopher. 2001. "Chiclete com Banana": Internationalization in Brazilian Popular Music.' In Brazilian Popular Music and Globalization, eds. Charles A. Perrone and Christopher Dunn. Gainesville: University Press of Florida.
- Peterson, Richard. 1992. "La fabrication de l'authenticité: la country music". *Actes de la Recherche* 93: 3--19.
- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. 1999 'Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades'. In *Música popular en América Latina: actas del Ilo. Congreso Latinoamericano IASPM*, ed. Rodrigo Torres. Santiago de Chile: FONDART (Ministério de Educación de Chile), 1999, pp. 383--95.
- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. 2003. "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities". In *Jazz Planet*, ed. E. Taylor Atkins. Jackson: University Press of Mississippi, 41--58.
- Pinheiro, Luís Roberto Martins. 1992. Ruptura e continuidade na MPB: a questão da linha evolutiva". Dissertação de Mestrado em Antropologia. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Pinto, Alexandre Gonçalves. 1978 (1936). O choro. Rio de Janeiro: Funarte.
- Preiss, Jorge Hirt. 1988. *A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor.
- Pugialli, Ricardo. 1999. No embalo da Jovem GuardaRio De Janeiro: Ampersand Editora.
- Queiroz, Maria Isaura P. de. 1958. Sociologia e folclore: a dança de São Gonçalo num povoado baiano. Salvador: Livraria Progresso.
- Rabinow, Paul. 1975. Symbolic Domination: Cultural Form and Historical Change in Morocco. Chicago: University of Chicago Press.
- Ramalho, Elba Braga. 2000. Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão. São Paulo: Terceira Margem.
- Rangel, Lúcio. 1962. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Francisco Alves.
- Redfield, Robert. 1941. The Folk-Culture of Yucatan. Chicago: University of Chicago Press.
- Redfield, Robert. 1947. 'The Folk Society.'American Journal of Sociology 52: 293--308.
- Redfield, Robert. 1958. The Primitive World and its Transformations. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Rego, Enylton José de S. and Perrone, Charles A. 1980--87. MPB: Contemporary Brazilian Popular Music. Albuquerque, NM: Latin American Institute, University of New Mexico.

- Reily, Suzel Ana. 1996. 'Tom Jobim and the Bossa Nova Era.' *Popular Music* 15(1): 1--16
- Reily, Suzel Ana. 1998. 'Brazil: Central and Southern Areas. In *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol.2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, eds. Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy. New York: Garland, pp. 300--22.
- Resende, M. Conceição. 1974. 'A cultura musical do século XVIII em Minas Gerais'. *Cultura* 15: 58--71.
- Resende, M. Conceição. 1989. *A música na história de Minas Gerais*. Brasília: Instituto Nacional do Livro; Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- Ribeiro, Darcy. 1995. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2nd. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ribeiro, Solano. 2002. *Prepare seu coração*. São Paulo: Geração Editorial.
- Rodrigues, Ana Maria. 1984. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec.
- Rodrigues, Sonia Maria B. C. 1983. *Jararaca e Ratinho: a famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Sá, Sinval. 1966. *O sanfoneiro do riacho da brigida: vidas e andanças de Luiz Gonzaga*. Fortaleza: Edições Fortaleza.
- Salles, Vicente. 1985. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Rio de Janeiro: Gene Editora.
- Sanchez Júnior, Nelson Martins. 1997. 'Ponteio na cidade: música caipira e identidade social'. Unpublished Masters Thesis in History, University of the State of São Paulo (UNESP).
- Sandroni, Carlos. 1996. 'Transformations de la samba à Rio de Janeiro: 1917--1933'. 2 vols. Tese de doutorado, Université de Tours.
- Sandroni, Carlos. 1997. "La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l' estácio". In *Cahiers de Musiques Traditionelles* 10: 153--68.
- Santaella, Lúcia. 1986. *Convergências: poesia concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel.
- Santiago, J. Jorge P. 1997. 'Les sociétés musicales dans la construction de l'urbain: lyres et orphéons, sociabilité et identités urbaines à Campos (Brésil) 1870--1930'. Unpublished PhD Thesis in Social and Historical Anthropology, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- Santos, Alcino et al. 1982. *Discografia brasileira 78rpm 1902--1964*. 5 vols. Rio de Janeiro: Funarte.

- Schwartz, Roberto. 1978. "Cultura e política, 1964--69". In *O pai de família e outros estudos*, ed. Roberto Schwartz. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 61--92.
- Seeger, Charles. 1958. 'Prescriptive and Descriptive Music Writing.' *Musical Quarterly* 44: 184--95.
- Silva, Flávio. 1975. 'Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro'. Unpublished Masters Thesis, École Pratique des Hautes Études, Paris.
- Silva, Marília T. Barboza da and Oliveira Filho, Arthur L. de. 1979. Filho de Ogum Bexiguento. Rio de Janeiro: Funarte.
- Silva, Marília T. Barboza da and Oliveira Filho, Arthur L. de. 1983. Cartola. Rio de Janeiro: Funarte.
- Siqueira, Baptista. 1967. Ernesto Nazareth na música brasileira: ensaio histórico-científico. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Aurora.
- Távola, Arthur da. 1998. 40 Anos de bossa nova. Rio de Janeiro: Sextante.
- Teles, José. 2000. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34.
- Tinhorão, José Ramos. 1966. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga.
- Tinhorão, José Ramos. 1969. *O samba agora vai: a farsa da música popular no Exterior*. Rio de Janeiro: JCM.
- Tinhorão, José Ramos. 1972a. *Música popular: de Índios, Negros e Mestiços*. Petrópolis: Vozes.
- Tinhorão, José Ramos. 1972b. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes.
- Tinhorão, José Ramos. 1981. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. Rio de Janeiro: Editora Ática.
- Tinhorão, José Ramos. 1983. 'Apresentação'. In Jararaca e Ratinho: a famosa dupla caipira, ed. Sonia Maria B. C. Rodrigues. Rio de Janeiro: Funarte, 5--6.
- Tinhorão, José Ramos. 1986. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*, 5a. ed. São Paulo: Art Editora.
- Tinhorão, José Ramos. 1990. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Tinhorão, José Ramos. 1994. *Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa; o fim de um mito*. Lisboa: Editorial Caminho.

Tinhorão, José Ramos. 2000 A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica. São Paulo: Hedra.

Toni, Flavia Camargo, et al. n.d.. A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.

Tonico & Tinoco. 1984. Da beira da tuia ao teatro municipal: Tonico & Tinoco, a dupla coração do Brasil. 2nd ed. São Paulo: Atica.

Trajano Filho, Wilson. 1984. Músicos e música no meio da travessia. Unpublished Masters Thesis in Social Anthropology, Universidade de Brasília.

Treece, David. 1997. 'Guns and Roses: Bossa Nova and Brazil's Music of Popular Protest, 1958--68.' Popular Music 16 (1): 1--30.

Treece, David. 2003. 'Mapping MPB in the 1990s: Music and Politics in Brazil at the End of the Twentieth Century.' In I Sing the Difference: Identity and Commitment in Latin American Song; a Symposium in Honour of Robert Pring-Mill, eds. Jan Fairley and David Horn. Liverpool: University of Liverpool, Institute of Popular Music, 99--105

Trotta, Felipe Mendes. 1995. *Titânicos caminhos: uma interpretação*. Rio de Janeiro: Gryphus.

Ulhôa, Martha T. de. 1999. 'Música sertaneja e globalização'. In Música popular en América Latina: actas del Ilo. Congreso Latinoamericano IASPM, ed. Rodrigo Torres. Santiago de Chile: FONDART (Ministério de Educación de Chile) 47--60.

Vasconcelos, Ary. 1964. *Panorama da música popular brasileira*. 2 vols. São Paulo: Martins.

Vasconcelos, Ary. 1977. Raízes da música popular brasileira (1500--1889). São Paulo: Livraria Martins; Brasília: Editora/Instituto Nacional do Livro.

Vega, Carlos. 1966. 'Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses.' *Ethnomusicology* 10 (1): 1--17.

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

Veloso, Caetano. 2001. 'Carmen Mirandada.' In Brazilian Popular Music and Globalization, eds. Charles A. Perrone and Christopher Dunn. Gainesville: University Press of Florida, 39—45.

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

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

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

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

Vieira, S. 2000. O sertão em movimento. São Paulo: Annablume.

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

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

Wolf, E. R. 1982. Europe and the People Without History. Berkeley: University of California Press.

Algumas referências discográficas marcantes

Alf, Johnny. 'Céu e Mar.' O que é amar. RCA 1300059. 1989: Brasil.

Alf, Johnny. 'Rapaz de Bem.' O que é amar. RCA 1300059. 1989: Brasil.

Alves, Francisco. 'Feitio de Oração.' Noel Rosa: Feitiço da Vila. Revivendo RVCD 052. 2000: Brasil.

Azevedo, Waldyr. 'Delicado.' Vê se gostas: Ademilde Fonseca, Jacob do Bandolim e Waldyr Azevedo. Revivendo RVCD 145. 2001: Brasil.

Baiano e seu conjunto. 'Pelo Telefone.' Odeon 121322. 1917: Brasil.

Buarque, Chico. 'A Banda.' Chico Buarque de Holanda. RGE 303.0051. 1977: Brasil.

Cardoso, Elizete. 'Chega de Saudade.' Canção do Amor Demais. Festa 6002. 1958: Brasil.

Cardoso, Elizete. 'Outra Vez.' Canção do Amor Demais. Festa 6002. 1958: Brasil.

Carlos, Roberto. 'É proibido fumar.' É Proibido Fumar Columbia 850.085/2-464045. 1997: Brasil.

Carlos, Roberto. 'O Calhambeque.' É Proibido Fumar Columbia 850.085/2-464045. 1997: Brasil.

Costa, Gal. 'Divino Maravilhoso.' Gal Costa. Fontana 6470552. 1975: Brasil.

Farney Dick. 'Copacabana.' O começo: 1944-1952. Phonodisc 034405487. 1988: Brasil.

Farney, Dick. 'Tenderly.' O começo: 1944-1952. Phonodisc 034405487. 1988: Brasil.

Farney, Dick. 'Marina.' O começo: 1944-1952. Phonodisc 034405487. 1988: Brasil.

4 Ases e um Coringa. 'Baião.' Odeon 12724. 1946: Brasil.

Gilberto, João. 'Chega de Saudade.' Chega de Saudade Odeon 3073. 1959: Brasil.

Gilberto, João. 'Desafinado.' Chega de Saudade Odeon 3073. 1959: Brasil.

Gilberto, João. 'Samba de uma nota só.' O amor, o sorriso e a flor. Odeon 3151. 1960: Brasil.

Nascimento, Milton. 'Travessia.' Travessia Som Livre 403.6152. 1978: Brasil.

Regina, Elis. 'Arrastão.' Edu Lobo. Abril Cultural HMPB 20. 1971: Brasil.

Reis, Mário and Alves, Francisco. 'Se você Jurar.' Odeon 10747. 1931: Brasil.

Rodrigues, Jair. 'Disparada.' Os Festivais da Record. Fontana 6470513. 1974: Brasil

Discografia em geral

Da Segunda Metade do Século XVIII à Primeira Metade do Século XIX

Grupo Anticália ('Anticália Group'). Modinha e lundu: Bahia musical, séculos XVIII e XIX. LP Centro de Estudos Baianos UFBA.nº NSLP 0484. 1984: Brasil.

Da Segunda Metade do Século XIX às Duas Primeiras Décadas do Século XX

Bahiano. EMI-ODEON C10129. 1977: Brasil.

Batuta, Oito. Pixinguinha no tempo dos Oito Batutas. Revivendo. RVCD 064. 2001: Brasil.

Cadete. EMI-ODEON C10132. 1977: Brasil.

Catulo da Paixão/Cândido das Neves. Abril Cultural HMPB 37. 1971: Brasil.

Eduardo das Neves. EMI-ODEON C10131. 1977: Brasil.

Gonzaga, Chiquinha. A maestrina. Revivendo RVCD 138. 2002: Brasil.

Patápio Silva. EMI-ODEON C10128. 1977: Brasil.

Valsas Brasileiras. Revivendo RVCD 048. 2001: Brasil.

Praça Onze e Samba dos Anos 1920

Araci Cortes. Funarte 358-404-004. 1984: Brasil.

Donga. A música de Donga. Marcus Pereira 10048. 1974: Brasil.

Sinhô. Abril Cultural HMPB 33. 1971: Brasil.

Música de Carnaval

Meio século de Carnaval Carioca Vol 1: 1915--1933. EMI-ODEON C10100. 1977: Brasil.

Meio século de Carnaval Carioca Vol 2: 1933--1939. EMI-ODEON C10101. 1977: Brasil.

Meio século de Carnaval Carioca Vol 3: 1939--1951. EMI-ODEON C10102. 1977: Brasil.

Meio século de Carnaval Carioca Vol 4: 1951--1965. EMI-ODEON C10103. 1977: Brasil.

Samba do Estácio

Aracy de Almeida. Canções de Noel Rosa com Aracy de Almeida. LP Continental LPP10. 1955: Brasil.

Rosa, Noel. Coisas Nossas. Revivendo RVCD-106. 2000: Brasil.

Silva, Ismael. Ismael Silva. Abril Cultural HMPB 12. 1971: Brasil.

Silva, Ismael. O Samba na voz do sambista. Sinter 1055. 1955: Brasil.

Samba-canção (1930s--1950s)

Compositores:

Adoniran Barbosa. Odeon 064422868-D. 1980: Brasil.

Ataulfo Alves. Polydor LPNG 44103. 1967: Brasil.

Ataulfo Alves. RGE 5103. 1961: Brasil.

Barroso, Ari. Ary Barroso. Abril Cultural HMPB 5. 1971: Brasil.

Barroso, Ari. Encontro com Ary: Um bate papo com o maior compositor brasileiro. Odeon 034422435. 1957: Brasil.

Billy Blanco. Abril Cultural HMPB 32. 1971: Brasil.

Caymmi. Odeon MOFB 3150. 1963: Brasil.

Custódio Mesquita. Abril Cultural HMPB 29. 1971: Brasil.

Dolores Duran. Copacabana 12411/12412. 1979: Brasil.

Dorival Caymmi. Odeon MOFB 3011. 1957: Brasil.

Geraldo Pereira. Abril Cultural HMPB 31. 1971: Brasil.

Herivelto Martins. Abril Cultural NHMPB 27. 1978: Brasil.

Jamelão. Jamelão interpreta Lupiscínio. Continental LPK 20153. 1968: Brasil.

Monsueto de Menezes. Mora na filosofia dos sambas de Monsueto. Odeon MOFB 3277. 1962: Brasil.

Nora Ney. Ninguém me ama. RCA Victor BBL 1066. 1960: Brasil.

Orestes Barbosa. Abril Cultural HMPB 23. 1971: Brasil.

Rodrigues, Lupiscínio. Há um Deus. Revivendo RVCD 104. 2000: Brasil

Vanzolini, Paulo. Paulo Vanzolini por ele mesmo. Eldorado 14790340. 1980: Brasil.

Wilson Batista. Abril Cultural HMPB s.nº. 1982: Brasil.

Intérpretes (Grande cantores do radio)

Alves, Francisco. Francisco Alves. Revivendo RVCD-001. 1999: Brasil.

Cardoso, Elizete. Canção do Amor Demais. Festa 6002. 1958: Brasil.

Celestino, Vicente. Vicente Celestino e suas canções célebres. RCA Victor BLP 3042. 1957: Brasil.

Miranda, Carmen. Carmen Miranda. Revivendo RVCD-003. 1999: Brasil.

Monteiro, Ciro. De Vinícius e Baden especialmente para Ciro Monteiro. Elenco ME-24. 1964: Brasil.

Oliveira, Dalva de. Saudade. Revivendo RVCD-050. 1999: Brasil.

Orlando Silva. Revivendo RVCD-002. 1999: Brasil.

Reis, Mário. Jura. Revivendo RVCD-157. 2002: Brasil.

Samba de breque

Silva, Moreira da. Moreira da Silva e o samba de breque. LP CID 4035. 1977: Brasil.

Samba-exaltação

Mano Décio da Viola. Mano Décio da Viola: capítulo maior na história do samba. Tapeçar TS SS-006. 1974: Brasil.

Bolero

Caldas, Sílvio. Serenata. CBS LPCB 41003. 1977: Brasil.

Dutra, Altemar. Sentimental Demais. Odeon. MOFB 3114. 1964: Brasil.

Gonçalves, Nelson. Seleção de Ouro. RCA Victor. BBL 1961: Brasil.

Maria, Ângela. A Brasileiríssima Ângela Maria. Copacabana 11469. 1966: Brasil.

Peixoto, Cauby. O sucesso na voz de Cauby Peixoto. RCA BBL 1096. 1960: Brasil.

Conjuntos Vocais

Anjos do Inferno. Os anjos do inferno. Continental 1-19-405-008. 1975: Brasil.

MPB 4. Bons Tempos, hein?!. Philips 6349.409. 1979: Brasil.

Os Cariocas. O melhor de Os Cariocas. Columbia 37110. 1959: Brasil.

Os grandes conjuntos vocais brasileiros. Continental 1-19-405-028. 1975: Brasil.

Quarteto em Cy. Elenco ME-33. 1966: Brasil.

Música Caipira

Alvarenga e Ranchinho. Odeon 052422061. 1977: Brasil.

Carreiro, Tião e Pardinho. Viola Cabocla. Chantecler CALP 8049. 1973: Brasil.

Tonico e Tinoco. Recordando na viola. Chantecler 9149. 1972: Brasil.

Torres, Raul e Florêncio. Os grandes sucessos de Raul Torres e Florêncio. Chantecler S-17004. 1968: Brasil.

Baião, Xote, Xaxado, Rojão e Outros Gêneros Nordestinos

Gonzaga, Luiz /Teixeira, Humberto. Abril Cultural NHMPB 11. 1978: Brasil.

Gonzaga, Luiz. Sanfona Dourada. Revivendo RVCD-051. 2000: Brasil.

Pandeiro, Jackson do. Um nordestino alegre. Chantecler 2.10-407-183. 1977: Brasil.

Vale, João do. O Poeta do Povo. Philips 632773-L. 1965: Brasil.

Sambas, Frevose Maracatusde Pernambuco

Capiba 80 anos. Funarte EE84003. 1984: Brasil.

Capiba/Nelson Ferreira. Abril Cultural HMPB 44. 1972: Brasil.

Ferreira, Nelson. Carnaval: sua história, sua glória. Vol. 23. Revivendo RVCD 174. 2002: Brasil.

Ancestrais da Bossa Nova

Alf, Johnny. O que é amar. RCA 1300059. 1989: Brasil.

Alves, Lúcio. Lúcio Alves interpreta Dolores Duran. EMI-ODEON 10072. 1977: Brasil.

Farney, Dick. O começo: 1944--1952. Phonodisc 034405487. 1988: Brasil.

Bossa Nova

Gilberto, João. Chega de Saudade. Odeon 3073. 1959: Brasil.

Gilberto, João. O amor, o sorriso e a flor. Odeon 3151. 1960: Brasil.

Jobim, Tom. Matita Perê. Philips 6485101. 1973: Brasil.

Jobim, Tom. The composer of 'Desafinado' plays. Verve 23204502. 1963: USA

Jobim, Tom. Wave. A&M 2002. 1967: USA.

Lyra, Carlos. Bossa Nova. Philips 630409. 1960: Brasil.

Menescal, Roberto. A bossa nova de Roberto Menescal. Elenco ME-3. 1963: Brasil.

Telles, Sylvia. O talento de Sylvia Telles. EMI-ODEON 152790948-1. 1989: Brasil.

MPB e Canção de Protesto, 1960--69

Ben, Jorge. Samba Esquema Novo. Philips 632161. 1963: Brasil.

Chico Buarque de Holanda. RGE 303.0051/052. 1977: Brasil.

Leão, Nara, Kéti, Zé and Vale, João do. Opinião. Philips 632775. 1965: Brasil.

Lobo, Edu. A arte de Edu Lobo por Edu Lobo. Elenco ME-19. 1964: Brasil.

Lobo, Edu. Arena conta Zumbi. Premier 1042. 1965: Brasil.

Regina, Elis e Jair Rodrigues. 2 na bossa. Philips 632765L. 1965: Brasil.

Regina, Elis. A arte de Elis Regina. Fontana 6470539/40. 1975: Brasil.

Ricardo, Sérgio. Um sr. talento. Elenco M-7. 1963: Brasil.

Simonal, Wilson. A nova dimensão do samba. Odeon 3396. 1964: Brasil.

Vandré, Geraldo. Canto Geral. Odeon MOFB 3514. 1968: Brasil.

Vinícius and Baden Powell. Os afro-sambas. Forma FM-16. 1966: Brasil

Tropicalismo

Caetano Veloso. Philips 765.026L. 1967: Brasil.

Costa, Gal. Legal. Universal 510221-2. 1970: Brasil.

Gil, Gilberto. Gilberto Gil. Polygram 6488147. Série Reprise. 1968: Brasil.

Jards Macalé. Philips 6349045. 1972: Brasil.

Mutantes. Phonogram LPNG 44026. 1969: Brasil.

Tropicália ou Panis et Circensis. Polygram 6488153. 1968: Brasil.

Jovem Guarda

Carlos, Roberto. O inimitável Roberto Carlos. CBS 37585. 1968: Brasil.

Carlos, Roberto. Roberto Carlos em ritmo de aventura. CBS 37525. 1967: Brasil.

Jovem Guarda. CBS 37432. 1965: Brasil.

Samba da Velha Guarda

Candeia. Axé! Gente amiga do samba. Atlantic BR20032. 1978: Brasil.

Cartola. Marcus Pereira MPL 9325. 1976: Brasil.

Cartola. Marcus Pereira. MPL 9302. 1974: Brasil.

Cavaquinho, Nelson, Candeia, Brito, Guilherme de and Medeiros, Elton de. 4 grandes do samba. RCA 1030210. 1977: Brasil.

Cavaquinho, Nelson. Nelson Cavaquinho. RCA 1030047. 1976: Brasil

Clementina de Jesus. EMI-ODEON SMOFB 3899. 1976: Brasil.

Dona Ivone Lara. Quem samba fica? Fica. Odeon SMOFB 3818. 1974: Brasil.

Monarco. Eldorado. 32800361. 1980: Brasil.

Sargento, Nelson. Encanto de Paisagem. Kuarup KLP 025. n.d.: Brasil.

MPB: 1970 até o Presente

Abreu, Fernanda. Urbana. EMI 5282322. 2000: Brasil.

Adriana Calcanhoto. CBS 177237/1. 1990: Brasil.

Antunes, Arnaldo. Paradeiro. BMG 7432187462. 2000: Brasil.

Baianos, Novos. Acabou Chorare. Som Livre SSIG6004. 1972: Brasil.

Baleiro, Zeca. Líricas. WEA 325911001562. 1991: Brasil.

Belchior. WEA BR36027. 1977: Brasil.

Belém, Fafá de. Banho de Cheiro. Philips 6349381. 1978: Brasil.

Ben, Jorge. África Brasil. Philips 6349187. 1976: Brasil.

Bethânia, Maria. Pássaro Proibido. Philips 6349188. 1976: Brasil.

Bosco, João. Caça à raposa. RCA-Victor. 1030112. 1975: Brasil.

Bosco, João. Tiro de Misericórdia. RCA-Victor 1030228. 1977: Brasil.

Brown, Carlinhos. Bahia do Mundo: Mito e Verdade. 2002: Brasil.

Caymmi, Nana. Atrás da Porta. Cid 8014. 1977: Brasil.

Chico Buarque. Construção. Philips 6349017. 1971: Brasil.

Chico Buarque. Vida. Philips 6349435. 1980: Brasil.

Chico César. Universal 325912001442. 2002: Brasil.

Costa, Gal. A Todo Vapor. Philips 6349021. 1971: Brasil.

Costa, Gal. Gal canta Caymmi. Philips 6349.174. 1976: Brasil.

- Creuza, Maria. Doce Veneno. RCA-Victor. 1030251. 1982: Brasil.
- Djavan. Meu lado. CBS 16259. 1986: Brasil.
- Duboc, Jane. Feliz. Continental 101404355. 1988: Brasil.
- Duncan, Zélia. Intimidade. WEA 063015836-2. 1998: Brasil.
- Ed Motta e Conexão Japeri. BMG 00387. 1988: Brasil.
- Eller, Cássia. Dez de dezembro. Universal 0440668132. 2001: Brasil.
- Elomar. Na quadrada das águas perdidas. Marcus Pereira MPA 9406/9407. 1979: Brasil.
- Fagner. Beleza. Columbia 138164. 1979: Brasil.
- Fagner. Manera, Fru-fru, Manera. Philips 6349066. 1973: Brasil.
- Gil, Gilberto. Expresso 2222. [Express 2222]. Philips 6349034. 1972: Brasil.
- Gil, Gilberto. Refazenda. WEA 995136-1. 1975: Brasil.
- Guilherme Arantes. WEA BR36105. 1979: Brasil.
- Joanna. Vidamor. RCA 7100543. 1982: Brasil.
- Kleiton e Kleidir. Polygram 829944-1. 1986: Brasil.
- Lins, Ivan. Novo Tempo. EMI 064 422872. 1980: Brasil.
- Livre, Boca. Folia Philips 6328366. 1981: Brasil.
- Lobo, Edu. Limite das águas. Continental 135404001. 1984: Brasil.
- Maia, Tim, Cassiano and Hildon. Velhos Camaradas. Polydor 73145496142. 2002: Brasil.
- Maria Rita. WEA 5050466799920. 2003: Brasil.
- Marina. Virgem. Philips 834124-L 1987: Brasil.
- Matogrosso, Ney. Bandido. Continental 135701-002. 1980: Brasil.
- Melodia, Luiz. Claro. Continental 135404032. 1987: Brasil.
- Monte, Marisa, Antunes, Arnaldo and Brown, Carlinhos. Tribalistas. EMI 542149-2. 2002: Brasil.
- Monte, Marisa. Mais. EMI 796081 2. 1991: Brasil.

- Moreira, Moraes. Cidadão. Sony 188.191/1-464191. 1991: Brasil.
- Pinheiro, Leila. Benção, Bossa Nova. Philips 834456-1. 1988: Brasil.
- Possi, Zizi. Pra sempre e mais um dia. Philips 81408212. 1983: Brasil.
- Ramalho, Elba. Ave de Prata Epic 235027. 1979: Brasil.
- Regina, Elis. Falso Brillhante. Philips 6349159. 1976: Brasil.
- Rita Lee. Som Livre 4036217. 1980: Brasil.
- Rodrigues, Jair. Com a corda toda. Philips 6349055. 1972: Brasil.
- Sá & Guarabyra. 10 anos juntos. RCA-Victor 1030569. 1983: Brasil.
- Salmaso, Mônica. Voadeira. Pau-Brasil Music 278103. 2000: Brasil.
- Sandra Sá. Som Livre 4036313. 1984: Brasil.
- Santiago, Emílio. Mais que um momento. Philips 8140831. 1983: Brasil.
- Smetak, Walter. Smetak. Philips 6349110. 1975: Brasil.
- Teixeira, Renato. Amora. RCA-Victor 1030287. 1979: Brasil.
- Veloso, Caetano. Outras Palavras. Philips 6328303. 1981: Brasil.
- Veloso, Caetano. Transa. Philips 6349026. 1972: Brasil.

Clube da Esquina

- Guedes, Beto. A página do relâmpago elétrico. EMI 064422827. 1977: Brasil.
- Nascimento, Milton and Borges, Lô. Clube da Esquina. EMI SMOAB 6005. 1972: Brasil.
- Nascimento, Milton. Minas. EMI 06482325. 1975: Brasil.

Pernambuco: Anos 1970 ao 'Manguebeat'

- Geraldo Azevedo. Som Livre 4036115. 1977: Brasil.
- Lenine. Falange Canibal. BMG 82816527452. 2002: Brasil.
- Ramalho, Zé. Frevoador. Columbia 177269/1. 1992: Brasil.

Science, Chico and Zumbi, Nação. Da lama ao caos. Chãos 2-464476. 1994: Brasil.

Valença, Alceu. Coração Bobo. Ariola 201601. 1980: Brasil.

Música Brega

Ned, Nelson. Aos românticos do mundo. Copacabana COELP 41357. 1974: Brasil.

Peninha. Emoções. Polygram 2451132. 1979: Brasil.

Rossi, Reginaldo. O melhor de Reginaldo Rossi. Columbia 61942. 2003: Brasil.

Wanderley Cardoso. Copacabana COLP 11745. 1973: Brasil.

Wando. Fantasia Noturna. Som Livre 403.6257. 1982: Brasil.

Quando o Samba Mudou para o Sambão (1970--80) e Pagode

Agepê. Moro onde não mora ninguém. Continental 101404117. 1975: Brasil.

Alcione. Alerta Geral. Philips 6349383. 1978: Brasil.

Benito di Paula. Copacabana COELP 41493. 1972: Brasil.

Carlos, Antônio and Jocaí. Cada segundo. RCA 103.0041. 1972: Brasil.

Carvalho, Beth. Nos botequins da vida]. RCA-Victor. 1030218. 1977: Brasil.

Fundo de Quintal. Papo de samba. BMG 74321861582. 1994: Brasil.

Guineto, Almir. De bem com a vida. RCA 3206124. 1991: Brasil.

Luiz Ayrão. EMI SMOFB 3907. 1976: Brasil.

Negra, Raça. A vida por um beijo. Universal 04400180072. 2000: Brasil.

Nogueira, João. Wilson, Geraldo, Noel. Polydor 2451170. 1981: Brasil.

Nunes, Clara. Nação. [Nation]. EMI 062421236. 1982: Brasil.

Pagodinho, Zeca. Deixa Clarear. Universal 534078-2. 2001: Brasil.

Silva, Bezerra da. Meu bom juiz. Cid 00671/2. 2003: Brasil.

Vila, Martinho da. Maravilha de Cenário. Victor 1100008. 1975: Brasil.

Música Sertaneja

Chitãozinho and Xororó. Os meninos do Brasil. Columbia 177269/1. 1992: Brasil.

Milionário and Rico, Zé. Minha Prece. Chantecler 171405654. 1985: Brasil.

Zezé di Camargo & Luciano. Columbia 2-502581. 1995: Brasil.

Carnaval da Bahia

Caldas, Luiz. Magia. Polygram 826583-1. 1985: Brasil.

Chiclete com Banana. Fé Brasileir. Continental 101404328. 1987: Brasil.

Daniela Mercury. Eldorado. 225.91.0635. 1991: Brasil.

Margareth Menezes. Polygram 849441-2. 1991: Brasil.

Sangalo, Ivete. Clube Carnavalesco Inocentes em Progresso. Universal 60249808705. 2000: Brasil.

Rock Brasileiro (1970 até o Presente)

Blitz. As aventuras da Blitz. EMI 422919D. 1982: Brasil.

Fu, Pato. Tem mas acabou. BMG 7432139570-2. 1996: Brasil.

Jotaquest. Oxigênio. Chaos 2-495703. 2000: Brasil.

Lee, Rita and Tutti Frutti. Fruto Proibido. Som Livre 4106006. 1975: Brasil.

Paralamas do Sucesso. Cinema Mudo. EMI 421250. 1985: Brasil.

Secos e Molhados. Continental. 10112. 1973: Brasil.

Seixas, Raul. Gita. Philips 6349113. 1974: Brasil.

Skank. CD Chaos 850191/2. 1993: Brasil.

Titãs. Cabeça Dinossauro. WEA 6106014. 1986: Brasil.

Ultraje a Rigor. Nós vamos invadir sua praia. WB BR28128. 1985: Brasil.

Urbana, Legião. Que país é este. EMI 068748820-1. 1987: Brasil.

Música Instrumental Brasileira (incluindo o choro)

Almeida, Laurindo de and Gnatalli, Radamés. Suíte Popular Brasileira. Continental

LPP-36. 1970: Brasil.

Andrade, Renato. A magia da viola. Chantecler 207405305. 1987: Brasil.

Armorial, Quinteto. Sete Flechas. Marcus Pereira MPA 9416. 1980: Brasil.

Banda do Corpo de Bombeiros and Banda da Casa Edison. Biscoito Fino 0601-1. 2002: Brasil.

Barros, Raul de. O som da gafeira. Cid 4064. 1979: Brasil.

Cardoso, Teco. Meu Brasil. Núcleo Contemporâneo NC003. 1999: Brasil.

Carrasqueira, Toninho. Toninho Carrasqueira toca Pixinguinha. 6781-4. 2000: Brasil.

Carrilho, Altamiro. 50 anos de chorinho. Philips 512 122. n.d.: Brasil.

Corrêa, Roberto. Uróboro. Viola Corrêa 107384. 1997: Brasil.

Duofel. As cores do Brasil. Velas 11V063. 1995: Brasil.

Época de Ouro (Gold Times). Vibrações. RCA Victor 1383. 1967: Brasil.

Freire, Paulo. Rio Abaixo: Viola Brasileira. Pau Brasil PB 001. 1995: Brasil.

Gandelman, Leó. Leo. CBS 300501. 1987: Brasil.

Gato, Cama de. Amendoin Torrado. Albatroz 330612-5. 1993: Brasil.

Geraissati, André. 7989. WEA 6709021. 1989: Brasil.

Gismonti, Egberto. Circense. EMI 422861. 1979: Brasil.

Gismonti, Egberto. Dança das Cabeças. EMI 61137. 1977: Brasil.

Imaginário, Som. Matança do Porco. EMI SC10096. 1973: Brasil.

Lima, Arthur Moreira , Ferreira, Abel and Época de Ouro. Chorando Baixinho. Kuarup KLP 005. 1978: Brasil.

Mariano, César Camargo and Tiso, Wagner. Todas as teclas. LP Barclay 815286-13. 1983: Brasil.

Maurício Carrilho. Acari AR6. 2001: Brasil.

Monte, Heraldo do. Cordas Vivas. Som da Gente SDG 015. 1983: Brasil.

Moura, Paulo. Estação Leopoldina. AB 1000. 1994: Brasil.

Nó em Pingo D'Água e Antônio Adolfo. João Pernambuco. Funarte 358404-002. 1983:

Brasil.

Paschoal, Hermeto. A música livre de Hermeto Paschoal. [The free music of Hermeto Paschoal]. Fontana 824621-1. 1968: Brasil.

Paschoal, Hermeto. Hermeto Paschoal e Grupo. Som da Gente SDG 014. 1983: Brasil.

Patápio Silva. Funarte 358404-006. 1983: Brasil.

Pau-Brasil. Continental 133404002. 1983: Brasil.

Princípios do Choro. Biscoito Fino [Fine Cookie] BF 600-1 a 600-15. 2002: Brasil.

Rabelo, Rafael and Gnatalli, Roberto. Tributo a Garoto. Funarte PA 8201. 1982: Brasil.

Reis, Dilermando and Azevedo, Waldir. Dilermando/Waldir. Seta 110-405-003. 1981: Brasil.

Renato Borghetti. Som Livre 4066030. 1984: Brasil.

Rocha, Ulisses. Alguma coisa a ver com o silêncio. Visom 599404028. 1986: Brasil.

Severino Araújo e Orquestra Tabajara. Amazona 803418. 1986: Brasil.

Sion, Roberto e Ferragutti, Toninho. Oferenda. Kuarup ES001. 1999: Brasil.

Sivuca. Copacabana COLP 12377. 1979: Brasil.

Tamba Trio. Philips 765041. 1968: Brasil.

Trio D'Alma. D'Alma (From soul). Som da Gente. SDG 019. 1983: Brasil.

Trio, Zimbo. Zimbo. RGE 3030033. 1976: Brasil

Uakti. 21. Sonhos e Sons UAK 006. 1996: Brasil.

Vasconcelos, Naná. Amazonas. Philips 63449079. 1973: Brasil.

Victor Assis Brasil. Magic Music MM 3010. 1974: Brasil

Rafael José de Menezes Bastos com Allan de Paula Oliveira (Discografias)