

O ENSAIO ACADÊMICO SOBRE MÚSICA POPULAR NOS ANOS 1970: QUATRO TEXTOS SEMINAIS

Silvano Fernandes **BAIA**¹

Resumo: Após a década de 1960, durante a qual a música popular no Brasil esteve no centro de uma acalorada polêmica estético-política, surge, nos anos 1970, um ensaísmo em torno desta música que teve um caráter muito mais analítico e reflexivo, em contraste com os textos do período anterior, que estavam motivados pelo objetivo de incidir nos rumos dos acontecimentos. Esses textos foram seminais para as primeiras pesquisas acadêmicas a tomar a música popular como objeto, ao longo das décadas de 1970 e 1980, e pautaram muitas das questões, abordagens e interpretações presentes no momento formativo do campo de estudo da música popular no Brasil. Sua influência na construção de um pensamento sobre música popular justifica uma revisão crítica cerca de 40 anos depois de suas primeiras publicações.

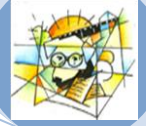
Palavras-chave: Música popular; Historiografia; História da música brasileira; Sociologia da Música.

Introdução

No Brasil, durante a década de 1960, a música popular esteve no centro de uma luta político-cultural, na qual se enfrentaram concepções artísticas e estéticas distintas que ecoavam ou se vinculavam diretamente a proposições político-ideológicas e entendimentos diferenciados de como se posicionar perante o complexo contexto sócio-político-cultural daquele momento histórico (PAIANO, 1994; NAPOLITANO, 1999; BAIA, 2010). Os escritos sobre música popular, no período, estavam voltados diretamente para as polêmicas em curso e tinham a nítida e assumida intenção de incidir nos rumos dos acontecimentos. Dois textos emblemáticos e representativos das posições em debate são os livros *Música popular: um tema em debate*, de José Ramos Tinhorão (1966) e *O balanço da bossa*, de Augusto de Campos (1968).

Os textos produzidos na década de 1970, tantos os ensaios acadêmicos como os primeiros trabalhos desenvolvidos nos programas de pós-graduação, já não estavam tão diretamente voltados para a polêmica, ainda que possamos localizar ecos das lutas

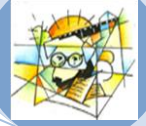
¹ Doutor em História Social e professor adjunto do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Universidade Federal de Uberlândia



anteriores. De um modo geral, o ensaísmo da década de 1970 e início dos anos 1980 teve caráter mais analítico, direcionado para a formatação de um objeto de estudo e a construção de uma metodologia para abordá-lo. Assim como ocorrera nos anos 1960, foi marcante, nesta literatura, a presença do pensamento político de esquerda, mas, neste caso, como reflexão acerca dos processos político-sociais, seja sobre os acontecimentos recentes ou sobre a história político-cultural do país.

A mudança da conjuntura política no final da década de 1960, com a supressão das liberdades democráticas e dos direitos civis ainda vigentes após o golpe de estado de 1964, radicalizou uma parcela da esquerda organizada que partiu para o enfrentamento direto à ditadura através da luta armada. A enorme desproporção de poderio militar entre as forças armadas e as organizações de esquerda, somado ao apoio que o regime tinha conquistado entre a população com o chamado “milagre econômico” e ao controle dos meios de comunicação, permitiu ao governo uma vitória esmagadora sobre as investidas guerrilheiras no Brasil. Uma vez descartada a via do enfrentamento direto ao governo militar através da luta armada e com os duros golpes que uma esquerda dividida sofreu com a brutal repressão do regime, o caminho que se apresentou foi o de uma resistência política, reforçando a posição dos que defendiam a via da luta político-institucional pela redemocratização do país. Os setores identificados com o pensamento de esquerda, organizados em algum agrupamento político ou não, buscaram ganhar a luta ideológica na sociedade e tomaram parte em iniciativas pela redemocratização, ao mesmo tempo em que se organizavam e acumulavam forças para os movimentos de massa que tiveram um grande impulso nas manifestações estudantis de 1977, que seriam seguidas por grandes greves de trabalhadores na virada dos anos 1980. Assim, o momento político, marcado pelo regime militar e a reorganização do movimento estudantil em torno da luta por liberdades democráticas, favoreciam o discurso político de esquerda no ambiente universitário e, de certa forma, para a questão em estudo neste texto, uma leitura da história da música popular a partir de um discurso de “resistência cultural” de setores explorados e oprimidos, ou diretamente de “luta de classes”.

O ensaísmo acadêmico dos anos 1970 – e também de parte dos anos 1980 – com sua inflexão analítica e reflexiva em relação aos textos da década anterior, precisa ser contextualizado tanto nesta conjuntura política, quanto como decorrência de um período de efervescência cultural que colocou a canção popular brasileira como objeto



estético num patamar superior. Com a expressão *ensaísmo acadêmico*, refiro-me tanto aos ensaios propriamente ditos (realizados por autores acadêmicos ou não, mas com refinamento metodológico e de pesquisa) como às primeiras dissertações e teses realizadas na pós-graduação. De um modo geral, esta produção intelectual desenvolveu-se inicialmente nas áreas de estudos literários, comunicação e sociologia, em grande parte ancorada na análise do discurso das letras das canções.

Neste artigo, destacam-se quatro textos fundamentais deste ensaísmo acadêmico sobre música popular dos anos 1970: o livro *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira* (1977), de Affonso Romano de Sant'Anna, que estuda as relações entre música popular e poesia literária; *Música popular: de olho na fresta* (1977), de Gilberto Vasconcellos, estudo sociológico da linguagem da MPB no contexto da censura do regime militar; *Samba, o dono do corpo* (1979), de Muniz Sodré, que apresenta a ideia do samba como resistência cultural negra; e o artigo de José de Souza Martins, *Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados* (1975), estudo sociológico da música sertaneja de então como manifestação cultural urbana decorrente da dinâmica da luta de classes. Estes textos seminais encontram-se entre as principais referências para as primeiras pesquisas acadêmicas, são representativos das linhas de pensamento que vinham se desenvolvendo, e contribuíram para a legitimação da música popular como objeto digno de estudos no campo acadêmico.

Além dos textos que serão o centro deste artigo, é importante salientar a existência, no período, de outros escritos influentes. Entre estes, encontram-se os primeiros textos de José Miguel Wisnik, com destaque para o artigo *O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez* (2004).² Wisnik iria, nas décadas seguintes, aprofundar e refinar suas pesquisas e elaborações, tornando-se um dos principais pensadores da música no Brasil; sua obra merece um estudo de conjunto que está além dos objetivos deste artigo. Também, entre as primeiras dissertações e teses acadêmicas, encontramos trabalhos que tiveram grande repercussão, particularmente aqueles defendidos no final do período, a exemplo de *Tropicália, Alegoria, Alegria*, de Celso Favaretto (1979), *Desenho mágico: estudo quase acadêmico sobre Francisco Buarque de Hollanda, dito Chico*, de Adélia Bezerra de Meneses (1980) e *O malandro*

² O texto foi escrito originalmente para o volume *Música* (em colaboração com Ana Maria Bahiana e Margarida Autran) da coleção *Anos 70*, publicada pela editora Europa, 1979. Encontra-se em: WISNIK, José Miguel. *Dança dramática (poesia / música brasileira)*. Tese de doutorado em Letras. São Paulo: FFLCH-USP, 1979 e *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

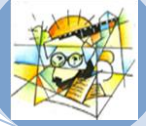


no samba: *uma linguagem de fronteira*, de Cláudia Neiva de Matos (1981).³ Ainda, durante o período, foram publicados diversos livros sobre música popular,⁴ com destaque para os trabalhos de José Ramos Tinhorão.⁵ Seus escritos estiveram no centro das polêmicas em torno dos rumos da música popular na década de 1960, mas suas posições conservadoras e nacionalistas contra a modernização e as influências

³ Além das dissertações e teses mencionadas ao longo deste artigo, podemos citar, até 1982, as seguintes pesquisas: BORGES, Beatriz. *Samba-canção, fratura e paixão: uma linguagem diante do espelho*. Dissertação de mestrado em Letras. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1980; CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. *A jura e o critério da platéia no samba de Ismael Silva*. Dissertação de mestrado em Letras. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1978; CHAMMÉ, Sebastião Jorge. *Fonemas e vocábulos musicais no comportamento psico-social*. Dissertação de mestrado em Sociologia. São Paulo: Escola de Sociologia e Política, 1973; GOLDFEDER, Miriam. *Manipulação e participação: a Rádio Nacional em debate*. Dissertação de mestrado em Ciência Política. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1977; GOLDWASSER, Julia. *O Palácio do samba: estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Dissertação de mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1975; HORI, Ieda Marques Britto. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): contribuição ao estudo da resistência e da repressão cultural*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. São Paulo: FFCLH-USP, 1981; JAMBEIRO, Othon. *Canção popular e indústria cultural*. Dissertação de mestrado em Sociologia. São Paulo: FFLCH-USP, 1971.; LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Dissertação de mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1975.; LÉVY, Julia. *A pauta da ilusão: um estudo antropológico da música popular brasileira*. Dissertação de mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1977; MATTA, Gildeta Matos da. *Samba, marginalidade e ascensão*. Dissertação de mestrado em Filosofia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1981; MONTANARI, Marilena Esberard de Lauro. *O poema canto gerado na dialética: música popular x texto literário*. Dissertação de mestrado em Comunicação. São Paulo: PUC/SP, 1980; MUKUNA, Kazadi Wa. *O contato musical transatlântico: contribuição Bantu na música popular brasileira*. Tese de doutorado em sociologia. São Paulo: FFLCH-USP, 1977; PEREIRA, Maria Helena Gisela Ferrari Gomes. *Samba: do lazer aos mass media*. Dissertação de mestrado em Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 1979; RIBEIRO, Ana Maria Rodrigues. *Samba negro, espoliação branca: um estudo das escolas de samba do Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. São Paulo: FFLCH-USP, 1981; SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A expressão subjetiva como fundamento da significação na poesia de Chico Buarque*. Dissertação de mestrado em Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, 1973; TATIT, Luiz. *Por uma semiótica da canção popular*. Dissertação de mestrado em Linguística. São Paulo: FFLCH-USP, 1982; TOTA, Antonio Pedro. *Samba da legitimidade*. Dissertação de mestrado em História. São Paulo: FFLCH-USP, 1980.

⁴ Entre os livros lançados de 1970 a 1982, excetuando-se as publicações de teses acadêmicas e livros mencionados ao longo do artigo, podemos citar: AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez) *et all*. *Discografia brasileira (78rpm – 1902/1964)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982; CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba: o que, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Editora Fontana, 1974 e *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978; EFEGÊ, Jota. (João Gomes Ferreira). *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, FUNARTE, v.1 1978, v.2 1980; LEAL, José de Souza. *João Pernambuco: a arte de um povo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982; LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga: grande compositora brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978; MEDINA, Carlos Alberto de. *Música popular e comunicação*. Petrópolis, Vozes, 1973.; MORAES, Mario. *Recordações de Ary Barroso*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979 e *Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981; SALOMÃO, Waly (org.). *Alegria, alegria: uma caetanave*. Rio de Janeiro: Pedra & Ronca, 1977; SILVA, Marília T. Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha: filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979; VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977 e *Raízes da música popular brasileira (1500-1889)*. São Paulo: Livraria Martins, 1977.

⁵ José Ramos Tinhorão publicou, na década de 1970, os seguintes livros sobre música popular: *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966; *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969; *Música popular: de índio, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972; *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972; *Pequena história da música popular brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1974; *Música popular: os sons que vem da rua*. Edição do autor, 1976.



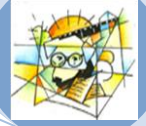
estrangeiras foram superadas pelo curso dos acontecimentos. O autor inicia, nos anos 1970, uma pesquisa histórica de longo alcance, já não mais direcionado para a polêmica imediata, mas para a fundamentação histórica de sua proposta interpretativa. Ao longo do tempo, tornou-se um dos principais historiadores da música popular no Brasil, com uma obra respeitável e de grande fôlego, em que pese as restrições que se possam fazer às suas abordagens e interpretações. Seus textos também não serão analisados neste artigo, uma vez que estariam melhor localizados num estudo de sua obra em seu conjunto. Em minha tese de doutorado *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)* (BAIA, 2010) fiz uma revisão crítica desta produção, com ênfase nos trabalhos de perfil historiográfico e analisei o processo formativo de um campo de estudos da música popular no Brasil. O recorte deste artigo foi retirado desse texto, no qual os escritos recém-mencionados têm um olhar mais detalhado.

Música popular como poesia cantada

Em meados da segunda metade dos anos 1970, é editado *Música popular e moderna poesia brasileira*⁶, livro de autoria de Affonso Romano de Sant'Anna, reunindo artigos e ensaios publicados ou apresentados em seminários a partir de 1968. Os textos de Sant'Anna foram contemporâneos dos primeiros estudos realizados na pós-graduação no Rio de Janeiro, que abordaram relações entre texto literário e música popular, uma linha de pesquisa que então se iniciava, mas, dentro dessa linha, foi o texto mais influente e profícuo em elementos para a pesquisa. O autor afirma, na introdução, que o objetivo do livro é fornecer, tanto a alunos e professores quanto a compositores e letristas, uma introdução à poesia moderna brasileira e suas relações com a música popular, uma introdução pedagógica ao assunto. Ou seja, Sant'Anna tinha claramente a intenção de incentivar e incidir sobre uma pesquisa que recém se iniciava. Em inúmeras passagens do livro, encontramos sugestões de temas de pesquisa e considerações sobre caminhos que essa pesquisa teria de percorrer. E, nesse intento, foi muito bem sucedido. Na *Nova Introdução* à 4ª edição, o autor reconhece que, nestes quase trinta anos, “o livro teve várias edições, foi adotado, serviu de base para pesquisas” (2004, p.7-8).

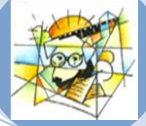
Sant'Anna alerta ainda que não se trata de um livro de história no sentido

⁶ Na folha de rosto da 1ª edição, consta 1978; na ficha catalográfica, 1977; a data da Introdução é 1976, que é a data que Sant'Anna toma como referência na “Nova Introdução” na 4ª edição, de 2004.



convencional e faz algumas ressalvas, entre elas, a de que muitos nomes deixaram de ser citados em função das intenções específicas do trabalho. Mas, de toda a forma, mesmo considerando-se todas essas ressalvas, não deixa de se constituir também num livro de história, que constrói uma narrativa, senão da história da música popular no Brasil, ao menos, dos autores e canções que ofereceram mais elementos para uma análise comparativa com a poesia literária. Apontou diálogos entre poesia e letra de música e situou uma vertente da música popular dentro de uma história do modernismo no Brasil, concorrendo assim para a fixação de uma visão do passado, especialmente num momento em que a qualidade do texto literário das canções era um dos aspectos que contribuíam para sua valorização como produto artístico. Este problema da seleção do material está presente na maioria dos trabalhos que, tendo por metodologia a análise da letra das canções, discutiam suas relações com o contexto social, uma vez que, neste caso, a tendência era escolher aquele repertório mais compatível com este tipo de abordagem. Por outro lado, a questão do texto musical e sua interação com o texto literário não é abordada. É uma análise “sem som”, a letra das canções tomada como poesia. Entretanto, é preciso lembrar que este e outros trabalhos contemporâneos eram estudos pioneiros. A Musicologia demoraria muito mais que a área de Letras para se dar conta de que estava aí um objeto de estudo pertinente, que oferecia muitos elementos para pesquisa, que poderia e deveria ser estudado sem que isso diminuísse ou desmerecesse o pesquisador.

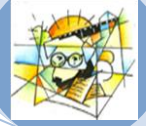
O artigo *Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós*, escrito em 1968, aborda o tropicalismo como um movimento artístico mais amplo, dentro do qual as manifestações musicais seriam apenas uma parte e assim não dá destaque especial a esta produção. Sant’Anna considerava o tropicalismo confuso, mas autêntico e jovem. Parece que o autor via o movimento com uma organicidade e perspectivas que o tropicalismo não tinha, em ascensão e arregimentando jovens. Ressaltando muitas vezes o aspecto de deboche das diversas produções tropicalistas e do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, o artigo também adquire um tom de deboche sem disfarce. É um texto mais de comentários do que de análise propriamente dita, e hoje, com o distanciamento temporal, podemos ver que não captou o que o tropicalismo tinha de essencialmente positivo. De toda forma, deve-se ter em conta que este também foi um texto produzido no calor da hora: foi escrito em 1968, e ainda se inseria no espírito mais polêmico que analítico que caracterizava os escritos do momento. Mas, de uma maneira



geral, ao longo de todo o livro, pode-se perceber um esforço de isenção do autor na narrativa de eventos e polêmicas, algumas das quais – entre as correntes poéticas – ele era participante. Entretanto, em algumas passagens, as concepções do autor acabam “vazando” na sua narrativa histórica, especialmente na adjetivação ao falar dos concretistas.

Sant’Anna apresentou cinco proposições em forma de teses, nas quais expôs sua visão das relações entre poesia e música popular desde o momento do modernismo, em 1922, até a constituição da letra da música popular num objeto de interesse para estudos literários na década de 1970. Estas proposições constituem uma narrativa histórica, que apresentarei de maneira resumida no parágrafo seguinte, articulando algumas frases fundamentais de seu discurso:

O modernismo de 1922 “não chegou a se interessar pela música popular” e “a atividade de Noel Rosa”, por exemplo, aparece nos estudos da época “desvinculada dos acontecimentos dentro da série literária”. Embora se possam estabelecer paralelos e relações cronológicas entre distintos momentos da série literária e da música popular, “somente com a criação da *Revista da Música Popular*”, “com a passagem de Vinícius de Moraes para a série musical e o surgimento da bossa nova é que se observaria uma ligação mais sistemática entre música popular e poesia ‘literária’”. Este momento encerraria “um período de *equivalências* entre música e poesia, para iniciar-se a fase das *identidades*”. A bossa nova “seria a elaboração de um produto mais sofisticado” musical e literariamente, apresentando um depuramento formal “que a aproxima das correntes de vanguarda iniciadas em 1956 na série literária”. Na década de 1960, teria ocorrido uma convergência de linguagens entre cinema, teatro, artes plásticas, literatura e música. “Com o tropicalismo e a canção de protesto fixam-se entre outros nomes, Caetano Veloso e Chico Buarque”. O tropicalismo “procura um elo entre os modernistas de 1922, passando pelas vanguardas de 1956”. “A partir de 1968 no Brasil e no mundo, os movimentos estudantis de protesto chegam ao auge e entram em decadência por motivos históricos”. “A uma música tropical e solar sobrevêm uma música e uma literatura *underground*, mais mórbida, esotérica, penumbriada e decadentista em que não faltam os orientalismos *hippies*”. “Toda essa evolução marca, no entanto, uma crescente transformação da música popular brasileira num fenômeno não apenas sonoro, mas num produto escrito”, transformando aquilo “que era inicialmente apenas voz”. “Críticos e professores universitários começam a se interessar pela *letra* da música popular,

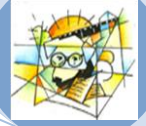


surgindo daí uma ensaística a ela dedicada”. “Com isto, estende-se não apenas o conceito de música popular, mas o de literatura e, conseqüentemente, o de interpretação do texto” (1977, p.119-120).

Para Sant’Anna, a música popular capitalizou a perplexidade do povo brasileiro ante o momento político pós-64 e passou a cumprir um papel que a poesia literária não poderia desempenhar, atraindo a atenção e a participação dos poetas de diversas maneiras. Nesse momento, as escolas e universidades descobrem o texto da música popular como um produto a ser esteticamente analisado:

Os textos de música popular brasileira passaram a ser estudados rotineiramente nos cursos de literatura de nossas Faculdades de Letras. Isto se deve a uma expansão da área de interesse dos professores e alunos, e a uma confluência entre música e poesia que cada vez mais se acentua desde que poetas como Vinícius de Moraes voltaram-se com força total para a música popular e que autores como Caetano e Chico se impregnaram de literatura (p.99).

As primeiras dissertações de mestrado sobre música popular são mais ou menos contemporâneas de *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Mas, nesse momento, as letras das canções populares já eram utilizadas nas escolas secundárias e nos cursos superiores de Letras, sendo esta a porta de entrada da música popular na Universidade brasileira. Podemos mesmo imaginar que as primeiras pesquisas na pós-graduação na área de Letras, nesta linha de pesquisa que toma a letra das canções como um texto para estudos literários, foram realizadas por estudantes que tiveram essa abertura para o estudo desse objeto nas aulas de graduação. O livro de Affonso Romano de Sant’Anna sistematizou e deu um fundamento histórico e teórico para uma ideia que estava no ar naquele momento, manifestada em artigos de jornais, entrevistas e debates, que se expressava na frase “a música popular é a poesia cantada”, *n* vezes repetida e que até hoje faz parte de um certo senso comum intelectualizado. Não apenas influenciou na formação de um objeto de estudo e de um caminho metodológico para abordá-lo, mas contribuiu também para o processo de legitimação desse objeto dentro do campo científico, apresentando argumentos que valorizavam a música popular como objeto de pesquisa. Entretanto, já continha também o germe de problemas que iriam se apresentar nos estudos literários da música popular, como parte do processo de construção de metodologias para a abordagem do objeto: o texto literário é estudado desvinculado do texto musical e a narrativa histórica privilegia os autores e canções que apresentam mais elementos para a análise literária.



Linguagem da fresta e rede de recados

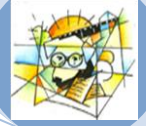
Também em 1977, foi publicado o livro de Gilberto Vasconcellos, *Música popular: de olho na fresta*, coletânea de ensaios do autor publicados entre 1975 e 1977, que incluem também um artigo conjunto com Matinas Suzuki Jr., *A musa popular brasileira (da bossa-nova à cantiga de roda)* e o texto de introdução *Fazendo perguntas com o martelo*, de Silviano Santiago. O ensaio *Tropicalismo: a propósito da geléia geral*, insere-se no modelo de pesquisas que estava sendo desenvolvido na área de Letras, baseado no texto das canções, neste caso com uma reflexão sociológica sobre a cultura brasileira e também com um pouco mais de atenção para os aspectos sonoros. Já o ensaio *De olho na fresta* e o livro todo, de um modo geral, consagraram a expressão *linguagem da fresta*, que seria utilizada muitas vezes no nascente ensaísmo acadêmico para se referir ao discurso subliminar presente em muitas das canções do campo da MPB, que, com o objetivo de driblar a censura, disfarçava a crítica ao regime militar com figuras de linguagem que deveriam ser decodificadas pelo ouvinte. A apresentação do livro começa assim:

Estes ensaios estão cifrados numa linguagem oblíqua, que se tornou obrigatória hoje em dia na imprensa crítica: a linguagem da fresta, a única talvez que consegue driblar a censura. Esses artigos mantêm afinidade afetiva e eletiva com o seu objeto: a canção popular, a qual se viu obrigada a se valer (como toda produção cultural brasileira) da mesma linguagem.

Tal ardil, é claro, tem um preço: elipses constrangidas, psius que passam despercebidos, forçados eufemismos e uma manhosa sinonímia que às vezes deixa o recado truncado; em suma, o risco da fresta não ser decodificada – pelo leitor. Mas à mudez, voluntária ou involuntária, é preferível o verbo engasgado; à cegueira, a esperança (mínima que seja) de um favinho de luz. De olho na fresta. Resolvi assim deixar intacta a redação original. Um documento a mais da aborrecida época que estamos vivendo (1977, p.V).

Em *O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez*, artigo acerca da música popular nos anos 1970, escrito no curso dos acontecimentos, José Miguel Wisnik (2004) tem, no livro de Gilberto Vasconcelos, uma de suas referências. A partir da proposição de uma tradição na música popular de contrapor à ordem repressiva um “contradiscurso”, mesmo que cifrado, Wisnik vai se inspirar no conto *O recado do morro*, de Guimarães Rosa, para cunhar a expressão *rede de recados*.

A música popular é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus



movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a *simpatia anímica*, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem.

Na conjuntura de repressão dos anos 70, a música popular desses poetas portadores do recado compreendeu talvez mais do que nunca a especificidade da sua força, e ela vem do prazer, diz a *Festa imodesta*, de Caetano, e da força indomável, diz *O que será (A flor da pele/A flor da terra)*, de Chico Buarque (WISNIK, 2004).

Esta proposição da *rede de recados* complementa a de *linguagem da fresta* e se tornaram categorias centrais para analisar a relação entre música, poesia e política nos anos 1970, ainda que a formulação de Wisnik não se atenha exclusivamente à mensagem inscrita na letra da canção, como se depreende da citação acima, na qual está incorporada a concepção de que a música apela ao corpo e às emoções fisicamente manifestas.

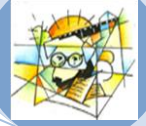
Uma das vertentes temáticas da época estava em entender os eventos recentes, como os textos recém-citados; outra vertente era voltada para o estudo do samba, sua origem e aspectos socioculturais. Em ambas vertentes, muitos trabalhos do período apresentavam um forte apelo político e podem ser pensados como uma forma de se posicionar ideologicamente no contexto do regime militar, ou refletir sobre a história do país desde uma perspectiva de luta social, num momento em que a sociedade brasileira estava num acúmulo de forças e fazia os primeiros ensaios das manifestações pela redemocratização do país.

91

Samba como resistência cultural negra

Já no final da década de 1970, quando algumas pesquisas em torno de objetos relacionados ao samba haviam sido realizadas no Rio de Janeiro, é publicado o livro de Muniz Sodré, *Samba, o dono do corpo*⁷, que inspirou trabalhos posteriores oferecendo argumentos em defesa da ideia do samba como resistência cultural negra. Sodré procura indicar “como um aspecto da cultura negra encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação” dessa identidade étnica. E se propõe a dar conta dessa tarefa, evitando o que ele chama de “reduções acadêmicas, procurando antes localizar na própria cultura negra as fontes geradoras de significação para o samba” (1998, p.9-10). Aqui

⁷ Conforme Sodré afirma no prefácio à 2ª edição (1998), as entrevistas que constituem o apêndice (Donga, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Ismael Silva e Almirante) haviam sido publicadas na revista *Manchete*, dez anos antes da 1ª edição, lançada em 1979.



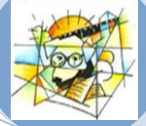
encontramos explicitado o paradoxo que estaria presente em muitos dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre a música popular, que é o discurso que questiona a objetividade das Ciências Humanas. Nessa linha de pensamento, a música popular não poderia ser estudada dentro dos padrões de cientificidade estabelecidos.⁸

Ao procurar localizar “as fontes geradoras de significação do samba” na cultura negra, o autor parte da premissa, apresentada de maneira um tanto axiomática, de que o samba é tática de *resistência cultural*, categoria que se tornou importante nos estudos da música popular no período que estamos analisando. “Quanto ao aspecto de resistência, não há lugar para dúvidas, basta saber ‘ler’ ou escutar a história da música negra”, afirma Sodré (p.56). Essa é uma das linhas de pensamento no debate acerca da questão das origens do samba que remonta aos primeiros escritos nos anos 1930 (BAIA, 2010). Ao partir deste pressuposto de que o samba é resistência cultural negra e não produto de um encontro de culturas, o autor vai buscar o que chamou de “fontes geradoras de significação para o samba” exclusivamente na “cultura negra”.

Em *Samba: o dono do corpo*, a ideia do samba como resistência negra está ancorada na concepção de que a síncope seria uma forma de manutenção da matriz rítmica africana nas músicas da diáspora negra, uma forma de resistência cultural. O escravo teria infiltrado sua concepção rítmica nas formas musicais brancas. Essa seria uma tática de falsa submissão: “o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncope – uma solução de compromisso” (p.25). Em uma passagem que foi bastante citada em pesquisas acadêmicas, Sodré afirma que a síncope⁹ incita o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal. “E o corpo exigido do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro” (p.11). A passagem é interessante como licença poética, foi inúmeras vezes reproduzida, mas não tem nenhuma sustentação musicológica. Síncope é um conceito

⁸ Segundo Sodré, “as abordagens acadêmicas para os fenômenos culturais originários das classes subalternas se apoiam sempre em uma dessas posições que, como todo empreendimento científico, se esforçam para aperfeiçoar a sua racionalidade positiva, separando cada vez mais sujeito e objeto do conhecimento. A sociedade ocidental parece não se fatigar de produzir círculos viciosos: primeiro abole o sentido de totalidade dos vínculos sociais e depois se põe a inventar *ciências humanas* que expliquem as faltas, os espaços em branco, o ‘inconsciente’ do sistema. O modelo – científico – de explicação termina sendo mesmo uma das garantias da morte do objeto explicado” (1998, p.9). Este discurso, e suas muitas variações contra a sociedade ocidental e de questionamento à metodologia da ciência, é tanto mais curioso por ser manifestado por setores da própria comunidade científica.

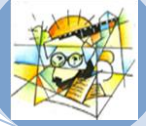
⁹ Prefiro a grafia *síncope*, mas mantive *síncopa* na citação de Sodré. As duas formas existem em português.



surgido na música ocidental, dentro da lógica de sua estruturação rítmica que, assim como o sistema tonal, são eventos recentes na história da humanidade – se consolidaram há não mais do que quatro séculos. A ideia de síncope é indissociável da ideia de *compasso* como organização rítmica de pulsações com acentuações recorrentes. Assim como o *sistema tonal*¹⁰, os conceitos de *compasso* e de *síncope* fazem parte da música da tradição europeia, não têm validade universal e não expressam fenômenos da natureza; são construções culturais ocorridas num determinado lugar e momento histórico. A aplicação destes conceitos a outros sistemas musicais, como o africano, que tem outra lógica de organização das divisões do tempo, constitui uma impropriedade. É uma contradição com suas premissas o fato de que Sodré se apoie num conceito da música ocidental para sustentar sua tese. Por outro lado, a admissão da aceitação do sistema tonal por parte dos negros deveria acender uma luz de alerta, provocar uma reflexão crítica, pois o fato de que o samba “aceite o sistema tonal” não é um pequeno detalhe irrelevante e isso sugere, no mínimo, uma reflexão no caminho do encontro de culturas. Aceitar o sistema tonal implica que essa música também faz parte daquilo que se entende por música ocidental, ou seja, todas as músicas que, em maior ou menos grau, derivam da tradição musical europeia.

A discussão sobre a síncope no samba e, por extensão, na música brasileira e das Américas em geral, já tinha muitos antecedentes que remontam a intervenções de musicólogos, folcloristas e cultuadores do samba. Aliás, desde a discussão proposta por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), essa questão tem pautado (ou assombrado, dependendo do ponto de vista) os estudos da música popular no Brasil. Em *Feitiço Decente, transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Carlos Sandroni (2001) aponta essa questão da utilização geral e indiscriminada do conceito de síncope. Segundo Sandroni, tornou-se um lugar-comum “considerar-se as síncopes como índice de uma certa ‘especificidade musical’ brasileira”, valendo isso para estudiosos de nossa música, para compositores acadêmicos e ainda para praticantes e apreciadores da música popular, “que, sem jamais ter aberto um livro de teoria musical,

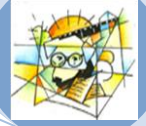
¹⁰ O sistema tonal é uma forma de estruturação da linguagem musical surgida na Europa há cerca de 400 anos, como decorrência das elaborações da polifonia medieval e renascentista. Ao lado do sistema de notação, sem o qual não teria se desenvolvido, é um dos pilares da música ocidental, deste seu surgimento, e está no centro da tradição clássica-romântica. No sistema tonal, a formação de escalas e acordes é determinada pela eleição de uma nota fundamental como centro, em torno da qual as demais ficam relacionadas hierarquicamente; as melodias e progressões harmônicas, em uma dada tonalidade, tendem a se orientar em direção a esse centro, construindo uma ideia de movimento e um sentido de direcionalidade no discurso musical.



usam e abusam de expressões como ‘samba sincopado’” (p.20). O autor faz um arrazoado bastante esclarecedor sobre essa questão da síncope numa linha de argumentação com a qual tenho plena concordância.

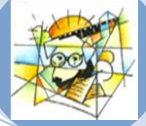
O livro de Muniz Sodré foi fértil em apresentar elementos que se tornaram referência e motivaram pesquisas posteriores, mas também continha alguns problemas que iriam se manifestar em muitos trabalhos: uma narrativa centrada numa visão dualista da questão étnica no Brasil, a utilização do jargão marxista como um *senso-comum acadêmico* e uma visão ideologizada da relação da música com o mercado. Em *Samba, o dono do corpo*, encontramos as expressões *pequena-burguesia*, *forças produtivas*, *modo de produção*, *valor de uso* e *valor de troca*, conceitos que fazem parte do pensamento econômico marxista, utilizados com a naturalidade com que se lida com algo universalmente aceito. O texto de Sodré também apresenta a ideia da expropriação branca do samba negro, concepção que também está presente nos textos de José Ramos Tinhorão. Para Sodré, a classe média branca, tornando-se produtora sistemática de sambas e fazendo passar através deles novas significações culturais, estaria expropriando um instrumento expressivo dos negros pobres. Temos aqui a visão de um Brasil dividido entre negros e brancos, uma visão que pende para o racionalismo que, infelizmente, vem recrudescendo no Brasil em função de interesses de agendas políticas. É verdade que Sodré ameniza sua afirmação, dizendo que essa “expropriação” (já entre aspas) “não deve ser vista, paranoicamente, como um roubo deliberado” dos valores de uma classe por outra, mas como decorrência do processo produtivo (1998, p.50). Nesse sentido, sua elaboração sociológica é mais refinada do que a de Tinhorão, mas a visão dual persiste mesmo com esta ressalva.

Entre as elaborações de Muniz Sodré, encontra-se a ideia dos *biombos culturais*, que foi profícua para muitas pesquisas posteriores. Analisando o que chama de “economia semiótica” da casa da Tia Ciata, Sodré faz uma leitura de sua disposição musical: bailes (polcas, lundus etc.) na sala de visitas; samba de partido-alto na parte dos fundos; e batucada no terreiro. Considera esta disposição “metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra”. Os sambas “da elite negra da ginga e do sapateado” e a batucada dos negros mais velhos, na qual se fazia presente o elemento religioso, eram realizados nos fundos da casa, protegidos pelos biombos culturais da sala de visitas, onde se executavam “músicas e danças mais conhecidas, mais ‘respeitáveis’” (1998, p.15). José Miguel Wisnik considerou que essa elaboração



de Sodré não apenas dava “forma a um movimento de afirmação de contingentes negros no espaço social do Rio de Janeiro”, mas também captava e configurava “em suas próprias ‘disposições e táticas de funcionamento’ o modo de articulação mais geral das mensagens culturais da sociedade” brasileira (1982, p.158-159). Nessa linha de pensamento, Wisnik desdobra a ideia dos “biombos” numa perspectiva mais ampla da sociedade, incluindo aí os saraus e as salas de concerto, as gravações e o rádio, numa elaboração que reforçou a imagem dos “biombos culturais” entre os pesquisadores da música popular.

A casa da baiana Ciata já tinha aparecido com destaque em narrativas anteriores, desde os primeiros escritos sobre música popular na década de 1930, tornando-se um lugar emblemático na historiografia do samba. Foi detalhada por Roberto Moura (1983), que reproduziu inclusive uma planta da casa conforme depoimentos de parentes que lá conviveram, para melhor compreensão da distribuição dos cômodos. Moura, que não se utiliza da expressão “biombos culturais”, define a casa de Ciata como a capital da Pequena África no Rio de Janeiro (p.106). Outro exemplo é a tese de doutorado em Antropologia *Côr, mobilidade e profissão: o negro e o rádio de São Paulo*, de José Baptista Borges Pereira (1966). Em um dos depoimentos de velhos sambistas cariocas colhidos pelo autor já encontramos a descrição das festas na casa da Tia Ciata: “A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir. No samba só entrava os bons no sapateado, só a ‘elite’” (1967, p.225). A tese de Borges Pereira talvez tenha sido o primeiro trabalho acadêmico a tomar a música popular urbana como elemento para estudos sociais mais amplos, ainda que esta não fosse o objeto central, num momento, a segunda metade da década de 1960, em que o pensamento sobre a música popular estava direcionado para as polêmicas e embates estético-políticos em curso. Trata-se de um estudo da interação social dos negros na sociedade brasileira a partir da análise da sua integração nas empresas radiofônicas na cidade de São Paulo e da sua participação sociocultural decorrente desta integração. Ao analisar os fatores sociais e culturais que contribuíram para que o rádio se tornasse um espaço na estrutura ocupacional brasileira para a integração do negro, Borges Pereira dedica todo um capítulo à música identificada com a cultura negra. Para os objetivos da sua pesquisa, o autor definiu como música negra aquela que “é considerada tanto pelos brancos como pelos próprios pretos, como manifestação cultural do grupo de cor”,

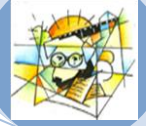


independente do que “haja nela de autêntico ou de espúrio em termos de origem africana”, com a ressalva que esta conclusão nem sempre seria legítima do ponto de vista técnico (1967, p.24-25 e 194). Nesse sentido, Borges Pereira não se interessou em traçar um perfil da formação étnico-histórica da música brasileira popular. Interessou-se, entretanto, pelo processo através do qual a “música negra”, clandestina e mal vista no começo do século, é aceita pela sociedade urbana e passa a ser identificada como “a música popular brasileira” (p.234-235), apresentando, desta forma, uma questão que também seria objeto de muitas pesquisas posteriores.

O caipira, o sertanejo e o universo que verbaliza cantando

Em livro dedicado à sociologia do mundo rural no país, José de Souza Martins incluiu um artigo sobre a música intitulado *Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados* (1975), primeiro texto acadêmico sobre o gênero sertanejo, que se tornou referência e inspirou pesquisas subsequentes. A partir de um olhar sociológico, para Martins, “o discernimento das condições sociais de produção e emprego da música é o ponto central para desvendar-se o seu sentido”. O autor faz uma distinção entre uma sociologia da música, que teria por objeto “a música em si mesma”, e “uma sociologia das relações sociais que tem a música como instrumento de mediação ou como resultado”, opção na qual enquadra o seu ensaio. Segundo Martins, neste caso, se trataria da música em sentido mais amplo, “abrangendo a letra que nela se suporta, o universo que verbaliza cantando e o universo que a utiliza como ponto de apoio em determinadas relações sociais” (p.103). Segundo o autor, a primeira orientação seria aquela utilizada para a chamada grande música e dá como exemplo as obras de Adorno. No caso do seu ensaio, ele tem por objeto modalidades de música que teriam, seja nos ritos ou na letra, uma importância sociológica que não poderia ser apreendida na dimensão estritamente musical. Fica claro, nesta sucinta definição do objeto, que ele estava se referindo à *canção popular*, conceito, naquele estágio dos estudos da música popular, ainda não plenamente elaborado do ponto de vista das relações texto literário e texto musical. Entretanto, a distinção apresentada entre abordagens sociológicas em torno da música pode ter um alcance mais amplo, ou seja, ambas possibilidades poderiam ser aplicadas para distintos repertórios e gêneros musicais.

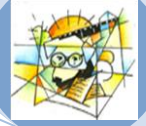
Martins propôs uma distinção entre música caipira e música sertaneja, que foi



apropriada de distintas maneiras em estudos pesquisas. O autor observou a existência de elementos comuns entre essas duas denominações, como a proliferação da música sertaneja na mesma região geográfica da cultura caipira e a transplantação de certos elementos formais da musicalidade caipira para a sertaneja. Mas enfatizou a existência de “diferenças significativas” que incidiriam menos sobre os elementos de estruturação da música e mais sobre os componentes nos quais se insere a atividade musical. Observemos que o texto, escrito entre 1974 e 1975, refere-se ao que então se chamava de música sertaneja, duplas como Tônico e Tinoco, Leo Canhoto e Robertinho, Raul Torres e Florêncio, Alvarenga e Ranchinho, bem distantes em sua estética e poética daquilo que hoje se chama de música sertaneja. A música caipira estaria sempre ligada a sociabilidades do mundo rural, como acompanhamento de rituais religiosos, de trabalho ou de lazer. Já a música sertaneja possuiria um fundamento de classe, e o autor procura verificar ao longo do texto de que modo ela exprimiria as condições concretas de existência das classes subalternas, com suas tensões e contradições, sua oposição histórica a outras classes e sua alienação. No texto, o autor afirma rejeitar as concepções simplistas de que a música sertaneja seria ou reflexo direto das condições de existência das classes subalternas ou degeneração da cultura das classes dominantes. Mas seu ensaio está de toda maneira fortemente direcionado pela concepção da determinação da cultura pelas circunstâncias e dinâmica da luta de classes. Este trabalho teve repercussão imediata em *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*, de Waldenyr Caldas (1976), que dialoga com as formulações de Martins.

Influências e disseminação: considerações finais

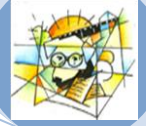
Nesta breve revisão destes textos fundamentais, podemos localizar alguns conceitos e categorias que se tornaram recorrentes na literatura sobre música popular nos anos 1970 e 1980, momento formativo de um campo de estudos da música popular no Brasil: *linguagem da fresta, rede de recados, biombos culturais, poesia cantada* ou *o universo que verbaliza cantando, resistência cultural e expropriação cultural*. Some-se a estes, algumas formulações que vinham dos debates dos anos 1960, como a proposição da *linha evolutiva* da música popular brasileira, formulada por Caetano Veloso (CAMPOS, 1968), as concepções de *autenticidade, raiz e tradição*, sempre em voga nas discussões sobre a música popular no Brasil, além da eterna discussão da



síncope como característica da música brasileira. Estes conceitos e questões devem hoje ser abordados desde uma perspectiva crítica e situados historicamente. Mas a formação de um corpo conceitual para se pensar a música popular no Brasil, ainda que, a princípio, vinculado a certas ideologias e concepções estéticas, demonstra originalidade na formação do campo em relação à agenda de estudos internacionais, na qual são influentes as elaborações dos pesquisadores anglo-americanos. É possível também identificar um diálogo, direto ou indireto, em concordância ou não, entre autores e obras, a exemplo das elaborações feitas por Wisnik em torno das proposições de *linguagem da fresta e biombos culturais*. Isto indica a existência, neste ensaísmo dos anos 1970 e início dos anos 1980, de um processo de formação de um campo de estudos no qual as elaborações se comunicam.

Para finalizar, é preciso fazer uma última observação importante. Neste artigo, foram analisados textos publicados nos anos 1970, portanto, alguns deles têm cerca de 40 anos de existência, período ao longo do qual o mundo passou por grandes e imprevisíveis transformações políticas, sociais e culturais, novas sonoridades surgiram, assim como as formas de produção, reprodução e consumo da música continuam num processo de transformação cujo desfecho ainda não está claramente definido. Tudo isto impôs novos desafios e novas formas de pensamento. A própria maneira de pensar a história sofreu grandes mudanças a partir dos anos 1970. A intenção deste artigo não foi discutir a produção dos intelectuais autores dos textos em foco (cuja obra vai muito além destes estudos) como um todo, mas analisar suas pesquisas num momento específico, dentro da perspectiva de uma história da historiografia. Ainda que, de um ponto de vista crítico, no qual, por vezes, o tom de discordância fica patente, este artigo é um reconhecimento da importância desta produção seminal.

Abstract: After the 1960's, a period in which heated aesthetical-political debates took place around popular music in Brazil, there was an emergence in the 1970's of an essayism that had a more analytical and reflexive approach on this music which contrasted with texts written during the previous period, that was more motivated by the intention of influencing the course of events. These writings were seminal for the first academic researches on popular music during the 1970 and 1980 decades. They guided the agenda of questions, approaches and interpretations presented in this formative moment of a field of popular music studies in Brazil. Their influence in the construction of a thought on popular music justified a critical revision around 40 years after their first appearance.



Keywords: Popular Music; Historiography; History of Brazilian music; Sociology of music.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972. Primeira edição: I. Chiarato & Cia., 1928.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História. São Paulo: FFLCH-USP, 2010.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. Dissertação de mestrado em Sociologia. São Paulo: FFLCH-USP, 1976. Publicada com título homônimo. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: alegoria, alegria*. Tese de doutorado em Filosofia. São Paulo: FFLCH-USP, 1978. Publicada com título homônimo. São Paulo: Kairos, 1979.

MARTINS, José de Souza. *Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*. In: *Capitalismo e tradicionalismo: estudo sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975, p.103-161.

MATOS, Cláudia Neiva de. *O malandro no samba: uma linguagem de fronteira*. Dissertação de mestrado em Letras, PUC-Rio, 1981. Publicada como *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

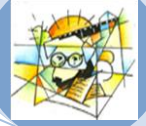
MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: estudo quase acadêmico sobre Francisco Buarque de Hollanda, dito Chico*. Tese de doutorado em Letras. São Paulo: FFLCH-USP, 1980. Publicada como *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

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

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. Tese de doutorado em História. São Paulo: FFLCH-USP, 1999. Publicada como *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

PAIANO, Enor. *Berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de mestrado em Comunicação. São Paulo: ECA-USP, 1994.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Côr, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São*



Paulo. Tese de doutorado em Antropologia. São Paulo: FFLCH-USP, 1966. Publicada com o título homônimo. São Paulo: Pioneira Editora / Editora da USP, 1967.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Editora Landmark, 2004. 1ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 1ª ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

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

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

WISNIK, José Miguel. O minuto ou o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Texto recebido para análise em novembro de 2012
Aprovado em abril de 2013