



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

LUCAS ALMEIDA MASCARENHAS

A CONSAGRAÇÃO DOS ARTISTAS ATRAVÉS DA MPB

Salvador
2006

LUCAS ALMEIDA MASCARENHAS

A CONSAGRAÇÃO DOS ARTISTAS ATRAVÉS DA MPB

Monografia apresentada ao Curso de graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. Jeder Silveira Janotti Junior

Professor e coordenador do grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA).

Salvador
2006

LUCAS ALMEIDA MASCARENHAS

A CONSAGRAÇÃO DOS ARTISTAS ATRAVÉS DA MPB

MONOGRAFIA

GRADUAÇÃO EM BACHARELADO EM COMUNICAÇÃO COM
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA EM
15 de dezembro de 2006

Profº Dr. Jéder Silveira Janotti Junior

Profª Dra. Maria Carmem Jacob de Souza Romano

Profº M.Sc. Guilherme Maia de Jesus

A

Adauto e Marineuza, pais persistentes, pela vida e por não terem permitido que eu desviasse de meus objetivos.

Fernanda, minha namorada querida, pelo apoio nos momentos em que eu não podia fraquejar, além de compreender os meus problemas e me motivar sempre.

AGRADECIMENTOS

A Tomás, irmão que me ajudou a enxergar caminhos e possibilidades diferentes para meu trabalho.

Ao professor Jeder Janotti Jr., orientador que me auxiliou no trajeto de confecção deste trabalho, leu meu material e solucionou muitas de minhas dúvidas.

A Silvana Oliveira, diretora de redação da rádio Band News Fm Salvador, por compreender as complicações que passei, especialmente para a entrega deste trabalho.

Aos meus amigos da banda “Sentai Rock Band”, por terem compreendido minhas ausências a alguns ensaios e pela força que me transmitiram.

Aos companheiros do grupo de pesquisa “Mídia e Cultura Popular Massiva”, pela presteza em debater os conteúdos do meu trabalho, e por me mostrarem novas possibilidades para ele.

A Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, por quatro anos e meio de muitas alegrias, reflexões e, acima de tudo, aprendizado.

A participação de todos vocês foi fundamental para que eu pudesse concluir este trabalho, que auxiliou no meu desenvolvimento pessoal e profissional.

Muito Obrigado.

RESUMO

Este estudo busca as razões que fazem alguns artistas da música popular do Brasil serem considerados enquanto participantes de um grupo denominado de “MPB”, ou “música popular brasileira”. O trabalho de revisão bibliográfica identificou o que define um gênero musical e como o desenvolvimento tecnológico da indústria fonográfica e dos veículos de comunicação afeta as escolhas dos ouvintes de determinada categoria musical.

A seguir, a pesquisa mostra uma contextualização histórica da música popular no Brasil, com um foco nos principais movimentos musicais que re-configuraram as características dessa música, para mostrar como surge a MPB. Para um melhor entendimento, neste trabalho, a MPB será tratada como um conjunto de categorias musicais reunidas, que se misturam, exercem tensões umas sobras as outras, e postulam, cada uma delas, o status de genuínos representantes da música popular nacional.

O estudo concluiu que os músicos para se assumirem como integrantes da “MPB” utilizam em suas canções características de uma tradição musical afirmada por certos gêneros, como samba e a bossa nova, ao longo da história brasileira. Estes artistas têm como objetivo ser reconhecidos perante a classe média nacional, de onde a maioria deles se origina, e serem consagrados no universo da música popular do Brasil.

Palavras-chave: MPB, gênero musical e indústria fonográfica.

ABSTRACT

This study looks for the reasons that make some artists from Brazil's popular music been considered as participants of a group called "MPB", or "Brazilian popular music". This work of bibliographic review identified what defines a music genre and how the technical development of the phonographic industry and communication vehicles affects the choices of the public from some musical category.

After that, this research shows an historic contextualization of the popular music in Brazil, focusing at the main musical movements that reconfigured the attributes of this musicality, to show how the acronym "MPB" appears. For a better comprehension, in this work MPB will be treated as a group of categories reunited, that mix and put tensions in themselves, and postulate the status of musicians that represent the genuine national popular music.

The study concluded that the musicians, to assume themselves as integrants of the "MPB" use, in their songs, attributes of a musical tradition affirmed by some genres, like "samba" and "bossa nova", during Brazilian history. These artists have as a goal to be recognized before the national middle class, where the majority of them come from, and to be acclaimed in the universe of Brazil's popular music.

Key words: MPB, music genre and phonographic industry.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.	8
2.	COMO SE CONSTITUI UM GÊNERO MUSICAL.	18
2.1.	A MÚSICA POPULAR E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO	18
2.2.	A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.	22
2.3.	O GÊNERO MUSICAL.	31
3.	A MPB NO CAMPO DOS GÊNEROS MÚSICAIS.	38
3.1.	CONTEXTUALIZAÇÃO – A MÚSICA POPULAR NO BRASIL.	38
3.1.1.	As primeiras gravações e o samba	38
3.1.2.	Dos anos 40 à década de 60: Re-configurações musicais	46
3.1.3.	Os anos 70: a consolidação da sigla MPB.	58
3.1.4.	Do “BRock” dos anos 80 até a MPB atual.	64
3.2.	PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DA MPB.	72
4.	CONCLUSÃO.	83
5.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	88

1. INTRODUÇÃO.

Este é um trabalho de revisão bibliográfica, construído com base nos estudos culturais da comunicação, logo, é imperativo analisar os contextos onde acontecem as relações de produção e consumo. Assim, muitas das questões aqui abordadas – relativas inclusive à própria análise – serão baseadas nos autores deste grupo – mesmo que algumas das referências utilizadas aqui não sejam necessariamente desta linha de pesquisa.

A primeira questão, quando se trata de MPB, é conhecer o que essa sigla representa. Embora seja constituída por muitos gêneros e estilos musicais, não necessariamente todos os gêneros brasileiros, se checadas as prateleiras de uma loja de disco, a MPB é colocada ao lado de outros gêneros musicais, como samba, rock, reggae, pop, etc. Reconhecemos, no entanto, que quando se fala musicalmente, este termo representa um grande conjunto de gêneros que disputam entre si o seu lugar como principal representante na música popular brasileira. Consideraremos a MPB neste trabalho com estas características, como afirma Napolitano (2002), um “complexo cultural” formado por gêneros que marcaram a constituição da música nacional.

Krausche (1983) identifica que um dos problemas da MPB é o fato de ser caracterizada pela crítica enquanto uma mercadoria – assim como os demais gêneros musicais – mas atenta para a característica de que o rótulo MPB, como ele designa, não está fechado em si mesmo, plenamente definido. O autor considera que o caso da MPB é uma apropriação que grupos que se dizem especializados em música popular brasileira fazem para designar a sua produção musical como uma canção mais refinada musicalmente. Dessa forma, outras manifestações como a música caipira e o brega não fariam parte (ao menos para esses grupos)

da MPB, por não terem os elementos principais da história da música nacional. Que elementos seriam estes?

Napolitano (2002) compreende a MPB como uma espécie de centro da engrenagem da indústria fonográfica brasileira, principalmente nos anos 60 e 70, quando a própria música produzida no Brasil está em debate. Surgem novas expressões musicais, há uma entrada de novos gêneros estrangeiros que chegam ao país e aos ouvidos das pessoas, alguns artistas brasileiros acabam por incorporar as influências do exterior. Como abarcava artistas e características de gêneros diversos, a MPB passa a ser vista como um complexo cultural plural, uma sigla que funciona como uma espécie de “filtro”, que define os compositores refinados do mercado e o organiza.

Janotti Jr. (2003) diz que uma das características dos artistas da MPB é se notabilizarem por um padrão de produção musical constante, independente de modismos musicais. De certa forma, eles puderam se aproveitar da segmentação da indústria fonográfica brasileira dos anos 70, quando o Brasil se consolida como um espaço de produção, circulação e consumo de bens culturais. É no mesmo momento em que os defensores da MPB tentam delimitar fronteiras para ela e a se definirem enquanto representantes dela.

Naquele momento, os interesses de música de uma parcela da população que protestava, nos anos 60, contra o regime militar, e que buscava afirmar nas esferas da arte, idéias de defesa da nacionalidade, de liberdade de expressão e características da arte popular. Essa “MPB de protesto”, como era conhecida, serve como uma análise para a indústria dos elementos que a classe média urbana (principalmente carioca) valoriza musicalmente.

Percebe-se que para reconhecermos as características dos gêneros musicais de um país não se pressupõe somente conhecimentos acerca das formas melódicas, acordes, letra e sonoridades. Afinal, as próprias canções – os “eventos musicais” que fazem os gêneros musicais se re-configurarem (FABBRI, 2006) – estão relacionadas com as realidades dos

compositores que as criam. A canção sempre diz algo a respeito da realidade e dos próprios valores e valorações que o músico faz. É o que leva um artista a escolher composições de um gênero, em detrimento de outro, suas referências anteriores, e a realidade ao seu redor.

Compreender o gênero musical enquanto um mecanismo importante na produção de sentido permite entender que as peças musicais podem, sim, ser separadas segundo suas semelhanças com outras sonoridades (JANOTTI JR, 2004) e essas relações são constantemente mediadas pelos interesses mercadológicos. Com o desenvolvimento de uma indústria fonográfica, voltada para o consumo de música, a produção das canções é afetada e se segmenta a partir das diferentes características dos gêneros e estilos musicais. Mesmo que estas categorias não estejam de acordo com as estratégias dessa indústria e assumam uma posição de “auto-exclusão” da influência do mercado, sob o selo “independente”.

O diálogo entre novas formas de pensamentos que surgem e a tradição musical já existente é constante na música, pois as novas canções é que tensionam os limites e aspectos dos gêneros musicais. Como alguns dos movimentos musicais brasileiros surgem em contextos sociais específicos, essas circunstâncias que re-configuram música brasileira também são importantes. Assim, surgem novos valores e tendências estéticas e ideológicas, assim como novas estratégias midiáticas, para avaliação e difusão musical.

Essas estratégias estão associadas também ao desenvolvimento tecnológico dos suportes e veículos comunicativos, até o surgimento de uma indústria fonográfica, voltada para o consumo de músicas. Neste sentido, para se compreender as mudanças que passaram, não só a MPB, mas a música popular brasileira, consideramos fundamental compreender, além dos movimentos culturais e da canção nacional, é importante entender os contextos sociais, políticos e econômicos, onde se dão as relações entre as canções e seus públicos, mediadas pela indústria fonográfica e pelos veículos de comunicação.

Não se pode desconsiderar, na história da música brasileira, a importância que têm o desenvolvimento técnico das formas de gravação, armazenamento, e veiculação das canções. O desenvolvimento dos veículos de comunicação fez circular na sociedade um grande número de canções. A expansão da radiodifusão e dos suportes utilizados ao longo do século XX – como o disco de 78 rotações (78rpm), o *Long-play* (LP), o *Compact Disc* (CD), o DVD e o Mp3 – também influíram nos formatos das peças musicais, e permitiram aos ouvintes acesso a um número variado de repertórios – sempre passível de se expandir a cada novo desenvolvimento tecnológico.

Compreender a forma como operam os gêneros em meio às relações de produção, circulação e consumo musical é, também, entender as escolhas que fazem o público, a indústria fonográfica e os próprios músicos. Afinal, há um peso diferenciado se o artista toca rock ou reggae, e mesmo dentro destes gêneros, há estilos diversos, formas diferentes de se tocar canções com uma mesma letra, ou mesmo efeitos sonoros diferentes utilizados pelos músicos que definem suas composições, de acordo também com as circunstâncias sociais em que eles produzem as canções.

Esse contexto social também influi nas relações de “afeto” de uma pessoa com as canções de um determinado músico, ou mesmo dos músicos de um gênero. A partir da escuta, o público começa a selecionar elementos que lhe agradem, ou que sejam valorizados por estas pessoas, por razões que vão desde os instrumentos utilizados, ritmo, letra cantada, entre outras características musicais.

Chega-se, então, ao questionamento central deste trabalho de revisão bibliográfica. Quando os artistas se afirmam como representantes da MPB, a partir de suas canções, o fazem para que sejam reconhecidos junto ao seu público como representantes legítimos da música brasileira?

Para responder este questionamento, cumprimos um caminho no processo de desenvolvimento e cabe, aqui, ressaltar que consideraremos a MPB como um complexo cultural, na qual várias categorias se relacionam e se tensionam, em busca de sua legitimação perante o seu público.

Consideramos importante iniciar este estudo pela definição de gênero musical, como funciona a categorização em meio às relações de produção, circulação e consumo musical – logo, com a indústria fonográfica e com a música mediada e que chega à sociedade por meio dos veículos de comunicação.

Para se chegar ao conceito de gênero, será realizada uma retomada dos conhecimentos acerca da música popular que tem sua circulação na sociedade veiculada pelos meios de comunicação – midiaticizada – também conhecida como “música popular massiva” (CARDOSO FILHO E JANOTTI JR, 2006) para que se possa compreender como as canções se difundem na sociedade e as relações que estabelecem com os ouvintes.

A seguir, consideramos importante compreender a noção de “indústria fonográfica”, que faz das músicas produtos vendáveis, como ela atua nas esferas da produção, circulação e consumo musical e a forma como o desenvolvimento tecnológico nos aparatos de reprodução musical e dos veículos de comunicação permitiu um desenvolvimento da indústria dos discos. Esta última, também, estabelece relações com os agentes que atuam neste campo, desde o compositor-arranjador, o produtor, os críticos e o público, e faz-se importante identificá-las.

Depois de caracterizadas a música popular “midiaticizada” e as estratégias empregadas pela indústria fonográfica para atuação nesta esfera artística, chega-se ao gênero musical, como se pode caracterizá-lo, que relações ele estabelece com outras categorias deste campo, quais são seus limites e tensões.

Depois de caracterizado o gênero musical, faremos uma revisão da história da música popular no Brasil, com ênfase nos principais momentos em que as canções populares nacionais se expandem e chegam a um maior público. Ou seja, no momento em que as músicas podem ser gravadas e reproduzidas em aparatos, que coincide com o período em que veículos de comunicação que atingem um maior número de ouvintes, como o rádio, chegam ao Brasil.

Vale lembrar que o foco deste trabalho é a MPB, logo, a análise estará centrada principalmente nos estilos musicais que contribuíram na configuração atual desta sigla. Não desprezamos, obviamente, outras formas musicais surgidas anteriores às primeiras gravações de canções no Brasil, inclusive porque elas auxiliaram no desenvolvimento da própria música brasileira.

A seguir, com os contextos onde se desenvolveu a música popular brasileira expostos, faremos apontamentos sobre as características estilísticas da MPB, que estratégias musicais seus artistas empregam e o que é aceito pelo público como representante da música popular brasileira. Por fim, reuniremos o conteúdo acerca dos gêneros musicais e traremos a questão para o âmbito da MPB em busca das relações que ela estabelece com outras categorias musicais, e que tipo de relações estabelecem o músico e seu público.

A partir deste caminho, acreditamos, chegaremos à solução do questionamento proposto, a respeito das estratégias empregadas pelos músicos da MPB para serem considerados como membros neste grupo. Cabe, aqui, estabelecer delimitações no trajeto.

Este trabalho compreenderá o estudo da música popular brasileira a partir das expressões que a constituíram do final do século XIX – período em que os aparatos de gravação e reprodução das peças musicais começam a aparecer – até os dias de hoje. Esta delimitação é necessária, pois se sabe que já havia formas musicais no território que viria a ser

o Brasil antes mesmo dos portugueses aportarem no país, já que os próprios índios possuíam suas próprias expressões musicais.

Não rejeitamos, aqui, estas considerações, mas como este estudo trata da MPB, que surge e se desenvolve próxima dos meios de gravação e reprodução “de massa”, achamos pertinente considerar como nosso contexto histórico principal de análise o período em que os estilos musicais brasileiros entram em contato com os meios de comunicação e com a indústria fonográfica. Estes momentos são aqueles em que a MPB estabelece, com os veículos mediáticos e com a indústria do disco, novas relações de produção de sentido.

Outra delimitação necessária diz respeito à própria MPB. Deve ficar claro que este é um trabalho com foco nesta sigla e que, apesar de outros gêneros musicais que entram em conflito ou passam a constituir essa sigla, surjam, não serão colocados em evidência aqui, a menos que suas características musicais venham a compor as próprias músicas da MPB. Obviamente, há gêneros que foram fundamentais na constituição do que hoje se chama de música popular brasileira, como o samba, ou movimentos musicais – bossa nova, tropicalismo – e estes serão abordados na medida do que for cabível dentro da nossa proposta.

Serão colocados em perspectiva os conhecimentos de diversos autores, com pontos de vista conflitantes ou não, vamos expor o debate entre eles, seus pontos de concordância e discordância, e tomar o rumo que mais nos aproximar do questionamento proposto. Além disso, não se discute aqui se artista A ou B é de um gênero X, se algum dos autores que serviram de referência para a confecção deste trabalho assim não considerarem.

Para o campo musical, conhecer que aspectos fazem parte da construção e da caracterização de uma música popular brasileira, os elementos estéticos da sonoridade nacional, com o ponto de partida numa análise dos elementos plásticos (ou seja, musicais, como ritmo, melodia, etc.) constituintes dessa música. Junto a isso, questionar as implicações

da presença de uma indústria especializada para o consumo de música, seu crescimento, sua relação com a afirmação de determinados gêneros brasileiros.

Do ponto de vista da análise cultural, para o campo da comunicação, o trabalho propõe estudar como se processa esse contato entre o desenvolvimento das técnicas de produção e circulação da indústria fonográfica – com a participação dos meios de comunicação – com a história musical brasileira. De maneira a tornar possível compreender como as relações entre a arte musical brasileira e as estratégias de consumo da indústria fonográfica atuam nos julgamentos de valor realizados pelos grupos sociais.

Aqui, o foco será nos grupos sociais propostos por Frith (1998), ou seja, os músicos, os produtores, o público em geral e com uma análise da crítica musical como parte do público, mas que realiza um diálogo diferenciado. Sua função é de traduzir em palavras o que a música transmite, ou seja, sensações emocionais, e, ao mesmo tempo, busca disciplinar o público em sua maneira de ouvir as canções. Para a crítica especializada, essa análise se constitui em ponto importante para se identificar de maneira mais eficaz quais os elementos e estratégias que distinguem as composições de um artista como pertencentes à MPB ou a outros estilos.

2. COMO SE CONSTITUI UM GÊNERO MUSICAL.

2.1. A MÚSICA POPULAR E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO.

A música popular, segundo o Dicionário de Termos e Expressões da Música (DOURADO, 2000), é aquela não classificada como folclórica, ou como erudita, e que designa, na maioria dos casos, a canção popular urbana. Shuker (1999) define como uma “mistura de tradições, estilos e influências musicais, além de ser um produto econômico com significado ideológico”, ou seja, que ela está atrelada não somente a uma criatividade latente do criador, mas também a uma lógica comercial em sua produção, circulação na sociedade, e consumo, antes mesmo de ela ser gravada em suportes físicos, que posteriormente seriam vendidos.

Este conceito aproxima-se ao de “música popular massiva” de Cardoso Filho e Janotti Jr. (2006), como uma caracterização que pode ser entendida como a música surgida no século XX ligada às esferas de produção, circulação e consumo norteadas pela indústria fonográfica (a indústria da música). Ou seja, as canções gravadas e difundidas na sociedade a partir da evolução dos aparelhos de reprodução e gravação musical e dos suportes das peças musicais.

Observamos que existem três estágios em que se podem diferenciar a produção musical: O erudito, o popular “folclórico” e o popular “massivo”. Em meio a essas três formas de expressão cultural surgem os discursos particulares de “valor”, ou seja, o que seus ouvintes valorizam em seus conteúdos, que não atuam de maneira autônoma, mas sim em relação um com o outro.

Cabe, aqui, diferenciar a “cultura popular massiva” da “cultura popular” ou “folclórica”, ou *popular culture* e *folk culture* (FRITH, 1998). A primeira é a cultura popular mediada pela indústria (fonográfica, no caso da música) e pelos meios de comunicação de massa, nas esferas da produção, armazenamento, circulação e consumo. Ou seja, são as expressões populares apropriadas pela indústria, que refletem os valores da cultura popular, para que possam ser reconhecidas e aceitas pelos consumidores. Enquanto que a expressão *folk culture* é utilizada quando se trata da cultura popular na qual o julgamento do que tem valor é de cunho tradicionalista, folclórico, que enaltece, no caso da música, uma sonoridade mais localizada, próxima da cultura e das pessoas que a produzem, sem a interferência de uma indústria na produção musical.

Para os músicos eruditos, a canção popular “massiva” era simplória e significava uma perda de qualidade na produção do compositor e na audição do ouvinte. Como a composição estaria voltada para um público sem o conhecimento de notação musical, portanto, a canção não necessariamente era feita com base nos ensinamentos musicais, mas sim em um conhecimento adquirido pela prática com um instrumento musical, e ensinamentos básicos. Claro que este discurso não era seguido por todos os eruditos, inclusive, alguns deles chegaram a tocar música popular em ocasiões festivas, e estudavam música clássica nas academias.

Os “folcloristas” acusam a canção popular “massiva” de não refletir os traços de identificação com o meio social onde ela surge, de que essa música urbana – pois nasce e se difunde principalmente nas grandes cidades – perde sua “pureza sociológica”, logo, não reflete os traços de identidade de seu meio social e, para os “folcloristas”, torna-se uma canção cooptada. (NAPOLITANO, 2002).

A música popular “massiva”, antes da introdução do aparato midiático que possibilitou sua expansão em larga escala, não atingia a um grande público, pois, até então, a

única forma de se armazenar as peças musicais eram as partituras. Para executar as melodias escritas em qualquer local, era necessário que um músico conhecedor de notação musical estivesse presente. O registro das peças musicais também era feito exclusivamente em papel e, como nem todos os músicos populares tinham conhecimento de notação musical, prescindiam, em alguns casos, do auxílio de um conhecedor de notação musical para terem as canções registradas (TATIT, 2005).

Nas sociedades já existiam canções (formatos musicais constituídos da junção entre letra e melodia) que possuíam modelos melódicos com repetições de versos de fácil assimilação, que buscavam uma memorização por parte do ouvinte, os “refrões” (JANOTTI JR., 2004). Dourado (2000) define “canção” como a “música breve para canto, acompanhada de instrumento, grupo ou mesmo desacompanhada. É encontrada nas mais diversas formas desde a Antigüidade (...)”. Já em Cardoso Filho e Janotti Jr. (2006) a canção é conceituada como a capacidade humana de transformar uma série de conteúdos culturais em peças que configuram letra e melodia, unidas através do canto do intérprete e da instrumentação da melodia.

A difusão dessas músicas na sociedade se deu primeiramente em locais onde os músicos se apresentavam como em grandes bailes e saraus. Nestas ocasiões, reúnem-se pessoas de uma determinada classe, que passam a conhecer os músicos e suas canções. Estes são espaços de rituais de integração social e de galanteio entre burguesia urbana e famílias capitalistas que possuíam grandes extensões de terra (FRITH, 1998).

Nestes espaços, surgem também os primeiros “mediadores culturais” (VIANA, 2004), na figura dos senhores dos teatros e dos promotores destas festas, que acabam por divulgar o trabalho do músico junto às platéias, promovem apresentações e auxiliam no processo de popularização das peças musicais. Esses mediadores permitem ao músico entrar em contato com o público e, de outro lado, apresentam às platéias as canções e seus

intérpretes. Tem início, também, um processo de profissionalização dos músicos para apresentações em teatros, festas familiares e outros ambientes sociais, pois os intérpretes começam a tocar em diversos locais e a ganhar dinheiro por suas apresentações (FRITH, 1998).

A expansão da música popular para diversos públicos foi favorecida pela a evolução dos principais veículos de comunicação (o rádio, o cinema, a TV, a internet) e dos suportes de armazenamento das peças musicais – por exemplo, os discos de 45 e 78 rotações por minuto (RPM), o LP, o toca-fitas K-7, o CD e o mp3. Embora a maior expansão tenha acontecido no período pós-Segunda Guerra Mundial, Janotti Jr. (2003) aponta que, em 1920, gramofones já reproduziam canções pelo mundo e apareciam como principal aparelho de reprodução musical, juntamente com o rádio. Eles foram aparatos fundamentais para veiculação de canções e popularização de artistas.

O surgimento de uma forma de se registrar em áudio essas composições musicais traz re-configurações, em especial nos formatos musicais do século XX, pois o disco de 45rpm só podia gravar peças de no máximo três minutos em cada lado, padrão que passou a ser utilizado como referência, mesmo quando os suportes de gravação posteriormente expandiram sua capacidade de armazenamento.

Aqui, começa a se estabelecer um formato musical que coubesse nesses três minutos, o que privilegiou algumas peças musicais em detrimento de outras, o formato¹ “canção”, configuração de uma forma musical com média de tempo entre três e quatro minutos (NAPOLITANO, 2002), que passa a ser o principal modo de apresentação da canção popular massiva. Mesmo com variações possíveis quanto à disposição do refrão na música, ou com diferenças melódicas, segue a estrutura básica, apontada por Janotti Jr. (2004) de

¹ Shuker (1999) denomina formatos como formatos de gravação, ou seja, as formas de se gravar determinada peça musical em suportes, como o disco de 78rpm, o *compact disc* (CD) e a fita K-7. No entanto, a definição de formato que será utilizada no trabalho é similar à de “forma”, de Dourado (2000), que designa a estrutura ou plano musical da composição, logo, as características de organização de uma obra em seus elementos musicais, como variações, repetições, temas, etc.

“introdução>estrofe>ponte>refrão>solo>estrofe>refrão”, que, com o passar do tempo e as novas canções passou a ser alterada e tensionada de diferentes formas, em seus entornos melódicos ou na própria seqüência da estrutura em si.

Essas canções populares chegam aos públicos e estabelecem relações diferenciadas de gosto. Este conceito, segundo Frith (1998), é um julgamento feito com base na representatividade que uma canção tem para as pessoas, ou o que essa música deveria ser, que tipo de características a obra deveria conter para ser valorizada. Ainda que, quando se trata de gosto, a análise envolve formas de audição específicas e investimentos afetivos que ratifiquem as estratégias discursivas adotadas, no caso específico, nas práticas musicais. Fabbri (2006) afirma que essas audições específicas pressupõem comunidades musicais específicas, as quais definem as regras de um gênero.

Antes de debater o conceito de gênero – especificamente o de “gênero musical” – faz-se necessária uma compreensão dos processos que norteiam a produção da música popular “massificada”. Logo, de como se constitui a indústria fonográfica.

2.2. A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.

Toda indústria produz cultura, pois todas elas são constituídas de um contexto cultural que permeia a forma como as pessoas pensam, agem e se posicionam diante do mundo (NEGUS, 1999). Elas geram produtos ou serviços com significados culturais, e que não podem ser tratados isolados de seus contextos, pois são nessas circunstâncias sociais que a indústria se baseia inclusive na avaliação de que produtos se destinam a que públicos. Não se deve pensar a indústria “cultural” como uma estrutura fechada, mas sim enquanto um processo de produção e consumo de bens culturais cujos efeitos devem ser analisados como movimentos de tendências, com suas contradições e conflitos próprios (ZAN, 2001).

Negus (in NAPOLITANO, 2002, p.33,34) cita quatro abordagens da indústria fonográfica – a Adorniana, cuja noção-chave é a padronização musical – a “fórmula” – que transforma a peça musical em um bem de consumo vendável; a da indústria como sistema corporativo de cooptação das formas musicais – que restringe as peças musicais às estratégias corporativas ao redor da indústria musical, mas a canção não perde suas potencialidades políticas e estéticas.

Ele ainda destaca a indústria como uma cadeia “transmissora”, em que cada etapa dessa transmissão adiciona um valor que configura a música, ao final, como algo pré-determinado; A visão a partir da teoria do campo social, de Bourdieu, em que a produção musical funciona através de “canais” – como composição, gravação, e divulgação – dentro dos quais são feitas escolhas separadamente, mas buscando manter a imagem do produto musical, como se a indústria funcionasse como um “quebra-cabeça”.

Shuker (1999) caracteriza a indústria fonográfica como uma importante “indústria cultural”, que engloba diversas instituições (imprensa musical, tecnologias de gravação, equipamentos musicais, entre outros) e mercados. Ou seja, trata-se da indústria da produção musical, que se desenvolve em consonância com a evolução dos meios de comunicação e das técnicas de gravação, produção e circulação das canções.

Esses processos vão desde a customização de capas para os discos – a embalagem – como forma de atrair o interesse das pessoas e estimular seus afetos, até a produção de palco do artista, os instrumentos, timbres, e sonoridades específicas que o músico utiliza para cada gênero musical (samba, rock, jazz). Tudo isso tensiona o elemento central desta engrenagem, ou seja, a canção. Por exemplo, a embalagem onde se coloca o disco gravado passa a conter informações associadas ao músico no seu encarte, as letras das canções estimulam a relação de proximidade do ouvinte com a canção – em certa medida, funcionam como mais uma

estratégia de memorização dos versos, que estimulam o ouvinte a “seguir a letra” e “cantar junto” com o intérprete.

Essas relações de configuração da imagem e do material produzido pelos músicos são diferenciadas para cada um dos gêneros, que pressupõem diferentes estratégias de confecção do produto a ser vendido para que permitam ao público reconhecer as características do artista, e já iniciar seus julgamentos sobre aquelas canções. Um álbum² vendido para o público apreciador de MPB é diferente, por exemplo, de um álbum de *heavy metal* norte-americano, pois os locais onde eles circulam e o público ao qual a obra se destina, em sua maioria, são distintos. Claro que não se exclui a possibilidade de haver fãs das duas categorias, mas esta pessoa receberá duas mensagens diferentes da indústria.

A circulação das canções, quando feita em maior escala com utilização dos suportes fonográficos e dos veículos de comunicação, sob as estratégias da indústria fonográfica, abrange um público muito mais amplo, o que configura uma distância maior entre o que se produz e a forma como se consome determinada canção. O inverso acontece, por exemplo, com os músicos independentes, sem gravadora, que utilizam o discurso de não se submeterem às mediações mercadológicas e estabelecem uma relação mais próxima com o seu público. Assim, eles atestam a noção de autenticidade³ que os seus admiradores valorizam nele. Vale lembrar que essa noção de autêntico faz com que críticos, artistas e fãs coloquem suas preferências em uma hierarquia musical, com a exclusão ou legitimação de determinadas canções, e rejeição de outras (SHUKER, 1999).

² No dicionário Houaiss, o termo “álbum” pode significar um “livro para colagem de fotografias postais, selos” ou “volume composto por um ou mais discos, CDs, CD-ROM, etc., geralmente acompanhado de um folheto informativo”. Utilizaremos esta última definição, a denominação ao conjunto formado pelo suporte de armazenamento de canções gravadas, e sua embalagem (CARDOSO FILHO E JANOTTI JR, 2006).

³ A idéia de autenticidade é uma das estratégias de validação de um discurso de determinado músico., utilizadas pela indústria e pelo público de um determinado gênero musical. Richard Peterson descreve o conceito de autêntico como uma “construção social”, um processo de evolução e valorização de determinado movimento. (in VIANA, 2004, p.33) Simon Frith também define que essa construção é feita socialmente, mas define como “autêntico” um músico que cumpre suas premissas, ou seja, executa aquilo a que se propõe, o que os seus ouvintes esperam dele (FRITH, 1998, p.71)

A evolução tecnológica dos meios de comunicação e dos aparatos de reprodução (bem como dos suportes) ao longo do século XX foi fundamental para a própria evolução da indústria fonográfica em si. Além disso, gerou disputas dentro da própria indústria, como por exemplo, entre a utilização do *longplay* (LP) ou do *single*. O primeiro, um suporte no qual se podia armazenar mais de uma peça musical, e o segundo, chamado de disco de 45rpm, e que, como o disco de 78 rpm, só permitia uma faixa por disco. O álbum com apenas uma canção associava esta única música à imagem do artista para difundi-lo na sociedade, enquanto que o *LP* armazenava um maior número de composições do músico, e opções de escolha de canções favoritas para o público.

As opções da própria indústria fonográfica também foram re-configuradas. Durante a década de 1960, ela sofreu reformulações graças às altas vendas dos aparelhos de reprodução, principalmente para a classe média urbana. Além disso, as rádios começaram a especializar seus programas para determinados gêneros, o que provocou uma segmentação do rádio (JANOTTI JR, 2003). No veículo radiofônico surgiram os programas de auditório, em que o apresentador e uma platéia interagem e, nesses primeiros palcos, muitos dos artistas da música popular brasileira ficam conhecidos.

Com o desenvolvimento de outras mídias, como a TV e o cinema, surgiram novas possibilidades para a promoção dos artistas, nas trilhas sonoras de filmes, principalmente os musicais. As próprias gravadoras evoluíram seus processos de produção musical e passam a empregar sonoridades diferentes nos instrumentos – *delay*, *reverb*, *scynth*, distorções diferenciadas – e tensionam as escolhas dos músicos e compositores, pois com um maior leque de opções, novos estilos surgem dentro das categorias musicais.

Não se pode esquecer, também, das fitas K-7, não tão grandes quanto os *LPs*, que permitiam às pessoas, principalmente os jovens, a saírem com seus walkmans pelas ruas, e ouvir suas músicas no ambiente que bem desejassem. Além disso, já havia algumas pessoas

que organizavam a ordem das músicas nas fitas, pois gravavam em suas próprias fitas as músicas que queriam, na ordem que quisessem.

A partir dos anos 1990, consolida-se o suporte fonográfico “*Compact Disc*” como armazenador de peças musicais, pois possui uma capacidade maior que o LP, além de ser menor e podia ser transportado mais facilmente. Shuker (1999) afirma que, já nos anos 1980 o *single* e o LP de vinil (suportes fonográficos) já declinavam suas vendas nos EUA e na Europa, mas sobreviveu até a década de 1990 no Brasil. E o processo continua na década seguinte, com o crescimento no número de aquisições de CDs por parte do público (O k-7 ainda resiste até hoje por ser portátil e permitir gravações). Ao mesmo tempo, os utensílios domésticos começam a se desenvolver, cresce o número de pessoas com computador ao longo da década e a internet se torna um novo veículo de comunicação e difusão de informações e canções..

Até o Cd, entende-se que os ouvintes de determinado(s) gênero(s) musical (ais) guardavam em suas residências grandes “bibliotecas musicais”, pois mesmo com um suporte que ocupe menos espaço, ainda é necessário guardar os CDs, o que ocupa espaço físico. Eis que, já nos primeiros anos do século XXI, com a evolução dos micro-computadores, estes passam a armazenar músicas em seus discos rígidos, permitindo ao ouvinte “salvar” (ou guardar) em seu arquivo músicas disponibilizadas em arquivos de áudio conhecidos como “Mpeg Layer 3”, ou MP3, ou em outros tipos (WMA, RM, etc.).

De início, a veiculação destas canções na internet não agradou alguns artistas, pois as músicas de seus álbuns eram encontradas distribuídas por programas de troca de arquivos “ponto a ponto” (*peer to peer*), como o Napster, o Emule, o Kazaa e o AudioGalaxy, e ouvidas separadamente, separadas ou não do conjunto “álbum”. Hoje em dia, inclusive, há outro tipo de programa de troca conhecido como “Torrent”, em que quanto mais usuários acessam um mesmo arquivo, mais rápida é a velocidade de chegada deste arquivo, que

permite aos ouvintes armazenarem discografias inteiras, shows em qualidade técnica de som e imagem elevada, entre outros.

Com a expansão da internet, que se tornou uma grande rede mundial de informação, e a difusão dos arquivos musicais a partir dos programas “ponto a ponto”, os ouvintes têm a possibilidade do acesso a um repertório musical mais amplo, com bandas de locais distantes, que antes só poderiam ser ouvidas por meio da importação de CDs. A noção de composição também se dilui, já que hoje os softwares (programas de computador) permitem ao ouvinte montar sonoridades, mesmo que o indivíduo sequer tenha conhecimento de como tocar um instrumento musical, apenas se ele souber como utilizar alguns programas simuladores de instrumentos musicais.

Cardoso Filho e Janotti Jr. (2006) apontam ainda uma outra característica da evolução tecnológica dos veículos de comunicação e aparatos de reprodução. Os “tocadores” de mp3 portáteis, como o *Ipod*, um disco rígido portátil, desenvolvido pela *Apple* e que se tornou referência do consumo de música no arquivo MP3, tensionam a idéia de uma “lista de execução” das músicas. É possível ouvir dezenas de artistas em seqüência, apenas ao selecionar suas canções, e ouvi-las aleatoriamente, ou com uma ordem pré-definida, sem haver a necessidade de se cortar os pedaços da fita K-7 – já no final dos anos 90, alguns tocadores de CDs permitiam que a ordem também fosse colocada como aleatória, mas não é esse o ponto em questão. E sim, o fato de se permitir ouvir diversos artistas sem a necessidade de se “trocar” o CD, o que só era possível até então no rádio (mas sem escolher as músicas), em coletâneas, ou ao gravar separadamente músicas em uma fita cassete.

A questão dos suportes para a indústria fonográfica não passa somente pela mediação nos elementos plásticos musicais. Com a maior difusão das canções na sociedade configuram-se novas relações de confecção da imagem do músico, de acordo com um horizonte de expectativas de sua comunidade de ouvintes. Isso denota um processo de

segmentação do trabalho da indústria em esferas diferenciadas, ou, com um termo que Shuker (1999) apropria de Bordieu, a partir dos “intermediadores culturais”. Estes últimos são os funcionários da indústria, ou, em outras palavras, as esferas que englobam a produção e circulação, e vão desde os encarregados da produção musical, da circulação – donos de teatros, de casas de eventos – distribuidores, promotores de shows, e todos aqueles membros da indústria que tensionam a criação musical, a partir das estratégias da indústria.

Mais do que ser entendida como uma estratégia de cooptação, essa indústria fonográfica deve ser vista como um mediador que atua no começo da confecção de uma canção (a partir dos gêneros musicais), permeia a produção musical (atua nas escolhas do intérprete, e o direciona para o seu público), até a gravação da peça musical em um suporte de armazenamento (LP, CD, etc.) e posterior veiculação. Negus (1999) afirma que a idéia de que a indústria simplesmente dita exclusivamente segundo o que requer sua lógica capitalista, sem se preocupar com os interesses e desejos do público não é correta. Na verdade, essas práticas de produção da indústria fonográfica se relacionam com amplas formações culturais e suas respectivas práticas, que não estão sob total e irrestrito controle da indústria, mas são tensionadas pelas estratégias dela.

Sobre essas formações culturais, pode-se retomar o que afirma Fabbri (2006) das distintas classificações e usos que comunidades musicais fazem das diferentes tipologias, ou definições de gênero, que se transformam com o passar do tempo. Assim, devem ser consideradas também as circunstâncias sociais nas quais os membros desses grupos de ouvintes realizam seus julgamentos musicais do que é bom ou ruim, ou do que tem valor para eles (FRITH, 1998).

Isso acontece de maneira variada, a depender do contexto social, político, econômico, histórico e cultural em que este ouvinte está inserido, com o qual estabelece relações para chegar a seus juízos de valor. Este termo, segundo o dicionário Houaiss, é um

conceito com duas definições: “Preço de um bem ou serviço; valia”, e “importância que se atribui a algo ou alguém; mérito, estima”. É uma noção subjetiva utilizada pelas pessoas para julgar algo ou alguém, a partir do diálogo que estabelecem com essa coisa/pessoa. Esses julgamentos se desenvolvem interligados com os de outros indivíduos, se relacionam entre si e, quando postos frente aos “produtos” oferecidos pela indústria (no caso da música, referimo-nos aos artistas e canções), cada ato de julgar é uma reação – positiva, negativa, de indiferença, etc.

Para valorizar ou desmerecer determinado produto, o ouvinte se utiliza do seu juízo de gosto que, segundo Frith (1998), é um julgamento feito com base na representatividade que uma canção tem para as pessoas, ou o que essa música deveria ser, um julgamento ligado ao que a peça musical representa para a evolução do gênero musical (uma visão ética da obra). Janotti Jr. (2004) situa “gosto” como uma “sintonia de determinados valores” entre um indivíduo e uma obra – no caso, formas e manifestações musicais – ou seja, uma identificação ou rejeição com determinado produto.

A partir dessa produção de sentido, configurada pela aproximação ou distância que o público sinta no seu contato com a obra (que pressupõe uma análise contextual da obra e do público), é que se chega aos juízos de valor do que é “bom” ou “ruim” para o ouvinte apreciador de determinadas canções. Aqui, vale ressaltar também a influência que tem os críticos nas decisões do público, pois esta crítica tenta direcionar a audição do ouvinte para alguns elementos valorizados pelo crítico, e além disso se utiliza de elementos técnicos e simbólicos para escrever o seu texto e tentar convencer seu leitor.

A indústria fonográfica atua na busca por identificar esses juízos de valor, que definem o tipo de apropriações feitas pelos ouvintes (no caso da música). Por meio de pesquisas de mercado, do que as pessoas compram, a indústria tenta chegar ao que o elas desejam. Como são variados os julgamentos de valor e as comunidades musicais existentes, a

própria indústria se diversifica, para abranger desde os artistas “da moda” – de vendagem imediata – até aqueles que não possuem os mais altos índices de vendas, mas que se mantêm fiéis às suas características musicais, independente de modismos.

Uma questão também presente na análise do que os públicos, a crítica, os produtores e a indústria valorizam é a questão da “rotulação”. Os “rótulos” funcionam como formas de definir, ou marcar, a qual gênero um músico pertence, que tipo de música ele produz e, logo, qual o público para este intérprete, ou seja, próximo da maneira como atuam os gêneros musicais. Dessa forma, uma banda de rock com seu estilo – forma com que se apropria e executa os parâmetros do gênero (*heavy metal, hard rock, punk, progressivo, etc.*) tem o seu rótulo próprio, colocado seja pela indústria, ou pelos músicos da banda. Afinal, a forma como se pronunciam os artistas de rock é parte de suas estratégias de demonstração de autenticidade perante o público, ou seja, de pertencer a um grupo ou tribo dentro do próprio gênero do *rock*.

A partir dos “rótulos”, a indústria fonográfica constrói as estratégias de venda dos produtos relacionados aos músicos. Os gêneros musicais funcionam como uma espécie de rotulação, pois eles são os critérios para a divisão das prateleiras de discos e CDs em lojas de música, sempre em busca de oferecer ao ouvinte mais facilidade em encontrar o artista que busca.

Frith (1998) destaca três “planos” principais de ouvintes musicais que realizam seus julgamentos de valor na experiência musical – os músicos, os produtores e o público em geral. Para os primeiros, a valorização de uma canção está na competência em realizar o que se propõe o músico – habilidade e técnica para tocar determinado instrumento, conhecimento dos aparatos que oferecem sonoridades diferenciadas à disposição, como caixas de som, sintetizadores e pedais de efeitos. No contexto dos músicos, para uma música ser julgada como bem sucedida, a referência é o conhecimento acerca do seu instrumento, da técnica para

tocá-lo e das tecnologias a disposição do músico. Leva-se em conta, ainda, que o material utilizado pelo artista deve estar em sintonia com as características do tipo de música a que ele se propõe a tocar.

Já o produtor, que tem como função transformar a obra musical em um bem de consumo, realiza uma mediação entre a obra do artista e a veiculação desta para o público. Assim, seu julgamento de valor é tensionado pelas escolhas da indústria, mas também na qualidade artística de determinado músico, como corrigir pequenos problemas na gravação, o uso de *reverbs* ou outros efeitos. O produtor é também norteado pela apreciação do público. É importante ressaltar o papel das pesquisas de mercado feitas no intuito de conhecer o que mais agrada ao público. Esse é um dos mecanismos utilizados para se compreender o “gosto” popular e traçar as estratégias mais favoráveis para agradar a uma maioria – logo, com maiores possibilidades de venda.

Por fim, o público, que não é motivado somente por “sensações interiores” ou sentimentos pessoais – gosto não é uma questão completamente subjetiva. As pessoas seguem suas influências culturais e históricas e são tensionadas pelas estratégias de venda da indústria fonográfica, na veiculação das canções. O público de alguns gêneros musicais tem como estratégias saber se o músico que lhe agrada não trai o que sempre pregou, se o artista toca canções do gênero em que ele é colocado. É uma forma comum de julgamento principalmente entre os admiradores de gêneros que alegam para si uma “tradição musical”, ou seja, elementos dos gêneros que são valorizados. Mas vale lembrar que mesmo essas “tradições” estão em processo de constante re-configuração, a partir das próprias relações das categorias e estilos musicais entre si, e destas com os contextos onde acontecem essas trocas (HALL, 2003).

Existe também a crítica especializada, que opera como mais um agente no campo musical. Segundo Frith (1998) a crítica tem como objetivo explicar ao público como se deve

ouvir uma determinada canção e, a partir de seus julgamentos, também constrange as escolhas do público, além de servir como um divulgador, para bem ou mal, de um artista. Para tanto, os críticos se utilizam de conhecimentos técnicos, plásticos e da história do gênero musical do qual a composição analisada faz parte (na opinião deles). Assim, realizam seus julgamentos e “traduzem” ao público, mas mesmo estes julgam também as obras segundo seus próprios gostos, experiências e contextos em que vivem. A crítica, também, influencia os próprios músicos – embora alguns deles afirmem que não levam os críticos a sério – pois as resenhas são, também, termômetros para se saber as expectativas do próprio crítico.

Já que o assunto aqui é a compreensão das apropriações feitas pelas comunidades musicais, é necessário ir ao cerne da questão, a uma compreensão de como se constroem os gêneros musicais e o que eles são. Além disso, da relação que existe entre as categorias musicais e a atuação da indústria fonográfica nas esferas da produção, circulação e consumo musical.

2.3. O GÊNERO MUSICAL.

Roy Shuker (1999) conceitua o gênero como uma categoria ou um tipo, utilizado como elemento básico de organização do campo musical. Considera, ainda, que se trata de uma classificação “fluida”, pois não é independente da influência de outras categorias, e que funciona como marca de referência para os músicos, para a crítica e fãs. Ressalta também que os gêneros têm características peculiares, que lhes dão uma certa identificação, com a qual definimos a qual gênero pertence determinada canção popular. Ao mesmo tempo, são tensionados constantemente pelas novas composições, o que faz os limites dos gêneros se entrelaçarem uns com os outros.

O autor cita, ainda, que os traços estilísticos das canções que estão relacionadas às evoluções históricas da música são encontrados nos gêneros musicais e, a partir das reconfigurações destas músicas, as categorias evoluem, permanecem como são, ou simplesmente desaparecem e são substituídas por outras. Esses traços estilísticos podem dizer respeito a elementos como o ritmo⁴ das canções de um determinado gênero, que instrumentos são empregados na canção, a forma como o cantor interpreta a letra e a canta, entre outros.

Sobre a forma do canto, cabe uma observação de Tatit (2002), que identifica duas estratégias de dicção na música popular, os processos de *passionalização* e de *tematização*. No primeiro, o cantor investe na continuidade melódica, no prolongamento de vogais, muito comum nas canções com maior carga romântica, em que a canção é norteadada por um sentimento de passividade na paixão, como se o cantor fizesse declarações e juras de amor.

Já no segundo, o investimento é feito na segmentação, no canto constituído pelo ataque vocal às consoantes das palavras, utilizada na interpretação de letras que constroem personagens, valores universais, canções de exaltação (da pátria, da vida, da gente) e nas músicas mais dançantes. Ao empregar este recurso, o intérprete canta mais próximo dos acentos da fala cotidiana, e aumenta o ritmo em que as palavras são pronunciadas.

Simon Frith (1998) analisa o gênero musical, também, sob a ótica dos usos que a indústria fonográfica realiza das diferentes categorias musicais como uma forma de classificar não só uma canção ou artista, no mercado musical, mas também o mercado que se sentiria atendido pela canção e pelo artista. Além disso, uma outra análise feita por este autor, que vai além do que afirma Shuker (1999) sobre os gêneros, é a das atitudes dos artistas esperadas

⁴ Ritmo pode ser definido como a “forma em movimento” que a música dá a perceber, geralmente através de um pulso, um batimento, que pode ser regular ou irregular, mas não é linear. É, sim, uma sucessão oscilante de diferentes valores de tempo, em torno de um centro musical, que é afirmado a partir da repetição regular (WISNIK, 1989). Pode também ser caracterizado como a subdivisão do tempo de uma peça musical em partes perceptíveis e que podem ser medidas, ou seja, a organização do tempo segundo a periodicidade sonora (DOURADO, 2000). Pode-se dizer que o ritmo é um dos componentes estruturais da música, e que está voltado para a execução musical, para a materialidade sonora da canção, logo, o ritmo está intimamente ligado à conformação temporal dos sons (JANOTTI JR, 2004).

pelos seus respectivos públicos. Não são só as características estilísticas das canções interpretadas que “rotulam” um artista como de determinado gênero, mas também a forma como ele se porta diante de seu público, qual figurino veste nas apresentações, as decisões sobre as fotos promocionais, do que dizer e como falar nas entrevistas, etc.

Os gêneros descrevem não somente quem são os ouvintes, mas também o que esta música significa para estes públicos, ou, como diz Fabbri (2006), que tipo de usos as comunidades de apreciadores de um determinado gênero musical esperam ouvir em um artista de certo gênero. Essa categorização serve de parâmetro para que a indústria fonográfica descubra – ou, ao menos, tente identificar – o que as pessoas gostam, e por que gostam, fazendo com que as categorias musicais atuem como um argumento sociológico e ideológico. (FRITH, 1998).

Franco Fabbri (2006) analisa o gênero sob a ótica das relações que as comunidades musicais de ouvintes realizam com os gêneros, e ressalta a importância dos eventos musicais não só no reconhecimento, mas na própria evolução de uma categoria. O autor conceitua os gêneros como unidades culturais, definidos por códigos que, historicamente, já eram amplamente reconhecidos antes que o nome do gênero se consolidasse. Esse é um ponto em comum entre Fabbri (2006) e Frith (1998), a respeito da importância que as alterações nos contextos em que determinados gêneros existem se refletem nas relações entre eles e suas comunidades musicais de ouvintes.

A categorização atua no processo de construção de um significado musical, a partir dos eventos sonoros particulares percebidos pelos ouvintes. Fabbri (2006) afirma também que as regras de gênero são aceitas por uma comunidade definida e concreta, de indivíduos relacionados com a categoria em questão – desde músicos, críticos e instituições econômicas, até os públicos – e estão constantemente em negociação com membros de outras comunidades. Dessas negociações, saem as hierarquizações e os julgamentos de valor.

Keith Negus (1999) lida com a questão do gênero como uma ampla série de divisões sociais relacionadas com as dinâmicas de produção da indústria fonográfica. O autor afirma ser fundamental entender como a indústria interfere na produção, reprodução, circulação e interpretação das categorias musicais para se chegar à compreensão dos processos de re-configuração desta, que somente uma análise musical das canções não basta. Para o autor, a indústria não determina o que os indivíduos das comunidades musicais devem ouvir, mas a produção industrial e os veículos de comunicação tensionam as escolhas dos indivíduos.

Além disso, com a mundialização da indústria fonográfica, um maior número de pessoas se relaciona com diferentes gêneros “estrangeiros” – de outros estados, regiões, ou países – ao mesmo tempo em que características locais se acentuam em diferentes regiões. Para conseguir não só chegar ao público que valoriza as tradições musicais locais, bem como aos ouvintes que tem preferência por um (ns) ou outro(s) gênero(s) estrangeiro(s), a própria indústria fonográfica passa constantemente por processos de segmentação do conteúdo e das canções veiculadas, em busca de atingir um maior número de pessoas.

Para Negus (1999), as tensões e divisões sociais, constituídas em relação com esses “gêneros culturais” (termo que ele apropria de Steve Neale, para tratar as categorias – musicais ou não – como conceitos sociológicos, mais do que uma mera noção formal e definida) constroem a indústria de maneira similar como esta última limita e tensiona os significados dos próprios tipos musicais.

Uma análise da indústria permite afirmar que ela age como um mecanismo que constrange as escolhas e os limites dos gêneros, com o objetivo de compreender o porquê das escolhas e dos usos que as comunidades musicais fazem por um artista ou um tipo de canção, em detrimento de outro. Para as novas opções, novos gêneros surgem para mediar o contato entre quem produz a música e seu público, para auxiliar no reconhecimento do que é de

interesse do ouvinte. O público de uma determinada categoria musical realiza um processo de negociação e hierarquização, de acordo com uma rede de códigos reconhecidos historicamente por esse grupo, ou seja, características dentro das composições que cada ouvinte valoriza ou não.

Uma observação a ser feita é de que o gênero não nasce com a indústria fonográfica, como um mero “rótulo” identificador de para onde vai cada canção. Ele é anterior ao surgimento da própria indústria, pois as características que distinguem uma categoria das demais são características musicais, de letra, melodia, ritmo, instrumentos, formas de execução, etc. Tais características influem, mas não totalmente balizam, as escolhas e a hierarquia que o público estabelece

Janotti Jr. (2003) afirma que identificar o que não faz parte de determinada categoria musical é um trabalho menos árduo do que definir as características desta e a extensão de seus limites. Isso porque os próprios gêneros musicais possuem características estilísticas que permitem ao ouvinte identificar quando determinado elemento não está de acordo com as características do tipo musical em questão.

Em outro texto, o mesmo autor chega a uma definição de gênero que concorda com o que sugere Frith (1998), de que a classificação no campo musical atua como um modo de mediação entre as estratégias produtivas da indústria e o sistema de recepção, entre os modelos oferecidos, e os usos que as comunidades musicais fazem deles, através de suas formas de leitura dos produtos midiáticos (JANOTTI JR, 2006).

Assim, o gênero seria um tipo de evento musical, constrangido pelas escolhas da produção segmentada de uma indústria fonográfica, e que tem como objetivo compreender as escolhas do público, que dialoga com essas categorias, reconhece-las e estabelecer seus juízos de valor e hierarquização (o que é bom ou ruim) sendo tensionados por estes mesmos gêneros. Tais julgamentos são feitos com base nas experiências anteriores do público e num contexto

histórico, que também atua sobre as categorias musicais, que estão em constante evolução e se re-configuram a partir de misturas com outros estilos musicais, ou de re-leituras e inserção de novos elementos feitas pelos artistas.

Esse constante processo de re-configuração torna complicado estabelecer limites rígidos e intransponíveis entre os gêneros musicais, embora estes possuam características particulares que os diferenciem entre si. Por exemplo, nos anos 60, o Brasil vivia um momento de efervescência cultural, em boa medida, por causa do golpe militar de 1964. Um grupo de artistas, muitos deles que tocavam bossa nova ou samba se uniram e começaram a se assumir enquanto músicos da MPB, música popular brasileira, e não admitiam a entrada de elementos musicais estrangeiros nas suas canções, como a guitarra elétrica, instrumento que ajudou na popularização do rock nos EUA e Inglaterra.

No Brasil nesta época, havia um movimento, a Jovem Guarda, que trazia um rock de baladas românticas, descomprometido com a realidade brasileira, mas interessado em temas românticos e dançantes da juventude, mas sem ligação com o contexto social em que vivem os intérpretes essas canções. O interessante é que a própria bossa nova se apropriava de elementos do *jazz* norte-americano, em seu começo nos anos 50, mas critica, na década seguinte, o uso de guitarras elétricas.

Este é um exemplo extremo, mas que serve para perceber que as pessoas compreendiam o que era “Jovem Guarda” e o que era “MPB” – ao menos segundo o que assumiam esses grupos. Havia elementos estilísticos que permitiam aos ouvintes reconhecerem os gêneros, ritmos específicos, os instrumentos utilizados, composição das letras, forma como se canta, enfim. Ou seja, nota-se que os gêneros musicais possuem certo “núcleo duro” que os ouvintes desta categoria, em sua maioria, reconhecem, baseados nas características estilísticas através da leitura feita pelo público.

Mesmo este “centro” está sujeito a re-configurações, mas estas, quando acontecem, ocorrem de maneira mais lenta e gradual do que o que ocorre na fronteira entre um gênero e outro. A fronteira entre os gêneros é fluida, é difícil delimitá-las com precisão, pois se trata de um ambiente de “disputas”, por causa de novas possibilidades de composição e utilização de instrumentos musicais que tensionam as categorias.

Depois de compreender como a indústria fonográfica, o público e os artistas dialogam com o gênero musical, iniciaremos as análises no tema principal deste trabalho, a MPB.

3. A MPB NO CAMPO DOS GÊNEROS MUSICAIS.

3.1. CONTEXTUALIZAÇÃO – A MÚSICA POPULAR NO BRASIL.

3.1.1. As primeiras gravações e o samba

A música brasileira foi marcada, desde seus primeiros momentos até os anos recentes, pela presença da voz como principal instrumento musical empregado, o que identifica um corpo presente e atuante na interpretação das canções. Essa tradição de oralidade é fruto das primeiras manifestações musicais no Brasil, de origem indígena, e foram marcadas pelo ritmo dançante, pelo som de instrumentos de percussão e pela exaltação da dança. Além disso, há a influência dos colonizadores portugueses, no século XVI, na oralidade nas expressões musicais, com o processo de catequização iniciado pelos jesuítas, que trouxeram hinos e cânticos católicos para o país. (TATIT, 2004).

Em seguida, os negros africanos vindos para trabalharem como escravos em lavouras de cana do Nordeste trouxeram consigo um leque de tradições particulares, que foram adaptados para a realidade local. Desde a culinária, cultos religiosos e influências musicais, identificados pelos batuques e ritmos negros. Essas tradições negras, assim como as européias, foram apropriadas e deram origem a formas musicais que buscavam a dança e a excitação corporal através do ritmo.

Antônio Cândido (Apud. VIANNA, 2004) afirma que a música serve de canal comunicativo entre diferentes grupos sociais, e é o que realmente acontece no Brasil. Primeiro, porque no país houve diversos encontros entre as culturas indígena, branca –

européia e negra – africana. A miscigenação entre os povos, que deu origem a “mulatos”, “caboclos” e “cafuzos”⁵, também aconteceu cultural e musicalmente. Tatit (2004) afirma que mesmo brancos e mestiços também participam das rodas musicais dos negros, especialmente em períodos de festa (Claro que isso não era uma unanimidade na sociedade da época).

Talvez a primeira expressão musical genuinamente brasileira seja a modinha, surgida no século XVIII e que nascera da moda portuguesa re-configurada no Brasil. Quando a “modinha” viaja para a Europa, altera inclusive a moda portuguesa, graças ao sucesso que o novo estilo havia feito no Velho Mundo.

No final do século XVIII e início do XIX, é identificado nas senzalas o lundu, um estilo musical que estimulava uma dança considerada libidinosa para os padrões da sociedade brasileira da época. (NAPOLITANO, 2002). Era um tipo de música de origem negra, trazida por escravos do Congo e de Angola, que se notabilizava por estimular uma dança libidinosa conhecida como “umbigada”. Foi uma dança que apresentou algumas características do que, mais tarde, se tornaria um dos mais importantes gêneros musicais brasileiros: o samba.

O lundu apresentou, ao longo do século XIX, variações como o miudinho, a espanholada, entre outros. Também foi apropriado pelos brancos, reformulado e, com a influência de outras danças de salão, torna-se o “lundu de salão”. A dança fez sucesso nos salões nobres, embora não preservasse os traços libidinosos da “umbigada” praticada nas senzalas.

Tatit (2004) caracteriza essa música do período que vai do século XVIII ao XIX, como constituída por peças musicais baseadas no batuque – ritmicamente – e com a melodia com meneios da fala cotidiana. O texto musical era interpretado numa linguagem mais próxima às pessoas, com algumas “inflexões românticas” que davam ao canto certa abstração.

⁵ Mulato (a): filho (a) de branco (a) com negro (a); Caboclo (a): Filho de branco (a) com índio (a); Cafuzo (a): Filho de negro (a) com índio (a).

Percebem-se as primeiras manifestações rítmicas e melódicas de uma identidade musical brasileira.

Na metade do século XIX, a polca, dança de origem tcheco-eslovaca, chega aos salões do Brasil e torna-se febre na sociedade carioca – vale lembrar que o Rio de Janeiro já era a capital do Brasil. A seguir, já mais próximo do final deste século, surgem os “ranchos carnavalescos” primeiros grupos que, inspirados nas procissões religiosas e folclóricas nordestinas, viriam a promover os primeiros desfiles – e a esboçar traços do samba através do batuque de origem africana. A seguir, viriam os “blocos de foliões de rua” e, depois, os carnavalescos.

Ao final do século XIX, nasce o choro, ou chorinho, tocado por um quarteto de músicos com dois violões, um cavaco e flauta (NAPOLITANO, 2002). Os instrumentistas, em geral, eram modestos funcionários dos Correios e Telégrafos, da Alfândega e da Estrada de Ferro Central do Brasil. Eles se reuniam nos subúrbios cariocas e iniciavam suas improvisações, uma das características do chorinho. O nome vem da mágoa e nostalgia que inspiravam os compositores. Antes de 1900, ainda vale destacar o surgimento do frevo, gênero nascido da polca-marcha, em Recife, Pernambuco.

Nesse mesmo período, o Rio de Janeiro era palco de intermediações culturais entre diferentes gêneros e estilos, surgidos no Brasil ou estrangeiros. Além do choro, da polca e do lundu de salão, havia a habanera cubana e o maxixe (gênero cuja dança era também lasciva, derivado da habanera e do lundu afro-brasileiro). Após a abolição da escravatura, em 1888, senhoras negras começam a se instalar em terreiros no Rio de Janeiro, vindas da Bahia. Eram chamadas de “tias” e suas casas eram os espaços para o debate entre pensadores, artistas diversos, membros do governo e trabalhadores. Nestes locais, os músicos destes vários estilos dividiam o espaço e tocavam suas canções (TATIT, 2004).

As casas das tias se tornaram espaços de mediação entre ciganos, negros, mulatos, músicos de variados gêneros, que tocavam modinha, lundus, polcas, sambas, choros, entre outros. Além deles, em algumas destas celebrações havia a presença de intelectuais, que participavam dos saraus e, assim como os outros presentes, conheciam as diversas expressões musicais que existiam no Brasil.

Estes intelectuais foram fundamentais para dar visibilidade a algumas destas formas musicais para o restante da sociedade. Graças a eles, esse território de mediações se expandia para além das paredes das casas das tias, com esses mediadores culturais levando os músicos desses terreiros para diferentes saraus e residências, em ocasiões festivas, onde os artistas populares conheciam outros intérpretes e compositores, que possuíam formação musical (VIANA, 2004).

A coreografia individual é inspirada em alguns movimentos da capoeira e o ritmo contagiante estimulava o público para dançar. Em 1889, o fonógrafo, aparato de reprodução sonora, chega ao Brasil e, cinco anos mais tarde, é a vez do gramofone ser trazido para o país. Tais aparatos permitiam aos músicos ter suas canções gravadas em suportes de armazenamento, para posterior reprodução para o público (TINHORÃO, 1981).

Em 1902, acontece a primeira gravação de uma canção para um disco brasileiro. O tema escolhido é o lundu “Isto é Bom”, de Xisto Bahia, cantado por Baiano. A gravação foi feita pela Casa Edison. Os primeiros registros fonográficos eram feitos em cilindros de estanho e goma-lasca e, a seguir, com o desenvolvimento dos aparatos de reprodução, os suportes começam a chegar para a população, como por exemplo os discos de 78, 33 e 1/3, e 45 rotações por minuto (RPM).

Neste processo de gravação, como afirma Tatit (2004), a diversão do músico popular torna-se trabalho e muitos deles passam a se profissionalizar – antes, eles tocavam como diversão nos momentos em que não estavam em seus empregos e faziam apresentações

em saraus e em teatros, além das casas das tias – e a fazer da música uma forma de ganhar algum dinheiro. Além disso, as gravações se destacam como uma nova forma de registro da peça musical, pois até então as partituras escritas eram a única forma de fazê-lo.

Tatit (2004) pontua também que o “improvisado” de melodias e letras, característica comum dos músicos que iam aos terreiros e casas das tias, passa a ser moldado de maneira a caber nas limitações do suporte. Longos trechos improvisados são reduzidos, pois o disco ainda não tinha como armazenar muito tempo de música. Por outro lado, os trechos da letra que fossem gravados seriam reconhecidos por uma maior parcela do público. É o estágio inicial do desenvolvimento de uma indústria do disco no Brasil.

O gênero que primeiramente foi escolhido para as gravações foi o samba, porque a forma como se fazia a marcação do ritmo, com o batuque em instrumentos de percussão, além da letra cantada de uma forma próxima da fala cotidiana – favorecia a memorização (por parte do público ouvinte). Apesar de não ser tão bem captado, pois os métodos de gravação ainda eram bastante rudimentares, em 1917, a canção “Pelo Telefone”, cuja autoria foi creditada à Donga⁶, interpretada por Baião, tornou-se o primeiro samba gravado em um suporte midiático no Brasil.

Na segunda década do século XX, o Brasil vivenciou o movimento modernista, que teve seu auge na Semana de Arte Moderna de 1922. Buscava-se por uma identidade brasileira e o samba passou a atender essa expectativa, pois, além de ser o preferido para as gravações, era apoiado pelo próprio governo de Getúlio Vargas, em 1930, como o gênero sinônimo de brasilidade (VIANA, 2004). Não se deve esquecer que a capital do Brasil era o Rio de Janeiro, e o samba era a música urbana carioca da época, logo, estava muito mais próximo das primeiras gravadoras de discos.

⁶ Tatit (2004) pontua que os autores dos primeiros sambas nem sempre eram bem identificados. Além disso, Tinhorão (1981) aponta que a incipiente indústria dos discos, iniciada pelo homem que exibiu o fonógrafo pelo Brasil e realizou as primeiras gravações no Brasil, Federico Figner, também não respeitava as obras dos compositores, muitas vezes lançando-as como composições anônimas.

Percebe-se que os contextos em que se desenvolvem as relações entre os gêneros musicais, as instâncias da sociedade – o governo, os meios de comunicação, a produção fonográfica – e o público constroem as opções dos compositores no campo musical. O músico vivencia tensões entre a “tradição e a tecnologia” (expressa acima na questão do “improviso” melódico limitado pelo tempo de armazenamento dos suportes), entre o tipo de música que ele toca e a de outros artistas (mediações nos espaços das “casas das tias”).

Viana (2004) afirma que o samba realizou uma transição, de música marginalizada – antes de ser valorizado pelo governo, a pessoa que tocasse samba poderia ser presa – para gênero musical sinônimo de identidade nacional. Esse processo aconteceu, pois muitos intelectuais que freqüentavam as casas das tias passaram a levar os primeiros sambistas para tocar em grandes ocasiões festivas. O autor chama estas pessoas de “intermediadores culturais”, que podem ser comparados aos atuais produtores musicais e desempenhavam o papel de caçadores de talentos, em busca de novos artistas para apresentações em teatros e outros espaços.

Foi assim que Carmen Miranda – um fenômeno musical e midiático brasileiro – foi descoberta para o mundo. A cantora, que vivia no Rio de Janeiro, gravou composições de muitos autores, entre eles Josué de Barros, e, a cada novo disco, seu sucesso chegava a mais pessoas. Auxiliaram Carmen nessa escalada rumo à fama e fortuna o comércio de discos nos anos 30 e o meio de comunicação que revolucionaria a circulação de músicas na sociedade brasileira na primeira metade do século XX: o rádio.

O veículo radiofônico inicia suas transmissões no Brasil no ano de 1922, mas é no período do governo de Getúlio Vargas (1930-45) que o rádio ganha *status* de meio de comunicação principal do país. O então presidente, logo no primeiro ano de seu governo, considerou o rádio como um “serviço de interesse nacional e de finalidade educativa” (SAIA,

2000), e este meio de comunicação foi legalizado um ano depois. A partir de 1933, a Hora do Brasil, programa do presidente da República, começou a ser veiculado.

O rádio já exercia influência na sociedade antes da Segunda Guerra Mundial (1939-45), sendo o veículo que impulsionou a carreira de Carmen Miranda que interpretava sambas. Mesmo sem possuir uma voz potente, a cantora tinha um “charme” na hora de cantar e dançar, e isso era o bastante para encantar o público brasileiro e dos Estados Unidos (SAIA, 2000).

Alem do rádio, a difusão de muitas canções de gêneros variados acontecia no carnaval. Viana (2004) afirma que o samba carioca antes dos anos 30 ainda não tinha participação no carnaval, ao contrário das “polcas, valsas, tangos, mazurcas, schottishes e outras novidades norte-americanas como o charleston e o fox-trot”. Somente a partir dos anos 30, com o apoio do governo brasileiro, é que o samba busca seu espaço na festa carnavalesca, que também recebia incentivos do presidente Vargas, e se transforma em celebração principal do calendário brasileiro. O samba ganha espaço no carnaval, é divulgado pelo governo como expressão autêntica da música popular brasileira, enquanto outros estilos musicais que surgiam no resto do país eram considerados manifestações regionais.

Um episódio inusitado ocorreu com Carmen Miranda em 5 de julho de 1940. A cantora retornava ao Brasil após mostrar ao “Tio Sam” (metáfora para os EUA) “o que é que a baiana tem”, e lhe propuseram realizar um show no Cassino da Urca. Ela fez fama e fortuna nos EUA, apesar de muitos protestos de alguns artistas brasileiros, que a chamavam de “produto de exportação”. Carmen personificava a baiana, personagem ligada à cultura tropical, com frutas na cabeça e nos cenários. No entanto, quando voltou à sua terra, para ser aclamada como a grande estrela que era, encontrou uma recepção fria das pessoas que foram ver seu show, já que ela cantava poucas músicas em português no repertório. O episódio deprimiu a cantora, que não entendia o porquê de críticas como “disseram que voltei

americanizada”, pois ela tinha aberto as portas dos EUA para outros talentos brasileiros. No entanto, o país vivia um momento de identificação com uma música nacional, e ela foi taxada como uma cantora que se vendeu à indústria norte-americana. A questão Carmen Miranda reascende o debate por uma identidade musical brasileira.

Durante os anos 20 até a década de 50, O crescimento urbano do Rio de Janeiro do Brasil ocasionou uma divisão da cidade pela renda, em Zona Norte, de pessoas mais pobres, e a Zona Sul, onde se concentra até hoje a elite carioca. No centro da cidade ainda havia alguma mistura entre classes, espaço onde ocorriam as trocas e mediações que modificavam o panorama cultural da cidade.

A população mais humilde se deslocava cada vez mais para os morros cariocas, onde o samba passa por re-configurações estilísticas, o que leva ao nascimento do “samba de morro”, que começa a ser tocado nas primeiras escolas de samba, que surgiram na década de 1920. O ritmo dessa nova forma de se fazer samba era diferenciado. A ironia é que estes sambistas das escolas, do morro, passaram a se afirmar como intérpretes do samba “autêntico”. E esta variação dos primeiros sambas começou a ser reconhecida como o verdadeiro “samba de raiz”, um rótulo utilizado até hoje pela indústria fonográfica e por músicos e intérpretes desse samba.

Tatit (2004) aponta que, no período dos anos 30 aos 40, o Brasil tinha dois tipos de canções, associados à festa carnavalesca e aos demais períodos do ano. Para o primeiro, ganhavam destaque o samba e as chamadas “canções de encontro”, caracterizadas pelo autor como as músicas centradas no refrão, letras de temas recorrentes do cotidiano e um andamento rítmico mais acelerado, para estimular a dança.

Já nos demais meses do ano, as canções que faziam sucesso entre o público eram aquelas com um andamento mais lento, um sentimento de solidão reforçado pela letra e melodia, e com influência dos gêneros hispano-americanos como o bolero. Eram as “canções

de desencontro”, e sua estratégia era a de passionalização. Em meio às relações do samba do morro com os ritmos hispano-americanos – pois o Brasil era invadido pelos boleros latinos na maior parte do ano – nasce o samba com conteúdos passionais, ou samba-canção. Um samba romantizado, melancólico, com o andamento um pouco mais lento que o samba normal.

Em 1939 a música “Aquarela do Brasil” é exportada para os Estados Unidos e Europa, o que dá origem a outra modalidade de samba, o de “exaltação”, muito apreciado pelo presidente Getúlio Vargas e membros do Estado Novo, pois é um estilo de cunho nacionalista, além de ter obtido um alcance internacional.

3.1.2. Dos anos 40 aos 60: Re-configurações musicais

Tatit (2004) afirma que o “samba-canção” se tornou um padrão quase único de se executar a canção, com a exceção do “baião”, gênero de Luis Gonzaga, que desponta de norte a sul do país nos anos 40, como um novo estilo musical derivado das canções de raízes rurais e folclóricas nordestinas. Luis Gonzaga é o principal responsável por abrir caminhos para outros músicos nordestinos, além de influenciar a música popular do sudeste e sul do país, principalmente nos anos 60 e 70.

Nos anos 40, o rádio se consolidava como o veículo de comunicação do momento, para a difusão de peças musicais e informações. Foi a época áurea deste veículo, com seus populares programas musicais de auditório ao vivo, no Rio de Janeiro, com Ary Barroso (na Rádio Mayrink Veiga), e outros em São Paulo. Havia disputas acirradas entre orquestras, os 'cantores do rádio' (Francisco Alves, Orlando Silva, Silvío Caldas e demais) e as 'rainhas do rádio', (Emilinha Borba, Marlene). Ao mesmo tempo, a época de consolidação do rádio marcaria o declínio do choro, que entrava em decadência com o fim da era das grandes orquestras no Brasil.

Junto com essa expansão do rádio, e, nos anos 50, com o surgimento da televisão, alguns artistas passaram a se utilizar desses novos veículos como formas de divulgação de suas expressões artísticas. Muitos destes, motivados pelas mudanças do pós-guerra, cinco anos depois, que se refletiam nas expressões estéticas do mundo, e questionavam as fronteiras entre o “erudito” e o “popular”. Não se pode esquecer, também, que o cinema já era mundialmente, um veículo com *status* de bem de consumo cultural e funcionou como veículo da música popular, embora essa música fosse criticada de “popularesca” e “comercial” (NAPOLUTANO, 2002).

Napolitano (2002) considera que os anos 40 e 50 foram os anos da “invenção da tradição” no Brasil, com o rádio realmente consolidado como grande veículo da comunicação para diversos ouvintes, com a penetração de outros gêneros estrangeiros no Brasil, como a rumba, o bolero e o *jazz*, e também com o “samba-canção” sendo a principal expressão musical brasileira. Essa nova profusão de gêneros e estilos musicais faz surgir publicações e programas dedicados à música popular de identidade brasileira, no período, o samba, como a revista de música popular (1954-56) e eventos como o primeiro festival da Velha Guarda. Este, serviu para reafirmar o samba “tradicional” – que já não era o samba do começo do século, mas uma nova modalidade, re-configurada nos morros cariocas, estilo cujos reformuladores assumiram como sendo um “samba de raiz”, embora não tivesse as características de seu antecessor.

Ao final dos anos 50, o Brasil, em especial sua capital Rio de Janeiro, vivia certo um momento em que se buscou trazer para as artes a idéia de uma identidade brasileira, fenômeno que acontecia também em outros países. Isso se justifica se observarmos o contexto histórico. Em 1956, Juscelino Kubitschek assume a presidência da República e implementa sua política desenvolvimentista, com o slogan “cinquenta anos em cinco”. Desse novo caminho que tomou o Brasil, veio a construção de sua nova capital, Brasília, inaugurada em

1960. Aliado a isso, a seleção de futebol ganha seu primeiro título mundial, na copa de 1958, e surge o jingle “A copa do mundo é nossa / com brasileiro não há quem possa”, uma idéia de exaltação nacional. Vale lembrar, também, que antes mesmo de Juscelino, o próprio Getúlio Vargas já havia valorizado políticas de cunho nacionalista, principalmente durante o Estado Novo.

O Rio de Janeiro, ainda capital do Brasil na segunda metade dos anos 50, vivia um florescimento das artes. Em 1956, mesmo ano da posse do presidente Juscelino Kubitschek, João Guimarães Rosa lança Grande Sertão: Veredas, um marco da literatura brasileira. Paralelo a isso, nasce um movimento poético inspirado no concretismo pictórico e que buscava a valorização gráfica da palavra. Entre os principais nomes deste movimento, estavam os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar.

No Cinema, chega às telas em 1957 o filme Rio Zona Norte, de Néelson Pereira dos Santos, com Grande Otelo. No filme, elementos do Cinema Novo são percebidos, dentre eles uma busca por mostrar a realidade urbana e rural brasileira – inspiração de movimentos como o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa. O teatro de Arena vive uma efervescência com a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, um marco do movimento teatral com temática social. Nas artes plásticas, em 1959, vem o movimento neoconcreto, que contava com Ligia Clark e Lygia Pape, entre outros, que criticavam o anterior, o concretismo.

Napolitano (2002) pontua a criação da Revista de Música Popular, em 1954, de Lúcio Rangel, que empregava uma nova reflexão sobre a legitimação cultural da música popular, através da abordagem “folclórica” – focada nas tradições culturais e musicais, mas sem relação com a indústria.

Enquanto o morro afirmava categoricamente o samba, jovens da classe média carioca que possuíam instrução musical consideravam o melodrama da passionalização do

“samba-canção” uma “música de dor-de-cotovelo” (TATIT, 2004). Buscaram inspiração no jazz norte-americano para construírem suas noções de identidade musical brasileira.

Em 1958, é lançado o disco “Chega de Saudade” de João Gilberto, que inaugura o movimento conhecido como “Bossa Nova”. O termo “bossa”, da gíria carioca, faz menção a tudo o que é novidade, como era o jeito de se fazer música que Jobim produzia, com as letras de Vinícius, ou a forma inovadora de João Gilberto tocar seu violão, enfim, tudo era “bossa”. Desse movimento, surgiram bases para uma nova música, uma melodia que daria origem ao que hoje é corriqueiramente conhecido como música popular brasileira (CASTRO, 1995). A Bossa nova teve como principais expoentes João Gilberto e Tom Jobim, mas deixou características na canção brasileira e em seus artistas que vieram a seguir, como o refino da melodia na canção brasileira, o canto mais baixo, suave, as temáticas das poesias nas letras.

Segundo Napolitano (2002), os “bossa novistas” concebiam a canção como algo além de um mero acompanhamento para a voz, a partir de uma triagem dos elementos da melodia e ritmo do samba. Assim, a Bossa Nova rompia com os elementos exagerados da canção, e se afirmava como um grupo que tocava música brasileira, embora tenha sido bastante criticado pelas influências de elementos do jazz norte-americano. Por outro lado, este movimento que, posteriormente, chegou a ser considerado um gênero musical, ia de encontro com a idéia de identidade musical genuinamente brasileira, na opinião dos críticos da bossa nova (VIANA, 2004).

A Bossa Nova não se interessava pelos acordes “perfeitos” – maiores ou menores, formados por “tríades”, grupo de três notas tocadas ao mesmo tempo, com um intervalo de “uma terça” maior ou menos entre elas – do “samba-canção”. As principais características desse movimento são: a redução na emissão vocal dos intérpretes, com formas temáticas menos ritmadas que o samba, na condução da melodia, a busca por uma harmonia refinada e desfaz-se, para o autor, a relação entre o “ritmo” e a “dança”. Embora compreendamos que a

Bossa Nova também estimula a dança, mais lentamente, mas a relação entre ritmo e dança não se perde.

Um fato que marcaria os gêneros musicais brasileiros até hoje, ocorrida em grande parte graças à bossa nova, foi o surgimento da sigla MPB para designar a música popular brasileira. Esta denominação aparece pela primeira vez em um disco de Carlos Lyra chamado *Bossa Nova Carlos Lyra* (1960), na contra capa, escrita por Ary Barroso, no qual este último cita a expressão “MPB”.

Napolitano (2002) comenta que o movimento “MPB surge como uma forma de sintetizar em si a tradição popular musical brasileira. Assim, novos artistas, alguns bossa novistas e outros adeptos do “samba dos morros”, começaram a buscar uma consciência nacionalista moderna. É o caso de Edu Lobo, vindo da bossa, Elis Regina, com influências do hot jazz e do bolero, e Chico Buarque, do samba urbano.

Na década de 1960, os suportes e aparatos de reprodução das peças musicais passavam por um período de evolução. Com o surgimento do *longplay* (LP) – desenvolvido pela empresa norte-americana CBS, que permitia gravar em um mesmo disco mais de uma peça musical – e dos discos de 45 rotações por minuto (45RPM) – da também estadunidense RCA, que com o aparato criou a indústria do *single*, canção com três minutos de duração, que serviria para lançar o artista para o público.

As grandes corporações da indústria fonográfica buscavam se adaptar de maneiras diferentes, e essa própria evolução é também diferenciada nos países – nos EUA, por exemplo, os *singles* são muito mais comuns do que no Brasil, cujo público se acostumou desde essa época a comprar os LPs com mais músicas. Junto a isso, Janotti Jr. (2003) aponta outra característica da indústria no período:

No início da década de 1960, a indústria fonográfica estava imersa em um processo de reestruturação. Ao lado do alto índice de vendagem dos aparelhos portáteis, houve um aumento significativo da venda dos aparelhos de alta fidelidade, um

mercado mais voltado para a classe média, e que significava maior retorno em termos de vendagem de discos. Além disso, a extrema segmentação dos programas radiofônicos acabou dividindo o mercado em pequenos nichos voltados para gostos específicos. (JANOTTI JR, 2003, p.38)

Ainda nos anos 60, a Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética esquentava, com a bipolarização mundial e formação de dois grandes blocos – um capitalista, e outro socialista – que deixavam o mundo na expectativa de quando poderia acontecer a terceira guerra mundial. Essas superpotências passaram a englobar sob sua rédea países próximos para estabelecerem suas trocas e fomentarem suas indústrias. Esse foi o período de instauração das ditaduras militares na América Latina, e de guerras de libertação, como a do Vietnã, que sempre se baseavam no confronto entre uma das duas superpotências mundiais, e um país que buscava sua “independência” – ou meramente a troca de “senhor”, de EUA para URSS, e vice-versa.

Esses conflitos foram os estopins para o surgimento de muitos movimentos culturais da juventude, como a Primavera de Praga, na República Tcheca (que buscava a abertura política do país, e que foi rechaçado pelos tanques do Pacto de Varsóvia); o Maio de 68, na França (onde estudantes e trabalhadores franceses realizaram diversas greves, irritados com as ações do governo De Gaulle); ou o Movimento Hippie (a “contracultura” nos anos 60, cujos adeptos adotavam um modo de vida comunitário ou estilo de vida nômade e negavam nacionalismos e a guerra do Vietnã). Todos estes tinham em comum a presença de estudantes, que buscavam afirmar suas idéias perante a sociedade, ou mostrar que não compactuavam com o que a sociedade propunha.

No Brasil, os militares aplicam um golpe, em 1964, e tomam o poder, atitude que influencia os setores artísticos do Brasil. A Bossa Nova viria a ser influenciada, mas o movimento se divide em dois – isso porque João Gilberto e Tom Jobim, depois de um show realizado com diversos artistas da Bossa Nova no Carnegie Hall, em Nova York, no ano de

1962, passaram a morar nos EUA e não vivenciaram as conseqüências da tomada do poder pelos militares.

O golpe militar de 1964 revoltou parte da juventude do Brasil, principalmente aqueles ligados ao Centro Popular de Cultura da UNE (CPC), que foram às ruas para marchar contra o governo obtido por golpe militar. O show “Opinião”, em 1964, reuniu no mesmo palco bossa novistas e artistas de outras esferas artísticas, como o teatro e a dança, ligados a um engajamento político, e teve como objetivo mostrar a insatisfação de músicos e da juventude com a situação no Brasil (PAIANO, 1996).

Esse sentimento de revolta também é passado por artistas, através da oralidade da canção, e atinge os músicos da Bossa Nova (à exceção de Tom Jobim e João Gilberto). O movimento é tensionado e seus princípios de criação ficam mais próximos aos da canção engajada nacionalista (NAPOLITANO, 2002). Muitos desses bossa novistas passaram a integrar um segmento da MPB, com um discurso mais exclusivista, em prol do nacionalismo, e indignado com a forma que os militares tomaram o poder, e iniciaram um movimento com letras politicamente engajadas, de protesto contra a ditadura estabelecida. Além disso, os defensores dessa MPB passam a aceitar como parte da música popular brasileira somente composições e autores em sintonia com a idéia de “nacional” e “popular” em suas canções, como o samba de raiz dos morros cariocas, e com a canção de protesto (TATIT, 2004).

Aqui, temos uma divisão, entre a Bossa Nova que Jobim e Gilberto desenvolveram desde o começo de suas carreiras – com um processo de triagem estética da música brasileira – porém, por um período, fora do contexto brasileiro, já que eles saíram do país; a outra, ficou no Brasil, com músicos afinados e em sintonia com as perspectivas que o *cool jazz* norte-americano havia aberto. Desta segunda, cujos membros, além de Tom Jobim e João Gilberto, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Nara Leão, Vinícius de Moraes, entre outros. Tatit (2004) explica:

“Uma coisa é a bossa nova como movimento musical – caracterizado como invenção ‘intensa’ – que durou por volta de cinco anos (1958 a 1963), criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade (...) e de originalidade. Outra coisa é a bossa nova ‘extensa’ que se propagou pelas décadas seguintes, atravessou o milênio, e que tem por objetivo nada menos que a construção da ‘canção absoluta’, aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país” (TATIT, 2004, p.179).

Percebe-se, aqui, que uma característica na constituição dos gêneros musicais se faz presente: a idéia de excluir tudo o que não faz parte desse gênero, a partir de critérios de julgamento estabelecidos pela comunidade de ouvintes. Embora, neste caso da MPB, os critérios não fossem somente estilísticos, mas também políticos, afinal, para os defensores da canção de protesto, a música deveria refletir o estado de espírito de revolta de alguns grupos juvenis, contra a ditadura estabelecida à força. Assim, não só faziam parte da MPB os músicos que protestavam contra o regime militar, como também os defensores do samba de raiz, e muitos dos que ainda tocavam Bossa Nova.

A TV funciona como um novo ambiente de apresentações para divulgação de peças musicais diversas, com a vantagem de permitir ao público ver os seus ídolos no palco de programas como “O Fino da Bossa”, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, e veiculado pela emissora televisiva Record. Neste programa era possível ver os artistas afinados com essa música engajada, tudo o que tivesse marca de “nacional” e, ao mesmo tempo, popular, além do samba considerado “autêntico” – o samba do morro – gênero musical de Jair Rodrigues. Eram excluídos do programa artistas de rock que, na época, crescia no exterior com os Beatles (TATIT, 2004).

A televisão, no Brasil, com o objetivo de abranger um maior público, cede espaço aos músicos engajados em programas e transmite os festivais da canção. O Primeiro Festival de Música Popular acontece em 1965, ainda na TV Excelsior de São Paulo, tendo como música vencedora “Arrastão”, composição de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada

por Elis Regina (BRANDÃO & DUARTE, 1990). Um ano depois, a TV Record promove o Segundo Festival de Música Popular Brasileira, que tem como vencedores, Chico Buarque, com a música “A banda”, e Geraldo Vandré, com “Disparada”.

Os Festivais da Canção, da Música Popular e da Música Popular Brasileira serviam como espaços afirmativos das idéias da juventude e dos setores artísticos brasileiros inconformados com o regime militar vigente. Além disso, eram momentos de reafirmação da música brasileira engajada e de ressaltar a música nacional dos artistas que participavam deste movimento como expressão da canção nacional. Principalmente, para delimitar fronteiras da MPB perante outros movimentos que surgiam na época, ligados a gêneros estrangeiros que rendiam sucesso no exterior e que aportavam no Brasil.

Um desses gêneros foi o *Rock' n Roll* e o movimento que o representou no Brasil foi a Jovem Guarda. Antes de marcar presença no Brasil a partir de 1959, no Rio de Janeiro e em São Paulo, a gravação de “Estúpido Cupido”, de Celly Campello já fazia sucesso. A peça musical é uma versão em português de Fred Jorge para a canção “*Stupid Cupid*”, de Neil Sedaka e Howard Greenfield. Essa era a forma com que muitas canções do gênero rock, que se expandia no mundo graças ao sucesso de Elvis Presley, nos EUA na década de 50, e dos Beatles, na Inglaterra dos anos 60.

O primeiro programa veiculado na TV para a Jovem guarda foi “*Crush em Hi-Fi*”, da TV Record, apresentado por Celly e Tony Campello, e durou até 1962, quando Celly decide se casar e abandona a carreira. A Jovem Guarda só aparece de vez em 1964, com o aparecimento dos dois maiores nomes deste movimento, também conhecido como “iê-iê-iê”: Roberto e Erasmo Carlos, uma dupla de compositores que chamou a atenção com versões de canções estrangeiras e outras de autoria própria.

As composições dos artistas da Jovem Guarda se caracterizam por letras ingênuas, mas que potencializavam as primeiras manifestações do corpo de um adolescente, o namoro,

os beijos, etc.e que não necessariamente diziam tudo o que estava na letra estrangeira (BRANDÃO & DUARTE, 1990). Musicalmente, a sonoridade do “iê-iê-iê” é um rock que remete ao início dos Beatles. Tatit (2004) pontua que os participantes desse movimento musical eram despidos de qualquer engajamento político e faziam uso de acordes perfeitos em suas guitarras elétricas. Por estarem alheios à situação social do país na época, e por não se utilizarem da música pregada como brasileira na época, os artistas da Jovem Guarda eram criticados por músicos de temática engajada – ou seja, da MPB do período.

A TV Record, que não estava interessada em afirmar nada, segmentou seu espaço e cedeu ao “iê-iê-iê”, em 1975, um programa televisivo, que na verdade deu nome ao movimento (“Jovem Guarda”, em oposição à “Velha Guarda”), apresentado por Roberto e Erasmo Carlos, e por Wanderléia. Circulavam pela emissora, músicos como Agnaldo Rayol, que não se aproximavam da MPB, tampouco do “iê-iê-iê”. Assim, a TV Record se torna uma espécie de Casa da tia Ciata da era televisiva, o que provocou uma efervescência no panorama musical brasileiro, graças em grande parte aos Festivais da Canção, que apresentavam novos talentos da música brasileira em diálogo com as tradições musicais (TATIT, 2004).

No final da década de 60, surge um outro movimento que traria re-configurações ao cenário musical brasileiro. Em 1967, no 3º Festival da Canção, que teve vitória da canção “Ponteio”, de Edu Lobo, duas músicas polemizam o debate cultural da época: “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, que se classificaram respectivamente em 4º e 2º lugar nessa edição do festival. Além disso, aumentam a exposição de Caetano Veloso e Gilberto Gil para o Brasil, e uma nova forma de se produzir e ouvir música brasileira.

O Tropicalismo, ou Tropicália, surge no momento em que o se presenciava correntes musicais no Brasil, desde os roqueiros da Jovem Guarda, aos engajados em uma MPB “de protesto”, além de outros artistas que não integravam um ou outro movimento.

Caetano Veloso e Gilberto Gil surpreendem em sua apresentação, com guitarras elétricas e uma mistura de instrumentos, como se pode ver nessa descrição:

“Num canto, Rita Lee batia pratos, Arnaldo Batista tocava baixo elétrico e Sérgio Dias, guitarra. No outro, o baterista Dirceu 6tangia um berimbau. Entre os dois extremos, Gilberto Gil carregava o instrumento-símbolo da música popular brasileira: o violão. A canção ‘Domingo no parque’ poderia ser resumida numa manchete de jornal sensacionalista: ‘Feirante ciumento mata a facadas amigo e namorada no parque’. (...) A forma melódica e rítmica evoca a capoeira nordestina, mas as guitarras garantem o contraponto moderno e urbano.” (PAIANO, 1996, p. 28).

Nesse mesmo festival, Caetano Veloso apresenta sua canção “Alegria, Alegria” com um conjunto de iê-iê-iê, os argentinos “Beat Boys” e a música exprime uma idéia de falta de compromisso e desprendimento, incomum no panorama da época. As duas peças quebravam o antagonismo da época, instaurado entre os “alienados” da jovem guarda e os “engajados” da música de protesto.

Guerreiro (1994) afirma que a Tropicália pretendia absorver todas as manifestações musicais brasileiras e estrangeiras, a fim de evitar que a música popular brasileira se estagnasse. Afinal os tropicalistas faziam experimentações, como unir sonoridades que iam desde um berimbau a guitarras elétricas. Além disso, eles também protestavam, não estavam alheios ao golpe militar de 1964, mas sua crítica era feita no plano do comportamento, com roupas extravagantes e letras como “É proibido proibir”.

É interessante perceber como, nos próprios festivais da canção, a guitarra elétrica era criticada pelos defensores da música popular brasileira. Nos festivais da MPB, risos, zombarias e protestos, que chegavam à elaboração de abaixo-assinados, além de uma passeata em São Paulo, contra o uso do instrumento, eram comuns. A guitarra era vista como um símbolo de um recurso tecnológico importado de um país estrangeiro que pretendia se infiltrar na MPB. Além disso, como este instrumento era um dos principais elementos do rock

internacional, que se expandia graças ao sucesso de bandas como os Beatles e os Rolling Stones, os defensores da MPB de protesto achavam uma afronta utilizar uma guitarra para compor uma música popular brasileira.

Em 1968 é lançado o álbum “Tropicália” ou “Panis Et Circensis” da banda Mutantes, com participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Nara Leão, Gal Costa e arranjos do músico Rogério Duprat. Segundo Tatit (2004), os arranjos de Duprat deram unidade à proposta tropicalista e expressão particular a cada faixa do disco. O autor pontua ainda que o tropicalismo e a bossa nova são os dois principais movimentos da música moderna brasileira no período. São os dois movimentos que dão equilíbrio à canção brasileira e permitem sua evolução nos anos seguintes e estes dois movimentos influenciaram o surgimento de muitos gêneros e estilos. Entre Tropicalismo e Bossa Nova, somente o segundo se tornou um gênero musical.

Há que se observar que, mesmo em busca dessa “triagem” musical, a Bossa Nova tinha forte influência do jazz norte americano, logo, também possuía elementos estrangeiros. Outro ponto importante de se ressaltar é que, apesar de serem movimentos musicais que tem seu auge em períodos diferentes (quando surge o tropicalismo, muitos bossa novistas no Brasil já faziam música de protesto), é que são dois dos mais importantes momentos de reconfiguração do pensamento acerca da MPB.

Se uma pessoa, de posse de um instrumento musical, propõe-se a compor uma Bossa Nova, todos compreendem que tipo de música sairá dali, provavelmente uma canção que valoriza a harmonia, com o canto num volume mais baixo, enfim. Porém, não é possível se compor uma “tropicália”, pois este movimento não constituiu um “núcleo duro” para se firmar enquanto um gênero. O Tropicalismo era a idéia de misturar e experimentar novos elementos nas canções brasileiras, fossem instrumentos, sonoridades, etc.

3.1.3. Os anos 70: a consolidação da sigla MPB.

Antes dos anos 70, o Brasil já vivia a censura do regime militar às canções de protesto e a perseguição a muitos artistas. Com o Ato Institucional nº. 5, em 1968, que concedia ao presidente Costa e Silva plenos poderes até mesmo para destituir o congresso, a perseguição àqueles que eram contrários ao regime se intensificou. Politicamente, até então, havia apenas dois partidos, a ARENA, do presidente, e o MDB, uma falsa esquerda para representar que o Brasil ainda era “democrático”, apesar dos militares no poder. Muitos artistas se exilam no exterior, em geral os que tinham condições financeiras para tanto, e os que ficavam eram perseguidos e torturados.

Economicamente, o Brasil do começo dos anos 70 foi diferente do país que se viu no final da década. De 1970 a 1973, viu-se desenvolvimento do setor industrial brasileiro, o chamado “milagre”, e um regime militar que fazia a imagem do país a partir das conquistas da seleção brasileira de futebol, tricampeã no México, em 1970.

Nessa década, a televisão que restringia sua área de abrangência a redes locais, consegue alcançar outras regiões do país e inicia a formação de redes nacionais. O Brasil se consolidava como um espaço de produção, circulação e consumo de bens culturais (música, cinema, arte) difundidos pelos meios de comunicação. A televisão via nos festivais de música uma forma de trazer o público para os auditórios e chamar a atenção, não só para algumas músicas do país, mas para garantir que muitas pessoas veriam os intervalos comerciais.

Ainda no final dos anos 60, no clima dos festivais, Gilberto Gil sobe ao palco no 3º Festival da MPB com a banda de rock “Os Mutantes”, que traziam no vocal uma mulher, Rita Lee, uma novidade para a época (embora outras vocalistas femininas já tivessem cantado no período da Jovem Guarda, como Wanderléia). O grupo era bastante agredido pelos

defensores da MPB, mas a banda também tinha um comportamento irreverente, muito mais próximo do rock estrangeiro do que os cantores do “iê-iê-iê”.

No começo dos anos 70, mesmo com o AI-5, o movimento hippie chega ao Brasil, chamado de “desbunde”. Mesmo com o atraso, o movimento foi de importância para o surgimento do “rock rural” – que lançava premissas do modo de vida alternativa do movimento, e cujos difusores eram o trio “Sá, Rodrix e Guarabira”. Além deste regionalismo, outro grupo que toca rock com base em características regionais é a banda “Novos Baianos” que, em sua música, busca o estímulo à dança, ao corpo em movimento, e não somente à audição. Faziam a fusão do rock com outros gêneros nacionais e veiculavam a utopia da “curtição” do momento presente, próximo da filosofia hippie.

Apesar da atuação destes grupos, o rock brasileiro estava em uma condição marginal, o que levou artistas como Belchior, Fagner e Guilherme Arantes, que começaram suas carreiras com fortes acentos roqueiros, mas que preferiram o caminho do ecletismo musical, por estar em sintonia com os gostos do mercado. São escolhas que os músicos fazem segundo os contextos em que estão inseridos e as conseqüências que se afirmar em uma ou outra categoria musical podem trazer – a nível financeiro ou mesmo de satisfação pessoal.

Nem todo mundo consegue ser como Raul Seixas, baiano, roqueiro assumido e irreverente, realizou fusões do rock com outros estilos, como o baião de Luis Gonzaga. Raul conseguiu, com suas poesias musicadas, tensionar o campo dos gêneros musicais, pois, como ele realiza misturas do rock com gêneros brasileiros, há quem o considere como um músico da MPB, por ter fundido o rock com outros estilos em algumas músicas. Para outros, Raul é o que sempre assumiu, um roqueiro.

Nota-se que mesmo quando se trata de gêneros com características específicas que os definem bem estabelecidos, a fronteira entre eles é tênue e está sujeita a re-configurações. Muitos artistas que surgiram ou fizeram sucesso na década de 70 com o rock, buscaram o

caminho da “mistura” de elementos, pode-se dizer, as primeiras tentativas de se fazer um rock brasileiro – por mais contraditório que isso pudesse parecer para os seguidores da MPB de protesto dos anos 60.

Nos anos 70 muitos artistas que surgiram e participaram dos importantes movimentos musicais da década anterior (bossa nova, tropicalismo) ainda estavam em evidência, e passaram a integrar a moderna MPB. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Gal Costa, Maria Bethânia, Vinícius de Moraes, Toquinho, Milton Nascimento e Elis Regina. Esta última amadurece na carreira e começa a cantar músicas de alguns compositores ainda pouco conhecidos, como João Bosco e Ivan Lins – que trazem em suas canções as influências da tradição do samba de morro, do bolero, e de outros. Surge, também, uma geração de novos nomes da MPB que continuam até hoje a fazer trabalhos de renovação da música popular brasileira, tais como Djavan, Fafá de Belém, Fagner, Belchior, Alceu Valença, Zé Ramalho e Morais Moreira.

Outra característica fundamental na MPB a partir de 1971 são os grupos como o Clube da Esquina de Milton Nascimento, Lô e Márcio Borges, que inauguram um movimento de renovação da música mineira, grande sensação do momento. No nordeste, nomes como Alceu Valença, Zé Ramalho e Morais Moreira traziam para a música popular brasileira as influências nordestinas do baião e de outros estilos e gêneros locais.

A indústria fonográfica brasileira, por sua vez, passava por um processo de segmentação do consumo musical, pois, ao mesmo tempo em que o Brasil assistia e ouvia o nascimento de nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Gilberto Gil, álbuns de artistas estrangeiros de sucesso chegavam ao país, para disputar o mercado. Além disso, a *discotheque*, também conhecida como “onda disco” invade as pistas de dança do mundo e chega ao Brasil, se caracterizava por músicas feitas para dançar, teve uma ascensão meteórica nos anos 70

Na perspectiva de abrandamento da censura no país, na metade da década de 70, a MPB volta ao plano principal da música brasileira, do ponto de vista cultural e comercial, até o começo dos anos 80, e funcionava como um mecanismo de filtragem do próprio mercado fonográfico brasileiro. Isso gera debates entre o que deve ser considerado popular ou “brasileiro” dentre os diversos gêneros que surgiam pelo Brasil, e a MPB atua como uma instituição musical que re-elabora o passado e aponta novas tendências, tendo como parâmetro os juízos de “gosto” da classe média intelectual brasileira.

A MPB está no topo da hierarquia musical, colocada como uma música “cult”, aberta a tendências diversas, desde que respaldadas pelo “bom gosto” de setores intelectuais, ou por “ousadias” das vanguardas jovens universitárias. Na década de 70, a MPB passou por re-configurações, principalmente pelas características que estes novos grupos (Mutantes, Novos Baianos, Sá, Rodrix e Guarabira) traziam para o campo da música popular brasileira, a partir dos elementos do tropicalismo, da “mistura” de elementos do rock com outros gêneros nacionais. Além disso, artistas como Fagner trazem com seus estilos, marcas regionais ao campo da MPB, que começa a se expandir e a abarcar diversas tendências.

Inclusive, no final dos anos 70, recebe um grande número de cantoras, a partir de 1979: Marina Lima, Ângela Ro Ro, Joanna, Elba Ramalho, Zizi Possi, entre outras, que traziam referências da música regional ao pop. Muitas delas faziam suas próprias composições musicais, e a indústria fonográfica brasileira passou a investir com maior atenção nessas mulheres. Isso configura uma nova escolha de temas para as canções, sob o ponto de vista feminino diante das questões do ambiente social: trabalho, amor, vida, etc. (BAHIANA, WISNIK & AUTRAN, 1980).

A sigla passa a englobar diversos gêneros, cada um deles com suas características peculiares, em busca de afirmação como forma de música brasileira. Dessas categorias, Napolitano (2002) pontua: o samba dos morros e a bossa nova, que afirmavam serem

detentoras da tradição da música popular brasileira – vale lembrar que o programa de Elis Regina e Jair Rodrigues, “o Fino da Bossa”, afirmava esses gêneros como representantes da música nacional; o pop-rock, com incursões numa música e numa poesia vanguardista, ligada ao rock, mas não à jovem guarda. São os herdeiros dos ideais tropicalistas, que se tornaram mais uma tendência dentro da MPB⁷, e que misturam elementos do rock com expressões musicais regionais. Os representantes desse grupo foram conjuntos musicais como os Novos Baianos.

Há ainda os representantes da música romântica brasileira, ligada às baladas da jovem guarda e aos boleros latinos. Entre os românticos, a maior estrela era Roberto Carlos, que havia deixado de fazer o rock da jovem guarda e mudou de gênero, talvez por perceber que o “iê-iê-iê” estava esgotado; e os herdeiros do “sambão jóia”, um espécie de gênero antecessor do “pagode”, atualmente tocado por bandas paulistas.

Ainda na década de 70, outras “misturas” e re-leituras de características musicais, que dão origem a novos gêneros e subgêneros, assim como se acentuam traços e estilos regionais. Como o samba-rock, que possui características do samba, fortemente influenciado pelo *funk*, pelo *soul*, e pelo *Rhythm and Blues (R&B)*⁸. Este subgênero nasce no Rio de Janeiro, tem como principais artistas Jorge Bem Jor, e Tim Maia e é tocado num ritmo específico, dançante, influenciado pelo samba, mas que não é tradicional, até porque utiliza guitarras.

Bahiana (1980) define este movimento como “Black Rio”, em que estes gêneros tocados por negros norte-americanos, principalmente o *soul*, chegam ao Brasil, influenciam a música do samba carioca, e promovem uma nova forma de se tocar. Tornam-se um subgênero

⁷ É importante ressaltar que tanto o Tropicalismo como a Bossa Nova, como afirma Tatit (2004) foram movimentos que reciclaram a música brasileira e a prepararam para as décadas seguintes. Não foram movimentos que se estenderam longamente, mas tiveram ciclos fechados, embora seus artistas e sua influência tivessem encontrado uma nova comunidade de ouvintes dentro da MPB. A Bossa Nova chegou, posteriormente, a se constituir como um gênero, o que não aconteceu (nem era o objetivo) do tropicalismo.

⁸ Gêneros musicais negros surgidos nos EUA nos anos 50/60.

do samba, também, afirmativo da música nacional, por se originar de uma categoria considerada como genuinamente brasileira, e suas composições e melodias serem apreciadas pela classe média carioca. A autora pontua ainda a presença dos já citados “intermediadores culturais” da indústria fonográfica brasileira na promoção de shows que possibilitassem às pessoas conhecerem este novo gênero.

A música “brega” – caracterizada pelo excesso romântico, necessidade de poucos músicos para tocá-la, o que barateava os custos das gravações – também tem seu espaço nos anos 70. Os cantores são ídolos populares, como Odair José, Gilliard, Sidney Magal, Waldik Soriano, entre outros. Enquanto isso, um grupo de "vanguardistas" paulistas tentavam movimentar, através de selos menores, a produção artística da MPB, com canções de gêneros variados, do erudito ao rock. Neste grupo, destacam-se Tetê Espíndola, Língua de Trapo e Arrigo Barnabé.

É importante citar, ainda, que nesta década houve também uma produção de rock considerável, embora nem todas as bandas que surgem tenham obtido destaque para o gênero, pois o rock ainda era considerado como marginal, embora alguns grupos conseguissem emplacar algumas músicas. Ainda assim, consideramos importante citar a atuação de bandas como O Terço, do guitarrista Sérgio Hinds (que depois iria para o 14 Bis), Moto Perpétuo, do cantor Guilherme Arantes, o Made in Brazil, dos irmãos Oscar e Celso Vecchionne. Além do Secos e Molhados, que misturava elementos do pop-rock com outros gêneros e revelou Ney Matogrosso, além de ser uma das que mais conseguiu aparecer na mídia, e o Tutti Fruti, cujo destaque era a ex-vocalista dos Mutantes, Rita Lee.

3.1.4. Do “BRock” dos anos 80 até a MPB atual.

Nos anos 80, o Brasil vive um novo contexto político-social. Após gastarem rios de dinheiro em grandes obras, e com a população clamando pela extinção da ditadura, os militares são obrigados a permitir a abertura política. No dia 25 de Abril de 1984, a emenda pelas diretas já é votada pelo congresso, mas não conseguiu o número de votos necessários para a sua aprovação. Nas indústrias, o movimento sindical ganha força com greves, sabotagens em linhas de montagem e desobediência civil.

Em 1985, o colégio eleitoral escolhe Tancredo Neves, do PMDB e da Frente Liberal, o primeiro presidente não-militar desde 1964, mas é internado logo em seguida, com complicações gástricas e morre. Jose Sarney assume um país com uma alta taxa de inflação, que desvalorizava a moeda todos os dias. Essa é uma das razões dos anos 80 serem conhecidos como “década perdida”. Em 1988, uma nova Constituição é promulgada e, em 1989, finalmente as “Diretas Já” acontecem, e o país elege Fernando Collor de Mello como presidente da República.

Nos anos 80, o rock já havia passado por re-configurações que definiram novos subgêneros no mundo dentro do gênero rock, especialmente nos anos 70, com o rock progressivo e o heavy metal. O primeiro caracterizado musicalmente por experimentações vanguardistas e pela utilização de sintetizadores nas músicas, de bandas como o Pink Floyd, Yes, Gênesis, entre outras; o segundo que não utilizava sons de sopro, feito com base na força das guitarras amplificadas e distorcidas, que teve como difusores, bandas como o Led Zeppelin, o Black Sabbath e o Deep Purple (BRANDÃO & DUARTE, 1990). Além disso, o movimento Punk, que ia de encontro exatamente às bandas que deixavam o rock excessivamente “trabalhado”, ainda se espalhava, com bandas como Sex Pistols e os Ramones. Para os punks, a característica fundamental do rock estava na simplicidade, no fato

de usar apenas os instrumentos básicos que deram origem ao gênero – guitarras distorcidas, baixo, bateria.

E o grande movimento musical brasileiro nos anos 80 é o BRock, ou rock brasileiro. Influenciado pelo *New Wave*, movimento que se originou na Inglaterra, no final dos anos 70 e que traziam novas bandas com um grande número de misturas de estilos e gêneros, o que influenciou a música pop e o rock internacional. As bandas de rock brasileiras surgiam aos montes, e misturavam o rock com o *ska*, a música romântica, com o reggae. Exemplos existem vários: Blitz, Barão Vermelho, Lulu Santos, Rádio Táxi, João Penca e seus Miquinhos Amestrados, Magazine, Paralamas do Sucesso, etc.

Os espaços para estes novos artistas eram reduzidos, no começo se resumiam à Rádio Fluminense e ao Circo Voador, no Rio de Janeiro, além de pequenas casas de shows, no começo dos anos 80. Mas as gravadoras souberam se aproveitar do crescimento do rock no país e passam a gravar discos de bandas de rock, o que era mais barato do que de um grande músico da MPB. O Rock também era veiculado em jingles, trilhas sonoras de novelas – um importante veículo de divulgação de músicas – e conquista a juventude brasileira.

É interessante pensar que músicos como Herbert Vianna, Nando Reis e Arnaldo Antunes, que produzem um repertório considerável de composições, já fizeram músicas com outros artistas, não necessariamente de rock, mas da MPB – Marisa Monte, Carlinhos Brown. Ou seja, se na década de 60 artistas da MPB criticavam os de rock, nos anos 90 principalmente, a tendência começa a mudar.

A partir de 1982, as críticas sociais e políticas passam a ser mais um dos temas do rock produzido no Brasil. Uma visão do país sem nacionalismo ou patriotismo, mas com um retrato pessimista, sem sutilezas, que falava de favelas, corrupção, saúde pública, entre outros ambientes e questões ligadas à sociedade brasileira. Nas letras de canções da Legião Urbana, Ira!, Capital Inicial, Ultraje a Rigor, Titãs, etc. se ouvia ironia, desprezo, e até certo

desencanto com a situação da pátria. É o fim da inocência, ao menos em algumas composições, do rock brasileiro.

Um dos eventos mais importantes realizados no Brasil nos anos 80 é o Rock in Rio Festival, em 1985, que reuniu bandas nacionais e estrangeiras, o que gerou discussões a respeito da qualidade do rock brasileiro, pois a crítica não foi condescendente com as bandas que não tocaram bem. Inclusive alguns membros da MPB tradicional estavam entre os críticos, como Djavan e Chico Buarque, que consideravam que o rock brasileiro era inferior ao de outras bandas estrangeiras. (GUERREIRO, 1994)

Ainda na segunda metade da década de 80, chega ao Brasil, em São Paulo, e pela primeira vez em toda América Latina, a grande novidade norte-americana do movimento, o movimento *hip hop*. Com o rap (gênero musical caracterizado pelo canto sem inflexões melódicas, mais falado ou recitado do que cantado, com letras de cunho social), o grafite (pichação feita em muros) e a *breakdance* (um tipo de dança que tinha algumas semelhanças com uma luta, com ataques e defesas), inicialmente comandada pelo pioneiro “rapper” brasileiro Thaíde, seu parceiro DJ Hum e o DJ simpatizante Theo Werneck. Com a aceitação gradual do novo movimento pela mídia, o hip hop cresceria firmemente em importância e novos nomes, atinge um de seus apogeus nos anos 90.

Já no final dos anos 80, começo dos 90 percebe-se que o canto passional perde espaço nas FMs, e artistas românticos, como Roberto Carlos, foram parar nas AMs. As gravadoras apostam como possibilidade de equilíbrio a música sertaneja, inspirada na tradicional música caipira do interior dos estados de Minas Gerais, São Paulo e Goiás, ao som de viola, interpretada por uma dupla masculina. Essas canções passaram por um aperfeiçoamento em seu arranjo, com instrumentos elétricos, mas o interesse estava nas longas durações vocais, que permitiam o uso dessa música em canções de paixão. Nos anos 90, cresceu a quantidade de duplas sertanejas, vindas do interior do país, que fizeram sucesso

– como Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, João Paulo e Daniel, e Zezé de Camargo e Luciano. Há que se lembrar que estas duplas sertanejas também absorvem influências da música country, e o principal espaço de apresentação dessas duplas sertanejas eram os rodeios.

Há que se lembrar, também, que antes disso o carnaval já havia saído dos bailes e ganhava a rua em cidades como Salvador, Recife e outras cidades do nordeste do país. As marchas foram recicladas para chegarem a uma forma de espetáculo televisivo (a TV era o grande meio de comunicação do período) similar ao provocado por artistas dançantes dos EUA, como Madonna e Michael Jackson. Na Bahia, esse movimento se desenvolveu graças a grupos baianos que apostavam na energia para cativar o seu público, com uma música que estimulava a dança. Essa música se tornou conhecida como “axé music” (TATIT, 2004) Essa forma de compor tem como principal temática a exaltação do baiano e da cidade de Salvador, em especial às tradições negras da cidade, como o batuque, as danças, os blocos afro que existem na cidade, como o Muzenza e o Ile Ayê. (VIANNA, 2004). A década de 90 foi um período do auge da axé-music no Brasil, e até hoje o carnaval de Salvador ainda atrai turistas do Brasil e de outros locais do mundo.

Chega-se, então, aos anos 1990, uma época que começa conturbada politicamente. O mundo vivia o fim da bipolarização entre EUA e União Soviética, logo, o fim da guerra fria. O muro de Berlim, símbolo da divisão da Alemanha Oriental e Ocidental é derrubado e um único país emerge. Os EUA surgem como grande potência hegemônica e, ao mesmo tempo, outras economias começam a se desenvolver, e surgem os conglomerados comerciais.

Na indústria, Consolida-se o suporte fonográfico “*Compact Disc*” como armazenador de peças musicais, pois possui uma capacidade maior que o LP, além de ser menor e mais prático. Ao mesmo tempo, os utensílios domésticos começam a se desenvolver,

o computador ao longo da década torna-se um destes utensílios e a *internet* começa a mostrar suas possibilidades para o futuro.

Shuker (1999) afirma que, já nos anos 80 o single e o LP de vinil (suportes fonográficos) já declinavam suas vendas, continuando nos anos 1990, com o crescimento no número de aquisições de CDs por parte do público. O formato CD começa a suplantar o vinil em vendas. O ainda grande mercado de fitas cassetes existente no país é praticamente de controle total da pirataria. A partir de 1997, a produção de vinil é extinta com as matrizes produtoras do velho formato sendo vendidas a outros países como à Argentina e Inglaterra. Por essa época, o Brasil começa a enfrentar uma forte e muito bem estruturada pirataria de CDs, vinda principalmente da Ásia e Paraguai, até então ignorada no país.

No começo da década, começam as transmissões do canal de TV *Music Television Brasil* (MTV), emissora pop de marca internacional que passa a representar o segmento jovem da música mundial e também da música brasileira, através de seus consagrados formatos videoclipes. Os principais gêneros no começo do canal eram o pop e o rock. A partir de 1996 a MTV Brasil instituiria a maior premiação anual de videoclipes no país através do Vídeo Music Brasil e, três anos depois, o canal passaria a dedicar uma parte de sua programação televisiva à música popular brasileira – além do pop-rock – como o pagode, *axé music* e a tradicional MPB.

Enquanto na Bahia se desenvolvia a “indústria do carnaval”, com foco na *axé music*, em Pernambuco, no começo dos anos 90, um movimento diferente surgia para preencher a apatia artística que existia. A lógica era formar uma cena musical diversa, como o mangue, o ecossistema mais rico do planeta, multiplicar idéias e formas de expressão. Surge o “manguebeat”, ou a “batida do mangue”, que não se restringiu somente à música, mas também influenciou outras expressões culturais, como o cinema, a moda e as artes plásticas. Os principais difusores deste movimento foram Chico Science, e as bandas Nação Zumbi e

Mundo Livre S/A. Assim como a tropicália, o manguebeat tem seu manifesto, feito por Science e por Fred Zero Quatro, da banda Mundo Livre S/A, o manifesto caranguejos com cérebro.

Nos anos 90, grande parte do repertório tradicional esquecido da música popular brasileira passa a ser visto como “clássicos”⁹, e surgem também trabalhos de releituras dessas obras – os chamados *songbooks*, principalmente através do trabalho pioneiro do violonista Almir Chediak. Uma geração intermediária mais jovem de cantoras de MPB vive o seu momento máximo de afirmação, como Marisa Monte, Zizi Possi, Cássia Eller, Fernanda Abreu, Leila Pinheiro, Paula Toller, e, no final dos anos 90, Zélia Duncan e outras.

A MPB vê surgirem também novos nomes de diferentes regiões e com algumas novas propostas de fusões da música Nordestina e folclórica, com a do Sul-Sudeste e a do mundo pop internacional. Nomes como Carlinhos Brown (BA), Arnaldo Antunes (SP), Chico César (PB), Zeca Baleiro (MA), Lenine (PE), Rita Ribeiro (MA), Paulinho Moska (RJ), Pedro Luís e A Parede (RJ), e outros.

Outros movimentos musicais também merecem destaque, como o rap, gêneros que chega a setores da classe média, com os grupos Racionais MC’s, Câmbio Negro e Pavilhão 9, além do rapper Gabriel, o Pensador. Apesar do enfoque que cada grupo/cantor de rap apresenta em suas canções, todos eles mantêm o conceito básico do movimento em suas letras, com a crítica social ou às instituições. Surge, no começo da década de 90, uma nova geração de bandas e grupos de pop-rock, que preservam as características dos locais onde nascem, desde o canto próximo de como se fala no local, ou características do contexto social em que o músico vive. Como por exemplo, o Pato Fu, Skank e Jota Quest (Minas Gerais), O Rappa (Rio de Janeiro), e o grupo soul Fat Family. Há, ainda, espaço para ritmos africanos,

⁹ O termo “clássico” empregado não diz respeito a qualquer relação que os repertórios citados tenham a ver com a música clássica. Na verdade, essas composições passam a fazer parte da história musical popular brasileira e, devido ao sucesso que obtiveram e continuam obtendo, são consideradas obras importantes e para muitas pessoas, inesquecíveis. É apenas nesse sentido que o termo “clássico” é utilizado.

latinos e jamaicanos – como o *reggae* e o *ska*, que dão a base para grupos como Cidade Negra, Tribo de Jah, Natiruts, entre outros.

A música pop eletrônica e os DJs, também conhecidos como *diskjockeys*, também conseguem sucesso, com o lançamento de CDs com músicas de outros artistas nacionais “remixados” – com novos efeitos nas músicas e ritmo alterado, geralmente com velocidade aumentada, e graças às festas de longa duração ao ar livre ou em galpões, conhecidas como *raves*. Alguns artistas incorporam traços da música eletrônica aos seus repertórios, principalmente após o ano 2000. Atualmente, um dos maiores expoentes destes músicos que incorporaram a batida eletrônica é a cantora Vanessa da Matta.

A música popular brasileira nos anos 90 é multifacetada, sofreu a penetração de diversos gêneros estrangeiros, presenciamos o nascimento de outros tantos estilos regionais, releituras, re-configurações, e uma pergunta surge: que cara tem a MPB nos anos 90? Ora, a mesma que assumiu a partir da década de 70, como um “filtro” para a classe média, ainda aberta a alguns novos experimentalismos e inovações, mas se afirmando da mesma forma como uma espécie de campo do qual nem todos os artistas que fazem música no Brasil podem participar.

O começo do século XXI, uma nova ordem mundial se instaura após os atentados de 11 de Setembro de 2001, nos Estados Unidos, e novos conflitos étnicos em regiões da Europa e da Ásia, que já aconteciam desde o final da década passada, se acentuam, como a briga entre palestinos e judeus. No Brasil, em 2002, o operário Luis Inácio Lula da Silva é eleito presidente e Gilberto Gil, um dos principais nomes da tropicália e, a seguir, da MPB moderna, é nomeado ministro da cultura.

Novos artistas que seguem a tradição de gêneros que constituem a MPB ganham espaço na mídia, mesmo que já fizessem carreira há mais tempo, como é o caso de Ana Carolina e Jorge Vercilo, além de novos nomes como Seu Jorge e Maria Rita, filha de Elis

Regina. Além destes, mantém-se a aceitação de novas formas de se fazer música no Brasil e talvez o maior exemplo destes novos seja o cantor Marcelo D2. Ele já fez músicas de apologia à maconha em uma banda de rap, o Planet Hemp e, atualmente, faz uma fusão de elementos do samba com o rap – o que bastou para ele ser considerado como um intérprete da MPB, afinal, hoje ele é encontrado nestas prateleiras em algumas lojas de música.

O rock também recebe o seu sopro de renovação com a banda Los Hermanos que abre novas perspectivas para o rock nacional, com um vocal melancólico, arranjos que podem ser bastante trabalhados ou muito simples, mas que se encaixam nas propostas de letras das canções que o grupo apresenta. Fora essa banda, que se destaca com maior força nacionalmente depois da virada do século, outros grupos apostam em propostas de um rock melódico, com letras de cunho mais romântico, com peso nas guitarras. Destaque para o CPM 22 e Detonautas Roque Clube.

Como afirma Napolitano (2002), a MPB, que já havia aglutinado movimentos anteriores a ela, e apontou novas possibilidades para a música, manteve-se como uma síntese de tradições estéticas (tropicalismo, bossa nova, samba de morro, samba canção, românticos e vanguardas) e culturais, e até hoje serve de base de mercado para a classe média, junto a alguns gêneros, como o rock. Alterar tradições é um processo complicado, que sempre encontra resistência, e, por isso, a cultura popular é tão associada à questão dos tradicionalismos, embora as transformações estejam sempre no centro do estudo sobre a cultura popular (HALL, 2003).

Mesmo se for levado em conta o que diz Tatit (2004), que presenciamos uma “salutar mistura” de gêneros e de faixas de consumo, a MPB se mantém como um grupo seletivo, do qual para poder participar, o músico deve ter em suas composições determinadas características estilísticas, ou fazer parte de um dos gêneros em constante disputa neste cenário. Ainda assim, é um conjunto de gêneros e subgêneros cada um com suas canções e

músicas específicas, com mesclas e re-configurações dentro dos gêneros e um dos pontos de consonância entre eles, que os une sob a mesma sigla, está a própria evolução musical e inter-relação destes gêneros com outros de fora da MPB, ou mesmo entre eles mesmos. Além disso, juízo de valor da classe média, da qual muitos desses músicos vêm, é fundamental para compreender o que os artistas desejam com o reconhecimento de seus pares.

3.2. PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DA MPB.

Como já frisado ainda no primeiro capítulo, neste trabalho empregamos a MPB como um “complexo cultural” formado por diversos gêneros que possuem características comuns entre si problema, até porque, após uma revisão histórica da música popular brasileira, verificamos que a cada momento ela atua de uma forma diferenciada. Como é constantemente tensionada pelas composições feitas pelos artistas considerados como participantes do gênero, analisaremos, aqui, as características estilísticas do rótulo “MPB”.

Sobre a forma como cantam os artistas da MPB, retomaremos as características da dicção elucidadas por Tatit (2002), já presentes no capítulo anterior, que serão lembradas agora: a *passsionalização* e a *tematização*. No primeiro, o cantor investe na continuidade de uma mesma melodia-base, no prolongamento de vogais, o que insere na canção características passionais – muito comum nas canções com maior carga romântica. Já no segundo, o investimento é feito na segmentação, nos ataques das consoantes, convertendo suas “tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência” – utilizada na interpretação de letras que constroem personagens, valores universais, canções de exaltação – da pátria, da vida, das pessoas

A tematização é uma característica da dicção presente nas canções cujas letras tratam de uma perspectiva mais próxima da realidade, o ritmo é acelerado, ou fragmenta o

tempo das notas cantadas, para dar velocidade ao andamento da canção. Os intérpretes do samba de morro, de rock brasileiro e outros estilos dançantes, como da própria axé music baiana, utilizam esta estratégia de dicção, que valoriza o ritmo das canções e, na maioria dos casos, estimula a interação corporal do público. É a forma de dicção mais presente nas canções consideradas como “MPB”, pois os temas abordados nas letras, como a realidade brasileira, cotidiano, nacionalismo ou crítica social, favorecem a utilização da tematização para valorizar o ritmo. Embora não se deva esquecer que a MPB também possui canções românticas, nas quais a notas se estendem.

A *passionalização*, na MPB, é identificada em alguns artistas que canções românticas, como as de Roberto Carlos, por exemplo, e nas baladas rock, tipo de peça musical que utiliza sonoridade e instrumentação do rock, mas com um ritmo mais lento. Aqui, percebe-se uma característica excludente de diversos artistas, do segmento “brega” – a música com romantismo exacerbado ou, como é uma das acepções da palavra, cafona.

É também conhecida como música de “dor-de-cotovelo”, passa a ser qualificada como ultrapassada pela juventude dos anos 60, que vivenciava o rock com a jovem guarda, ou ouviam bossa nova. Além disso, muitos desses artistas passaram a ser identificados no Brasil como simpatizantes dos militares e taxados de alienados. Mas, apesar de muitos dos seus principais intérpretes terem grande aceitação junto às classes populares, o “brega” é considerado um outro grupo separado, que não está entre o conjunto de gêneros que compõem a MPB.

Sobre a música romântica, vale uma observação a respeito de um intérprete, que começa na jovem guarda e, quando percebe o declínio do movimento, passa a cantar músicas sentimentais e, a seguir, outras ligadas à religião. Ele é Roberto Carlos, que quando começou a cantar, imitava João Gilberto, que, naquela época, utilizava um canto sem floreios vocais e

excessos passionais em sua canção, características da Bossa Nova. Roberto Carlos se apropria de algumas das características

Roberto Carlos não realiza grandes floreios vocais – principalmente se comparados com alguns artistas desse gênero hoje em dia – apesar de estender a duração de algumas notas nas músicas, aspecto da estratégia do canto passional. Mas como sua influência principal era o canto de João Gilberto, ele desenvolve uma forma de cantar que se utiliza de alguns elementos da passionalização, mas que não se destaca pelo volume elevado do canto passional, e sim por certo canto mais suave, sem tantas inflexões. Em outros momentos, o próprio cantor se utiliza da tematização, mas também não a adota completamente como estratégia.

Não se deve esquecer que, durante o período da jovem guarda, ele foi adorado por muitos adolescentes da classe média dos anos 60, e sempre foi um ídolo junto ao público feminino. E, como era um dos apresentadores do programa “Jovem Guarda”, em 1965, além de ter feito muitos filmes juvenis, o cantor ficou bastante exposto nos meios de comunicação, e, quando começou a mudar seu estilo, com influências das músicas românticas e do *gospel*. Sempre foi bem aceito na classe média, até porque seu repertório não inclui somente músicas românticas. Mesmo assim, não necessariamente é considerado um músico da MPB.

As duas estratégias de dicção são utilizadas por artistas de gêneros que constituem a MPB, em momentos diferenciados, para apresentar suas canções. Mas não se pode afirmar que apenas uma dessas estratégias é utilizada. A MPB não é constituída somente de uma, mas sim de várias categorias musicais, e mesmo dentro de cada uma delas, os artistas se utilizam de estratégias diferenciadas para compor suas canções, sempre atentas ao gosto do público.

Estes músicos, por sua vez, fazem uso de instrumentos musicais de cordas – violão, viola e cavaco – e de percussão, como atabaques, repiques e pandeiros, que ajudaram a constituir a música popular brasileira. Como os primeiros movimentos que evocavam essa

música genuinamente brasileira, como o choro (cordas) e o “lundu” brasileiro (precursor do samba), se utilizavam desses instrumentos, eles serviram para a construção musical do primeiro gênero “afirmado” como nacional: o samba.

No entanto, não bastava que fosse um instrumento de cordas, o som dele teria que ser acústico. Prova disso é que quando a guitarra, que se difundiu no mundo graças ao sucesso do rock, quando chega ao Brasil, nos anos 60, é duramente criticada enquanto instrumento pelos defensores da “MPB de protesto”. Para eles, tratava-se de um instrumento musical que não tinha raízes no Brasil, logo, não poderia haver música popular brasileira feita com guitarra.

Nos anos 70, muitos músicos começam a incorporar o instrumento às suas composições, entre eles muitos artistas de *soul*. Havia ainda críticas, pois na década de 70 a MPB começa a se constituir fortemente enquanto uma categoria que representaria certa “elite musical brasileira”. Mais tarde, até mesmo com novas misturas dos anos 80 e 90, e com alguns músicos de rock, como Herbert Viana e Arnaldo Antunes compondo com artistas da MPB, a própria utilização da guitarra já não era um tabu, derrubado pelos Novos Baianos e suas experimentações.

Uma das maiores reestruturações que a música brasileira sofreu se deu no período da bossa nova. Os arranjos feitos por muitos artistas da MPB são formados não por acordes maiores e menores simplesmente, mas por acordes de sétima, de nona, aumentados, diminutos, que apresentam novos sons e possibilidades às composições, e referendam que o músico tem certo conhecimento musical.

Até então, não eram estranhos aos ouvidos brasileiros sonoridade de piano, instrumentos acústicos de cordas, percussão nas canções brasileiras. Após a segunda guerra mundial, a indústria fonográfica brasileira se desenvolve, estilos estrangeiros chegam ao Brasil (principalmente latinos), assim como outras músicas nacionais despontam no cenário

nacional, como o baião de Luis Gonzaga. Nos anos 50/60 surgem movimentos musicais para a juventude “alienada” e para a “politizada” – respectivamente, a jovem guarda e a música de protesto. O primeiro, trazia as guitarras do rock – movimento que nascia nos EUA com Elvis Presley, e mais tarde cresceria no mundo com os ingleses dos Beatles – e composições completamente alienadas com relação ao momento político que vivia o Brasil – principalmente nos anos 60, com o regime militar.

Já o segundo, estava em sintonia com outros movimentos artísticos do período, como o Cinema Novo e o teatro de Arena, e somente aceitava músicos com letras comprometidas com a política e o ambiente de rebeldia contra a ditadura. Além disso, esses defensores da “música de protesto” só aceitavam os artistas que se utilizavam da música nacional (na época, o samba e a bossa nova) para construir suas peças musicais. Enfim, “afinavam” seus ouvidos com os artistas do programa “O Fino da Bossa”, de Elis Regina e Jair Rodrigues, e foram os primeiros a se intitularem como membros da MPB – música popular brasileira, nascida nas grandes cidades.

Os defensores da “música de protesto”, que definiam o seu juízo de “gosto”, seus valores musicais brasileiros, estranham quando Caetano Veloso e Gilberto Gil lhes trazem uma noção diferente do que é a música popular brasileira. Os dois baianos buscam uma música nacional misturando elementos, guitarra com berimbau, roupas espalhafatosas, e buscando quebrar o antagonismo criado entre “música de protesto” e “jovem guarda” (PAIANO, 1996). Caetano, inclusive, sofreu a ojeriza dos “mpbistas”, que não admitiam música popular brasileira sendo tocada com guitarras. Se a Bossa Nova serviu como força de definição do que era essencial na música brasileira, o tropicalismo foi uma força na direção oposta, e apresentou ao Brasil a “mistura” dos elementos musicais brasileiros e estrangeiros, para a construção de formas musicais brasileiras. (TATIT, 2004) Dessas misturas, é que

surtem alguns dos movimentos dos anos 70, como o samba-rock, por exemplo, que apropria elementos do *soul, jazz e rhythm & blues* norte-americano e os aproxima do samba.

Algumas reflexões são importantes a respeito do desenvolvimento de formas musicais nacionais. Primeiro, a segmentação da indústria fonográfica brasileira, em busca de atender diferentes demandas de ouvintes, com atuação nas esferas da produção, da circulação e do consumo, a partir do que é veiculado nos meios de comunicação. Ao mesmo tempo, é fundamental perceber a importância que tiveram os programas de auditório, nascidos no rádio, com as audiências presentes nos estúdios de radiodifusão para assistir aos programas, e cujo molde é transplantado para a TV (TINHORÃO, 1981), na circulação das canções para o público. Até hoje, estes programas são veículos de difusão de artistas e canções para a população brasileira, mediante o pagamento de uma quantia para veiculação das canções, conhecido popularmente como “jabá” (CARDOSO FILHO E JANOTTI JR., 2006).

Segundo, a presença dos mediadores culturais, na figura de promotores de eventos, donos de casas de espetáculo, produtores de bandas não só na definição do repertório que seus shows teriam, mas atuando na própria escolha de gênero musical das bandas. Ao rejeitar um músico e dar preferência a outro, os próprios músicos são tensionados a compor canções para determinados gêneros que tenham maior abertura nos veículos que fazem circular as músicas na sociedade – rádio, TV, etc. Vale lembrar que a própria indústria “recicla” os gêneros musicais, pois dá preferência a determinado gênero e o coloca em evidência até sua exaustão, ou até o surgimento de um novo gênero que o suplante (TATIT, 2004).

Terceiro, os festivais da canção serviram fortemente para balizar as escolhas de arranjos das canções apresentadas. Como atraíam um grande público, serviam também como forma de se chegar aos valores apregoados pela classe média – há que se lembrar que, em boa

medida, os festivais referendavam qual artista pertencia ou não à MPB. De certa forma, era como um termômetro da indústria sobre os interesses da classe média.

Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, os Mutantes, enfim, todos aqueles que participaram do movimento tropicalista, trouxeram para o público brasileiro a “mistura” de influências e estilos, brasileiros e estrangeiros, a guitarra junto com o berimbau. Mesmo com letras que refletiam a rebeldia adolescente contra o regime, não estavam presos a nenhum cânone musical, e apenas experimentavam sonoridades e instrumentos em suas composições. Suas idéias de reunir elementos musicais diversos tiveram influência em diversos movimentos musicais nos anos posteriores.

Percebem-se influências tropicalistas, por exemplo, no samba-rock dos anos 70, que incorporou a guitarra e, aqui uma outra influência, de gêneros norte-americanos, como o *jazz*, instrumentos de sopro, assim como também o fizeram outros gêneros ligados ao *soul* e à *black music*; No próprio rock brasileiro dos anos 80, influenciado por gêneros estrangeiros, como o *ska* e o *reggae*, que chegaram aos ouvidos de bandas brasileiras como Cidade Negra, Skank e os Paralamas do Sucesso. Estes são apenas dois movimentos, dentre muitos outros, pelas idéias tropicalistas.

Até o tropicalismo, que o campo da MPB se estrutura em torno de artistas e músicos que optam por utilizar uma sonoridade acústica em suas peças musicais, com a utilização de violão e outros instrumentos de corda, percussão, piano. Com a bossa nova, passaram a ser utilizadas novas construções melódicas, com a utilização de acordes de sétima, nona, enfim, acordes que tornam as harmonias mais elaboradas, o que pressupõe conhecimento musical.

Além disso, a idéia de se preservar uma “tradição” na música brasileira já é uma resistência a qualquer estilo poder fazer parte da MPB. Em diferentes períodos os “mpbistas” criticaram outros gêneros para afirmarem-se como verdadeira expressão da identidade

musical nacional. Nos anos 60, os criticados foram a jovem guarda e os tropicalistas, por causa do uso de guitarras e influências musicais estrangeiras; nos anos 70 e 80, a MPB critica o rock, não só por ser estrangeiro, mas pela qualidade musical - além de ser taxado como “música industrial”, o que reforça haver um outro viés na própria MPB, com a idéia de tradição: a busca por músicos que não sofrem influência da indústria fonográfica na produção das canções. Assim, a MPB se afirma a partir da tradição musical nacional, como um gênero “não cooptado” pelos métodos de produção, circulação e consumo industrializados.

É o que acontece, por exemplo, dos anos 90 até os primeiros anos do século XXI. A MPB se diferencia dos gêneros “cooptados” pela indústria, como a “axé music” baiana, o pagode baiano e o paulista, a música romântica e a sertaneja, o forró eletrônico (de bandas como Calcinha Preta, Magníficos, etc.), o funk carioca, etc. Até mesmo do rock, ainda que alguns artistas como Herbert Viana, Arnaldo Antunes e Nando Reis tendo produzido composições com artistas da MPB. Além da música brega. Com relação a este último, a MPB nunca aceitou que este gênero, de grande aceitação popular, entrasse pois as letras das canções são excessivamente romantizadas, a passionalização é muito empregada no canto e, além disso, o público a que se destinam esses cantores são as pessoas de classes mais baixas. Logo, a MPB, que filtra o padrão de gosto da classe média, não aceitaria tais artistas em seu grupo.

A MPB dialoga com outras categorias, tensiona as escolhas do público e se afirma como uma espécie de pilar mais elevado da música brasileira. Os músicos da MPB buscam se afirmarem junto à classe média, de onde eles surgem como artistas reconhecidos, consagrados na classe social à qual pertencem, e também, frente a outros gêneros musicais, assim como acontece com o rock, o samba, e outros grupos. Assim, pertencer à MPB é uma disputa por um lugar de destaque entre outros músicos de repertório musicalmente similar, além de querer se afirmar enquanto representante principal da música popular brasileira.

4. CONCLUSÃO

Como definimos no capítulo dois, o gênero musical pode ser entendido como um evento musical, constrangido pelas escolhas da produção segmentada de uma indústria fonográfica, e que tem como objetivo compreender as escolhas do público. Este último, se apropria dos gêneros e de suas características para dialogar com os produtos da indústria e estabelecer seus juízos de valor e hierarquização (o que é bom ou ruim).

Tais julgamentos são feitos com base nas experiências anteriores do público com essa categoria musical e baseado num contexto histórico, que também atua sobre os gêneros. Logo, os gêneros musicais não são campos exclusivos da interpretação dos elementos plásticos (estilísticos) de uma canção, ou de determinadas canções. Também existe a necessidade de uma análise midiática sobre os elementos contextuais e da ordem da produção de sentido do discurso musical. Como os gêneros estão em constante evolução, com novas canções e interpretações sendo realizadas, não se tem como determinar com precisão aonde termina um gênero e o outro começa, ou seja, seus limites são fluidos, o que permite as misturas e re-interpretações.

Mas há como perceber se determinados elementos não fazem parte de certos gêneros, assim como se pode reconhecer que os gêneros possuem, sim, uma singularidade, um “centro” que os distingue, baseado em suas características estilísticas, na forma da produção e recepção e nas suas estratégias de produção de sentido. Mas os limites de um gênero estão sempre sujeitas a re-configurações com as novas canções que tensionam a categoria musical.

A MPB, em alguns momentos, comporta-se como “complexo cultural”, por causa dos diversos tipos gêneros, cujas canções possuem diferentes características melódicas e estilísticas existentes, o que reflete a diversidade de artistas que se afirmam como presentes nessa “elite” musical popular brasileira. Ela, no entanto, possui certas características perceptíveis e que distinguem quais tipos de música são ou não MPB, caracterizadas pela idéia de que o artista da MPB afirma com suas composições, que não é completamente cooptado pelas estratégias da indústria fonográfica. Além disso, por funcionar como uma espécie de filtro do juízo de gosto da classe média, os membros da MPB afirmam seu grupo como legítimos representantes da música popular do Brasil, o que pressupõe que suas canções possuam uma riqueza poética – na letra – ou musical – na melodia, e que tenham características da tradição musical nacional.

Napolitano (2002) afirma que estão presentes na MPB valores estilísticos e ideológicos afinados com a idéia de nacional-popular, para um passado marcado pela idéia de resgate da tradição musical do choro, do samba, da bossa nova, e da própria MPB. Ou seja, a idéia de que a música popular brasileira deve ter em si características de outros gêneros tradicionais, da história musical brasileira.

Não são aceitas canções e artistas do *mainstream*¹⁰, ou seja, de gêneros juvenis, como aconteceu com a jovem guarda, além de atuais artistas da música pop. que não é admitida por não possuir ligação com as temáticas das composições da MPB. Outros “limites” que os “mpbistas” impõem são às canções excessivamente românticas, conhecidas como gênero “brega”, já comentadas anteriormente, e também ao gênero sertanejo – que se origina da música caipira, mas que não é tradicional e se caracteriza por uma produção musical

¹⁰ *Mainstream* é um termo de língua inglesa que pode ser traduzido como “fluxo principal”, abriga escolhas de confecção do produto reconhecidas como eficientes, e dialoga com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. Além disso, está associado à circulação nos veículos de comunicação de grande abrangência, como a TV, o cinema, o rádio e que está disponível amplamente para o consumo do público, pois sua produção e circulação estão intimamente ligadas à indústria fonográfica (CARDOSO FILHO E JANOTTI JR, 2006).

elaborada, com mais do que simplesmente uma viola. Embora tenham características da canção caipira, os sertanejos estão mais ligados à produção musical da música *country* norte-americana, com a inserção, inclusive, de outros instrumentos além da viola, como guitarras, bateria, e efeitos eletrônicos.

Mas a MPB não pode ser dissociada das estratégias de produção, circulação e consumo da indústria fonográfica. Mesmo as atitudes dos artistas são tensionadas pelas escolhas da indústria, que nem em todos os casos define o que o artista vai tocar, mas opera na produção musical, de maneira que o músico corresponda às expectativas de seus ouvintes (FRITH, 1998). Afinal, a indústria atua como um mecanismo que constrange as escolhas e os limites dos gêneros, que busca entender as escolhas os usos que as comunidades musicais fazem por um artista ou um gênero, em detrimento de outro, constrange os processos de negociação e hierarquização, de acordo com uma rede de códigos reconhecidos historicamente pelo grupo social. Além disso, a própria música brasileira evolui a partir dos diferentes eventos musicais (canções) que surgem e das relações dos limites dos gêneros presentes na MPB com outras características de estilos estrangeiros.

Ao longo da história da música popular brasileira, ela se abre a algumas misturas e vanguardismos, como o movimento manguebeat, mas se limita a outros tipos musicais – até mesmo quando estes tipos musicais são de origem popular e nascem em outras regiões do país, que não no “eixo” onde as emissoras de rádio e TV surgem e se expandem. Assim acontece com a música caipira, por exemplo.

Não se pode esquecer do papel dos “mediadores culturais” na formação e descoberta de artistas, afinados com os ideais de música brasileira nos diferentes períodos da história musical do país – a descoberta e escolha do samba como sinônimo de brasilidade e gênero selecionado para ser gravado nos primeiros suportes midiáticos (VIANA, 2004); a afirmação dos “músicos de protesto” e seu espaço de veiculação de peças consideradas como

da moderna música popular brasileira nos festivais da canção; a promoção de novos gêneros, como o samba-rock nas casas de shows e eventos do Rio de Janeiro, o movimento “Black Rio” (BAHIANA, 1980).

Uma característica fundamental da MPB são as disputas de gêneros dentro dela, que, ao mesmo tempo, se entrelaçam e promovem novas “misturas” ou releituras de gêneros, e disputam a afirmação de suas características próprias enquanto ideal de música popular brasileira. Afinal, se a MPB designa a “nata” ou os músicos de poesia, melodia e canção mas refinada ou próxima do ideal de música popular brasileira, os músicos inspirados na bossa nova, no samba considerado como tradicional desde os anos 30, herdeiros do tropicalismo, do choro e artistas que representam novas vanguardas musicais buscam seu espaço dentro da MPB.

Para concluir, é fundamental ressaltar a importância dos veículos de comunicação para a difusão das canções da MPB, seja nos programas de auditório do rádio, ou nos festivais da canção televisionados e, mais recentemente, com as tecnologias de compartilhamento de músicas pela *internet*. Durante toda a sua história de constituição enquanto um gênero musical, a MPB está sempre ligada ao desenvolvimento dos meios de comunicação e, também, dos suportes e aparatos de reprodução das canções (discos, CDs, mp3). Basta citar o exemplo do samba, que foi escolhido como primeiro tipo de canção a ser gravado nos rudimentares suportes de 78rpm por sua sonoridade característica, além de se desenvolver¹¹ no Rio de Janeiro, então capital do Brasil, e se difundir no momento em que o presidente Getúlio Vargas buscava formas de expressão brasileiras para afirmação da identidade nacional.

¹¹ Não entraremos neste trabalho na complicada discussão do local de origem do samba, se foi na Bahia ou no Rio de Janeiro, assim como o faz Vianna (2004). Embora Tatit (2004) nos deixe pistas de que as “tias”, donas dos terreiros onde aconteciam encontros entre músicos de diversos estilos e intelectuais, saíram da Bahia para o Rio de Janeiro, mas ele não garante que os primeiros sambas nasceram em um local ou outro.

Com este exemplo, pode-se compreender inclusive, que a análise dos contextos social, cultural, político, econômico e, também, midiático não pode estar dissociada do desenvolvimento das formas musicais e poéticas criadas. É fundamental compreender o ambiente onde as relações de produção, circulação e consumo das peças musicais acontecem para se chegar à compreensão do desenvolvimento e da apropriação de determinados gêneros musicais pelas comunidades de ouvintes (FRITH, 1998). Isso vale para a MPB, bem como para as demais expressões musicais que porventura apareçam no Brasil e no mundo.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHIANA, Ana Maria. **Nada Será Como Antes: MPB dos Anos 70.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAHIANA, Ana Maria. WISNIK, José Miguel. & AUTRAN, Margarida. **Anos 70: Música Popular.** Rio de Janeiro: Europa, 1980.

BRANDÃO, Antônio Carlos. & DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais da Juventude.** São Paulo: Moderna, 1990.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira.** São Paulo, Ática, 1985.

CARDOSO FILHO, J. & JANOTTI JÚNIOR, J. **A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática.** In: ANAIS do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, 2006.

CASTRO, Rui. **Chega de Saudade: A história e as histórias da Bossa Nova.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de Termos e Expressões da Música.** 34ª ed. São Paulo: 2004.

FABBRI, Franco. **Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?** VII Congreso Iaspm AL, Casa de las Américas La Habana: Cuba, 2006.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the value of popular music.** Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

GERREIRO, Goli. **Retratos de uma tribo urbana: Rock Brasileiro.** Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JANOTTI JR, Jeder. **Aumenta que Isso Aí é Rock and roll: Mídia, Gênero musical e Identidade.** Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

_____. **Gêneros Musicais, Performance, Afeto e Ritmo: Uma Proposta de Análise Midiática da Música Popular Massiva.** Revista Contemporânea. Salvador: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea. Facom/UFBA, vol.2, n.2, 2004, p. 189-204.

_____. **Dos Gêneros Textuais, dos discursos e das canções:** uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: Livro da XIV Compôs – 2005: Narrativas Midiáticas Contemporâneas. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006, p. 55-68.

KRAUSCHE, Valter. **Música Popular Brasileira:** Da cultura de roda à música de massa. São Paulo, Brasiliense, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEGUS, Keith. **Music Genres and Corporate Cultures.** London: Routledge, 1999.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo:** bananas ao vento no coração do Brasil. São Paulo: Scipione, 1996.

SAIA, Luiz Henrique. **Carmen Miranda.** São Paulo: Brasiliense, 2000.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop.** São Paulo: Hedra, 1999.

TATIT, Luis. **O Cancionista:** composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. **O Século da Canção.** 1ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular, do Gramofone ao Rádio e TV.** São Paulo: Ática, 1981.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAN, José Roberto. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade.** Eccos revista científica, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.