

**A Autonomização do *Campo* da MPB como “braço artístico”
da *Modernização Conservadora Brasileira*
– ou alguns porquês da *Contradição sem Conflitos de João
Gilberto e seus pares***

Daniela Ribas Ghezzi

Resumo:

Este artigo relaciona a música popular urbana brasileira a um processo amplo de modernização da sociedade. A transformação da música popular a partir de 1958 (e o desenvolvimento daquilo que ficou conhecido como MPB) teria ocorrido através de *mudanças moleculares* e de processos de transformação-conservação, que guardariam semelhanças com a *modernização conservadora* brasileira. Tanto na MPB como nos processos sócio-políticos existiria uma estratégia em que a mudança não exclui a tradição. Desenvolverei a questão de como a Bossa Nova, ao transformar a música popular, teria veladamente reiterado a tradição, ainda que de forma inovadora e moderna.

Em dez anos (correspondentes a um “ciclo de institucionalização”), tal desenvolvimento teria autonomizado um *campo de produção simbólica*, cuja noção de legitimidade se articularia à *estrutura de sentimento* do período. Através de uma “mediação criativa” das estruturas sociais, as *mudanças moleculares* do *campo* da MPB teriam problematizado as questões da identidade cultural, da modernização da tradição, da renovação da expressão musical, e do engajamento nas manifestações artísticas (presentes nessa *estrutura de sentimentos*), produzindo assim novos significados às transformações sociais em curso naquele momento no Brasil.

Pela centralidade que ocupa na formação cultural brasileira, acredito que o *campo* da MPB, através da busca de autonomia artística e de legitimidade de seus

agentes (responsáveis pela criatividade da mediação entre cultura e sociedade), tenha colocado em prática sua capacidade de articular as questões pertinentes à modernização da sociedade à sua própria modernização, pois estas questões eram candentes também para seu próprio desenvolvimento.

Introdução:

As diversas influências que se condensaram ao longo do tempo na música popular urbana brasileira, sobretudo aquela produzida no Rio de Janeiro e na Bahia, confluíram para a formação do gênero musical que se convencionou chamar de samba. A variedade de elementos musicais direta ou indiretamente assimilados pelo samba (fato que, por si só, já torna trabalhosa sua interpretação sociológica), fez com esse processo não se desse de maneira linear. A formulação rítmica do gênero que passaria a ser chamado de samba, bem como o processo de fixação de suas estruturas melódico-entoativas, foi permeada de contradições e conflitos sócio-culturais, configurando um longo e tenso processo de sedimentação desse gênero.

Os elementos formais que caracterizam o samba puderam ser originados a partir de uma reformulação, por parte dos segmentos sociais menos inseridos na estrutura econômica, de alguns dos elementos musicais presentes na sociedade da época. Dada a natureza deste trabalho, não se poderá aqui caracterizar tais elementos, tampouco esgotar a complexidade dos processos de constituição dos gêneros musicais nacionais. Optou-se aqui por selecionar os acontecimentos de uma parte significativa desse processo: aqueles ocorridos na cidade do Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e o início do século XX. Por ter sido a capital do Brasil desde o Império – e, portanto, o maior centro urbano brasileiro de então – O Rio tornou-se o palco privilegiado das transformações político-econômicas do século XIX (como a abolição da escravidão e a proclamação da república, por exemplo), eventos que incidiram decisivamente no processo de diferenciação social que subsidiou a gênese do samba.¹

¹ Sabe-se que o universo cultural nordestino e seus inúmeros elementos musicais (como o côco, a embolada, o baião, o xote, e principalmente o samba de roda baiano) também constituíam o rico cenário cultural que precedeu a formulação do samba – ainda que de forma marginal dada a perda de importância

Segundo Luis Tatit, a criação, consolidação e disseminação do samba, gênero essencialmente urbano e socialmente marginalizado em suas origens, ocorreram num momento histórico em que diversos segmentos da sociedade carioca, de uma forma ou de outra, atuaram no delineamento do perfil musical do samba (Tatit, 2004: 30-32). Contudo, este delineamento se deu através de um processo de luta social por integração e distinção. Basta lembrarmos as festas na casa da baiana Tia Ciata na região carioca chamada, à época, de “Pequena África” (dada a grande concentração de negros), em que as práticas musicais da Bahia (que também sofreram um longo processo de maturação), sobretudo o samba de roda, eram trazidas para o Rio. Lá, sincretismo e tênues separações, ao mesmo tempo, uniam e afastavam os diversos segmentos sociais e as respectivas manifestações artísticas que esses atores produziam ou das quais participavam como espectadores, configurando um terreno de luta sócio-cultural (Tatit, 2004: 30-35). Ainda que o exemplo da casa da Tia Ciata possa ser uma “reconstrução metafórica” da realidade, pela inserção social diferenciada da anfitriã (casada com o funcionário público João Baptista da Silva, que para a época, era um negro relativamente “bem sucedido”), ele retrata com eficácia as lutas sócio-culturais que efetivamente ocorriam naquele momento. A música ali produzida e reproduzida se configurava, para além de fruição sonora, como estratégia de luta social, uma vez que ela manifestava, de um lado, a “marginalidade cultural” dos grupos dominados (que se expressavam musicalmente, nos cômodos do fundo da casa, através das batucadas e do nascente samba), e, de outro, a “cidadania cultural” dos segmentos sociais melhor inseridos na estrutura econômica. Nos cômodos intermediários da casa, ouviam-se lundus e polcas, e na sala de visita, o choro² – que já gozava de certo prestígio (Tatit, 2004: 31).

No processo de consolidação do samba como gênero característico da identidade cultural brasileira, o fazer musical expressava-se através de uma luta social. O que

econômica da região. Mas, pelo protagonismo carioca nas transformações da música popular brasileira (seja ele real ou forçado pela história oficial), e também pela natureza e objetivos deste estudo, daremos prioridade ao processo sócio-cultural verificado no Rio, e traremos os elementos culturais nordestinos para a argumentação na medida em que eles se inserirem no cenário carioca.

² Sobre o choro e nacionalismo musical, vide: Wisnik (2004).

estava em jogo nesse tenso processo era a construção da identidade nacional³ e a representatividade dos diversos setores sociais nessa formulação coletiva.

A síncope (que se caracteriza pela acentuação rítmica do tempo intuitivamente fraco do compasso, geralmente o segundo num compasso binário)⁴, juntamente com a entoação cotidiana, se tornaria o elemento formal mais característico do samba. Por influenciar decisivamente a expressão musical popular brasileira dali em diante, tanto por sua rítmica como por suas propriedades entoativas, o samba pode ser considerado hoje uma *tradição* no cancioneiro popular brasileiro, que pode ser reiterada e reinventada a partir de interesses situados no presente (Hobsbawm & Ranger, 1997). Além disso, o samba foi auxiliado pela indústria fonográfica e pela ampla radiodifusão que obteve, consolidando-se como padrão de composição brasileiro (Caldeira, 2007).

Com o desenvolvimento do rádio e do incremento do público ouvinte, o samba passou a ser produzido no âmbito e para os programas do rádio, o que adia a idéia de busca de autonomia artística. A noção de *autonomia*, que se liga à institucionalização de

³ O único gênero nacional que poderia rivalizar com o samba (no sentido de fazer parte da noção de brasilidade que estava sendo gestada) era o baião de Luiz Gonzaga, cuja primeira transmissão pela Rádio Tupy foi em 1940, quando apresentou sua composição “Vira e Mexe” no exigente programa de calouros apresentado por Ary Barroso. Diante da novidade, Luiz Gonzaga foi ovacionado no auditório da Tupy, e desde então passou a apresentar-se em outros programas e emissoras de rádio, o que o tornou um sanfoneiro conhecido no meio musical carioca, levando-o a assinar contrato com a gravadora Victor como instrumentista de outros músicos. Mesmo já relativamente conhecido, as gravadoras eram reticentes em relação à gravação de gêneros nordestinos como o Baião, dando preferência às valsas e mazurcas. Apesar da intransigência das gravadoras e das rádios com sua voz nasalada, suas primeiras gravações já lhe haviam garantido notável sucesso, o que obrigou os diretores das rádios a cederem em relação à intransigência, abrindo assim o caminho para a novidade que estaria por vir. Em setembro de 1945, o sanfoneiro foi contratado pela Rádio Nacional para compor o *cast* da emissora (Santos, 2004: 41). Contudo, o baião, apesar do sucesso de público que obteve a partir da radiodifusão, era visto, à época, mais como um regionalismo do que como um elemento característico da identidade nacional, que se definia requisitando elementos mais da cultura do sudeste (especialmente do Rio de Janeiro) do que da região nordeste do país. Isto pela “escuta ideológica” (Napolitano, 2007: 65) que, através de Lúcio Rangel, Pêrsio de Souza e Almirante, permeou a crítica musical dos anos 50, que filtrava a escuta por valores não eminentemente estéticos. Esta “escuta ideológica” permeou outras tendências, como o samba-canção (visto como comercial e “menos autêntico” do que o samba tradicional do início do século, ou ainda do que o choro, tomado por estes críticos como “música brasileira autêntica”), e como a tendência “moderna” do samba-canção (interpretado como sendo um “estrangeirismo” inautêntico). Esse tipo “enviesado” de escuta (que foi sancionada pelos historiadores de ofício) “consagra uma forma de pensar a tradição” (Napolitano, 2007: 65), “finalizando o último andar do edifício da ‘tradição’ musical popular calcada nos gêneros populares cariocas” (Napolitano, 2007: 63). Tal coexistência – nem sempre harmoniosa – do baião e do samba adensa ainda mais a luta social que se configurava em torno da música popular urbana no período, mas não retira a hegemonia que o samba e suas variações alcançaram nesse processo de consolidação de um padrão composicional tradicional que se ligava à construção da identidade nacional.

⁴ Dicionário de Música Zahar. 1985. RJ: Zahar, p. 353. Voltaremos ao assunto adiante.

um *campo de produção simbólica*, só se tornaria importante algumas décadas depois. Durante a consolidação do samba como padrão composicional, não poderia haver a *autonomia relativa* descrita por Bourdieu (1996). Isto por vários motivos: tanto por se expressar através de uma luta sócio-cultural (cujos interesses sociais podiam limitar os objetivos estritamente musicais), tanto por haver fronteiras imprecisas entre o teatro e a música (basta lembrarmos que os registros musicais eram em sua maioria feitos na SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), como por passar, a partir dos anos 30, a ser produzido para a programação radiofônica (cujos interesses mercadológicos poderiam contrapor-se aos interesses artísticos).

Mas se, por um lado, as lutas sociais em torno do samba e o desenvolvimento da radiodifusão⁵ (ambas ligadas à modernização da sociedade) limitaram a questão da autonomia artística dos compositores, por outro, elas criaram as condições para que a música popular se reinventasse e se modernizasse sem excluir toda essa tradição consolidada. O fato de haver um padrão formalmente consolidado e amplamente veiculado permitiu que houvesse, mais adiante, uma crítica sistemática a ele, realizada por agentes de outro segmento social que, à sua maneira e a partir de seus interesses particulares, procuravam reformular a noção de identidade nacional a partir de um fazer essencialmente musical. Da mesma forma, o fato de ter havido o desenvolvimento da rede de radiodifusão a partir dos anos 1930 permitiu o crescimento de outros setores produtivos da indústria cultural, como a indústria fonográfica e, a partir da década de 1950, as redes de TV. Com tal diversificação das instâncias de consagração, e com um padrão musical consolidado desde os anos 30, estariam criadas as condições para o desenvolvimento daquilo que, décadas depois, convencionou-se chamar MPB, que se erigiu sobre uma “disputa fraterna” (Bourdieu, 1996) com a tradição musical anteriormente consolidada.

Não se pretende aqui esgotar a complexidade dessas questões. O que se pretende com a apresentação desse amplo panorama é resgatar os elementos que indicam que há correspondências entre, de um lado, a modernização da sociedade (que inclui desde a questão da identidade nacional até a modernização das forças produtivas no âmbito da cultura), e, de outro, a modernização da música popular urbana.

⁵ Sobre o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, vide principalmente: Ortiz (2001).

Em 1946, o padrão do samba já estava completamente consolidado. Na segunda metade da década de 1950, o samba-canção “moderno” tocado nas boates de Copacabana, por seu clima melancólico e mais intimista, começava a apresentar as primeiras características (como o padrão dos acordes) que seriam recuperadas pela Bossa Nova em 1958 – ano em que, num compacto de 78 r.p.m. lançado pela Odeon, João Gilberto trouxe ao público a famosa “batida” Bossa Nova na gravação da canção “Chega de Saudade”, de autoria de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Dessa forma, o intervalo de tempo transcorrido entre 1946 e 1958 teria representado a transição entre a hegemonia do padrão composicional do samba (tradição consolidada no período anterior) e a modernidade na produção musical brasileira, expressa sobretudo a partir de 1958.⁶

Sabe-se que a transição para a ordem social capitalista no Brasil ocorreu por meio de uma dinâmica de “mudar conservando” (típica dos processos de transição efetivados nos moldes da *modernização conservadora*), em que a modernidade capitalista conduzida pelo Estado se colocou gradual e artificialmente sobre o atraso sócio-econômico brasileiro, mas mantendo alguns elementos tradicionais da sociedade. Acredito que a consolidação e a modernização da música popular urbana, através da ressignificação da tradição do samba, tenham guardado algumas semelhanças com tal processo, sobretudo na maneira como as mudanças se processaram – de maneira *molecular*. É esta a hipótese deste trabalho, que desenvolverei nos parágrafos a seguir.

Música popular, sociedade, e mudanças moleculares:

A hipótese que é tomada como pressuposto neste artigo (e que representa um dos resultados parciais da pesquisa de doutorado que venho realizando⁷) é a de que

⁶ Segundo Jairo Severiano (2008), a música popular brasileira se divide nas seguintes fases: formação (1770-1928); consolidação (1929-1945); transição (1946-1957); modernização (1958-). Tal divisão confirma as hipóteses deste trabalho, além de avaliar a afirmação de que o intervalo de tempo transcorrido entre 1946 e 1958 teria representado a transição entre a hegemonia do padrão composicional do samba e a modernidade na produção musical brasileira.

⁷ O título dessa pesquisa, desenvolvida no IFCH-UNICAMP sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Ridenti e financiada pela FAPESP, é “A Formação do Campo da Moderna Música Popular Brasileira: a legitimidade da Bossa Nova, da Canção de Protesto, e do Tropicalismo (1958-1968)”, cujos objetivos principais, em torno dos quais se articulam os demais, são: compreender o processo de constituição e

o desenvolvimento histórico brasileiro no século XX, e também o da moderna música popular urbana, tenham se dado através do mesmo movimento: o de “mudar conservando”. Isso nos permite enxergar a dinâmica das mudanças em questão, tanto na sociedade como no universo musical popular, sob o prisma da *modernização conservadora*. Essa tese, aplicada às transformações políticas e econômicas no Brasil, é amplamente aceita e assimilada pela literatura pertinente (Faoro, 1994; Vieira, 1994; Vianna, 2004). Uma das interpretações possíveis sobre a *modernização conservadora* no Brasil é aquela feita através da chave da *Revolução Passiva* (Vianna, 2004). O conceito foi originalmente formulado por Gramsci para interpretar o *Risorgimento* italiano, e designa uma transformação social que se dá a partir de um duplo movimento: o da restauração da velha ordem, e, ao mesmo tempo, o da renovação gradual. O principal instrumento analítico a ser recuperado desse referencial teórico para o presente estudo é o das *mudanças moleculares*, movimento pelo qual se “modifica progressivamente a composição anterior das forças e, por conseguinte, tornam-se matriz de novas modificações” (Coutinho, 1992: 123). Não obstante, algumas ressalvas devem ser feitas no sentido de explicitar a maneira pela qual este referencial será aqui utilizado. Se forem priorizadas as características amplas do processo (e não apenas aquelas ligadas às especificidades políticas) se poderá fazer uma interpretação, dentre as inúmeras possíveis, da relação dialética entre a transformação da sociedade brasileira e a dinâmica da música popular. E a característica ampla a que nos referimos é justamente a maneira pela qual as transformações ocorreram nesse período – por intermédio de transformações *moleculares*, em que a mudança ocorre de fato, mas não exclui a tradição – qualidade do processo histórico que acreditamos caracterizar tanto o universo político como o universo musical.

Se levarmos em consideração que as manifestações artísticas, sobretudo as populares, mantêm um estreito vínculo com o contexto histórico-social em que são produzidas, torna-se necessário averiguar quais seriam as possíveis correspondências (e também as incongruências) que os processos históricos e artísticos guardam entre si. A

autonomização da moderna música popular brasileira a partir do surgimento da Bossa Nova, analisando em que sentido ela teria rompido ou manifestado continuidades em relação à tradição do samba; compreender a história desse campo através do construto MPB, e, a partir da identificação das diversas tendências musicais do período com tal formulação, entender o processo de elaboração do discurso de legitimidade artística dessas tendências.

principal hipótese a ser aqui desenvolvida é a de que as transformações da música popular urbana que levaram à sua modernização a partir de 1958 teriam se articulado em torno de alguns temas centrais também para o universo político, sem, contudo, a produção musical ser tomada como mero “reflexo” das estruturas sociais⁸. Os principais temas que articulam estes dois universos, o da política e o da música popular, seriam o da modernização e o da reformulação da identidade cultural.

A partir da hipótese de que tanto a modernização da sociedade como da música popular teriam ocorrido de maneira molecular, neste trabalho desenvolverei a questão de como a Bossa Nova, ao transformar e modernizar a música popular, teria reiterado a tradição (ainda que de forma inovadora), mais do que revolucionado suas estruturas rítmicas mais características. A renovação molecular da música popular urbana estaria apoiada tanto nas demandas por renovação da expressão musical, como na tradição anteriormente consolidada – ambigüidade que caracteriza o diálogo crítico com a tradição consolidada. Acreditamos que esse processo acabou por deflagrar um processo de autonomização e institucionalização de um *campo de produção simbólica* (Bourdieu, 1996), que se alongou por um período de dez anos compreendido entre 1958 e 1968 (marcos do surgimento da Bossa Nova e do Tropicalismo, respectivamente), sendo o movimento molecular o mecanismo principal de desenvolvimento desse *campo*.

Paralela e complementarmente a tal processo de institucionalização, que se deflagra a partir da busca por legitimidade das renovadas expressões musicais, inicia-se um processo de conquista de autonomia artística por parte dos compositores. Isto ocorre justamente para que as reformulações formais por eles propostas possam ser inovadoras e ao mesmo tempo legítimas diante dos *pares* de campo, e não esbarrem em limites impostos por elementos alheios ao fazer artístico (como os limites sociais impostos ao

⁸ Embora acreditemos que haja analogias entre os processos de transformação sócio-político-econômicos e os processos de transformação da música popular brasileira, o referencial da *revolução passiva* é aqui utilizado como um ângulo de visão sobre um contexto histórico específico, e não como “determinante” *a priori* das expressões musicais. Nesse sentido, concordamos com a aceção adotada por R. Williams de “determinação”, em que a base material pode exercer pressão e impor limites às manifestações culturais [e não “prefigurar, prever, controlar” (Williams, 1977 *Apud* Cevalco, 2001: 139-145)], fazendo com que estas produzam novos significados para as experiências sociais. Desta forma, a estrutura material poderia apenas impor os limites mínimos e máximos às transformações culturais em curso, e não “determinar” mecanicamente a superestrutura. As múltiplas possibilidades das transformações culturais estariam dadas dentre estes limites, mas seu significado como produção social seria dado apenas pelo seu fazer específico e seu desenvolvimento próprio (sempre em contato com as transformações sociais, incorporando-as e fornecendo-lhe sentidos novos).

samba). Origina-se assim a necessidade de autonomia artística, que vai aos poucos estruturando o campo e formulando os critérios legítimos que passarão a fazer parte do discurso artístico.⁹

As mudanças moleculares, entendidas aqui como mecanismo principal de desenvolvimento do campo, ao serem acionadas, modificam o equilíbrio dos poderes simbólicos em questão na luta por autonomia e legitimidade artística. Por conseguinte, desencadeiam outras mudanças moleculares da mesma natureza, e que obedecem aos mesmos princípios organizacionais do campo em questão. As tendências da Canção de Protesto (que se torna forte a partir de 1964, a partir da “nacionalização” da Bossa Nova e da música engajada, articulada em torno dos CPC’s da UNE desde 1962¹⁰) e do Tropicalismo (radicalização da modernização da MPB que se projeta entre 1967 e 1968) podem ser entendidas, a partir dessa perspectiva, como resultado direto da dinâmica dessas mudanças moleculares, fechando o ciclo de autonomização do campo da MPB.

O desenvolvimento destas três tendências da música popular brasileira ajudou a configurar aquilo que, por volta de 1965, convencionou-se chamar de MPB (Napolitano, 2001: 27), sigla que expressou uma das manifestações artísticas mais fortes dos anos 60, tornando-se assim uma “instituição” sócio-cultural que evocaria a idéia de uma “linha evolutiva da MPB” (termo formulado por Caetano Veloso em 1966, num momento em que este procurava inserir-se nesta linha de maneira inovadora, mas apoiando-se na tradição consolidada). Entende-se aqui que esse “ciclo de institucionalização” da MPB (Napolitano, 2001: 27), que demandou três tendências musicais para se configurar completamente, seja indicativo do processo de autonomização do campo em questão: o *campo da MPB*.

⁹ A tal processo de busca de autonomia artística pelos agentes da Bossa Nova poderíamos somar o processo de busca de um *ethos* distinto, mais íntimo e autônomo em relação às práticas sociais tradicionais que acompanhavam a fruição musical de então. Segundo Napolitano, “David Treece qualifica a fase de afirmação da bossa nova como marcada pela ‘intimidade doméstica’, confirmada pelo lugar social do movimento: apartamentos, boates e grêmios estudantis. A partir destes espaços, o autor destaca o surgimento de um *ethos* bossa-novista, que arrastaria consigo toda a configuração posterior da música popular brasileira: das massas anônimas de espectadores passionais e entregues ao Carnaval nacional, surge uma comunidade mais autônoma, a ‘inteligência jovem, de classe média urbana’ e cosmopolita”. (Napolitano, 2007: 71). A busca de autonomia estética é acompanhada de práticas sociais diferenciadas, mais adaptadas à modernidade musical que se buscava, e que reforçam a postura artística em questão.

¹⁰ Sobre o assunto, vide: Garcia (2007).

Para avaliar o aspecto rítmico da re-significação da tradição realizada pela Bossa Nova, tomo como base a interpretação de Walter Garcia, emblematicamente denominada *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. O autor desenvolve a tese de que a “batida” do violão – elemento mais inovador e característico do *estilo bossa-nova* – é na verdade “uma síntese do samba realizada ao violão (...) uma redução da batucada do samba. Uma estilização produzida a partir das acentuações de um dos instrumentos de percussão (o tamborim) em detrimento dos demais.” (Garcia, 1999: 21-22).

As transformações sócio-políticas pelas quais o Brasil passou a partir do final dos anos 1950, e as transformações no universo musical popular, teriam contribuído para a formação de uma “estrutura de sentimentos” (Williams, 1977 *Apud* Cevasco, 2001), a “estrutura de sentimento da brasilidade (romântico) revolucionária”, “(...) que perpassou boa parte das obras de arte a partir do fim da década de 1950” (Ridenti, 2006: 231). Esta estrutura de sentimentos seria perceptível na produção musical, adensando sua importância no contexto histórico em que se desenvolveu, e produzindo novos significados para as transformações sociais em curso. Tal estrutura de sentimentos, que articula o universo político ao musical, teria contribuído para a formulação dos elementos ideológicos e estéticos implicados noção de legitimidade no campo da MPB. Dessa forma, em diálogo com as estruturas sociais, com a modernização da sociedade, e com a reformulação da identidade nacional, vão se definindo os elementos estéticos próprios à discussão interna ao campo, que serão submetidos ao escrutínio dos pares legítimos. O referencial de Pierre Bourdieu (1996) é aqui retomado para que se possa fazer uma interpretação de quais seriam os critérios, formulados no interior desse campo, que norteariam a noção de legitimidade implicada na sigla MPB, e também a distinção social dela resultante.

As temáticas do engajamento político para a modernização da sociedade através da superação do atraso, e da reformulação crítica da identidade nacional¹¹ faziam parte dessa estrutura de sentimentos. Estas questões teriam sido reformuladas *aos termos* do campo, transcrevendo-se em elementos musicais: engajamento com projetos de modernização da expressão musical para superar a tradição, e reformulação crítica da

¹¹ Sobre identidade nacional brasileira, vide principalmente: Ortiz (2006).

identidade musical brasileira. Nesse sentido, compreender a “estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária” (Ridenti, 2006), mais ou menos comum aos músicos e ao seu público ampliado (ainda que com níveis de comprometimento distintos), seria um elemento a mais com que poderíamos contar para interpretar a noção de legitimidade artística que permeou o surgimento da sigla MPB, proporcionando um elo entre a estrutura do campo e o contexto histórico do período.

Entende-se que essa renovação da expressão musical – cuja relevância consiste justamente em seu diálogo crítico com a tradição do samba, com a modernização da sociedade e com a idéia de identidade cultural – só é possível se há autonomia artística. Caso contrário, a MPB seria meramente um reflexo das transformações sociais em curso – perspectiva que contraria os pressupostos aqui mobilizados. É por este motivo que considero relevante para esta discussão a questão da autonomia artística, que faz com os agentes do campo realizem uma “mediação criativa” entre, de um lado, as questões relativas à modernização da sociedade, e de outro, o fazer artístico propriamente dito. A partir da revolução inaugural realizada pela Bossa Nova, o campo da MPB nos anos 60 teria atuado como um filtro, organizando o olhar para a tradição a partir de novos significados (Napolitano, 2007)¹² forjados a partir das demandas pela modernização da música popular e da própria sociedade. A estrutura do campo seria, portanto, a responsável pela “mediação criativa” entre a cultura política nacional-popular (que se desenvolveu no final dos anos 50 e nos anos 60) e as expressões musicais do período. Nessa “mediação criativa”, as estruturas sociais seriam assimiladas não como um processo de osmose, quase mecânico, em que a água (ou, no caso, as estruturas sociais) passa de um lugar para outro mantendo a mesma composição. Essa “mediação criativa” equivaleria mais à idéia de prisma, que refrata a luz (ou as estruturas) alterando sua velocidade e seu ângulo, deixando transparecer um feixe de luz diferente do original. Dessa forma, a “mediação criativa” da música passaria a produzir novos significados sociais para as questões relativas à política, distintos dos significados produzidos pelo

¹² Por diferenças mais metodológicas do que de ponto de vista, consideramos aqui, diferentemente de Napolitano, que a partir da Bossa nova o *campo da MPB* teria atuado como um filtro da tradição. Na formulação de Napolitano, a Bossa Nova seria este “filtro”: “É justamente o ambiente cultural da bossa nova, confrontado com o surgimento de artistas que não se limitavam aos seus conceitos musicais mais estritos, que acabará por redefinir o conceito de MPB. Em outras palavras, a bossa nova foi o filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60” (Napolitano, 2007: 70).

próprio universo político. A originalidade das expressões musicais daí resultantes conferiu novos significados às transformações sociais em curso no país, o que nos aproxima da perspectiva do *materialismo cultural*.

Creio que estes dois instrumentos analíticos principais – o princípio da mudança molecular e o conceito de campo – aliados ainda à perspectiva do materialismo cultural, sejam adequados à problemática em questão. Em primeiro lugar porque eles conferem ao objeto elementos da dinâmica ampla da sociedade na qual a MPB é gerada, e questões simbólicas internas à dimensão artística propriamente dita (e acredito que assim se agregue ao objeto uma dimensão teórica mais ampla que o estudo das particularidades da produção musical brasileira). Em segundo lugar, porque o mecanismo de transformação-conservação da sociedade (as mudanças moleculares), e o mecanismo básico de desenvolvimento e de estruturação do campo, que corresponde também a uma transformação-conservação (através de uma revolução inaugural que dá origem a diversas revoluções rituais por legitimidade artística), podem ser entendidos como expressões de um mesmo movimento, cuja principal característica é a da transformação-conservação. Cada um ao seu modo, estes referenciais encerram em si uma interpretação de certa ambigüidade (a da transformação-conservação), e a utilização deles seria interessante justamente por eles terem paralelo com a ambigüidade que caracteriza o objeto de estudo (Ridenti, 2006: 232).

A Bossa Nova e a subversão-conservação da tradição:

Conforme sinalizado anteriormente, neste trabalho tomamos como pressuposto a idéia de que a modernização capitalista empreendida pelo Estado brasileiro a partir dos anos 1950 se deu através da lógica da Revolução Passiva, caracterizada por mudanças moleculares, em que a modernização acelerada das forças produtivas (avalizada pela crença mais ou menos generalizada de que o atraso seria superado pela expansão do “moderno”) não rompe com a ordem social vigente, tampouco elimina os elementos tradicionais da sociedade. Acreditamos que o universo político acima apresentado e o universo musical do período guardem semelhanças quanto à forma e à dinâmica das respectivas transformações em curso.

Os trechos reproduzidos a seguir da obra de Marcos Napolitano podem ilustrar essa ambivalência do diálogo da Bossa Nova com a tradição do samba e com os mitos fundadores da musicalidade brasileira:

Os músicos da década de 60 herdaram formulações estéticas e ideológicas socialmente enraizadas na forma de *mitos fundadores* da musicalidade brasileira e no reconhecimento do samba como música “nacional”, fazendo com que muitos deles se propusessem a renovar a expressão musical sem romper totalmente com a tradição. Em outras palavras, o peso da tradição na música popular brasileira era considerável e se algumas vertentes do samba-canção (...) eram questionadas, o samba urbano carioca não era totalmente descartado, por mais “quadrado” que fosse seu ritmo. Mesmo os músicos mais identificados com a bossa nova, que apontavam para um afastamento em relação aos parâmetros expressivos e ao público tradicional da música popular, não rejeitaram o samba como gênero-matriz da música urbana brasileira. (...) Num certo sentido, esta característica expressou a linha de continuidade entre o universo musical anterior e posterior à bossa nova, exigindo uma crítica cuidadosa à idéia de ruptura radical, que vem fazendo *tábula rasa* da história musical anterior ao ano de 1959. (Napolitano, 2001: 25)

A orquestra do samba, produto de uma ancestralidade que vinha das senzalas, passara pelo morro e chegara ao disco, transformava-se em material de uma performance minimalista que, a princípio, era sua negação, mas, ao mesmo tempo, sua continuidade (...). Portanto, vanguarda e tradição, samba e jazz, ‘orquestra de percussão’ e orquestra de câmara se encontravam, para espanto geral dos mais puristas. O passado já não era mais folclorizado, mas reapropriado como material estético da modernidade. O batuque ancestral era incorporado de maneira contida e funcional, conciliando o apelo ao corpo e o apelo à alma. (Napolitano: 2007: 69-70)

Apesar de Napolitano não ter se pautado pelos referenciais teóricos e pelas chaves analíticas aqui propostas, as afirmações acima parecem avalizar esta interpretação, não só pelos termos utilizados, mas principalmente pela dinâmica que descrevem: a da mudança-conservação no universo musical. Dessa forma, podemos afirmar que existem semelhanças entre a transformação da música popular, descrita por Napolitano, e os processos político-econômico-sociais da década de 1950 e meados da década de 1960 no Brasil.

Há nesses dois universos uma demanda por renovação – entendida como modernização – que se processou sem um rompimento abrupto ou definitivo com a tradição. A demanda por modernização nos anos 50 e 60, e a forma como se processaram as mudanças no Brasil rumo a essa modernização (de maneira molecular) perpassou as diversas esferas que estruturam a vida social, como a política e a cultura.

Outra semelhança entre esses dois universos seria a existência de projetos de reformulação da identidade nacional: no caso da política, isso remete ao projeto das elites de aceleração do desenvolvimento e integração nacional através do Estado que conduziria o país à modernização; e, no caso da música, isso remete à discussão interna ao campo sobre a inserção legítima de modernos elementos da brasilidade no cancionário popular, sendo a estrutura do campo o fio condutor desse processo¹³. Para o projeto bossanovista de modernização da identidade cultural brasileira, o elemento inovador seria principalmente a reformulação do ritmo do samba (inovação que se legitimaria a partir de sua ligação crítica com nosso gênero mais tradicional), além da generalização da harmonização dissonante (que já existia, mas não era usual até então). Além disso, a nova forma de fruição, mais intimista e mais adaptada à modernização musical em curso, também faria parte da idéia de identidade cultural preconizada por esses músicos, em que a “moderna” Bossa Nova, e não só o samba, poderia se tornar “o cartão postal sonoro” do Brasil. Assim, a reformulação da identidade nacional como porta de entrada para o “moderno”, e a particular relação entre o tradicional e o moderno (em que eles não se excluem mutuamente), eram questões que permeavam direta ou indiretamente o universo político, e também o universo musical.

A crença na expansão do “moderno” para se superar o atraso sócio-cultural era o valor legitimador das mudanças moleculares a que se deu início. Essa crença era compartilhada, ainda que de maneiras distintas, por diversos segmentos sociais: pelas elites políticas, por parcelas do sindicalismo, pela *intelligentzia* (sobretudo pelos intelectuais do ISEB), por parcela da esquerda (especialmente o PCB), e também por alguns artistas interessados na modernização das manifestações artísticas – e talvez do

¹³ Para Bourdieu (1996), há “necessidades” inerentes ao campo num determinado momento, que tanto conduzem seu desenvolvimento, como estruturam seu funcionamento. Por este motivo, acreditamos que, da mesma forma que o Estado (e o conflito de poderes em seu interior) conduz a modernização conservadora, no universo musical, quem assume o papel de indutor das transformações é a estrutura do campo. O “gênio criador” do artista se revelaria, dessa forma, não apenas a partir de sua sensibilidade e de suas livres-associações (perspectiva que ignora o espaço em que o artista está inserido e a posição que nele ocupa). Ele se revelaria na sensibilidade que o artista tem de captar as “necessidades” que estruturam o funcionamento do campo, e também na capacidade do artista em transformá-las em manifestações que expressem sua individualidade e singularidade (originadas a partir do habitus e de seus interesses momentâneos). Para Bourdieu, o artista seria uma antena de sua época, que capta a mais sutil vibração e a expressa artisticamente, o que não desmerece suas qualidades sensíveis. A análise sociológica não diminuiria o valor dessa sensibilidade, mas, ao contrário, reforçaria sua importância, visto que tal sensibilidade é a única capaz de captar a “necessidade singular” do objeto (BOURDIEU, 1996: 15).

mercado consumidor. Havia assim diferentes “projetos modernizantes”, colocados em prática pelos atores que reuniam condições capazes de projetar e tornar evidentes tais projetos, e assim colocar em andamento as transformações moleculares já em curso na sociedade em suas respectivas áreas de atuação.

Mas para se colocar em prática um “projeto modernizante” na música popular, e que renovasse a expressão musical, seria necessário erodir as bases de legitimação do antigo “poder instituído” no universo musical: o samba. Nesse sentido, as primeiras críticas ao padrão composicional estabelecido como legítimo eram dirigidas justamente ao seu elemento mais característico: o ritmo sincopado.

A síncope é um recurso largamente utilizado em diversos gêneros musicais, seja como especulação teórica, seja como enriquecedora da divisão do tempo sonoro (Andrade *Apud* Garcia, 1999: 159). No samba, a acentuação do segundo tempo do compasso binário é forte, e é marcada pelo surdo. A famosa “batida” Bossa Nova criada por João Gilberto reformula justamente este aspecto: ao realizar a “síntese da batucada do samba realizada ao violão”, João Gilberto colocou o surdo do samba no bordão do violão (corda que dá a marcação rítmica da canção), acentuando igualmente o primeiro e o segundo tempos do compasso, funcionando como uma espécie de “metrônomo” da execução (Garcia, 1999: 25-38). Este era um procedimento formal incomum ou pouco utilizado até então na tradição musical consolidada. Isso, aliado a outros procedimentos estéticos incorporados pela Bossa Nova (como a harmonização dissonante e a dicção intimista) conduziu a uma nova forma de fruição estética, menos eloqüente e mais adaptada aos anseios das classes médias. Tais procedimentos equivalem ao movimento de renovação das mudanças moleculares desencadeadas pela Bossa Nova.

Não obstante, outro elemento característico do samba foi alterado pela “batida” de João Gilberto: o tamborim. Se no samba ele é tocado de maneira irregular, recortando os compassos, na “batida” de João Gilberto (em que o tamborim é representado pelos três dedos que executam o acorde) ele ganha um desenho que até então não existia de forma isolada no universo cancional popular brasileiro. Mas isso não significou a fixação de um padrão único para a execução do tamborim ao violão: João Gilberto, por vezes na mesma música, variava esse padrão do tamborim. E essas

inúmeras variações acabam por reconduzir (ainda que por procedimentos formais distintos daqueles realizados no samba) o ritmo da Bossa Nova à mesma acentuação rítmica do samba, gênero base de toda a reformulação preconizada por João Gilberto. Por este motivo, muito mais do que pelas transformações melódico-entoativas e harmônicas fixadas pela Bossa Nova, é que se diz que a “batida” de João Gilberto envolve uma contradição sem conflitos: ao mesmo tempo em que ele altera o acento rítmico do surdo através do bordão do violão, o tempo de execução dos acordes (que equivale aos recortes do tamborim) reconduz o ritmo modificado pela “batida” à sua estrutura inicial, tradicional no padrão composicional do samba (Garcia, 1999: 45-49). Tais procedimentos formais equivalem ao movimento de conservação das mudanças moleculares desencadeadas pela Bossa Nova.

Ou seja, a crítica de João Gilberto ao elemento rítmico mais característico do samba – a síncope – visava erodir as bases de sua legitimação, mostrando que se podia fazer um samba diferente sem sua acentuação rítmica característica. Por outro lado, a execução do tamborim ao violão reitera a formulação rítmica original proveniente da tradição do samba. João Gilberto alterou significativamente o ritmo do samba sem, contudo, deixar de produzir sambas. A “batida” Bossa Nova seria assim uma “maneira” particular de tocar samba – que no caso de João Gilberto era tocado ao violão – e não um gênero em si. (Garcia, 1999: 96)

Percebe-se que com a Bossa Nova há uma grande transformação no padrão composicional da música popular urbana, sendo ela a revolução inaugural do campo ou o “grande salto” rumo à modernização da MPB¹⁴. O fato de o samba ter sido alterado e

¹⁴ Se, conforme apontamos anteriormente, a maior qualidade do artista é a de ser a “antena” de sua época (Bourdieu, 1996: 15), sem que isso desmereça suas qualidades sensíveis, pode-se dizer que João Gilberto notabilizou-se exatamente por esse motivo. Ele teria captado a demanda por renovação da expressão musical já presente nas obras de Dick Farney, Johnny Alf, e até mesmo na de Tom Jobim na fase anterior a 1958. Mas acreditamos ser de João Gilberto o “grande salto” justamente por ele ter sintetizado e sistematizado os elementos musicais implicados nessa demanda por modernização, como a crítica à eloqüência vocal e rítmica do samba tradicional (e suas formas de fruição), e a utilização da harmonização dissonante. Sua legitimidade diante dos pares reside nesse aspecto: João Gilberto percebeu, com inegável perspicácia, o momento crítico pelo qual vivia toda uma geração de músicos populares. Compreendeu quais eram os elementos formais que deveriam ser re-significados, e, com uma reconhecida singularidade artística, re-equacionou todas essas questões com sua “batida” – marca maior de sua originalidade. Assim, a Bossa Nova (movimento que ganha tal denominação após a sistematização de João Gilberto) seria a primeira mudança molecular da fase moderna da música popular, sendo fruto tanto da demanda por modernização e das “necessidades” do campo, como dos elementos que antes se encontravam dispersos na produção musical anterior a 1958.

ao mesmo tempo reiterado pela Bossa Nova deslegitima a idéia de que os elementos formais do samba tradicional, especialmente a síncope, seriam os únicos capazes de deter os procedimentos musicais que expressariam a brasilidade e a identidade cultural brasileira. Por também poder ser considerada uma modalidade de samba, sincopado de maneira distinta do samba tradicional – cujas gravações eram cada vez mais consumidas – a Bossa Nova passou igualmente a deter estes elementos da brasilidade. E foram justamente estes os elementos estratégicos mobilizados pela Bossa Nova na luta por autonomia e legitimidade em relação às demais expressões musicais do período. Isso por intermédio dos agentes social e musicalmente habilitados para tanto (ou com *habitus* e *capital social* que os capacitassem para tais estratégias estéticas), como João Gilberto e Tom Jobim.

Se a necessidade de modernização era percebida por diversas esferas sociais, os agentes da Bossa Nova perceberam tal necessidade de uma maneira muito particular, e responderam a essa demanda de uma maneira peculiar: re-significando os elementos formais da tradição do samba. Esta teria sido a “mediação criativa” entre as estruturas sociais e o fazer artístico autônomo realizada pela Bossa Nova, em que a “criatividade” dessa mediação reside justamente no ineditismo dos procedimentos artísticos, sobretudo os elementos rítmicos, formulados por João Gilberto – que afirma ter tido inspiração nos “requebros das lavadeiras de Juazeiro” (Garcia, 1999: 19)¹⁵.

Dessa forma, um segmento social diferente ia se impondo no universo musical: se o samba era ligado às classes populares (ainda que ele já fosse disseminado por setores médios da sociedade, sobretudo pela ampla radiodifusão do samba-canção), a Bossa Nova era ligada às classes médias (estratificação social responsável pelo *habitus* e pelo *capital musical* diferenciados de seus agentes). As classes médias, além de imporem novas formas de fruição e consumo musical, iam dessa forma assumindo

¹⁵ Tal afirmação de João Gilberto abre duas outras discussões: se o samba originou-se no Rio de Janeiro sob a influência dos ranchos e dos sambas-de-roda baianos, até que ponto, com tal afirmação, João Gilberto reafirma sua filiação ao samba; e ainda, se interpretarmos a obra de João como um desenvolvimento do trabalho de Caymmi levado às últimas conseqüências (o que é uma idéia sociologicamente pertinente, porém musicalmente polêmica), João Gilberto não teria realizado, retomando alguns aspectos do ideário modernista do início do século XX, um “acerto de contas” com o monopólio carioca sobre os “louros” dos aspectos musicais da identidade nacional (regionalismo responsável por um tardio reconhecimento sociológico – não mercadológico – da obra de Luis Gonzaga). Estas, contudo, são hipóteses que não poderão ser desenvolvidas aqui.

maior protagonismo na reformulação da identidade cultural brasileira. E essa transformação-conservação empreendida pela Bossa Nova teria criado as condições para que essa nova estética fosse se tornando hegemônica no nascente campo da MPB, como para as transformações subseqüentes nesse campo.

Deve-se ressaltar, contudo, que a Bossa Nova não excluiu o samba do cancionário popular urbano. Estas estéticas conviviam, afinal, a Bossa Nova não excluiu o consumo de samba do cenário musical, nem em sua forma tradicional tampouco o samba-canção bolerizado, comercialmente fortes nos anos 50 (Napolitano, 2001: 26; 2007: 70). Entende-se que este foi um processo de luta por legitimidade e hegemonia por parte da Bossa Nova em relação ao samba, em que a coexistência é necessária para que haja disputas “fraternas”. E é exatamente a partir dessa luta simbólica por legitimidade – que não é uma luta por extermínio do concorrente – que se dá o processo de autonomização de um campo.

Diante do exposto, acreditamos que a primeira mudança molecular na fase moderna da música popular tenha sido a Bossa Nova. Isto desencadeou uma mudança na composição das forças – sociais e estéticas – que constituíam a música popular urbana brasileira. A partir da mudança molecular alavancada pela Bossa Nova, iniciaram-se outras tantas mudanças moleculares no campo. Dados os limites deste trabalho, não se poderá aprofundar a discussão sobre os elementos estéticos nelas implicados. Mas acreditamos que a partir da Bossa Nova, e, posteriormente, a partir de sua “nacionalização” pelos músicos ditos engajados com a realidade brasileira, teria havido ao menos duas outras grandes mudanças moleculares do mesmo peso simbólico que a primeira: a Canção de Protesto e o Tropicalismo (a primeira representada por uma volta às tradições, e a segunda por uma radicalização do projeto modernizante da música popular brasileira). Os motivos das escolhas estéticas dessas duas tendências relacionam-se tanto ao contexto histórico pelo qual o Brasil passava (em que o regime autoritário impunha limites à produção cultural), como ao desenvolvimento do próprio campo (em que as escolhas são determinadas por lutas simbólicas anteriores, pelos interesses momentâneos de seus agentes, e pelas próprias “necessidades” do campo salientadas por Bourdieu). Mas estes são assuntos que não poderão ser desenvolvidos neste momento, e que serão retomados oportunamente.

Com o desenvolvimento do campo da MPB, e com o surgimento de tendências que discutiam mais explicitamente a questão da identidade cultural e do engajamento político (como a Bossa Nova “nacionalista” que conduziu à Canção de Protesto), foi havendo uma maior identificação dos agentes desse campo com aquilo que Ridenti chama de “estrutura de sentimentos da brasilidade revolucionária” (Ridenti, 2006). Ao passo que a identificação dos agentes da Canção de Protesto com essa “estrutura de sentimentos” era ampla, a identificação dos agentes do Tropicalismo se dava de maneira muito mais crítica [indicando o fim das “coordenadas históricas” – presentes na sociedade brasileira desde o final dos anos 50 – que nortearam a “estrutura de sentimentos” (Ridenti, 2006: 246)]. Esta “estrutura de sentimentos”, por permear o tanto o universo político como o cultural, adensa a importância da música popular caracterizada como MPB no contexto histórico em que ela se desenvolveu, pois confere significados mais amplos àquela manifestação particular. A “estrutura de sentimentos da brasilidade revolucionária”, a partir da experiência da MPB, acabou por organizar concepções e práticas da vida social de então. Um exemplo disso seria a identificação do público dos Festivais com uma ou outra tendência da MPB, o que levava a um posicionamento que se relacionava não apenas ao universo musical, mas às coordenadas históricas mais amplas dessa “estrutura de sentimentos”. Dessa forma, produziam-se novos significados para as transformações sócio-políticas e culturais em curso. Não poderemos desenvolver o assunto nesse momento, mas vale ressaltar que à medida que a identificação dos músicos com essa “estrutura de sentimentos” ia acontecendo (ainda que de formas muito distintas em cada tendência), iam também se definindo melhor quais eram os elementos que compunham a legitimidade das estéticas que adentravam na luta simbólica por autoridade artística no campo da MPB.

Diante da argumentação apresentada, pode-se dizer neste momento que a “contradição sem conflitos” de João Gilberto, além de ter iniciado o ciclo de autonomização do campo da MPB, desencadeou uma série de experiências musicais cujo desenvolvimento histórico se deu pela mesma forma que as mudanças políticas de então se processavam – de maneira molecular, em que a mudança não exclui a tradição, mas a reinventa a partir de interesses presentes. É por este motivo, e pela centralidade

que a música popular ocupa nas práticas sócio-culturais brasileiras, que dizemos que o campo da MPB é o braço artístico da modernização conservadora brasileira.

Referências Bibliográficas:

- Bourdieu, Pierre. 1996. *As Regras da Arte*. SP: Cia. Das Letras.
- Caldeira, Jorge. 2007. *A Construção do Samba*. SP: Mameluco.
- Cevasco, Maria Elisa. 2001. *Para ler Raymond Williams*. SP: Ed. Paz e Terra.
- Coutinho, Carlos Nelson. 1992. “As Categorias de Gramsci e a realidade brasileira”. In: *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. RJ: Campus, 2ª ed., 119-137.
- Dicionário de Música Zahar. 1985. RJ: Zahar.
- Garcia, Miliandre. 2007. *Do Teatro Militante à Música Engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. SP: Perseu Abramo.
- Garcia, Walter. 1999. *Bim Bom: a Contradição sem Conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra.
- Faoro, Raymundo. 1994. “A Modernização Nacional”. In: *Existe um Pensamento Político Brasileiro?* SP: Ática, 97-115.
- Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence. 1997. *A Invenção das Tradições*. SP: Paz e Terra.
- Napolitano, Marcos. 2001. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na Música Popular Brasileira (1959-1969)*. SP: Anablume: Fapesp.
- _____. 2007. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. SP: Ed. Fundação Perseu Abramo.
- Ortiz, Renato. 2001. *A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. SP: Ed. Brasiliense, 5ª ed., 3ª reimp.
- _____. 2006. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. SP: Brasiliense, 5ª ed., 7ª reimp.
- Ridenti, Marcelo. 2006. Artistas e política no Brasil pós-1960: itinerários da brasilidade. In: M. Ridenti; E. Rugai Bastos & D. Rolland (Orgs.), *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 229-261.
- Vianna, Luiz Werneck. 2004. “Caminhos e descaminhos da revolução passiva à brasileira” In: *A Revolução Passiva – Iberismo e Americanismo no Brasil*. RJ: Revan, 2ª ed., 43-58.

Vieira, Ney. 1994. *Os reinos da modernização conservadora: um conceito à luz da sociologia histórica comparada*. Dissertação de mestrado em Sociologia. FCL/UNESP – Araraquara.

Santos, José Farias dos. 2004. *Luiz Gonzaga: A Música como Expressão do Nordeste*. São Paulo: IBRASA.

Severiano, Jairo. 2008. *Uma História da Música Popular Brasileira: Das origens à modernidade*. SP: Ed. 34.

Tatit, Luiz. 2004. *O Século da Canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford Press.

Wisnik, José Miguel. 2004. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: SQUEFF, Enio & Wisnik, J. M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. SP: Brasiliense, 2ª ed., 2ª reimp., 129-191.

Referências Discográficas:

João Gilberto. 78 r.p.m. *Chega de Saudade*. 1958. Odeon.

Música Tradicional do Norte e Nordeste - Missão de Pesquisas Folclóricas (1938) - Mário de Andrade. C.D. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. 2006. SESC-SP/Secretaria Municipal de Cultura-SP/Centro Cultural São Paulo. LAMI - Laboratório de Acústica Musical e Informática da ECA/USP. No. Série: CDSS005/06.

Biografia:

Daniela Ribas Ghezzi (São Paulo, 1977) é graduada em História pela UNESP-Franca, Mestre em Sociologia pelo IFCH-UNICAMP, tendo defendido a dissertação: “De um Porão para o Mundo - A Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80: um estudo dos Campos Fonográfico e Musical” (2003), sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Ridenti e financiamento CNPq. Sobre o assunto, publicou “Geração Lira Paulistana: A Vanguarda Paulista e a Produção Independente de Discos”. *Revista Idéias*, Campinas - SP, v. 12, n. 1, p. 141-173, 2005 (ISSN 0104-7876). Atualmente, é aluna do programa de Doutorado em Sociologia – IFCH-UNICAMP, e desenvolve a pesquisa “A Formação do Campo da Moderna Música Popular Brasileira: a legitimidade da Bossa Nova, da Canção de Protesto, e do Tropicalismo (1958-1968)”, sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Ridenti e financiamento Fapesp. Recentemente apresentou trabalhos no I Seminário Latino Americano em Ciências Sociais (UFRJ), e no II Encontro ULEPICC-Brasil (UNESP-Bauru). Contato: daniribas77@yahoo.com.br