



SESSÃO - 05

2. MUNDIALIZAÇÃO & MÚSICA POPULAR: A REPRESENTAÇÃO DA “CRISE” DA CANÇÃO NA OBRA DE CAETANO VELOSO

*Daniela Vieira dos Santos**

Resumo

O presente trabalho visa a analisar a produção musical de Caetano Veloso no pós-tropicalismo por meio de uma abordagem sócio-histórica da canção popular brasileira. Através desse recorte pretendo demonstrar a inserção da música popular no processo de mundialização da cultura. Como hipótese inicial de trabalho, é possível dizer que a produção musical do compositor durante a década de 70 expressa uma crise de projetos nacionais. Os projetos estéticos-políticos que conduziram as suas produções ao longo da década de 60 sofreram um substancial declínio e, assim, já apontavam para a “crise” das representações de projetos nacionais em suas canções. E tal estado de crise torna-se ainda mais expressivo a partir da década de 80 e 90 – quando ocorre a efetiva mundialização da música popular brasileira. Nesse contexto, é possível vislumbrar que as canções de Caetano se consolidam no âmbito do internacional-popular.

Palavras-chave: crise da canção; MPB; nacional-popular; mundialização; nação

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo analizar la producción musical de Caetano Veloso en el post-Tropicalia a través de un enfoque histórico-social de la canción popular brasileña. A través de este corte de la intención de demostrar la integración de la música popular en el proceso de globalización de la cultura. Como hipótesis de trabajo inicial, es posible decir que la producción musical del compositor en los años 70 expresó una crisis de proyectos nacionales. El proyecto estético-políticas que llevaron a sus producciones a lo largo de los años 60, sufrieron una disminución considerable, y por lo tanto han puesto de relieve la “crisis” de las representaciones de proyectos nacionales en sus canciones. Y tal estado de crisis se hace aún más significativa desde los años 80 y los 90 - cuando no es eficaz la globalización de la música popular brasileña. En este contexto, podemos ver que las canciones de Caetano se consolidan en el marco del popular internacionalmente.

Palabras clave: la crisis de la canción; pop; nacional-popular; la globalización; la nación

* Doutoranda em Sociologia pelo programa de pós graduação em Sociologia da Unicamp. Bolsista da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).



Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

A partir dos anos 70 a música popular coloca-se como uma música sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas. Os limites impostos pela censura ainda vigente [...], chegavam a prejudicar significativamente o trabalho de alguns compositores [...]. De todo modo, a maior parte dos artistas já não se preocupava mais com censura ou com projetos estéticos ou ideológicos. Algo que era apenas incipiente na década anterior vinha se tornando gradualmente, o grande parâmetro para todas as produções: o mercado de consumo (TATIT, 2004, p. 227-228).

O presente trabalho tem como objetivo analisar a produção musical de Caetano Veloso no pós-tropicalismo por meio de uma abordagem sócio-histórica da canção popular brasileira. Através desse recorte pretendo demonstrar a inserção da música popular no processo de mundialização da cultura¹. Não é novidade que a inserção de Caetano na cena musical brasileira ocorreu num momento peculiar da produção cultural: os anos de 1960. Nesta década, a música popular obteve uma efervescência antológica, em muito devido, mas não somente, às próprias condições políticas nas quais o Brasil vivia, bem como ao mercado cultural que se instituía. Nessa direção, a entrada do compositor Baiano nesse âmbito norteou-se por um contexto sócio-histórico preciso: o impacto das concepções da esquerda nacionalista na produção musical, que trouxe grandes implicações à música brasileira. Sendo assim, cabe aqui realizar uma síntese da cena musi-

cal desse período demonstrando os seus impasses, bem como a articulação feita entre música popular com o projeto nacional do Partido Comunista, o processo de formação da chamada MPB e a atuação da indústria fonográfica. Traçar esse panorama, mesmo que breve aos limites deste texto, é um importante pressuposto metodológico para uma análise sócio-histórica da canção.

Como sugere Vinci de Moraes, a utilização da canção popular (música) como documento histórico coloca-se como um caminho significativo para desvelar aspectos ainda não colocados pela historiografia oficial. O autor salienta que mesmo sem formação musical apropriada e específica, podem-se compreender aspectos gerais da linguagem musical e buscar critérios e limites próprios à investigação, pois, o som oferece as mais variadas relações simbólicas com a sociedade. Além do mais, afirma que para o estudo das relações entre música e sociedade não devemos determinar as relações culturais como mero reflexo da estrutura histórica, assim como, não pensar a música dentro de uma singular autonomia. Nas suas palavras “[...] a música, sobretudo a popular, pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, [...] vão (re) construir partes da realidade social e cultural”². Desse modo, ele pontua que para trabalhar com canção popular deve-





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

se considerar alguns critérios relevantes à reflexão: 1) a linguagem da canção, 2) a visão de mundo que ela incorpora e traduz, 3) a perspectiva social e histórica que ela revela e constrói. Portanto, dado o aspecto polissêmico da canção popular, a contextualização se faz necessária para “mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica [...] e complexa de qualquer documento de ordem estética”³. Dito isso, através do estudo sobre Caetano Veloso, cuja carreira consolidou-se no bojo dos Festivais da Canção, desejo contribuir não só para os debates da MPB no pós AI-5, mas para os estudos sobre o nacional e o internacional popular no campo da cultura.

A chamada “Era dos Festivais” (1966-1972) possibilitou a entrada de novos artistas no cenário musical, modificou o lugar social da canção – cujo veículo principal de difusão passou a ser a TV –, e colocou-se como uma forma de resistência política e cultural à Ditadura Militar, uma vez que a cultura de esquerda pelo menos até 1968 obteve relativa *hegemonia cultural*, tal como já bem demonstrou o ensaio de Roberto Schwarz (1978); nessa linha, é possível afirmar que a canção popular foi uma manifestação cultural significativa de resistência ao golpe. Todavia, além do status “glorioso”

que tende a mitificar os Festivais, eles foram certames de impasses estéticos, políticos e ideológicos inseridos num momento específico do desenvolvimento da indústria cultural no Brasil. Os Festivais podem ser vistos como vitrines para a inserção de novos “talentos” no campo musical; com isso impulsionaram o crescimento e a segmentação da produção fonográfica, revelando artistas consolidados na história da música popular brasileira, porém, dentro de uma tensão entre qualidade musical (estética) e processo de racionalização da cultura. Desta contradição entre bens simbólicos e interesses comerciais, aliados também aos debates da política cultural de esquerda, vislumbrou-se em Caetano e nos tropicalistas o salto à modernidade. Segundo publicação da época, sobre o III Festival de MPB (1967):

Os que realmente inovaram, trouxeram contribuições novas e boas, foram Caetano Veloso, com *Alegria, Alegria*, um salto para o futuro, uma música, que partindo da mais autêntica música brasileira, foi se encontrar com o novo som universal. Gilberto Gil foi a mesma coisa. [...] (FESTIVAL EM..., 1967, p.10).

Em termos gerais, a década de 60 teve como ideário na produção musical um projeto relacionado a uma cultura política vinculada ao nacional-popular. No entanto, a proposta estética dos tropicalistas – de abertura musical, provocou a ruptura de certos cânones que tinham sido incorporados na música popular





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

brasileira. Diante disso, os tropicalistas podem ser tidos como os que perceberam a crise da cultura nacional-popular e propuseram saídas criativas em meio à emergência da Indústria Cultural. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, o tropicalismo seria fruto de uma crise tanto da esquerda quanto das vanguardas históricas, isto é, esse movimento aparece “desconfiando dos mitos nacionalistas e do discurso militante do populismo”⁴. Por outro lado, Marcelo Ridenti analisa o tropicalismo como um movimento que traz as marcas da formação político-cultural dos anos 50 e 60”, ou seja, não se constitui como uma ruptura radical com a cultura política daqueles anos (50/60), mas seria “um de seus frutos diferenciados, modernizador e crítico do romantismo nacionalista e realista nacional popular, porém dentro da cultura política romântica da época, centrada na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na constituição de uma identidade do povo brasileiro”⁵. O projeto musical da tropicália, cunhado de “som universal”, desejou ressituar, culturalmente, a nação brasileira no mundo ocidental.

Diante desse contexto é possível observar que a *brasilidade* colocava-se ao debate musical como a representação dos anseios nacionais e populares, problemática esta já presente no início da década de 60 com a atuação político-cultural dos CPCs da UNE, que foi colocada na ilegalidade com a implantação do golpe

militar. Dadas as inúmeras discussões sobre a “brasilidade” nos anos 60, a via representativa dessa “nova identidade” reestruturadora do sistema de produção e consumo de canções no Brasil, foi marcada ao mesmo tempo pelo engajamento político e pela inserção numa Indústria Cultural cada vez mais consolidada. “Este foi um dos paradoxos da grande popularização da música nacionalista, no imediato pós-golpe, e uma das variantes que marcaram o nascimento da MPB renovada, consagrada na era dos festivais”⁶.

Ainda que atualmente a MPB sirva para designar qualquer gênero musical, abrangendo, por exemplo, desde o sertanejo até o rock, a sua trajetória configura-se a partir do golpe militar de 1964, quando a cultura nacional popular buscou outras referências estéticas e novas perspectivas de afirmação ideológica. Esta sigla sintetizou a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos de 1950. “O triunfo da MPB era, num certo sentido, o triunfo do ‘povo-nação’, símbolo da resistência política [...]. Era também a materialização da articulação entre as falas dos intelectuais e do ‘povo’, categorias que deram sentido ao imaginário político entre 1964 e 1968” (Idem, p. 174).





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

Desse modo, no que diz respeito à MPB, pode-se dizer que a década de 1970 teve seu início, no Brasil, em 1968, mais precisamente após a promulgação do AI-5 que, para a maioria dos autores que estudaram o período, acarretou num corte abrupto das experiências musicais ocorridas até então no país⁷. O AI-5 criava dificuldades para a MPB tanto do ponto de vista político quanto de viabilização do produto no mercado de música, que desde a década de 1960 crescia no Brasil. A partir de 1969 o projeto nacional-popular não era mais determinante dos rumos musicais do país, devido tanto à repressão como pela força de novas tendências ligadas ao “som universal”. Pois, no pós-68 a Bossa Nova e o Tropicalismo foram vistos como referências de uma “renovação musical” da MPB, traduzida num processo de “institucionalização” que reavaliou a canção brasileira. O “ciclo final de institucionalização da MPB renovada” iniciou-se com as mudanças ocorridas no festival de 1967, colocando-se como um dos momentos cruciais na formulação do gosto da música popular. Porém, nessa época, a MPB não estava plenamente institucionalizada uma vez que não havia “delimitado um campo cultural dotado de seus mecanismos de auto-reprodução e com regras de criação e hierarquias de apreciação definidas”⁸. A chamada MPB consolidou-se na década de 70 como uma “instituição sócio-cultural” ampla, que absorveu diversas tendências e gêneros musicais dentro de um

complexo campo de relações. E assim, apresenta um efetivo reconhecimento junto às parcelas da elite da audiência musical como um tipo de canção dotada de alto valor artístico. Ao contrário, por exemplo, da Bossa Nova, a “Instituição MPB” deve ser definida “mais como um ‘complexo cultural’ do que como um gênero musical específico”⁹.

Nessa linha de consolidação da MPB, tornada referência nacional, passa-se a fortalecer o termo “tendência” para rotular os “regionalismos” que recusavam o *mainstream* da MPB e não aderiam completamente ao *pop* internacional, sem, contudo, rejeitá-lo. É esse o caso, por exemplo, dos “mineiros” do *Clube da Esquina* (Milton Nascimento, Lô Borges etc.) e dos “nordestinos” (Elba Ramalho, Zé Ramalho, Amelinha etc.). Desse modo, e coincidindo com a fase de “abertura” do regime, com o relativo abrandamento da censura, a MPB conheceria um novo *boom* criativo e comercial por volta de 1975/76 – transformando-se numa espécie de trilha sonora da “abertura”. Entretanto, esse *boom* não favoreceu significativamente a todos os que pretendiam ficar sob o “guarda-chuva” da sigla MPB. O mercado fonográfico *privilegiaria* as carreiras de Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Caetano Veloso, enfim, os conhecidos “monstros sagrados” da MPB. Isso ocorria, pois nesse momento as gravadoras estabeleciam os seus chamados *artistas de catálogo* (*casts* estáveis),





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

em acordo com as novas estratégias de mercado. Soma-se a isso o fato de a própria “Instituição MPB” agir de modo a impor limites, tanto os estéticos como os de mercado (que no fim acabavam se entrelaçando).

Legitimada culturalmente e consolidada comercialmente, a MPB viveria seu auge até o início da década de 1980. Nesse sentido, tendo no *pop-rock* nacional o grande filão da indústria fonográfica, o mercado de música brasileiro passou a ser ainda mais refratário a novidades e renovações criativas. Toda uma geração de músicos que propunham uma renovação estética da MPB, mas sem se filiar ao seu *mainstream* (e muito menos ao grande mercado), ficaram à margem do processo – como, por exemplo, os músicos da chamada Vanguarda Paulista (Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, grupo Rumo, Língua de Trapo e Premê.) –, tendo que atuar, via de regra, apenas em espaços “alternativos”. Percebemos, então, que a música brasileira passou por um intenso processo de redefinição nas esferas de produção, circulação e difusão. Até meados dos anos 60, podemos dizer que a indústria do disco quase sempre apostava em novos gêneros e movimentos que emergiam na década, uma vez que o mercado ainda não contava com faixas de público definidas, fato que passa a ser determinante nos anos 70 como demonstra o trabalho da socióloga Márcia Tosta Dias (2000).

Além disso, o fenômeno da globalização modificou o panorama musical da década de 80 e, principalmente a partir dos anos de 1990; isto tanto na esfera da produção quanto na da recepção. Esse processo de “desnacionalização” e concentração da produção fonográfica (entre os anos 80 e 90) foi intensificado tanto pela instalação e/ou consolidação das *majors*, como pela absorção de capital estrangeiro pelas duas maiores e tradicionais empresas fonográficas, a Copacabana e a Continental¹⁰. Para Vicente (2002), é nesse período que temos a efetiva globalização da indústria fonográfica brasileira. Ele observa que nos anos 80 ocorre a busca por um mercado mais massificado, portanto, há uma recusa dos músicos à tradição da MPB. Por outro lado, Morelli¹¹ afirma que o BRock resgatou a “tradição poética e política da MPB, engajando-se no processo de construção da nação”. No entanto, o BRock retoma essa tradição para torná-la massiva, “para ampliar o circuito de sua circulação e de seu consumo, ao mesmo tempo em que a mobilização política também se tornava massiva, com o acirramento das campanhas pela redemocratização do país”¹².

Assim, a MPB nos anos 80 cedeu lugar ao Rock Nacional, deixando de ter o papel preponderante que teve no *mainstream* do mercado musical brasileiro. Os segmentos musicais privilegiados nesse contexto de *mundialização da cultura* são o “popular romântico, o sertanejo, o rock





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

e a música infantil”¹³. Nessa condição, a cena musical dos anos de 1990 é marcada pela sua “efetiva globalização, com a constituição de um ‘sistema aberto’ de produção, baseado na inovação tecnológica e na terceirização das atividades”¹⁴

Feita essa contextualização, e ainda que eu saiba da existência de contravérsias a respeito do momento em que a tradição da cultura política influenciada pelo nacional-popular tenha assumido aspectos relacionados ao internacional-popular, sugiro que já no pós-tropicalismo a construção da canção (MPB) vinculada a projetos nacionais sofre um substancial declínio, não se colocando como bandeira preponderante a perspectiva de construção da nação. Portanto, já consolidado como um dos grandes nomes da MPB, Caetano terá na experiência do exílio dados fundamentais em suas obras. Também herdeiro do nacional-popular, embora tenha rompido com ele explicitamente, o compositor expressa um projeto tropicalista de nação, reconhecendo a crise da cultura nacional-popular e buscando referências numa cultura internacional-popular para pensar o Brasil.

A classificação sobre o tropicalismo empreendida por Luiz Tatit em *O Cancionista* também é levada em consideração. Para o autor existiram dois “Tropicalismos”: o primeiro em 1967 e 1968, que ele denomina como a fase “intensa” (ou explícita) do tropicalismo,

e o segundo chamado de fase “extensa” (ou implícita). Na primeira fase houve experimentações, “vanguardismos”, um desejo de romper esteticamente com a ordem estabelecida pela MPB dos anos 60, “a partir de composições que buscavam misturar os gêneros, épocas e instrumentos musicais”, como exemplo: *Tropicália, Panis et Circencis, Proibido Proibir, Batmacumba* etc. Segundo Tatit, esse projeto de “assimilação” desencadeado pelo tropicalismo tinha o objetivo de abrir caminhos para o projeto implícito, já que nessa segunda fase (implícita) predominou o projeto tropicalista de fazer a “música de rádio” do Brasil nos anos 70. Nessa época Caetano Veloso e Gilberto Gil deixaram de ser tão “radicais” no sentido estético (musical) gravando canções como *Não Identificado, London London, Você Não Entende Nada* etc. Esse diagnóstico de Tatit é importante para entender o projeto estético-ideológico desempenhado por Caetano Veloso a partir da década de 70 e contribuir para a hipótese de “crise” da canção como representativa de projetos nacionais.

Tomo como pressuposto de que após os anos 70 a cultura se mundializou, assim, é possível dizer que as representações de projetos nacionais nas canções de Caetano Veloso foram problematizadas diante da Indústria Cultural global, entrando em xeque. E temos como resposta inicial que Caetano expressa isso por meio de uma “superexposição” (seja





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

no carnaval da Bahia, seja em filmes, na TV etc). Ao longo da década de 70 ele mantém como linha condutora o projeto tropicalista, basta lembrarmos o experimentalismo do LP *Araçá Azul* (1972) e da tentativa de retomada da “Tropicália” já em meados da década com o show *Doces Bárbaros* (1976). Contudo, nesse período, percebemos em várias das suas canções um tom de erotismo como no disco *Bicho* (1977), cujas canções como *Tigresa*, *O Leãozinho*, *Odara* são bons exemplos da “crise” da canção, bem como do “projeto implícito” do tropicalismo. Como hipótese inicial de pesquisa sugiro que as canções do compositor durante a década de 70 encontraram-se na transição enquanto representativas de projetos nacionais para aquilo que chamaremos de a “crise” do vínculo da canção a esses projetos nacionais. Os projetos estéticos-políticos que conduziram as suas produções ao longo da década de 60 sofreram um substancial declínio e, assim, já apontavam para a “crise” das representações de projetos nacionais em suas canções, visto que nesse contexto o próprio projeto nacional-popular já havia sido questionado no campo da produção cultural. E tal estado de crise torna-se ainda mais expressivo a partir da década de 80 e 90 – quando ocorre a efetiva mundialização da música popular. Então, nesse período, as representações da nação em suas canções passam a ser balizadas por quais perspectivas? Dadas as mudanças históricas engendradas com a mundialização,

a canção popular tal como formatada no século XX, representa outras características estéticas, materializando-se através de novas perspectivas de atuação. Convém lembrar, no entanto, que na década de 1990 ele produziu discos significativos para pensar a nação, como o LP *Tropicália 2* (1993). Nessa condição, se não há mais como entender as canções de Caetano inseridas em projetos nacionais, a questão que se coloca é a de saber se ainda existem projetos que as orientam e quais seriam esses projetos. Tenho como pressuposto de que existe um elemento norteador em suas canções, porém, não mais de cunho nacional. Assim, as noções de “popular” e de “identidade” passam a ser ressignificadas, implicando numa reordenação dos valores culturais.



Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORHKEIMER, Max. *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* in: *A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-156.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Sobre música popular* in: COHN, Gabriel (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1987. p. 115-146. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

- _____. *Idéias para a sociologia da música* in: COHN, Gabriel (Org.). *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 259-268.
- _____. *O fetichismo na música e a regressão da audição* in: COHN, Gabriel (Org.). *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 65-108.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada Será como Antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. ; WISNIK, J. M; AUTRAN, M. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda, 1979-1980.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968. (Coleção Debates).
- CAVALCANTI, Alberto Roseiro. *Música popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo*. Tese de Doutorado em Sociologia Brasília: UNB, 2007.
- CHARTIER, Roger. *A história Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro. Ed. Bertrand, 1990.
- CYNTRÃO, Sylvia H. (org.). *A forma da festa. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: EdUNB; São Paulo: IOE, 2000
- CONTIER, Arnaldo. *Edu Lobo e Carlos Lira: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)* in: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18 n° 35, 1998.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: uma análise semiótica*. Dissertação de Mestrado em Semiótica e Linguística Geral. São Paulo: FFLCH/USP, 2003.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.
- _____. *A Idéia de Cultura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)*. São Paulo, Ed. Annablume, FAPESP, 2007.
- _____. *A ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 70/80* in: *Métis: História e Cultura. Revista de História da Universidade Caxias do Sul*, v.3, n° 6. Caxias do Sul: Educs, 2004, p. 155-178.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo, Editora Unesp, 1991.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2005.
- _____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- HOBSBAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- IANNI, Otávio. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *Teorias da Globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2001.
- _____. *Reificação e Utopia na cultura de massa* in: *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. *Pós-modernismo e sociedade de consumo* in: *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- KEHL, Maria Rita. *As duas décadas dos anos 70* in: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005, p. 31-38.
- MARTINS, Carlos Estevam. *História do CPC* in: *Arte em Revista*, nº 3. São Paulo: Kairos, 2 de março de 1980.
- _____. *Anteprojeto do Manifesto do CPC* in: *Arte em Revista*, nº 1. São Paulo: Kairos, janeiro-março de 1979.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico* in: *Revista Brasileira de História*, v.20, nº 39. São Paulo, 2000, p. 203-221.
- MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- _____. *O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea* in: *Revista ArtCultura*, v.10, nº16. Uberlândia, 2008, p. 83-97.
- MURPHY, John. *Self-discovery in Brazilian Popular Music* in: PERRONE, Charles A; DUNN, Christopher (Ed.). *Brazilian Popular Music and Globalization*. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- _____. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- _____. *A Síncopa das idéias*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____ . *A Música Popular Brasileira (MPB) nos anos 70: resistência política e consumo cultural* in: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular*, Cidade do México, abril de 2002.
- _____. *MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira* in: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itáu Cultural, 2005, p. 125-132.
- NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo: As relíquias do Brasil em debate* in: *Revista Brasileira de História*, v.18, nº 35. São Paulo, 1998, p. 53-75.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição*





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

- Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. São Paulo: ECA/USP, 1994.
- PERRONE, C. & Dunn, C. (edited). *Brazilian Popular Music & Globalization*. New York: Routledge, 2002.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SANTOS, Daniela Vieira. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. São Paulo: FCL/UNESP, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política* in: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-94.
- _____. *As idéias fora do Lugar* in: *Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992. p. 13-25.
- _____. *Fim de Século* in: *Seqüências Brasileiras*, São Paulo: Cia das Letras, 1999 p. 155-162.
- _____. *Cuidado com as Ideologias Alienígenas* in: *O Pai de Família e Outros Estudos*, Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978. p. 115-122.
- _____. *Existe uma estética para o terceiro mundo?* in: *Que horas são*. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 127-8.
- _____. *Nacional por Subtração* in: *Que horas são*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 29-48.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.
- _____. *O Cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. São Paulo, Grall, 1977.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- _____. *Caetano Veloso: literatura comentada*. São Paulo, Nova Cultural, 1988.
- _____. *O Mundo não é Chato*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção digital*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1996.
- _____. *Música e Disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de Doutorado em Comunicação. São Paulo: ECA/USP, 2002.
- VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'Água, 2000.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular brasileira como documento histórico* in: PROSSER, Elizabeth; CASTANHA, Paulo (Orgs.). *Anais do II SLAM (Simpósio Latino-Americano de Musicologia)*. Fundação Cultural de Curitiba, 1999.
- WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo, Publifolha, 2004.
- WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense* in: *O nacional e o popular na cultura brasileira (música)*. São Paulo: Brasiliense, 2001.





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

_____. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZAN, José Roberto. *Música Popular, Indústria Cultural e Identidade* in: *Eccos, Revista Científica*. n°1, v. 3. São Paulo: UNINOVE, jun. de 2001, p. 105-122.

_____. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda*. Tese de Doutorado em Sociologia. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1997.

Notas

¹ Para uma precisa abordagem teórica sobre a globalização, utilizo: HALL, Stuart (2005); GIDDENS, A. (1991); JAMESON, F. (2001). E no que se refere à relação entre globalização e cultura ver: DIAS, M.T. (2000); ORTIZ, R. (2000); FENERICK, J.A. (2007); DUARTE, R. (2003).

² MORAES, 2000, p. 213.

³ NAPOLITANO, 2002, p. 77-78.

⁴ HOLLANDA, 1980, p. 55.

⁵ RIDENTI, 2000, p.269.

⁶ NAPOLITANO, 2001, p. 53.

⁷ O primeiro a fazer essa afirmação sobre a década de 70 ter começado em 68 foi Paul Singer em “Evolução da Economia Brasileira: 1955-1975”. In: *Estudos Cebrap*, n.17, jul-ago-set., 1976, p. 74. Já sobre a relação entre MPB e a década de 70 ver: FENERICK, J.A. (2004); NAPOLITANO, M. (2005); KEHL, M.R. (2005).

⁸ NAPOLITANO, 2001, p. 176.

⁹ Idem, 2002, p. 2.

¹⁰ Cf. VICENTE, Eduardo, 2002.

¹¹ MORELLI, 2008, p. 93.

¹² (Idem, p. 93).

¹³ VICENTE, 2002, p. 96.

¹⁴ Idem, p. 270.

