

# Os Lugares e as Ressonâncias: música popular, sonoridades e representações do espaço no Brasil

Allan de Paula Oliveira<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, PR, Brasil

## Resumo

Este texto apresenta algumas inferências sobre o papel da música popular na construção de representações sobre o espaço no Brasil. Partindo de um famoso *show* na década de 1960, o *show Opinião*, o texto analisa como ideias sobre “urbano” e “rural” são debatidas musicalmente e como a música popular é uma forma central na compreensão da produção simbólica de espaços como sertão, morro, favela, periferia, entre outros.

**Palavras-chave:** Música Popular. Espaço. Sonoridade.

## The Places and the Resonance: popular music, sounds and place in Brazil

## Abstract

This article presents some ideas about the role of popular music at the development of representations of place in Brazil. From a famous show that occurred in the 1960s, *Opinião*, the article analyzes how ideas about “urban” and “rural” are musically debated and how the popular music is an extremely important way to understanding the symbolic production of places like highlands, hills, slums, outskirts, among others.

**Keywords:** Popular Music. Place. Sound.

Recebido em: 18/08/2021

Aceito em: 12/06/2021



Este trabalho está licenciado sob CC BY-NC-SA 4.0. Para visualizar uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

## 1 O Problema

Evento mítico na história da MPB, o *show Opinião* estreou no Rio de Janeiro em dezembro de 1964 e se configurou como um dos primeiros espaços de manifestação do que viria a ser chamado de *música de protesto* – tendência estética que se tornaria um vetor importantíssimo na constituição da MPB (NAPOLITANO, 1999; STROUD, 2000). Montado pelo grupo do Teatro de Arena de São Paulo, o *show* foi produzido no contexto de debates estéticos que haviam se intensificado ao longo da década de 1950 e eram, em grande medida, protagonizados por nomes ligados à esquerda, como o próprio Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Ferreira Gullar e Nelson Lins de Barros, entre outros<sup>1</sup>. *Opinião* era um musical que combinava texto (escrito por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes), *performance* e música e representava uma tentativa de uso da música como eixo de reflexão político-cultural por parte da intelectualidade de esquerda – até então, tal reflexão privilegiava a literatura, o teatro e o cinema<sup>2</sup>.

A parte musical do *show Opinião*, sob a direção de Dorival Caymmi Filho, compreendia a presença de três intérpretes – Nara Leão, João do Vale e Zé Kéti – que, alternando partes recitadas e cantadas, apresentavam um mosaico de canções: composições dos próprios João do Vale e Zé Kéti, combinadas com outras de compositores ligados à Bossa Nova, como Tom Jobim, Edu Lobo, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo. Havia ainda a referência a *folk songs* norte-americanas – como *If I had a hammer* (de Pete Seeger) – e canções latino-americanas, como *Guantanamera*. Uma gravação do *show*, feita em agosto de 1965, foi lançada em LP pela Philips no mesmo ano e oferecia ao ouvinte contemporâneo a possibilidade de refletir sobre uma série de significados relacionados à música<sup>3</sup>.

E gostaria de explorar aqui um desses possíveis significados. Possíveis, porque o que será apresentado aqui é uma inferência feita a partir de uma audição no presente. Ou seja: caberia a pergunta se o que será comentado foi ouvido dessa forma pelos agentes (músicos e ouvintes) envolvidos. Mas essa pergunta escapa aos meus objetivos. Neste texto, escrevo a partir da escuta de determinadas canções e álbuns e tento produzir algumas inferências específicas, a partir desse material sonoro. Refiro-me ao que chamo de

---

<sup>1</sup> O Teatro de Arena foi fundado em 1953, em São Paulo e, a partir de 1956, começou a montar peças de temática social, de autores como John Steinbeck e Sean O'Casey. A produção do grupo se inseria nos debates da esquerda sobre o caráter da cultura popular no Brasil em um momento de intensa urbanização e modernização econômica. A literatura sobre esses debates é bastante ampla (SOUZA; 2002; RIDENTI, 2000).

<sup>2</sup> Retornarei a este ponto adiante, mas vale observar por hora que o cinema foi, talvez, a primeira resposta para uma questão importante da esquerda no Brasil da década de 1950: como atingir as massas? Sobre isso, as reflexões de Napolitano (2014) sobre o segundo filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus*, de 1957.

<sup>3</sup> Para uma análise da parte musical, com grande atenção às conexões das músicas aos debates ideológicos citados acima, ver Souza (2018).

*economia das sonoridades* e como, no caso do *show Opinião*, elas apontam para a atualização de um debate central na história brasileira desde, pelo menos, o Segundo Império: aquele entre o urbano e o rural. Mais do que isso: sugiro que *Opinião* oferece um índice de como diferentes espaços geográficos na sociedade brasileira são representados e confrontados, além de oferecer pistas para a percepção de estratégias de invisibilidade e de silenciamento, que se expressam na ausência de determinados instrumentos.

Este não é um texto sobre o *show* em si. Aqui uso *Opinião* como um evento capaz de me oferecer chaves para pensar determinados elementos que, na história da sociedade brasileira, são estruturais. Nada de novo nisso em termos metodológicos: os exemplos na antropologia e na história são abundantes. Gluckman (1987) apresentou um quadro de transformações estruturais profundas na dinâmica social sul-africana nos anos de 1950 a partir da simples inauguração de uma ponte; na história, Darnton (1988) usou uma procissão como forma de ler a estrutura social do Antigo Regime, metodologia que ele declaradamente atribuiu a sua leitura da forma como Clifford Geertz leu a prática de rinhas de galo em Bali (GEERTZ, 1973). Também não sigo a estratégia – possível e, de certa forma, já desenvolvida pela historiografia (SOUZA, 2018; NAPOLITANO, 2001) – de tomar o *show Opinião* como um evento significativo com efeitos transformadores dentro de uma estrutura, algo análogo ao que Marshall Sahlins fez em sua análise da chegada do capitão Cook ao Havaí. Não me interessa aqui o impacto do *show Opinião* na história da música popular brasileira, mas sim como ele operava um jogo de representações espaciais, expresso em diversos níveis (texto, música e *performance*). O foco aqui será na música sob um aspecto particular: os timbres, tratados como sonoridades.

## 2 Batucada e Acordeão Não Opinam

Quando se ouve o LP do *show Opinião*, há ali a confluência de três universos musicais distintos, representados, cada um, por um artista. Nara Leão representava a Bossa Nova, símbolo de um projeto de modernização do samba da música popular no Brasil; Zé Kéti representava o samba tradicional; João do Vale, o universo do baião. Essa confluência representava um dado importante, à medida que a Bossa Nova, quando se cristaliza como um estilo musical, a partir da segunda metade de 1958, o faz a partir de recalques – para usar um termo significativo – notáveis: uma negação do estilo de canto e dos padrões de arranjo que marcavam o samba-canção da década de 1950, extremamente influenciados pelo bolero; e uma negação de elementos centrais em duas tradições musicais importantíssimas e muito populares na música do Rio de Janeiro dos anos de 1950. No primeiro caso, trata-se dos elementos percussivos do samba tradicional, representado pelo termo *batucada* e que, nos anos de 1950, era expresso no epíteto *samba do morro*. A Bossa Nova, como apontou Garcia (1999), operou uma redução rítmica do samba, que transparecia tanto na famosa e discutida *batida de João Gilberto* quanto no minimalismo percussivo dos acompanhamentos da Bossa Nova, limitados, muitas vezes, à bateria tocada de forma bastante econômica<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> A condensação rítmica produzida pela Bossa Nova teve outro impacto: a ausência da *baixaria* no acompanhamento do violão – o que significava que a Bossa Nova se afastava não somente dos sambas mais percussivos, mas também da tradição do choro.

A segunda tradição musical, extremamente popular no Rio de Janeiro da década de 1950, negada pela Bossa Nova, era o baião. Aqui há uma descontinuidade mais profunda. Escrevi acima que a Bossa Nova significou uma tentativa de modernização do samba, ouvido por uma geração de músicos da Zona Sul do Rio, nos anos de 1950, como excessivamente influenciado por padrões estéticos considerados de mau gosto. Todavia, João Gilberto, ao gravar em seus três primeiros discos (produzidos entre 1959-1961) compositores como Geraldo Pereira, Ary Barroso, Dorival Caymmi, tentava estabelecer mediações com a tradição do samba. Toda a obra de João Gilberto sugere uma ideia de que a Bossa Nova era uma forma de tocar que poderia ser aplicada a diferentes repertórios, a ponto de, nos anos de 1970, seus discos incluírem regravações de boleros, tocados em forma de Bossa Nova. Em suma, havia mediações com a tradição do samba, e João Gilberto era um índice disso<sup>5</sup>. Essas mediações, todavia, não ocorreram com a tradição do forró<sup>6</sup>. A negação do forró pela Bossa Nova significou também a eliminação do instrumento-símbolo do gênero nordestino, o acordeão – instrumento completamente ignorado pela Bossa Nova e seus arranjos<sup>7</sup>.

No palco do *show Opinião*, Zé Kéti e João do Vale representavam exatamente esses dois universos musicais negados pela Bossa Nova. Ambos já eram bem conhecidos do público carioca e várias composições suas integravam o *show*, inclusive seus dois maiores sucessos até então: de Zé Kéti, o samba “*A voz do morro*” (gravado com sucesso por Jorge Goulart em 1955) e de João do Vale o xote “*Peba na Pimenta*” (gravado originalmente em 1957, por Marinês)<sup>8</sup>. O exercício de uma escuta comparada dessas gravações originais com as versões apresentadas no *show Opinião* oferece um excelente campo de reflexão sobre como a Bossa Nova e – mais tarde – a canção de protesto e a MPB operaram o referido jogo de escamoteamentos sonoros em seus projetos de representação musical do Brasil. Em “*A Voz do Morro*”, na gravação de Jorge Goulart, por exemplo, o arranjo de Radamés Gnattali colocava em primeiro plano os dois elementos centrais nos arranjos do samba desde a década de 1930: a sonoridade de *big band*, de sabor jazzístico; e a presença, audível, da percussão. Em “*A Peba na pimenta*”, a sonoridade era de trio de pé-serra, com acordeão, zambumba e triângulo. Simbolicamente, e eis a questão que serve de trampolim a este texto, tanto a percussão – com relação ao samba do morro – quanto o acordeão – com relação ao forró – estavam ausentes em *Opinião*. Explorarei essas ausências como signos envolvendo diferentes valorações dos termos *urbano* e *rural*.

<sup>5</sup> Essa ideia da Bossa Nova como estética aplicável a qualquer repertório é muito cara, por exemplo, a Caetano Veloso. Suas gravações de canções estrangeiras, como “*Eleanor Rigby*” (1975), “*Billie Jean*” e “*Get out of Town*” (1986), podem ser ouvidas como exemplos disso.

<sup>6</sup> O ano de 1952 é uma data importante na história da popularização do baião devido ao sucesso do filme “*O Cangaceiro*”, cuja trilha sonora era marcada por baiões e xotes.

<sup>7</sup> E pela MPB em seus primórdios, inclusive. É curioso como o instrumento é ausente nas instrumentações dos primeiros trabalhos de Edu Lobo, Geraldo Vandré e Chico Buarque, todos relacionados a uma vertente nacionalista da MPB. O acordeão é recuperado pelos tropicalistas: Gil usa um acordeão no *IV Festival da Canção*, na TV Record, em dezembro de 1968; o instrumento também será usado no disco de Gal Costa lançado em 1970. Ao mesmo tempo, a regravação por Gilberto Gil, em seu LP de 1969, de “*17 Léguas e Meia*” – num arranjo rock – teve também o simbolismo de recuperar a figura de Luiz Gonzaga.

<sup>8</sup> Ambas as canções faziam parte de trilhas sonoras: “*A voz do morro*” era parte de “*Rio, 40 Graus*” de Nelson Pereira dos Santos – filme considerado com um dos fundadores do Cinema Novo; “*Peba na Pimenta*” era parte da trilha de “*Rico Ri à Toa*”, comédia musical dirigida por Roberto Farias em 1957.

### 3 Os Espaços Urbanos e suas Metáforas Sonoras

A presença maior ou menor da percussão na parte rítmica do samba é uma questão onipresente na história do gênero e, oferece ao pesquisador, uma chave para pensar uma série de questões, por exemplo, a relação do samba com o carnaval. Antes de mais nada, é preciso ter em mente que *samba* e *carnaval* se desenvolveram de forma contemporânea e por processos que se cruzaram, mas de forma alguma eram coincidentes. Cunha (2001) revela como o carnaval foi se tornando a grande festa urbana do Rio de Janeiro durante a segunda metade do século XIX e com um crescimento notável entre 1880 e 1920, período de grande adensamento urbano no Rio de Janeiro com a chegada de contingentes populacionais liberados pela abolição da escravidão. Esse período coincide com o surgimento e o estabelecimento do samba como um gênero musical reconhecido como tal pelos cariocas, o que ocorre num período de aproximadamente 20 anos (1900-1920). *Reconhecido como tal* significa aquilo que Bakhtin (2003) tratou como um dos fatores de estabilidade de um gênero do discurso: ser reconhecido por uma comunidade de praticantes (nesse caso, músicos e público).

É interessante observar como o samba foi sendo incorporado ao carnaval, festa que, por volta de 1890, era extremamente diversificada musicalmente. Trabalhos como o de Cunha (2001) e Shaw (2018) – este último relendo o teatro de revista do final do século XIX e começo do século XX pelo signo da negritude – revelam como o carnaval era um momento em que o espaço público era tomado pela música, sem grandes distinções de gênero. Canções do teatro de revista, com sucesso durante o ano, eram lembradas no carnaval. O Grupo de Caxangá, sensação do carnaval em 1914 e que contava com Pixinguinha (com 16 anos à época), tinha em seu repertório emboladas e toadas do *Norte* (termo usado à época para se referir sobretudo ao Nordeste). Em suma, não havia uma *música de carnaval* propriamente dita, e a festa significava exatamente um período em que a cidade era tomada por música popular. O que aconteceu na década de 1920 foi que o samba e a marcha foram se tornando gêneros hegemônicos no carnaval carioca. E isso teve impactos importantes na história do samba, e um dos pontos centrais era a percussão.

Até os anos de 1920, o Carnaval não era uma festa propriamente percussiva, embora um instrumento como o Zé Pereira – um bumbo de marcação grave – fosse um dos símbolos da festa no século XIX. Mais do que isso, instrumentos de percussão não coadunavam com o projeto de modernidade que orientava a expansão do Rio de Janeiro no final do século XIX, projeto este que significou uma tensão constante entre a expansão do carnaval e as tentativas do Estado de normatização das práticas (CUNHA, 2001; SEVCENKO, 1998). À percussão recaía diversas representações: primitivismo num contexto que se pretendia moderno e, mais importante, sua associação às culturas negras – responsáveis pelo seu caráter extremamente velado durante o século XIX.

Sandroni (2012) revelou em seu estudo das transformações no samba carioca entre 1917 e 1933 como o elemento percussivo foi importante na distinção entre o *samba amaxixado* relacionado à Casa de Tia Ciata e o *samba marcha* relacionado aos compositores ligados à emergência das escolas de samba cariocas no começo dos anos de 1930. Enquanto na casa de Tia Ciata, o caráter percussivo das práticas musicais era

mantido sob um certo sigilo, à medida que havia uma repressão social intensa sobre os instrumentos de percussão – ligados também às práticas religiosas combatidas – o samba dos anos de 1930 vinculou-se à ideia de batucada, na qual a percussão soava de forma menos reprimida. Nos 10 anos que separam a gravação de “*Pelo Telefone*”, em 1917, e a emergência dos sambistas associados ao Estácio, uma das mudanças no samba foi que a percussão passou a ser mais expressa<sup>9</sup>. Não que não houvesse percussão no samba praticado na casa de Tia Ciata – muito provavelmente um samba de roda próximo daqueles ainda praticados em áreas do Recôncavo da Bahia. Mas a percussão ali se mantinha no *fundo de quintal*, ou seja, era negada no espaço público.

É muito curioso escutar hoje “*Pelo Telefone*”, samba que serve como um dos mitos de referência na história do samba: é considerado o primeiro samba gravado e é símbolo desse samba amaxiado relacionado à casa de Tia Ciata. Um dos elementos que gostaria de isolar é a ausência da percussão – esse é o primeiro comentário que escuto de estudantes em cursos de etnomusicologia (e que evoca a minha primeira escuta da gravação, nos anos de 1990)<sup>10</sup>. E, de fato, a escuta da gravação de “*Pelo Telefone*”, por Baiano e a banda da Casa Edison, revela uma sonoridade marcada por dois elementos: a presença de instrumentos, como clarinete, violão e cavaquinho, bastante presentes, naquele momento, na música popular urbana do Rio de Janeiro; e o coro. Ambos elementos são significativos e oferecem a pergunta: estará neles a definição dada pelos próprios nativos de *samba carnavalesco*?

Fabrizi (2004), em seu texto seminal sobre o estudo dos gêneros musicais, aponta para o fato de que a definição dos “gêneros musicais” passa por critérios que, muitas vezes, são extrassonoros. Ou seja, se uma determinada canção é classificada como pertencente a tal gênero, os critérios desta classificação, muitas vezes, não têm a ver com os seus aspectos sonoros. Pode-se definir um gênero a partir de elementos performáticos (o caso da ópera, por exemplo), líricos (*Canção de protesto*), étnicos (a trilogia, importantíssima nos EUA, *race music, rhythm’n’blues, soul music*), entre outros. Ao classificar “*Pelo Telefone*” como *samba carnavalesco* (“quem classificou?” é uma boa pergunta: os músicos que foram à Casa Edison gravar? Os técnicos da Casa Edison?), pode-se compreender o *carnavalesco* pela presença do coro na gravação. É uma canção para se cantar coletivamente, de uma

<sup>9</sup> Aragão (2001), usando a oposição entre “excesso e contenção”, proposta por Santuza Cambráia Naves, aponta para o fato de Pixinguinha ser um personagem importante no processo de incorporação da percussão nas práticas de arranjo no final da década de 1920 e durante a década de 1930. Sobre o trabalho de Pixinguinha, nesse período, ver o capítulo 2 de Fontenele (2018).

<sup>10</sup> Aqui a desculpa técnica dos recursos disponíveis para a gravação, à época, não deve ser superestimada. É claro que isso é um fator que deve ser levado em conta, e estudos sobre a história da fonografia – como os de Katz (2010) e Chanan (1995) – nos mostram como o desenvolvimento de tecnologias de captação sonora foram importantes para o registro de timbres e sonoridades. No caso citado, o surgimento do sistema de gravação elétrica, em 1925, foi um marco para um alargamento das possibilidades de registro de sonoridades em estúdio. Inclusive, foi central para a expansão da própria indústria do disco. Sobre isso, ver a parte I de González (2018). Todavia, a ausência de percussão em “*Pelo Telefone*” não pode ser atribuída somente a questões técnicas. A própria Casa Edison já gravava pontos de macumba antes da década de 1910 (FRANCHESCHI, 2002). Fazê-lo seria perder de vista o fato de que compreender os processos da modernidade somente pelo signo de uma racionalidade instrumental não dá conta de uma infinidade de nuances na história do capitalismo. Em suma: razões culturais eram fundamentais na compreensão das escolhas deste ou daquele instrumento musical numa gravação sonora. E, em 1917, a percussão ainda deveria ficar no fundo do quintal – vale observar todo o simbolismo envolvido na análise que Moura (1983) fez da planta da casa de Tia Ciata onde se tocava maxixes, com flauta, violão e cavaquinho na sala de jantar (com janela para a rua) e sambas (altamente percussivos) no quintal.



forma carnavalesca<sup>11</sup>. Mas e o samba? Anos mais tarde, “*Pelo telefone*” foi acusado por outros sambistas de ser um maxixe e não um samba (SANDRONI, 2012). Faço aqui um exercício de imaginação: muito dessa acusação talvez se baseasse exatamente na sonoridade, na instrumentação que se escuta na gravação: instrumentos relacionados, de fato, ao maxixe, acrescidos do coro. Ou seja, um maxixe para se cantar no carnaval. Cadê a percussão que se ouvia nos sambas dos fundos da casa da Tia Ciata?

Mas esse é o ponto que gostaria de enfatizar aqui. “*Pelo Telefone*” foi uma canção criada no contexto coletivo da casa de Tia Ciata, com versos improvisados e sem autoria fixa, sendo gravada, todavia, na Casa Edison como sendo de autoria de Donga e Mauro de Almeida, esse fato que gerou, como revelou Sandroni (2012), debates entre os frequentadores do seu ambiente original<sup>12</sup>. O elemento central aqui é a própria casa da Tia Ciata, e me pergunto se a classificação de “samba” dada à gravação não era a afirmação desse ponto. *Samba*, no rótulo de “*Pelo Telefone*”, talvez fosse muito mais uma classificação espacial do que musicológica. Ela marcava um espaço da cidade do Rio de Janeiro, conhecido por ser um espaço de práticas ligadas a negros, muitos deles ex-escravos que haviam migrado para o Rio de Janeiro no final do século XIX e que praticavam músicas marcadas pela percussão. Ao registrarem “*Pelo Telefone*” como *samba carnavalesco*, o *samba* era menos um termo denotativo de estruturas musicais e mais uma espécie de mapa da cidade.

Passo aos acusadores de que “*Pelo Telefone*” não era um samba e sim um maxixe: os sambistas, que emergem na segunda metade da década de 1920, ligados ao morro do Estácio e ao surgimento das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro. Duas canções podem ser ouvidas como mitos de referência desse grupo: “*Se Você Jurar*”, de Ismael Silva e Nilton Bastos, sucesso do carnaval de 1931, cantada em dueto por Francisco Alves e Mário Reis; e “*Agora é Cinza*”, de Bide e Marçal, sucesso do carnaval de 1933 na voz de Mário de Reis. Uma escuta de ambas as gravações revela um elemento novo que seria o “x do problema” – para usar a expressão do “sociólogo” Noel Rosa – para os debates sobre o samba e sobre a música brasileira nas décadas seguintes: a presença do jazz, na forma de instrumentos de sopro como trompetes, trombones e saxofones. “*Se Você Jurar*” tem acompanhamento da Orquestra Copacabana, enquanto “*Agora é Cinza*” é acompanhada pelo grupo Diabos do Céu, este último conjunto comandado por Pixinguinha, autor dos arranjos<sup>13</sup>. Esse caráter jazzístico dos arranjos era signo da modernidade e, de saída, esse elemento estabelecia uma distinção marcada entre essas gravações e o samba da década de 1910. Ao estabelecer esse tipo de padrão de arranjo, as sonoridades escutadas em “*Pelo Telefone*” foram, aos poucos, sendo remetidas para a

<sup>11</sup> O cantar coletivo certamente estava presente nos sambas da casa da Tia Ciata. Duas formas de samba – o samba de roda e o samba de partido alto – são estruturados em torno de cantos que alternam versos improvisados, cantados individualmente, e refrões repetidos coletivamente, numa estrutura de canto e de resposta (estrutura que a etnomusicologia, geralmente, associa a influências africanas (MUKUMA, 2006).

<sup>12</sup> Menezes Bastos (1999), analisando uma canção produzida no começo dos anos de 1930, “*Feitiço da Vila*”, revela o jogo epistêmico entre melodia e letra envolvida no processo de estabelecimento da autoria. A própria história do samba foi marcada durante muito tempo por debates de autoria: até os anos de 1950, era comum que o intérprete também constasse como autor (fato explorado por Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, em *Rio Zona Norte*, de 1955). De um modo geral, o que se observa nesses debates é a produção da ideia de autor – individual – em um contexto marcado por ideais comunitários.

<sup>13</sup> Para a importância de Pixinguinha na história dos arranjos na música popular brasileira, ver Fontenele (2018).

ideia de tradição, operando aí um processo de invenção da autenticidade (MOORE, 2002). O próprio Pixinguinha, entre 1931 e 1933, organizou um grupo que ele chamou de “Grupo da Guarda Velha”, trabalhando com essas sonoridades transformadas em tradicionais.

O outro elemento que salta à audição, sobretudo em “*Agora é Cinza*”, é a marcação rítmica mais evidente. Estudos sobre a história do arranjo no Brasil (ARAGÃO, 2001) chamam atenção para o fato de que Pixinguinha, mais do que Radamés Gnattali (outro grande arranjador da cena de música popular a partir de 1933), “abrasileirava” seus arranjos e o fazia a partir de uma combinação entre elementos modernos (as sonoridades jazzísticas) e elementos tradicionais (sonoridades do maxixe). A marcação rítmica mais evidente em “*Agora é Cinza*” talvez fosse um desses recursos de localização da música – pois se trata aqui, exatamente, do jogo entre redes internacionais de fluxo cultural e produção do local (SHAW, 2018)<sup>14</sup>. Mas também não deixava de ser um registro do termo que passou a ser associado a esses sambistas do Estácio: a batucada. Esse é o elemento, percussivo, que denotava o caráter local do samba para essa geração do Estácio, ao mesmo tempo, era a ligação com as escolas de samba. Como se Pixinguinha desdobrasse o moderno sobre o tempo (as sonoridades tradicionais do maxixe) e o espaço (a percussão denotativa de determinados espaços urbanos).

Isso porque *batucada*, no final dos anos de 1920, era também um referente espacial poderoso, denotando dois termos no Rio de Janeiro que, desde o final da década de 1890, se tornaram um mote de reflexão sobre o espaço urbano: o morro e a favela. Uma investigação do poder simbólico desses termos, nas relações sociais no Rio de Janeiro no século XX – e que se mantém ainda hoje – é algo que escapa, em enorme medida, aos limites deste texto. Valladares (2005) mostra como datam dos anos 1920 as primeiras análises – extremamente marcadas por discursos higienistas e civilizatórios – sobre as populações que habitavam os morros cariocas. A ideia de *batucada*, portanto, emerge como um referente musical de um espaço que, naquele momento, estava na berlinda de vários discursos sobre a sociedade. Ao mesmo tempo, apontava para a importância simbólica das escolas de samba, organizadas por uma população associada a esses espaços.

E aqui é possível pensar que a história do samba nos oferece um desdobramento do urbano em três espaços: uma cidade que se pretende moderna, representada pela sua inserção em fluxos internacionais de informação musical; uma cidade que se pretende tradicional, representada por práticas musicais consideradas antigas; e uma cidade que tenta normatizar e, no limite, invisibilizar práticas musicais consideradas primitivas, não articuladas a ideais civilizatórios. A primeira cidade se expressa pela incorporação de sonoridades como as orquestras de jazz, a partir dos anos de 1920; de gêneros como o bolero e o tango a partir dos anos de 1930 (central para a história do samba-canção) e, na década de 1950, de vertentes consideradas, à época, modernas do jazz; a segunda se

<sup>14</sup> Pixinguinha, nesse sentido, seria um excelente índice daquilo que Velho (2001) tratou como “mediação cultural”: um agente que transitava entre diferentes domínios da sociedade brasileira e apontava para um elemento central na compreensão das relações entre segmentos sociais. “Mediação cultural” na acepção de Gilberto Velho denota ações e disposições que, muitas vezes, operam no plano do indivíduo; mas também aponta para porosidades entre diferentes lugares da sociedade brasileira. Este último tema exige cuidado, pois ele tangencia um escamoteamento daquilo que lhe é oposto: as barreiras entre segmentos sociais, profundas em um país marcado pela desigualdade social. E o trânsito de Pixinguinha não era apenas espacial, capaz de frequentar a Casa de Tia Ciata e a Rádio Nacional, mas também entre diferentes temporalidades: ao mesmo tempo em que foi central no estabelecimento de padrões modernos de arranjo, ele operou também com sonoridades tradicionais. Por um lado, uma orquestra de jazz; por outro, um regional de choro. Enfim, um trânsito entre a modernidade e a tradição.



expressa pela invenção do choro, termo que sintetiza as sonoridades cariocas populares no século XIX; e a terceira se expressa pela ideia de batucada e pelas escolas de samba<sup>15</sup>. No *show Opinião*, a primeira cidade era representada por Nara Leão: a ponta de uma modernidade interessada em criar mediações com a tradição (a certas modernidades, isso não interessa)<sup>16</sup>. Mas qual tradição? Eis a figura de Zé Kéti, mais denotativa da terceira cidade, a do morro e da batucada, do que da segunda, de uma modernidade (vale observar que o choro se forma a partir da apropriação de elementos – polca, schottisch, mazurka – que, na segunda metade do século XIX, eram modernos) considerada, em 1964, superada. Essa segunda cidade nunca foi um problema, pelo contrário, tornou-se o símbolo de um passado, muitas vezes, protegido por leis de tombamento. Musicalmente, o *show Opinião* já apontava para o procedimento de mediação central na futura MPB: um englobamento que se entendia como moderno de elementos tradicionais da música brasileira – o que explica a gigantesca diversidade musical da MPB na década de 1970, logo após o Tropicalismo alargar a ideia de moderno<sup>17</sup>. O *choro* – que estou tratando como um gênero representativo de uma cidade moderna, porém superada no tempo – se tornou um emblema de uma ideia de tradição quase que naturalizada pela MPB: a prova de que a música popular brasileira tem um passado.

Mas Zé Kéti não estava ali no palco de *Opinião* representando o *choro* ou essa cidade antiga. Sua presença evocava a cidade da batucada, que também era moderna, mas de uma modernidade que se apresentava no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX em formas consideradas primitivas e, portanto, carentes de mediações (CLIFFORD, 2014)<sup>18</sup>. Vale observar como a percussão na história do samba no Rio de Janeiro é uma espécie de coringa, posto em jogo sob determinadas condições e escondido em outros. Sua expressão máxima é a escola de samba – todavia, completamente normatizada dentro das regras do carnaval. Ela é matizada quando o samba do Estácio vai para a indústria do disco (Pixinguinha a matizou com o jazz), negada na Bossa Nova e retomada em formas populares do samba nos anos de 1970 (a origem do pagode). Em certa medida, com exceção dos três dias de carnaval, a percussão no samba sempre esteve no “fundo de quintal” (para lembrar o nome de um grupo popular do pagode carioca).

<sup>15</sup> Há, certamente, um elemento associado à batucada e que também tem um peso enorme na forma como a percussão é usada ou não, em maior ou menor grau, na história da música popular urbana: o elemento racial. Esse elemento, importantíssimo, merece uma análise à parte, porque, embora, esteja interligado com a questão do espaço, possui particularidades e dinâmicas específicas que escapam a este texto.

<sup>16</sup> Como bem lembra Bermann (2003), usando a figura de Fausto como mito de referência, diante de certas tradições, a modernidade não propõe mediações e sim uma destruição completa.

<sup>17</sup> Isso porque a MPB, entre 1965 e 1968, recusou a modernidade representada pelo rock. Assim, quando se escuta o disco do *show Opinião*, é possível prever os primeiros discos de Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré, gravados entre 1965 e 1968. Harmonicamente influenciados pela Bossa Nova, mas utilizando elementos do samba tradicional (como no primeiro disco de Chico Buarque) ou de referências à cultura nordestina (como nos discos de Edu Lobo e Geraldo Vandré). O *moderno* nesses discos era dado pela Bossa Nova, e sua novidade era uma espécie de retorno à tradição. Daí o impacto da expressão crítica de Caetano Veloso em 1966: “retomar a linha evolutiva da música brasileira” para além de um mero retorno ao passado. Sobre isso, ver Napolitano (2007, p. 120-138).

<sup>18</sup> As três cidades descritas aqui englobavam um jogo de identificações e recalques, desejos e negações. Todavia, elas tinham um ponto em comum: eram negras. Pixinguinha, Tia Ciata e os sambistas do Estácio era todos negros. No entanto, sua negritude era posta em jogo, seja pelos próprios agentes, seja pela elite e pela classe média branca do Rio de Janeiro. Enfim, tanto o jazz quanto a batucada do Estácio eram faces diferentes da modernidade negra – aquilo que Paul Gilroy (2001) definiu como “a contracultura da modernidade”.

Zé Kéti estava lá no palco, mas a percussão não. Em relação à instrumentação presente no *show Opinião*, o samba do morro, a batucada, enfim, a percussão, é sintetizada na presença do cantor. Ele significava uma tentativa de mediação entre duas cidades, aquela de frente para o mar e aquela que, desde o começo do século, teimava em continuar existindo, a despeito de projetos urbanistas e civilizatórios. No final dos anos de 1970, essa cidade gerou o pagode, gênero musical que se popularizou na década seguinte – e que tinha na presença mais intensa da percussão, entre outros elementos, seu diferencial com relação à forma como o samba estava integrado à MPB<sup>19</sup>.

#### 4 As Sonoridades do Meio Rural

Se a batucada era um elemento sonoro ausente no *show Opinião*, e essa ausência, como tento afirmar, significava um jogo de representações entre diferentes espaços urbanos, entre o morro e orla, a outra ausência, o acordeão, estabelece um movimento similar, envolvendo agora, todavia, outros elementos e outros espaços. O personagem rural no *show Opinião* era João do Vale, denotativo ali de um universo sonoro extremamente popular no Rio de Janeiro na década de 1950, o baião. E esse universo, estabelecido a partir da emergência comercial de Luiz Gonzaga no final dos anos de 1940 (com o lançamento, em 1946, de “Baião”), se tornou, durante a década de 1950, um fenômeno de ordem nacional. Ainda hoje, a dimensão e a importância do universo do forró na música brasileira são gigantescas: ele está presente desde híbridos com a música gaúcha e a música sertaneja (como no trabalho de Michel Teló) até em trabalhos desenvolvidos em cenas musicais cosmopolitas (como no trabalho do grupo novaiorquino Forró in the Dark). No meio disso, um gênero musical extremamente heterogêneo em suas manifestações (do tradicional pé-de-serra às versões pops do forró universitário) que permeia o cotidiano de uma parte considerável da população brasileira.

É importante observar que o sucesso de “Baião” significou a consagração comercial de um tipo de sonoridade que Luiz Gonzaga já vinha apresentando no Rio de Janeiro desde 1942, pelo menos. Essa sonoridade fundamentava-se no som do acordeão acompanhado de zabumba e triângulo e na execução de ritmos denotativos do Nordeste. A presença do acordeão não era, de forma alguma, uma novidade para o público carioca. Esse instrumento, cuja chegada ao Brasil está ligada à vinda de imigrantes europeus (sobretudo alemães e italianos) a partir de 1830, já era popular tanto no sul do país quanto no Nordeste (PERES, 2011, p. 38-45)<sup>20</sup>. Nas rádios da capital, por volta de 1943, para além de Luiz

<sup>19</sup> Sobre a relação do samba com a MPB e a origem do pagode dos anos de 1980, ver o capítulo 3 de Trotta (2011). O funk carioca, de alguma forma, também vem desse espaço no Rio simbolizado pelo morro. E assim como o caráter percussivo do samba foi um “x do problema” ao longo da história do samba e da cidade, o funk também colocou em xeque as relações interestaciais no Rio de Janeiro. Sobre isso, ver Yudice (2013). Todavia, o funk traz outros emblemas, à medida que se trata de um gênero cuja música está menos ligada a instrumentos de percussão e mais ao acesso de uma população marginalizada a recursos de tecnologia. Além disso, o funk – mais do que o samba – problematiza a questão do corpo do pobre e do negro na sociedade brasileira. Esse é um ponto que só posso tangenciar aqui neste texto (e explorar em textos futuros), mas sugiro que o funk escapa às mediações que capturaram o samba dentro do discurso de identidade nacional produzidas entre os anos de 1920 e de 1940. O texto de Rose (1997) sobre como o hip-hop significou, nos Estados Unidos, um produto da relação de uma população marginalizada economicamente com recursos de tecnologia, como o *sampler*, talvez possa ser um bom ponto de partida para esta reflexão.

<sup>20</sup> A chegada do acordeão e o desenvolvimento de suas grandes tradições no Brasil (na música gaúcha e no Nordeste) são temas fascinantes cujos estudos lembram muito aqueles relacionados ao difusionismo do começo do século XX, em

Gonzaga, havia, por exemplo, a presença de Pedro Raimundo, “o gaúcho alegre”, que apresentava xotes e valsas ao som do acordeão. Da mesma forma, a rítmica do baião não era necessariamente nova para o público carioca: pode-se escutá-la, por exemplo, em “Do Pilá”, rojão gravado com sucesso, por Augusto Calheiros, Jararaca e Zé do Bambo, com acompanhamento de Luperce Miranda e seu conjunto, em 1938. Todos esses nomes estavam ligados aos “sons do Norte”, tópica presente no Rio de Janeiro desde a década de 1920. Augusto Calheiros e Luperce Miranda fizeram parte dos Turunas da Mauricéia, grupo pernambucano que atuava no Rio desde 1927; Jararaca, da dupla famosa com Ratinho, atuara nos Turunas Pernambucanos, no Rio a partir de 1922. Ambos os grupos, em termos de instrumentação, trabalhavam com o mesmo conjunto sonoro, denotativo do universo das músicas urbanas no final do século XIX: os Turunas da Mauricéia com violões e bandolins; os Turunas Pernambucanos com violões, cavaquinho, saxofone e ganzá. Quando se comparam as sonoridades de “Baião” e “Do Pilá”, se percebe o grau de inovação de Luiz Gonzaga a partir de 1946: ritmicamente são próximos, instrumentalmente muito distintos<sup>21</sup>.

O ponto que gostaria de isolar aqui é o trio sanfona-zabumba-triângulo, que se tornou sinônimo de baião e de Nordeste para o imaginário carioca e nacional na década de 1950. Artistas como Marinês, Jackson do Pandeiro e o próprio João do Vale, que apareceram na cena artística carioca na esteira do sucesso de Luiz Gonzaga, embora tenham trazido elementos novos (como o uso do coco e o reaproveitamento da embolada por Jackson do Pandeiro – que Gonzaga pouco explorou) operavam em torno desse conjunto sonoro, no qual o acordeão era o centro. No seu livro sobre a Bossa Nova, mais memorialístico do que historiográfico, Ruy Castro (1990, p. 197-198) comenta sobre a “mania do acordeão” no Rio de Janeiro da década de 1950, em que os ainda adolescentes Edu Lobo, Francis Hime, Eumir Deodato eram matriculados na academia de acordeão do gaúcho Mário Mascarenhas.

É preciso observar, entretanto, como a emergência do forró operou dentro de um quadro de representações espaciais já existentes. Desde o final do século XIX e durante boa parte do século XX, o interior do Nordeste ofereceu ao imaginário carioca o principal referente da ruralidade no espaço brasileiro. Havia outros, sem dúvida. O surgimento de tipos regionais como o gaúcho e o caipira, na literatura e nas artes visuais no final do século XIX, são um bom exemplo disso (MORAES LEITE, 1994). Todos esses tipos, incluindo aqui o *sertanejo*, se opunham ao ideal de urbanidade e civilidade preconizado pelas elites e classe média urbanas no Rio de Janeiro da *Belle Époque*. Todavia, eventos

---

sua preocupação com a origem e a difusão de traços culturais. Aliás, esta é uma tônica nos estudos sobre instrumentos musicais: um tipo de narrativa ainda muito marcada por um certo historicismo, extremamente delicado (haja vista que as conexões históricas, como os difusionistas no começo do século XX perceberam, são de difícil mapeamento). Esse é um ponto interessante à medida que os debates sobre sincronia e diacronia como eixo de análise – tão presente na história da antropologia – ecoaram de forma distinta em outras disciplinas, como na etnomusicologia. Assim, trabalhos contemporâneos na etnomusicologia soam como uma antropologia datada (e aqui não vai nenhuma crítica nisso: é simplesmente uma tentativa de compreensão das relações entre as duas disciplinas). Um exemplo de estudo sobre um instrumento musical em que a dificuldade de historicização claramente influencia nas escolhas da narrativa são aqueles produzidos por Paul Berliner (1978) sobre a mbira, que ele estudou no Zimbábue.

<sup>21</sup> Mais do que a sonoridade do acordeão e os ritmos do Nordeste, o impacto de Luiz Gonzaga deve ser compreendido em função da sua *performance*: se ritmicamente “O Baião” se aproxima de “Do Pilá”, as *performances* são completamente distintas. Além disso, e esse ponto é importante, em “O Baião” o artista ensina o ouvinte a dançar. Ou seja, a música aqui deve estar atrelada ao fato de ser uma dança. Sobre isto, ver Oliveira (2015).

como a grande seca de 1877 (cujas fotos de crianças esqueléticas tiveram forte impacto nas elites cariocas), a Guerra de Canudos e o surgimento, por volta da década de 1920, do fenômeno do cangaço, puseram o interior do Nordeste na berlinda do imaginário da capital federal. Mais do que outras regiões rurais – como as áreas interioranas do Rio de Grande do Sul e do Centro-Sul, como São Paulo e Minas Gerais – o interior do Nordeste foi transformado na principal (hegemônica) representação do rural diante da autoproclamada “civilização” urbana do Rio de Janeiro. O sertanejo nordestino ofereceu o principal polo da alteridade para a autoimagem identitária das elites urbanas. Isso fica claro nas descrições feitas em “*Os Sertões*”, por Euclides da Cunha, quando ele opõe o sertanejo de Canudos ao “mulato neurastênico” do litoral<sup>22</sup>.

Musicalmente, essa centralidade do Nordeste no jogo de representações entre urbano-rural foi expressa já começo do século, na voga de gêneros musicais como a embolada. É importante observar que a embolada era chamada no Rio de Janeiro de *gênero nortista* – o Nordeste ainda era *Norte*, divisão espacial que remetia ao século XVIII. O carnaval carioca da década de 1920 era dividido em gêneros urbanos – como o samba e a marcha – e gêneros nortistas, sendo que ambos eram cantados na festa. Ou seja, operava uma divisão entre o samba e a marcha como emblemas da urbanidade e as emboladas como emblemas da ruralidade. Em termos de sonoridade, todavia, conforme apontado acima, as emboladas eram tocadas pelos mesmos instrumentos da música urbana: violão, bandolins, cavaquinhos, flautas, clarinetes, saxofones e alguma percussão adicionada (como ganzás). Quando se escuta, por exemplo, a discografia do “*Rei das Emboladas*” – Manezinho Araújo – é essa sonoridade que aparece como prevalente. E é em relação a essa sonoridade de Manezinho Araújo que a emergência de Luiz Gonzaga ganha destaque: ao fixar o som do *pé-de-serra* (acordeão-zabumba-triângulo) como a base sonora do seu trabalho, associado a ritmos denotativos do interior nordestino, Gonzaga mudou a representação sonora do rural. Nesse processo, Gonzaga, como afirma Oliveira (2004), foi central para a invenção da ideia de Nordeste no imaginário do público do Sul do Brasil. Essa invenção, processo de estabelecimento de uma representação, já vinha ganhando relevo desde o final do século XIX e teve em Luiz Gonzaga uma espécie de consagração.

E aqui volto ao *show Opinião*, no qual as músicas de João do Vale eram apresentadas, em termos de instrumentação, da mesma forma como as músicas de Zé Kéti: ao som de violão, baixo e bateria. Ou seja, a instrumentação no *show Opinião* operava uma síntese na qual duas tradições musicais (o samba do morro e o baião), ou dois espaços (a favela e o rural representado pelo Nordeste) eram apresentadas pelo mesmo conjunto sonoro. Essa síntese é central na própria constituição daquilo que *Opinião* pode ser tomado como um dos eventos fundadores: a MPB, que surge exatamente a partir de um desenvolvimento interno à Bossa Nova, que procura, muito em função de uma politização do ambiente cultural da época (governo João Goulart e primeiro ano da ditadura militar), englobar

<sup>22</sup> Talvez eu esteja criando aqui uma hipérbole dessa relação entre o Rio de Janeiro e o interior do Nordeste. Todavia, é uma relação que simbolicamente tem um peso considerável nas construções sobre o espaço no Brasil. Quando se observa, por exemplo, a história do folclorismo no Brasil, essa relação aparece em primeiro plano. É o interior do Nordeste que oferece uma espécie de “província etnográfica” privilegiada para os estudos de folclore no Brasil – vide a famosa Missão de Pesquisas Folclóricas organizada por Mário de Andrade em 1938. O mesmo pode se dizer da chamada “Geração de 30”, que significou a emergência da ideia de regionalidade na literatura brasileira do Modernismo: autores como Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e José Lins do Rêgo estabeleceram uma tópica importantíssima na literatura brasileira. Ver o capítulo 3 de Lima (2013).

tradições musicais, que, em um primeiro momento, haviam sido rejeitadas pela estética bossa-novista<sup>23</sup>. *Opinião*, em certa medida, foi uma ritualização dessa síntese sonora, na qual o morro e o sertão, ambos espaços que, ao longo do século XX, se revelaram problemas a serem resolvidos pela cidade que se pretendia moderna.

## 5 Os Lugares e suas Ressonâncias

Escrevi acima que este não é um texto sobre o *show Opinião*. E, de fato, passei ao largo dos pontos mais destacados pelas análises com relação ao *show*, sobretudo seu papel de expressão do debate político no campo das artes nos curtos anos de democracia entre o fim do Estado Novo e o advento da ditadura militar. Fiz um exercício, em certo sentido, contra-antropológico, à medida que não me detive sobre a “escuta nativa”, como o público escutou aquelas canções – em que as letras tinham um papel importantíssimo<sup>24</sup>. No entanto, tentei inferir ali um jogo de representações sobre o espaço no Brasil e como essas representações eram denotadas em termos de instrumentação.

Este texto tentou elaborar uma vinheta de um tema ainda maior: como a música popular é um canal de produção de alteridades e de identidades na sociedade brasileira. Se uma identidade foi produzida a partir de um lugar que se pretendia moderno, outros espaços foram remetidos à condição da alteridade – o Outro. Do ponto de vista dos bairros de Flamengo e Botafogo no começo do século XX, ou de Copacabana em 1964, o morro e o sertão ofereciam espaços que postulavam problemas. Ao mesmo tempo, eles ofuscavam outros espaços: tanto no *show Opinião* e, mais ainda, na MPB, por exemplo, o baião ofereceu o principal elemento sonoro da ruralidade. Todavia, desde os anos de 1930, outros gêneros musicais denotativos da ruralidade estavam presentes na cena cultural brasileira. É o caso da música sertaneja, um gênero musical que se desenvolveu de forma paralela ao debatido aqui. Esse gênero, nos anos de 1960, estava começando a ser denotativo de fenômenos como a migração urbana e de um novo espaço das grandes cidades: a periferia. A música sertaneja das décadas de 1960 e 1970 é uma música da periferia<sup>25</sup>. Ouso dizer que essa era a música ouvida pelos “nativos” estudados por Durham nos anos de 1960 (DURHAN, 1985) e há passagens de Magnani (1984) em que

<sup>23</sup> Este desenvolvimento interno à Bossa Nova – que alguns autores, como Napolitano (2001) chamam de “Bossa Nova Nacionalista” – se torna audível a partir dos trabalhos de artistas como Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, lançados entre 1960 e 1963. Letras de temática social, arranjos um pouco mais encorpados em termos de intensidades e padrões de interpretação vocal que se afastavam, ainda que timidamente, do minimalismo de João Gilberto. O LP “*Opinião*”, lançado por Nara Leão no segundo semestre de 1964, foi um marco importante desse processo. Ali, essa transformação da Bossa Nova em MPB – a partir de uma retomada de elementos sonoros ligados ao samba tradicional – fica evidente. As duas primeiras canções do LP – “*Opinião*” e “*Acender as Velas*”, ambas de Zé Kéti – são excelentes índices desse processo.

<sup>24</sup> Há um debate profundo sobre a análise da canção: sobre a ênfase em seus aspectos sonoros ou líricos. A trilogia de textos Frith (1989), Tatit (2003) e Menezes Bastos (2013) é um ponto de partida para uma escuta desse debate no qual está em jogo a apreensão dos significados de uma canção.

<sup>25</sup> O que transforma a música sertaneja em um gênero difícil de ser estudado, haja vista que sobre ela recaí idealizações caras ao pensamento social brasileiro desde os anos de 1920, o qual analisa por lentes pessimistas os processos de transformação e modernização do meio rural. O próprio movimento migratório rural-urbano – central na história do gênero (REILLY, 1992) – é visto, nesse sentido, como desenraizamento, o que faz dos produtos musicais desses migrantes algo ouvido, de antemão, pelo signo de uma perda. Assim, emerge uma tendência de valorização de vertentes da música sertaneja que caibam num ideal de “volta às raízes” – ou seja, interessa à música sertaneja que, produzida na cidade, exprima valores do campo. Essa idealização não se resume à música sertaneja e aparece nas valorizações críticas dos processos de transformações da música popular em países marcados, historicamente, por movimentos migratórios internos. É o que Peterson (1992) revela, por exemplo, para a música *country* norte-americana. No caso da música sertaneja, como ponto de partida (TRAVASSOS, 2012).



fica clara a presença dessa música na periferia de São Paulo. O mesmo pode se dizer da música brega (ARAÚJO, 1988), um gênero consumido por trabalhadores de baixa renda de grandes centros urbanos a partir da segunda metade da década de 1960. Ou seja, a compreensão da *invenção da periferia* deve levar em conta esses dois gêneros musicais, além da observação do fato de que o espaço se transforma musicalmente: hoje, a música sertaneja não denota mais a periferia, embora seja um gênero que a partir dos anos de 1990 se tornou onipresente em termos de classes sociais e espaços no Brasil. A representação musical desse espaço passou a ser feita por outros gêneros musicais.

Copacabana, morro, favela, sertão, periferia: a produção desses espaços envolveu uma série de processos relacionados a questões como saúde pública, urbanismo, migrações, desenvolvimento econômico. Todavia, a música popular – como um canal expressivo fundamental na compreensão dos processos sociais no Brasil do século XX – também tem uma parcela importante nessa produção. Muito da forma como se imagina esses espaços é produzido e expresso por gêneros de música popular, e meu objetivo aqui foi simplesmente chamar a atenção para esse ponto. Esse aspecto toponímico da música popular, e da música em geral, tem sido apontado em diferentes estudos: no caso da música de concerto, estudos têm revelado como esse tipo de música foi central para os nacionalismos e para a construção de ideais de localidade em um quadro transnacional (KRIMS, 2012); no caso da música popular, o conceito de “cena” tem sido usado no sentido de estabelecer relações de articulação entre os diferentes espaços urbanos e as diferentes práticas musicais (STRAW, 2004). Ao mesmo tempo, a música se apresenta como eixo de articulação entre discursos de construção étnica e identitária e de representações do espaço (STOKES, 1997). No caso do Brasil, esse papel de pivô da música popular se tornou emblemático no século XX: o urbano, o rural, o regional, o litoral, o sertão, o Sul, o Nordeste – todos esses termos são comunicados também, e muito, por meio da música. O dial do rádio, nos anos de 1950, não era apenas uma forma de sintonizar canções: era também uma bússola pela qual o ouvinte imaginava e inventava espaços.

## Referências

- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929-1935)**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- ARAÚJO, Samuel. Music and Conflict in Urban Brazil. **Latin American Music Review**, Austin, v. 9, n. 1, p. 50-89, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail (org.). **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- BERLINER, Paul. **The Soul of Mbira: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe**. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- BERMANN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: história e histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CHANAN, Michael. **Repetead Takes: a Short History of Recording and Its Effects on Music**. London: Verso, 1995.
- CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. *In*: CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2014. p. 121-162.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira da. **Ecoss da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DARTON, Robert. Um burguês organiza seu mundo: a cidade como texto. *In*: **O Grande Massacre dos Gatos – e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 141-190.
- DURHAN, Eunice. **A Caminho da Cidade: a vida rural e a migração para São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. *In*: FRITH, Simon (ed.). **Popular Music: critical concepts in media and cultural studies**. London: Routledge, 2004. v. III: Popular Music Analysis. p. 7-35.
- FONTENELE, Ana Lúcia. **Pixinguinha Entre o Velho e o Novo: os arranjos para orquestra popular (1947-1954)**. 2018. 170p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- FRANCHESCHI, Humberto. **A Casa Edison e Seu Tempo**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.
- FRITH, Simon. Why do songs have words? **Contemporary Music Review**, Reading, UK, v. 5, p. 77-96, 1989.
- GARCIA, Walter. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GEERTZ, Clifford. Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight. *In*: GEERTZ, Clifford (ed.). **The Interpretation of Cultures**. New York: Basic Books, 1973. p. 412-454.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia Moderna *In*: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**. São Paulo: Global, 1987. p. 227-344.
- GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A Indústria Fonográfica e a Música Caipira Gravada: uma Experiência Paulista (1878-1930)**. 2018. 451p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- KATZ, Mark. **Capturing Sound: How Technology Has Changed Music**. Berkeley: University of California Press, 2010.
- KRIMS, Adam. Music, Space and Place: the geography of music. *In*: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor and MIDDLETON, Richard (ed.). **The Cultural Study of Music: a critical introduction**. London: Routledge, 2012. p. 140-148.
- LIMA, Nísia Trindade. **Um Sertão Chamado Brasil**. Rio de Janeiro: Hucitec, 2013.
- MAGNANI, José Guilherme. **Festa no Pedço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. The 'Origin of Samba' as the Invention of Brazil (Why Do Songs Have Music?). **British Journal of Ethnomusicology**, British Forum of Ethnomusicology, v. 8, p. 67-96, 1999.

- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Conflito, Resignação e Irrisão na Música Popular Brasileira: um estudo antropológico sobre a *Saudosa Maloca*, de Adoniran Barbosa. Por que as canções têm arranjos? **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 15, n. 2, p. 211-249, 2013.
- MOORE, Alan. Authenticity as authentication. **Popular Music**, Cambridge, UK, v. 21, n. 2, p. 209-223, 2002.
- MORAES LEITE, Lígia Chiappini. Velha Praga? Regionalismo Literário Brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994. v. 2: A Emancipação do Discurso. p. 665-702.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- MUKUMA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 29, p. 75-85, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. O Ouvido Dançante: música popular entre swings e cangotes. **El Oído Pensante**, Buenos Aires, v. 3, n. 2, 2015. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7460>. Acesso em: 9 maio 2021.
- OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (org.). **Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 3: A Cidade Não Mora Mais em Mim. p. 123-138.
- OPINIÃO. **Show Opinião**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
- PERES, Leonardo. **Com Respeito aos 8 Baixos: um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de 8 baixos**. 2011. 212p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- PETERSON, Richard. La fabrication de l'authenticité. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, Paris, v. 93, p. 3-20, 1992.
- REILY, Suzel Ana. Musica Sertaneja and Migrant Identity: the stylistic development of a Brazilian Culture. **Popular Music**, Cambridge, v. 11, n. 3, p. 337-358, 1992.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução – do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Abalando os anos 90: Funk e Hip-Hop – globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 190-212.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital radiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3: República – Da Belle Époque à Era do Rádio. p. 513-619.
- SHAW, Lisa. **Tropical Travels: Brazilian Popular Performance, Transnational Encounters and the Construction of Race**. Austin: University of Texas Press, 2018.

- SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)**. 2002. 228p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. Show Opinião: quando a MPB entra em cena (1964-1965). **História**, São Paulo, v. 37, 2018.
- STOKES, Martin. Introduction: ethnicity, identity and music *In*: STOKES, Martin (ed.). **Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place**. Oxford: Berg, 1997. p. 1-27.
- STRAW, Will. Cultural Scenes. **Society & Leisure**, Saint-Foy, v. 27, n. 2, p. 411-422, 2004.
- STROUD, Sean. ‘Música é para o povo cantar’: Culture, Politics and Brazilian Song Festivals - 1965-1972. **Latin American Music Review**, Austin, v. 21, n.2, p. 87-117, 2000.
- TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 1, n. 2, p. 7-24, 2013.
- TRAVASSOS, Elizabeth. “Nostalgia, sátira, celebração: sobre modos de cantar a roça e o sertão” *In*: STARLING, Heloísa; MARTINS, Bruno (org.). **Imaginação da Terra: memória e utopia na moderna canção popular brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-44.
- TROTTA, Felipe. **O Samba e Suas Fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.
- VALLADARES, Licia. **A Invenção da Favela: do mito de origem à favela.com**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- VELHO, Gilberto. Biografia, Trajetória e Mediação. *In*: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (org.). **Mediação, Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 15-28.
- YUDICE, George. A funkificação do Rio. *In*: YUDICE, George. **A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013. p. 175-205.

#### Allan de Paula Oliveira

Professor-adjunto no Programa de Pós-Graduação em Música e do Curso de Música Popular da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Doutor em Antropologia Social (UFSC, 2009).

Endereço profissional: Programa de Pós-Graduação em Música (UNESPAR), Rua Barão do Rio Branco, 370, 2º andar, Curitiba, PR. CEP: 80010-180.

E-mail: allan.oliveira@unespar.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8315-5328>

#### Como referenciar este artigo:

OLIVEIRA, Allan de Paula. Os Lugares e as Ressonâncias: música popular, sonoridades e representações do espaço no Brasil. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 24, n. 3, e83436, p. 39-55, setembro de 2022.