

NEGRISMO E NEGRITUDE NA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: ENTRE TEXTOS E CANÇÕES

Juliano Nogueira ALMEIDA*

- **RESUMO:** O trabalho pretende discutir questões relativas ao negrismo e às estéticas da negritude. Para tanto, tomo como objeto a série fonobibliográfica *História da Música Popular Brasileira*, lançada pela *Abril Cultural*, em 1970. É possível notar as nuances do discurso acerca da cultura negro-brasileira estabelecida pelo corpo editorial da coleção e de seus especialistas, mesmo que as imagens sobre o negro sejam observadas de modo oblíquo em relação ao conjunto da obra. Por outro lado, os músicos e intérpretes homenageados pela coleção por meio de seu discurso e de suas produções cancionais performatizavam a sua etnicidade, tendo como elemento recorrente questões relativas à negritude e à negro-brasilidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Canção. Etnicidade. Negro-brasilidade.

Em 1970, na cidade de São Paulo, a Abril Cultural, ramo da Editora Abril S/A Cultural e Industrial, lançou a série de fascículos *Música Popular Brasileira*, constituída de 48 libretos e discos estéreo de vinil de 10 polegadas. Posteriormente, no ano de 1976, foi lançada a segunda edição, revista e ampliada para um número de 76 fascículos, com o nome de *Nova História da Música Popular Brasileira*. Em 1982 foi disponibilizada no mercado uma nova versão, constituída de 52 volumes, também revista, e que passou a acompanhar um disco de 12 polegadas e não mais de 10, como nas versões de fascículos da década de 1970. Nesta versão, o título passou a ser *História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores*. Portanto, acrescentou-se “Grandes Compositores” ao título dessa série de fascículos.

É bastante significativo o fato de a Abril Cultural ter lançado uma coleção dedicada à música popular brasileira em meio às suas outras propostas de lançamento do que é considerado a alta cultura a ser fomentada e valorizada (Cf. PEREIRA, 2005; LAMARÃO, 2012; MILANI, 2014). Assim, a coleção não somente compila o que para ela é considerado o melhor da canção moderna brasileira, mas também indica a canção popular como um produto de grande valor na formação intelectual,

* CEFET – Centro Federal de Educação Tecnológica – Estudos de Linguagens – Belo Horizonte – MG – Brasil. 30421-169 – julianobutz@hotmail.com.

cultural e artística do brasileiro. Ao se posicionar desse modo, e sobretudo por meio de seus textos publicados na coleção, a editora legitima o que é considerado MPB enquanto um rótulo mercadológico, mas também sugere que, de certa forma, os compositores retratados na coleção atuam como um espécie de inteligência que interpretam e recriam o país. Assim, muitos compositores, mesmo de origem humilde, sem formação tradicional, passavam a ser respeitados e valorizados como personagens de destaque no cenário nacional. Dentre esses compositores foram incluídos de modo justo, devido ao seu valor artístico, uma série de compositores negros e de origem afrodescendente. Ou seja, além da valorização da música popular brasileira, de certo modo a coleção foi importante para veicular a obra de artistas negros. Resta saber qual era a forma que esses artistas eram retratados. Além de suas canções, que falam por si mesmas, a obra e a vida desses artistas eram expostas por meio de textos críticos escritos por diversos intelectuais e produtores culturais da época. Ademais, as imagens escolhidas para figurar nos fascículos também nos ajudam a entender um pouco o modo como eram divulgadas questões referentes à negritude e à etnicidade.

Percebemos, nos créditos dos libretos, uma equipe não somente grande, mas altamente qualificada para a realização da compilação dos discos e informações contidas no libreto. Mesmo levando em consideração a alta capacitação dos profissionais escolhidos para a produção dos fascículos, é fundamental analisarmos os textos presentes nos libretos, especialmente em relação ao modo que seus autores abordaram as questões raciais e étnicas que permeiam as letras e as trajetórias de vida dos compositores negros que foram selecionados para participarem do *rol* de compositores e músicos. Vale dizer que, talvez por terem sido publicadas durante a vigência do Ato Institucional número 5, as duas primeiras séries contam com grande quantidade de textos sem indicação do autor específico de sua produção. É possível que a omissão da autoria funcionasse como uma despersonalização das consequências políticas de se escrever sobre determinados assuntos polêmicos no contexto da ditadura militar no Brasil, principalmente nos denominados “anos de chumbo”, período de recrudescimento da censura e perseguição aos “contraventores”.

Em função do imenso volume de fascículos e conseqüentemente do grande número de textos presentes na coleção, tomaremos como amostra alguns exemplares da coleção que se distribuem em suas três versões, como dito anteriormente, lançadas entre os anos de 1970 e 1982. Nos fascículos escolhidos percebemos que a questão da negritude ora é silenciada, ou simplesmente não mencionada, ora é encontrada de modo subliminar, de forma indireta, por meio de rastros e resquícios que marcam de forma indicial essas questões, ou ora é tratada de forma direta e evidente. Os músicos e intérpretes homenageados pela coleção por meio de seu discurso, de seus gestos e de suas produções cancionais performatizavam a sua etnicidade, tendo como elemento recorrente questões relativas à negritude e afro-

brasilidade, assim como à criolização dos corpos, dos povos, dos costumes, das canções. É importante salientar que muitos dos personagens criados por eles em suas canções se mostram diretamente associados à negritude e às questões relativas ao “ser negro no mundo”.

Em outra perspectiva, em alguns dos inúmeros autores dos libretos é possível perceber uma necessidade em classificar os compositores e músicos em termos de coloração de pele. Vale destacar que alguns dos autores recorrem a estereótipos frequentemente associados a indivíduos negros. Outros, pelo contrário, não chegam a discutir ou sequer tocam em questões relativas à raça, à etnia, à cor de pele. No entanto, vale mencionar que, apesar de certas visões estereotipadas, de modo geral, quando são levadas em consideração as questões anteriormente elencadas, notamos um discurso afirmativo, que atua na defesa da arte e das manifestações culturais negro-brasileiras, mesmo que em alguns momentos a defesa tenda a romantizar e “exoticizar” tais personagens e suas manifestações.

No texto do fascículo dedicado à obra de Monsueto Campos de Menezes, é afirmado que esse compositor é “[...] um dos mais expressivos negros da música popular brasileira [...]”. (MONSUETO, 1977, p. 2). Apesar dessa constatação, fica implícito na própria seleção de artistas retratados na coleção que Monsueto, por figurar na coletiva de homenageados, é reconhecido como um dos mais expressivos cancionistas da música popular brasileira, independente de ser negro ou não ser. Em outra passagem do fascículo, é citado o depoimento de José Caribé da Rocha, produtor de shows e um dos primeiros divulgadores do trabalho do artista, que sublinhava que Monsueto “[...] era um crioulo muito grande, muito simpático, sempre com um sorriso estampado no rosto”. (MONSUETO, 1977, p.6). Ao longo do texto, nota-se que o termo crioulo foi utilizado sem maiores explicações ou relativizações. Essa classificação/taxonomia pode ser questionada, seja porque ela faz uso do termo crioulo para indicar possíveis características fenotípicas, que talvez não tivessem necessidade de ser explicitadas, ou pelo fato do termo crioulo apontar para uma classificação pejorativa utilizada pelas tentativas de catalogação das raças e de suas mestiçagens. Apesar desses questionamentos – possivelmente não tão correntes na década de 1970, mas hoje em dia pertencentes ao debate público a respeito das questões étnico-raciais –, prefiro indicar com exemplos algumas ocasiões em que a aparência física, especialmente a cor de pele, é referida nos textos, ou seja, nas apresentações dos artistas, de suas vidas e de suas produções cancionais. Essas nomeações utilizadas cotidianamente e que se apresentam no dia a dia com diversos tons é que certamente nos ajudam a identificar nas canções e em suas histórias as personagens negras e seus dilemas, suas visões de mundo, seus saberes e expressões peculiares, como os preconceitos sofridos por elas.

A seleção do grupo de artistas e canções se deu a partir da flexibilização do termo “literatura afro-brasileira” e de determinados elementos que marcam esse tipo específico de literatura e de literatos, no caso específico de canção e de

cancionistas. Esses elementos utilizados foram classificados por Eduardo de Assis Duarte a partir dos seus estudos acerca da relação entre literatura e afrodescendência (Cf. DUARTE; FONSECA, 2014, p. 275-405). A transposição desses elementos para se pensar a linguagem cancional negra ou afrodescendente não perde sua eficácia. Seguindo a trilha dos elementos configurativos da literatura “afro-brasileira” proposta por Assis Duarte (tema, autoria, ponto de vista, linguagem, público), defendemos que a canção afro-brasileira ou negra deva agenciar as seguintes características: se apropriar de temáticas relacionadas ao negro e a ao afrodescendente, bem como de seu universo; ser produzida por um compositor/músico que se identifica negro ou afrodescendente; ser fundamentada a partir de um ponto de vista direta ou indiretamente negro ou afrodescendente; demonstrar uma linguagem constituída de um universo léxico, sonoro, rítmico e semântico associado ao negro e afrodescendente; ser voltada para um público negro ou afrodescendente e, nesse sentido, compartilhar com esse público questões relativas à negritude.

Dando continuidade à análise da coleção, em muitas canções e nas próprias declarações presentes nos fascículos, os compositores negros retratados fazem uso de termos como negão, neguinha, crioula, mulata e escurinho para se referirem aos companheiros, às personagens de suas canções ou a si próprios. Evidentemente, o simples uso de tais termos seja por pessoas brancas ou negras não remete necessariamente a uma prática de racismo. Martinho da Vila, por sinal um dos compositores homenageados pela coleção, se refere a Monsueto, mais precisamente no momento em que o companheiro estava no leito de morte, da seguinte maneira: “No hospital, me abriste um horrível sorriso sem dentaduras. Que susto! O negão não era mais baita negão, como sustentávamos chamá-lo em Vila Isabel! Era um comprido neguinho, puro osso. Reuni toda minha capacidade de autocontrole e consegui brincar um pouco.” (MONSUETO, 1977, p. 1).

Notamos que os termos “neguinho” e “negão”, ao serem utilizados por Martinho, se investem de um tom bem humorado e afetivo, mesmo ao serem utilizados para traçar uma ocasião tão trágica. Vale destacar que, de modo geral, esses termos são apresentados na coleção sem conotações negativas ou que depreciem os sujeitos negros. Quando alguma fala preconceituosa é citada, geralmente o texto a desconstrói. Como exemplo desse gesto, temos a narração de um suposto episódio da infância do sambista Ismael Silva que indica tanto o racismo e o preconceito quanto a capacidade de superação dos estigmas por parte do negro. No texto informa que o pequeno Ismael:

Sem ninguém de casa saber, foi a uma escola e entrou na primeira sala que encontrou. A professora espantou-se ao ver o pequeno estranho parado junto à porta: um crioulinho sujo, raquítico. Talvez quisesse uma esmola.

– O que você quer menino?

– Eu quero estudar, aprender a ler.

O espanto da professora foi maior ainda, mas no dia seguinte Ismael estava matriculado e já de livro na mão. A vontade de aprender era tanta que ele logo se destacou como aluno aplicado, passando na frente dos outros. Terminou o primeiro livro antes de todos, ficou então com o encargo de tomar conta dos alunos mais atrasados, ensinando-lhes o que já aprendera. Ia sempre ao quadro negro, para ensinar tabuada aos colegas. (SILVA, 1970, p. 3).

Nesse trecho, em contraposição à imagem preconceituosa traçada pela professora, especialmente o suposto emprego do termo “crioulinho sujo” que aparentemente “queria uma esmola”, o autor relata o “desfecho” do episódio, indicando os grandes esforços e o ótimo aproveitamento escolar de Ismael, contrariando as teorias racistas que sustentam a predisposição do negro a não aprender. Outras histórias de racismo foram mencionadas pelos autores dos textos dos libretos. No fascículo dedicado a Luiz Melodia e Djavan é evidenciada tanto a negritude dos artistas como os preconceitos de cor sofridos pelos dois cancionistas.

[...] ambos, na virada da década de 80, decidiram desistir de qualquer tentativa de domar seus cabelos. E a negritude foi sublinhada por um realce ainda maior. Negritude que custara aos dois a trombada costumeira com o preconceito. Djavan foi detido, em 1980, no centro de São Paulo, embora apresentasse uma penca de documentos, desmentindo a acusação de vadiagem. Para o compositor, o racismo cegou o policial que o levou até o Primeiro Distrito. E teria sido o mesmo racismo a mola que desencadeou a ira de um diretor da Rede Globo de Televisão contra Luiz Melodia, expulsando o compositor do estúdio aos gritos de “sai, negro sujo! Imundo!” (MELODIA; DJAVAN, 1982, p. 2).

Para melhor entendermos o funcionamento das teorias raciais que alcançaram grande efusão no século XIX e que deram, e infelizmente ainda dão, sustentação a atos e discursos preconceituosos como os acima citados, são frutíferas as constatações de Achille Mbembe, em seu livro *Crítica da Razão Negra*, que defende que, após serem identificadas e classificadas as raças, não mais restava do que traçar as diferenças entre elas, demonstrando seu lugar dentro de um determinado e suposto padrão evolutivo. Como Mbembe nos ensina,

A noção de raça permite que se representem as humanidades não europeias como se fossem um ser menor, um reflexo pobre do homem ideal de quem estavam separadas por um intervalo de tempo intransponível, uma diferença praticamente insuperável. (MBEMBE, 2014, p. 39).

Em outros fascículos percebemos definições e rotulações das mais diversas, como Assis Valente, um “mulato risonho” (VALENTE, 1982, p. 5), Haroldo Lobo, um “mulatinho comprido” (LOBO, 1977, p. 2), Geraldo Pereira, um “crioulo alto e forte” (PEREIRA, 1970, p. 5), dentre outras. Chama atenção que várias canções presentes na coleção, de autoria de diversos autores, todos eles negros, também fazem uso de termos próximos ao referidos anteriormente, termos que certamente têm conotações e leituras diversas. A canção “O quitandeiro”, presente no fascículo dedicado a Bide, Marçal e Paulo da Portela, de autoria de Paulo da Portela e Monarco, homenageia um quitandeiro que leva cheiro verde e tomate para uma reunião festiva na casa de um tal “Chocolate” pois “hoje vai ter macarrão”. O sujeito poético sugere que a “macacada” prepare a barriga pois a “boia está enfezada”. Para completar, a festa continua:

Chega só 30 litros de uca/Para fechar a butuca/Desses negos beberrão

Chocolate, tu avisa a crioula/Que carregue na cebola e no queijo parmesão/ E não esqueça de avisar a nega Estela/ Que o pessoal da Portela/ Vai cantar Partido Alto. (PORTELA; MONARCO, 1976).

Interessante que a canção faz uso de termos como “negos beberrão”, “nega Estela”, “crioula”, “macacada”. Certamente tais termos e adjetivos ganhariam outra conotação se fossem ditos em outros contextos, em um ambiente mais formal, menos afetivo e distante dos pares, por exemplo. O modo de Martinho da Vila falar de Monsueto, de Paulo da Portela e de Monarco nomearem, adjetivarem e darem voz a seus personagens, e dos autores dos libretos tratarem e se referirem aos compositores e músicos negros da coleção, indicam mais do que vícios de linguagens preconceituosos; essas nomenclaturas e o próprio conceito de raça se situam, como Mbembe ensina, entre imagens que convivem com modelos de exploração, submissão e superação e até com um complexo psiconírico (MBEMBE, 2014, p. 25).

Como exemplo desse entremeamento de questões que urdem a noção de raça podemos citar a ufanista canção “Brasil pandeiro”, de Assis Valente, segundo o crítico Ary Vasconcelos, no libreto dedicado ao artista, “a epopeia popular da raça brasileira, da gente bronzada” (VALENTE, 1982, p. 2). Outra canção do autor que, apesar de também sugerir certa dosagem de ufanismo, se demonstra distópica e resignada, na medida em que denuncia um inaceitável gesto de racismo e de preconceito, é o samba de 1940, “Recenseamento”.

Em 1940 lá no morro começaram o recenseamento/ E o agente recenseur esmiuçou a minha vida que foi um horror/ E quando viu a minha mão sem aliança encarou para a criança que no chão dormia/ E perguntou se meu moreno era decente se era do batente ou se era da folia/ Obediente como a tudo que é da

lei fiquei logo sossegada e falei então:/ O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro, é o que sai com a bandeira do seu batalhão!/ A nossa casa não tem nada de grandeza nós vivemos na fartura sem dever tostão/ Tem um pandeiro, um cavaquinho, um tamborim um reco-reco, uma cuíca e um violão. (VALENTE, 1958).

Na canção, o preconceito certamente não se encontra no uso do termo moreno, que é dito de forma carinhosa pela mulher que enuncia a história. O agente recenseador agiu de modo preconceituoso e ofensivo ao questionar de forma inconveniente e difamatória se o marido da senhora entrevistada era trabalhador ou boêmio. No referido texto presente no fascículo dedicado a Assis Valente, o crítico Ary Vasconcelos se demonstra contrário ao preconceito de cor e, comungando das ideias de Assis, elogia o protagonismo das “pessoas de cor” no tocante à formação nacional e à defesa da pátria. Segundo ele, a referida canção:

Exalta a “alma de guerreiro” do negro, com a qual precisamos contar “para defesa do Brasil”. Esfrega na cara dessas “autoridades” dois argumentos irretorquíveis: o de que o negro que perseguem é um brasileiro e o de que, na defesa da Pátria, ele pode ser tanto ou mais do que qualquer outro. O tema ressurgirá em “Isso não se atura”, onde assim não defende apenas o negro, mas toda a gente simples, humilhada e ofendida pela prepotência policial. (VALENTE, 1982, p. 2).

Talvez por causa de episódios como esse em que o estigma salta aos olhos, o desejo de ascensão e, especialmente, de aquisição de bens materiais e de ostentação, surja como uma espécie de resistência às imposições e de tentativa de afirmação da pessoa enquanto sujeito de direitos e de valores. Enquanto muitos pobres, sobretudo negros moradores de bairros periféricos e morros cariocas do início do século XX, performatizavam a malandragem como uma espécie de estilo de vida, a exemplo de Wilson Batista (1970) e Ismael Silva (1970), todos retratados na coleção, outros seguiram caminhos diferentes. No fascículo dedicado a Ataufo Alves, o desejo de superação dos percalços, de reconhecimento e de ascensão social é reconhecido na seguinte passagem do texto de apresentação do artista escrito por José Ramos Tinhorão:

Assim, tendo estreado como compositor de música popular nos fins da década de 1930, depois de todas as experiências humildes a que se submetem os pobres – foi tocador de boi, moço de recados, carregador de malas, engraxate, jornaleiro, lanterneiro (funileiro) e empregado de farmácia –, Ataufo Alves decidiu criar uma imagem exclusiva, capaz de “vendê-lo” artisticamente. E, como todos os artistas de pele negra e origem humilde projetavam normalmente a ideia de submundo e malandragem, optou pela figura do elegante. (ALVES, 1982, p. 7).

De modo semelhante, também encontramos em histórias de outros compositores traços que indicam performatizações identitárias de artistas negros associadas à corporização e à construção de uma imagem de elegância que passa pelo emprego, uso e posse de bens típicos do padrão branco, europeu e norte-americano. Vale ressaltar que, apesar de exaltarem a malandragem, alguns dos compositores que sustentavam esse rótulo, mesmo assim, prezavam pela elegância e ostentavam bens de consumo. Se levarmos em consideração a noção de mímica, desenvolvida pelo teórico indiano Homi Bhabha, em seu livro *O local da cultura*, este padrão de elegância influenciado pela cultura branca e europeia/estadunidense ganha outros significados políticos e estéticos. Segundo o autor, a mímica “representa um acordo irônico” (BHABHA, 2013, p. 146). Esse acordo exerce um efeito que abala os poderes disciplinares e os investimentos autoritários (BHABHA, 2013, p. 147). Seguindo essa lógica, a mímica faz parte de um processo de recusa, na medida em que ela, apesar de uma suposta imitação, instaura a diferenciação diante das normalizações. Ou seja, ela arremeda na medida em que é “[...] simultaneamente semelhança e ameaça” (BHABHA, 2013, p. 147). De acordo com Bhabha, sob o signo da camuflagem, a mímica se faz “um discurso na encruzilhada” em que a “questão da representação da diferença é portanto sempre também um problema de autoridade.” (BHABHA, 2013, p. 152). Uma história que descreve uma suposta passagem da vida de Geraldo Pereira, “sambista marginal” carioca homenageado em um dos fascículos, é significativa em relação às surpresas causadas pela possibilidade de um negro se ascender socialmente e evidentemente participar do padrão consumista ditado pelas grandes potências capitalistas:

- Quem é o crioulo com o fordeco?

-Não lembra? É o Geraldo, irmão do Mané Araújo, que sumiu do morro faz uns quatro anos.

-É...o Geraldo...tô lembrando. Mas era um menino...

-Pois é.

_E saiu do morro com uma mão na frente e outra atrás. Agora tá elegante, dono de carro...

Para você vê. Diz que ganhou um dinheiro fazendo samba lá na cidade (PEREIRA, 1978, p.2).

O texto do libreto em homenagem a Cartola também relata a tentativa do sambista a se adequar a certos padrões de elegância e de consumismo da época, o que chama a atenção do autor do texto:

Com dinheiro ganho na venda das composições. Cartola, esforçava-se por fazer jus ao apelido: andava sempre de palheta nova, chegando a comprar por 7\$000 cada) várias num mesmo mês. Outra bossa da elegância da época eram os chinelos Charlot, de lona, fechados na frente e com a forma da cara de um gato – e Cartola era proprietário de dois pares, um verde e um vermelho-xadrez. (CARTOLA, 1977, p. 4).

No trecho anterior evidencia-se um esforço para o sambista se trajar com acessórios da moda, o que não necessariamente indica um aumento significativo no padrão de vida. Esses gestos que agenciam estilos de vida alternativos às demarcações simbólicas de uma sociedade segregada não podem ser vistos como instrumentos de superação integral dos percalços e das práticas de exclusão. Mas, de certa forma, estes gestos perturbam os grupos dominantes por meio da dupla consciência que Bhabha nos informa, um mecanismo de antagonismo e filiação que questiona o pensamento, as práticas, os parâmetros e o símbolos dos poderes hegemônicos (2013). É importante reforçar que os artistas em questão, mesmo buscando se aproximar de certos padrões da moda da época, mantiveram uma vida humilde e com condições econômicas e de vida precárias. Geraldo Pereira, pelo relato no fascículo a ele dedicado, após sofrer uma queda em decorrência de um soco que levou em um bar da boemia carioca, teve seu socorro negligenciado por uma unidade médica, morrendo quase que no anonimato (PEREIRA, 1978, p. 2). Cartola, por sua vez, depois de ter experimentado certos benefícios advindos das vendas e gravações de suas canções por artistas de significativo reconhecimento, passou mais tarde por dificuldades econômicas (CARTOLA, 1977, p. 4). No trecho seguinte, podemos notar que muitos artistas, como Cartola, mesmo alcançando certo prestígio como compositores, mantiveram uma vida humilde e carente de condições dignas de trabalho e sobrevivência. O depoimento presente no fascículo de Cartola é exemplar

A história só recomençaria numa incerta madrugada dos últimos anos 1950. Naquele fim de noite, Sergio Porto, o Stanislaw Ponte Preta, procurava um bar aberto em Ipanema. Encontrou o botequim, pediu seu café e começou a tomá-lo quando entrou um lavador de carros. Macacão encharcado, inseguro nas pernas, o homem pediu qualquer coisa para beber. Sergio tomou cuidado para que o sujeito não esbarrasse nele, não entornando seu café em sua roupa. Virou-se e, meio por acaso, reconheceu o paupérrimo lavador: Cartola. (CARTOLA, 1977, p. 8).

Fica evidente tanto a situação subalterna do compositor como o traço de quase invisibilidade em que o artista se encontrava – homem negro, trabalhador de rua, não elegantemente trajado dentro de certos padrões de civilidade como outrora. A

maior parte dos compositores negros retratados nas coleções é de origem pobre e miserável, antigos moradores das periferias, muitos deles dos morros e favelas cariocas. A grande maioria também – antes, e mesmo após começarem a trabalhar como músicos e compositores – se dedicaram às mais diversas profissões, sendo a maioria delas ligadas a empregos informais, com exceção da carreira militar, que também era comum a muitos deles.

Como foi mencionado, Ataulfo já foi “tocador de boi, moço de recados, carregador de malas, engraxate, jornaleiro, lanterneiro (funileiro) e empregado de farmácia” (ALVES, 1982, p. 7). Wilson Batista trabalhou como acendedor de lampião, “um meio termo entre a condição de trabalhador e desocupado” (BATISTA, 1982, p. 3). Cartola, além de lavador de carros, trabalhara na construção civil e como porteiro e em diversos subempregos que obtivera desde a difícil infância de órfão de mãe e rejeitado pelo pai. Nascido no berço da pobreza: “[...] com quinze anos, solto no mundo (em Mangueira), sem ter onde dormir, o rapaz precisou arrumar um emprego (que ocupava os dias) e ingressar nas rodas de boemia e malandragem (que completava as noites).”, assim, “[...] pedreiro, sambista, boêmio, trabalhador – Cartola foi se ajeitando” (CARTOLA, 1977, p. 2). Esse ajeitar-se, essa habilidade de, na precariedade, equilibrar diversão, trabalho, sobrevivência e resistência, nos traz em mente uma imagem conceitual associada às populações negro-brasileiras: a ginga, habilidade dos bambas. No texto dedicado a Geraldo Pereira, o sambista é assim descrito: “Muito calmo, punha ginga do andar e de seus sambas toda a picardia que o morro lhe ensinou.” (PEREIRA, 1970, p. 1). Também podemos perceber a imagem do gingar como um gesto de flexibilização das normas e convenções ao entrar o contato com a história de vida de outros compositores negros, como, por exemplo, Zé Kéti e Monsueto:

Transitando no samba com ginga de morro. Cariocas, saídos da pobreza, alimentados nos subempregos e nas *artimanhas* da vida, Zé Kéti e Monsueto têm outros pontos em comum: o ritmo no sangue, a poesia nas palavras e, enfim, o talento de samba puro. (KÉTI; MONSUETO, 1982, p. 7).

Assim, a ginga pode ser entendida como a capacidade desses corpos estarem em trânsito em uma sociedade sectária e que controla o espaço em que os corpos se dispõem. A ginga demonstra o talento de se esquivar e enfrentar as ameaças mesmo sob a linha do risco e das vulnerabilidades bem como a destreza em ocupar os espaços da cidade e o cenário musical e artístico pelos artistas negros e de origem humilde. Sobre a mobilidade que muitos destes personagens forjavam no trânsito da cidade e no gingado de seus ambivalentes signos de inclusão e exclusão, certas passagens da vida de Monsueto, representada/ficcionalizada por seus comentaristas são exemplares:

[...] Nasceu na Gávea, então bairro proletário semi-encravado na rica zona sul carioca, a 4 de novembro de 1924, e cedo ganhou trânsito livre na favela do morro do Pinto. Explica-se: órfão de mãe e de pai com menos de três anos, sua criação foi confiada inicialmente à avó, depois à tia, que era empregada doméstica de uma certa família Borges, mas residia naquela favela. (MONSUETO, 1977, p. 4).

De família humilde, Monsueto conseguiu, graças ao seu talento, se articular com pessoas influentes na alta sociedade carioca. Esses trânsitos culturais também permitiam, de certo modo, que alguns poucos artistas oriundos das camadas populares entrassem em contato com outros universos socioeconômicos e a outros padrões estéticos associados. Monsueto foi contratado como artista do luxuoso Copacabana Palace, façanha que outros compositores negros também realizaram de modo pioneiro em uma sociedade racista e classista, tal como Pixinguinha.

O cinema Odeon contratou o pianista Ernesto Nazareth para tocar na sala de espera. Isaac Frankel, gerente do Palais, que ficava quase em frente, pensou durante algum tempo numa fórmula para vencer a concorrência. E descobriu o grupo Caxangá. Mas era muita gente. Chamou então Pixinguinha e pediu-lhe que organizasse uma pequena orquestra com membros do grupo carnavalesco. O flautista não acreditou: negros tocando na luxuosa sala de espera do cinema Palais? Pois era isso mesmo e Pixinguinha escolheu sete companheiros. (PIXINGUINHA, 1976, p. 4).

Apesar desse trânsito e da possibilidade de percorrer os espaços glorificados pelas luzes dos grandes holofotes do *mainstream* e do bom gosto das elites, muitos desses personagens são retratados como vinculados às suas origens, constantemente lembradas por meio das canções e dos depoimentos dos artistas. Ou seja, esses personagens não ocultavam suas origens:

Sambista negro nascido na Zona Sul do Rio, mantendo ligações – mesmo depois de consagrado – com as “fontes autênticas” do samba e com as classes média e alta (que frequentavam o Copa), Monsueto acostumou-se a essa mobilidade [...]. (KÉTI; MONSUETO, 1982, p. 6).

Suas experiências de vida, associadas ao cotidiano subalterno, expressavam-se nas canções como um tipo peculiar de “escrevivência” cancional vista, por exemplo, na canção do próprio Monsueto, “O lamento da lavadeira”: “Trabalho um tantão assim/ Cansaço é bastante sim/ A roupa, um montão assim/ Dinheiro, um tiquinho assim/ Para lavar a roupa da minha sinhá.” (MONSUETO, 1962). É a própria vida destes compositores negros, crescidos em meio a domésticas, lavadoras,

engraxates, quitandeiros, desempregados e contraventores que lhes marcavam “[...] uma rica, sofrida, múltipla experiência artístico-existencial” (MONSUETO, 1982, p. 2). Vale ressaltar que muitas destas experiências trazem rastros de um modelo excludente fundado nas relações de subserviência da escravidão – tal como a música anteriormente citada alude – que, de modo aparentemente sutil, ainda são sintomáticas no país.

A resistência contra os preconceitos também se evidencia por meio da valorização da cultura ancestral tal como das diversas e heterogêneas formas de manifestação artísticas do negro, sejam elas tradicionais e locais ou conectadas à “totalidade-mundo”, como sugere Glissant (2005). Nesse sentido, foram criados “quilombos culturais” em defesa e preservação da diversidade cultural negro-brasileira, criados em conexão as atividades cancionais e artísticas sejam em caráter formal, institucionalizado, ou informal, de modo menos burocrático, mas nem por isso orgânico. Um dos exemplos da institucionalização desses espaços de resistência e valorização da cultura negra pode ser percebido na criação de um grêmio recreativo por alguns sambistas, encabeçados pro Candeia, artista homenageado em um dos fascículos:

Desde 1975, Candeia prepara outra escola para o carnaval: Quilombo. Um centro de resistência que lhe permitiu conhecer tudo que ajudou o samba a nascer: jongo, capoeira, lundu, maracatu. O Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo é ideia do compositor Candeia, desencantado com a distância cada vez maior entre os sambistas e as escolas de samba. (CANDEIA; MEDEIROS, 1978, p. 2).

De acordo com o trecho, é sublinhado o sentimento e o gesto de resistência e preservação da cultura negra, como a negação à institucionalização, domesticação e espetacularização das escolas de samba. Críticas semelhantes também foram feitas por Paulinho da Viola, tal como se apresentam no texto do fascículo destinado a este compositor:

– Querem “depurar” o samba, tirar sua negrice – depõe Paulinho da Viola. – Não interessa nenhuma cultura negroide ao sistema. É necessário diluí-la e vendê-la para um amplo consumo. (VIOLA, 1982, p. 11).

Essa tentativa de depurar o samba e de embraquecê-lo e adaptá-lo aos padrões vigentes permitem, em oposição a esse movimento, surgirem gestos coletivos, tal como a criação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo. Outros gestos de compositores negros também indicam essa necessidade de articular coletivos negros em prol de uma política antirracional e de defesa da cultura negra,

mesmo que esses grupos tivessem caráter mais aberto à diversidade e às influências da cultura branca, como se pode detectar na trajetória de Monsueto.

O sentimento de negritude, alias, era traço marcante no caráter de Monsueto. A ponto de ele um dia aparecer com a ideia de fundar um clube de negros para receber os brancos. Falava em convidar para sócios-fundadores nomes como Ademar Ferreira da Silva, Haroldo Costa, Grande Otelo, Abdias Nascimento, Romeu Crusoé e Raimundo de Souza Dantas, entre outros [...]. (MONSUETO, 1977, p. 11).

Além desses gestos coletivos, ações pulverizadas, informais, mas nem por isso desprovidas de engajamento em relação à valorização da cultura negra tradicional, podem ser vistas nos discursos e nas produções artísticas de muitos compositores negros retratados na coleção em foco. Paulinho da Viola, segundo o depoimento, “age como se quisesse captar um sentimento do mundo que não existe mais, nem nas escolas de samba [...]” (VIOLA, 1982, p. 11), é como se seu interesse fosse trabalhar junto à ancestralidade, à tradição: “preservar o choro, que sobreviveu na casa de meu pai” (VIOLA, 1982, p. 11). A luta por essa preservação certamente passa pela batalha contra o racismo, como Tárík de Souza exemplifica no fascículo dedicado a Paulinho da Viola, “sempre houve rejeição universitária ao samba, talvez como gênero musical muito definido e cristalizado, talvez por sua negritude num meio essencialmente branco” (VIOLA, 1982, p. 11), por isso, Paulinho,

[...] purgou o inegável preconceito de cor e fez questão de documentar musicalmente casos de negros que **sabiam demais** ou simplesmente **não conheciam seu lugar**. Através de seus discos surgem histórias incomodadas de marginalismo e negritude, frequentes rebeldias implodidas. (VIOLA, 1982, p. 11).

A defesa da cultura tradicional negra em detrimento ao racismo e à tentativa de enfraquecimento e domesticação das expressões negro-brasileiras também pode ser encontrada na produção cancional e na história de vida de Martinho da Vila, tal como expõe Maurício Kubrusly:

E nessa cruzada a favor da arte negra, ele ainda gravou um disco só com sambas-enredos (em 1980) e promoveu uma visita ao Brasil de músicos de Angola. Do espetáculo resultou um LP, igualmente produzido por Martinho. E apenas este O canto livre de Angola. Já serviria de passaporte para a sua inclusão nas antologias. Mas existe todo o resto, inclusive sua devoção ao calango, samba de roda, partido alto, jongo, caxambu, cantos religiosos que os negros trouxeram da África e muito mais [...]. (apud,VILA, 1982, p. 8).

Interessante como nessa “cruzada a favor da arte negra” o retorno à África, seja simbólico ou real/presencial, se tornou uma necessidade, uma política identitária de grande relevo por parte de alguns artistas. Além de Martinho, outros compositores e músicos negros brasileiros também viajaram para a África. Artistas que mostraram ao continente originário de seus antepassados alguns dos agenciamentos estéticos dos povos negros que ao longo de séculos foram recriados do outro lado do Atlântico pelo processo da diáspora e pelo domínio do colonizador. Como alguns exemplos desse “retorno à África”, que certamente não é a mesma, em 1966, Ataulfo Alves, Elton de Medeiros, Clementina de Jesus e Paulinho da Viola visitam Dacar, Senegal, representando o Brasil no I Festival de Arte Negra. Gilberto Gil participa do Festival de Arte Negra da Nigéria, influência que se torna visível nos seus discos, como aponta Maurício Kubrusly em texto presente no fascículo dedicado ao artista baiano (apud GIL, 1982, p. 6). De modo semelhante, na década de 1970, Djavan, ao lado de Dorival Caymmi, Clara Nunes, João do Vale, Dona Ivone Lara e outros artistas negros brasileiros fazem uma *tournee* por Angola.

Angola, 1980, uma data, uma viagem, um acontecimento fundamental na vida e na carreira de Djavan. Ficaram inesquecíveis as noites de Angola e, sob seu impacto, Djavan compôs. A partir dessa viagem à África, ele quebrou as amarras e deu vazão à própria negritude. (MELODIA; DJAVAN, 1982, p. 6).

Notamos que esse desejo de retorno à África em certa medida também possibilitava a recriação utópica e heterotópica de outras Áfricas, reinventadas e ficcionalizadas no além mar. Segundo o fascículo em sua homenagem, Luiz Melodia, no ano 1976, “[...] se refugiou na Bahia, em Itaparica. Ali passou aproximadamente um ano, usando trancinhas nagô e sonhando com a África negra.” (MELODIA; DJAVAN, 1982, p. 4). Vale ressaltar que boa parte dos compositores negros retratados na coleção, a maioria deles sambistas cariocas, viveram ou tiveram acesso região da cidade do Rio de Janeiro conhecida como “Pequena África”, como indica Muniz Sodré (1998). Nessa região, muitos negros encontravam nas tias baianas um ponto de referência da cultura ancestral, podendo participar dos batuques festivos e religiosos de origem africana. As casas das tias baianas eram ponto de encontro de músicos e de diversos segmentos sociais, especialmente de negros pobres, moradores da redondeza e de favelas, “massa de subempregados, desempregados, e marginais que, de modo crescente, começava a habitar as faldas dos morros e os bairros periféricos e subúrbios da cidade.” (SILVA, 1970, p.2). Segundo o libreto dedicado ao sambista Ismael Silva

E ali perto, no 117 da extinta Rua Visconde Itaúna (onde passa hoje a avenida Presidente Vargas), na casa de uma velha baiana, a Tia Ciata, nasceu o primeiro samba a ser gravado, Pelo Telefone, de Donga (Ernesto dos Santos). Toda aquela

área, do bairro da Saúde à praça Onze, da Praça Onze ao Estácio, passando por Catumbi, era reduto de costumes africanos trazidos da Bahia, sobretudo depois do fim da Campanha de Canudos. (SILVA, 1970, p. 3).

Como é indicado no fascículo dedicado a Bide, Marçal e Paulo da Portela, esse último “frequentava principalmente a casa de D. Esther Maria da Cruz, onde havia festas de candomblé e roda de samba” (BIDE; MARÇAL; PORTELA, 1982, p. 6), o que demonstra que, além da famosa tia Ciata, outras tias baianas como a Tia Esther e a tia Bebiana se mostravam como importantes matriarcas que aglutinavam negros afeitos à valorização e à prática de manifestações que remetem a uma África ancestral.

Como vimos, em alguns compositores, ou pelo menos em determinados momentos de suas trajetórias, notamos a necessidade de afirmação de uma cultura e uma arte negra autêntica, distante das influências dos padrões estéticos das elites brancas e da influência internacional vinda das potências ocidentais. Em outros compositores, tal como comenta alguns críticos da coleção, pelo contrário, notamos uma espécie de defesa da conectividade, da hibridização, da abertura e da influência recíproca entre as culturas. Muitos compositores, por sua vez, sofreram preconceitos justamente por não se aterem exclusivamente a referência da cultura tradicional, de raiz, como se ao negro restasse a celebração de supostas origens étnicas primitivas. Maurício Kubrusly, no seu texto “Na contramão, sublinhando a negritude”, destaca as “caligrafias bem particulares” de Djavan e Melodia, sobretudo por não se prenderem a rótulos e estereótipos. “Dois negros, um nordestino que não faz baião, um carioca que não faz samba.” (KUBRUSLY, 1982, p. 1). Em relação ao disco de estreia de Luiz Melodia, Kubrusly comenta que “a expectativa era que um negro do Estácio compusesse sambas, mas o que ele apresentou nesse LP era uma mistura de ritmos negros internacionais que não foi bem compreendida.” (1982, p. 4). Segundo Kubrusly, Luiz Melodia não fez convenções por isso “[...] o moralismo racista continuava a reclamar da irreverência de se cantar o Estácio usando expressões em Inglês.” (1982, p. 8). Assim, tanto Djavan quanto Melodia e inúmeros outros artistas negros – como Itamar Assumpção e Gilberto Gil – foram criticados por apresentarem uma arte desvirtuada das raízes negras. Segundo Eloi Calage, no fascículo em homenagem a Melodia e Djavan:

A verdade é que, para o mal disfarçado racismo brasileiro, os negros representam uma espécie de reserva de *primitivismo* e devem permanecer no lugar de guardiães das raízes culturais. Na música, o lugar do negro é o lugar dos ritmos tradicionais, samba, chorinho, baião. Branco pode receber e trocar influências, participar da cultura planetária da época; ao negro resta o seu lugar: a tradição. (apud MELODIA; DJAVAN, 1982, p.7).

Apesar dessa constatação de preconceito racial e de enquadramento do sujeito em relação a um conjunto de estereótipos, sabemos que muitos artistas negros, mesmo considerados “malditos” pela grande mídia, desenvolveram uma produção artística em conexão com o mundo, uma arte que aponta para identidades-rizomas, como Glissant conceitua (2005). Como rico exemplo de manifestações étnicas compósitas, rizomáticas, ou seja, em conexão e em trânsito, temos a produção artística de Gilberto Gil. Esse compositor soube fazer uso de referências ancestrais, ligadas à cultura africana e à tradição musical negro-brasileira, sem deixar de ser afetado pelo *rock*, pelo *soul*, pelo misticismo oriental, ou seja, por outras paisagens sonoras, discursivas e imagéticas múltiplas. Segundo Carlos Maciel, no libreto dedicado a Gilberto Gil, o artista desenvolveu sínteses poderosas entre “política e misticismo, cultura negra e som eletrônico, ritmo e sutileza”, ampliando, assim, [...] a noção de “cultura brasileira”, além dos parâmetros colonizados. (apud GIL, 1982, p. 6). Para Maciel, a arte de Gil é plural, abrangendo amplos conteúdos éticos e estéticos com grande vigor, “[...] sua arte, meditativa e esfuziante, brasileira e internacional, negra e multirracial, pura e comprometida, é hoje, sem intenções, sem cálculo, tão política quanto metafísica – e portanto, arte, no mais alto sentido.” (1982, p. 8). É importante salientar que as zonas de contato e as trocas de referências que permitem essas expressões culturais compósitas se dão em múltiplas direções. Vale destacar que esses intercâmbios não são fenômenos recentes, certamente podendo ser vistos bem antes do contexto em que Gilberto Gil viveu. Por exemplo, no libreto dedicado a Pixinguinha, mais especificamente em uma nota crítica do maestro Júlio Medaglia, é remontado o contexto de “integração urbana” que possibilitou que “a experiência rítmica de origem africana” se misturasse as práticas musicais oriundas da Europa durante as primeiras décadas do século XX (apud PIXINGUINHA, 1976, p. 4). Segundo o texto do libreto, o que ocorreu foi uma troca de influências recíprocas, por exemplo, o sucesso de Pixinguinha e os Batutas permitiu que os músicos populares e seus respectivos instrumentos e ritmos afro-brasileiros, somente “conhecidos nos morros e terreiros de macumba”, chegassem até os ouvidos do público “culto e refinado”. Evidentemente que essas trocas se realizavam de modo restrito a um pequeno grupo de artistas, sendo boa parte dos cancionistas, inclusive muitos de raro talento como Cartola, Nelson do Cavaquinho e Geraldo Pereira, não terem significativa ascensão ao gosto das elites. Sobre essa assimetria, Joel Rufino indica que:

O samba, música de pretos pobres cariocas, não seria hoje reconhecido pelo Brasil inteiro como sua música, não fossem a cidade e o rádio (além de outras circunstâncias que aqui não vêm ao caso). [...] O rádio dividiu a MPB em duas: a radiofonizada (feita por Noel, Pixinguinha, Mario Reis) e a outra (nascida nas escolas de samba, na Penha, na Praça Onze). A que fora promovida e logo se tornaria nacional brasileira é a do rádio, naturalmente; a outra seguiria sempre

meio marginal (no sentido sociológico) e recalcada (no sentido psicanalista). (apud BATISTA, 1982, p. 8).

Somente após os movimentos de massa associados às expectativas de reformas de base que seriam promovidas pelo governo de João Goulart, no início da década de 1960, as elites intelectuais e letradas se apropriaram de modo mais veemente da música urbana tradicional dos morros e dos subúrbios cariocas, especialmente das produzidas pelas “pessoas de cor”. Os jovens brancos articulados à bossa nova, associada a um público elitizado e letrado da zona sul do Rio de Janeiro, se prontificaram a trocas e intercâmbios culturais com os artistas populares. No fascículo dedicado a Zé Kéti é afirmado que os compositores e interpretes da bossa nova, “[...] universitários e/ou pequenos burgueses da zona elegante do Rio, começaram a se voltar para as fontes populares básicas: fome, retirantes, favela.” (KÉTI, 1978, p. 8). Para o autor do texto, essa aproximação entre compositores populares “cultos” e “incultos” representou muito mais que simples apropriação popular: promoveu intenso intercâmbio de temas e linguagens musicais e poéticas. A classe média intelectualizada especificamente de esquerdas busca conhecer e estabelecer vínculos e vivências com os grupos populares com a intenção de conduzi-los por determinados caminhos considerados fundamentais para o processo revolucionário.

O que importa mais do que tudo é que a classe média sonha. Parte dela quer ser povo; parte dela quer ser elite plutocrática. Nesses terrenos de sonhos é que se estabelece o valor da arte popular. Para os adeptos do **povismo**, ali está a verdade e para os adeptos do **elitismo**, o povo é um espetáculo maravilhoso, o qual se deve sempre respeitar. (KÉTI; MONSUETO, 1982, p. 8).

Vale ressaltar que, para a classe média intelectual de esquerda do início da década de 1960, a noção de povo era significativamente reducionista, como aponta Edmilson de Almeida Pereira (2010). Segundo esse autor, a esquerda intelectual associada aos Centros Populares de Cultura, os CPCs da UNE, ao proporem uma espécie de “sintaxe de massas”, não levaram em consideração as questões e problemas específicos ligados ao negro no Brasil (PEREIRA, 2010, p. 31). Apesar dessas considerações de Edmilson Pereira, vale lembrarmos a famosa participação do sambista negro Zé Kéti no espetáculo Opinião – promovido pela UNE em parceria com um grupo de artistas engajados, especialmente do Teatro de Arena (Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e outros). Apesar de não se apresentarem de modo direto e incisivo o trato de questões relacionadas a aspectos étnicos, tais como preconceito de cor ou exclusão racial, estas questões são tratadas de modo oblíquo. Certas canções de Zé Kéti que fizeram parte do show Opinião, tal como “Nega Dina”, por exemplo, lançam questões concernentes à marginalização

e à repressão sofrida pelas pessoas de cor: “A minha vida não é mole não/ Entro em cana a toda hora/ Sem apelação/ Eu já ando assustado e sem paradeiro/ Sou um marginal brasileiro.” (KÉTI, 1978).

Mesmo levando em consideração a tentativa de romantização tanto do povo quanto do negro por parte das elites intelectuais, certamente podemos afirmar que o negro sempre foi protagonista no cenário cultural, artístico e político, com destaque para a produção cancional moderna no Brasil. Se levarmos em consideração que esses compositores, em sua ampla maioria, se consideravam negros e afrodescendentes; se atentarmos ao fato de que em suas canções, esses artistas tematizavam o universo negro e mestiço, ou no mínimo se posicionavam a partir de uma espécie de perspectiva afrodescendente, com seus questionamentos e cosmovisões específicas, apesar de plurais; se notarmos uma linguagem própria ao universo negro e afrodescendente, com suas formas de conteúdo e expressão específicas, marcadas por sonoridades, rítmicas e semânticas peculiares ao universo negro, podemos falar de uma constituída e sólida tradição cancional negro-brasileira, extremamente importante para se pensar o Brasil e seus dilemas.

Nesse sentido, podemos afirmar que a coleção História da Música Popular Brasileira, em suas três versões – lançadas pela Abril Cultural entre a década de 1970 e 1980 –, foi importante não somente para ajudar a divulgar a trajetória do cancionário popular brasileiro e de seus autores e intérpretes; a coleção também foi de suma importância para a valorização da canção brasileira produzida por negros e para o aumento da visibilidade da história de luta e superação de preconceitos e exclusões vivenciadas pelos negros no Brasil.

ALMEIDA, J. N. Negrism and negritude in the history of Brazilian popular music: between texts and songs. *Itinerários*, Araraquara, n. 46, p. 165-184, jan./jun. 2018.

■ **ABSTRACT:** *The paper aims to discuss issues related to negrism and the aesthetics of blackness. For that, I take as object the phonographic and bibliographic series História da Música Popular Brasileira, launched by Abril Cultural, in 1970. It is possible to note the nuances of the discourse on the Brazilian black culture established by the editorial staff of the collection and its specialists in it, even if the images on the black are observed obliquely in relation to the whole of the work. On the other hand, the musicians and performers honored by the collection through their speech and their song productions performatized their ethnicity, having as recurring element issues related to blackness and afro-Brazilianness.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian-black. Ethnicity. Song.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

DUARTE, E. de A.; FONSECA, M. N. S. **Literatura e afrodescendência no Brasil**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, Vol.4, 2011.

GLISSANT, É. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

LAMARÃO, L. Q. **A crista é a parte mais superficial da onda: Mediações culturais na MPB (1968-1982)**. Niterói: UFF, 2012.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MILANI, V. P. A coleção História da Música Popular Brasileira sob o prisma da indústria fonográfica. In: Congresso Internacional de História: Cultura, sociedade e poder, 2015, Jataí/GO. **Anais Eletrônicos do IV Congresso Internacional de História: Cultura, sociedade e poder**, 2014. p. 1-13.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Negociação e conflito na construção das Poéticas brasileiras contemporâneas. In: _____ (Org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 25-52.

PEREIRA, Mateus. A trajetória da Abril Cultural (1968-1982). In: _____. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 239-258, jul./dez. 2005.

SODRÉ, M. **Samba o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

REFERÊNCIAS FONOBIBLIOGRÁFICAS

ALVES, A. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.

BATISTA, W. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1970.

BATISTA, W. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.

BIDE; MARÇAL; PORTELA, P. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.

CANDEIA; MEDEIROS, E. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1978.

CARTOLA. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1977.

GIL, G. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.

KÉTI, Zé. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1978.

- KÉTI, Zé; MONSUETO. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.
- LOBO, H. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1977.
- MELODIA, L.; DJAVAN. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.
- MONSUETO. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.
- PEREIRA, G. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1970.
- PEREIRA, G. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1978.
- PIXINGUINHA. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1976.
- SILVA, I. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1970.
- VALENTE, A. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.
- VILA, M. da. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.
- VIOLA, P. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora

