

# Os sons de uma vereda invisível Notas sobre um Brasil ouvido, porém não-visto<sup>1</sup>.

Allan de Paula Oliveira  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE/PR  
e-mail: [sambasefrevos@hotmail.com](mailto:sambasefrevos@hotmail.com)

**RESUMO:** Este texto analisa as representações musicais feitas sobre o Brasil no exterior. A partir da observação de um fato específico – um festival europeu de *jazz* – e a música “brasileira” que ele apresenta, o texto procura refletir sobre os gêneros musicais apresentados como símbolos nacionais (o samba) e aqueles que denotam apenas regiões específicas do Brasil (a música sertaneja). A questão que se apresenta é: por que, apesar da sua popularidade, a música sertaneja não é apresentada como um símbolo da brasilidade. E se isto ocorre, que Brasil é representado por esta música?

**PALAVRAS-CHAVE:** música sertaneja; identidade nacional; música popular brasileira

**ABSTRACT:** This text studies the musical representations about the Brasil in the world. Depart from an observation of specific fact – an European *jazz* festival – and the Brazilian music showed there, the text analyses about the musical genres played as national symbols (the samba, for example) and these musical genres that denotes specific Brazil regions only (like the *música sertaneja*). The question that is made is: why, despite of its popularity, the *música sertaneja* is not played as the musical symbol of the nation? And wich Brazil is showed by this genre?

**KEY-WORD:** *música sertaneja*; Brazilian identity; Brazilian popular music.

Em fevereiro de 2009, o jornal Folha de São Paulo divulgou alguns dados do relatório anual de uma central de arrecadação de direitos autorais no Brasil. Intitulada “*Axé e sertanejo dominam o mercado fonográfico*”, a reportagem apontava o domínio que o *axé music* e a música sertaneja exerceram sobre o mercado de shows no país no ano de 2008: o primeiro gênero, representado pela cantora Ivete Sangalo; o segundo, pela dupla Vitor & Léo. A “musa do *axé music*” aparece como a intérprete mais “rentável” do país – das dez músicas mais tocadas ao vivo no Brasil, três foram interpretadas por Ivete Sangalo. Por sua vez, Vítor Chaves – da dupla Vítor & Léo – foi o compositor que mais arrecadou com interpretações de suas músicas no Brasil durante o ano de 2008 (Folha de São Paulo).

Esta centralidade do *axé music* e da música sertaneja no mercado fonográfico corresponde a um arranjo do campo da música popular no Brasil que vem desde a segunda metade da década de 1980. Junto com o pagode, esses gêneros tornaram-se a música popular mais ouvida (e vendida) no Brasil – o que **não** significa que tenham se tornado simbolicamente valorizadas. Todos os três correspondem a transformações de gêneros e práticas musicais mais antigas, transformações estas relacionadas a mudanças significativas na estrutura social brasileira – como a entrada, no mercado musical, de uma parcela significativa da população (Ortiz 1988); modificações no campo da música popular, a partir da cristalização, nos anos 60, de uma indústria cultural no país (Napolitano 2007: 81-94); e novas hibridações surgidas da mistura entre gêneros musicais tradicionais e gêneros estrangeiros, facilitada pela expansão de um mercado musical de natureza internacional (Perrone 1987)<sup>2</sup>. A ascensão destes três gêneros, por sua vez, modificou o jogo de representações feitas sobre a “música brasileira”, sobretudo no exterior.

Exemplo desta última assertiva é uma observação dos artistas convidados para a “Brazilian Night” do Festival de Jazz de Montreux. Criada em 1978 (o festival originou-se em 1967), a noite brasileira traz para o palco do festival artistas brasileiros de renome nacional e internacional e constitui uma mostra do que, na inter-relação entre o Brasil e o exterior, é definido como “música brasileira”, ou ainda, aquilo que musicalmente representa o Brasil. Entre 1978 e 1992, a grande maioria dos artistas que se apresentaram no festival podem ser agrupados no gênero-rótulo MPB – Música Popular Brasileira – com participações adicionais de artistas brasileiros relacionados à música instrumental brasileira<sup>3</sup>. Desta forma, as apresentações brasileiras no festival de Montreux ora eram centradas em nomes da MPB – como Gilberto Gil, João Bosco, João Gilberto, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Chico Buarque, Ney Matogrosso – ora em músicos brasileiros que trabalham com música instrumental, tais como Hermeto Paschoal, Wagner Tiso ou Egberto Gismonti. Contudo, a partir de 1992 o quadro se altera significativamente, com a predominância da participação de artistas do *axé music*. Desta forma, desde

então, a noite brasileira do festival de jazz de Montreux tem sido centrada na apresentação de nomes como Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Margareth Menezes, Timbalada e bandas como Banda Mel e Chiclete com Banana – todos centrais na prática do *axé music*<sup>4</sup>.

O exemplo do *axé music* no Festival de Jazz de Montreux é apenas um índice da mudança de posições estruturais – e, conforme Bourdieu (2005), de valor simbólico – no campo da música popular no Brasil a partir da década de 80. Outros exemplos, em outros lugares, indicam valorizações diferentes, porém igualmente significantes, para o pagode e a música sertaneja – como o fato desta última, por exemplo, aparecer como central na trilha sonora de programas televisivos. Todos estes exemplos, desta forma, apontam para a ascensão simbólica – traduzida na ocupação de novos lugares do mercado da música e cultura populares, na centralidade no interior da indústria cultural – destes três gêneros musicais.

Tal ascensão, contudo, não os tornou dignos de nota, sendo perceptível a ausência de referências a eles em diversos debates sobre a música popular no Brasil na atualidade. Textos que procuram apresentar um quadro panorâmico da música popular praticada no Brasil não apontam para esta ascensão e, quando o fazem, abrem espaço apenas o *axé music*, devido a suas conexões internacionais<sup>5</sup>. Perrone e Dunn (2002), por exemplo, analisando a internacionalização da música brasileira desde os anos 60, não citam a música sertaneja como prática musical significativa no cenário musical brasileiro dos anos 90 e o fazem minimamente para o pagode – o *axé music*, pelo contrário, é comentado. Mais significativo ainda – e, talvez mais grave – seja a ausência completa, daí dos 3 gêneros, na coletânea de comunicações reunidas por Cavalcante, Starling e Eisenberg (2004). Esta coletânea, fruto de um simpósio realizado no Rio de Janeiro e que reuniu sociólogos, cientistas políticos, psicanalistas e historiadores, teve como objetivo apresentar reflexões da sociedade brasileira a partir da música, usada, desta forma, como fonte de análise e reflexão sobre o social. O “silêncio dos intelectuais”, neste caso, ou sinaliza a ideia, inconcebível, de que a música sertaneja, o pagode e o *axé music*, nada dizem sobre a sociedade brasileira; ou sinaliza um ouvido que, na sua seletividade, exclui tais gêneros musicais. Por que seriam excluídos? E por que, entre os três, a música sertaneja é a mais evitada?

É dessa exclusão que gostaria de tratar aqui. E, mais, da exclusão – dentro da representação “música brasileira” – da música sertaneja, em particular. A palavra “exclusão” deve ser matizada pelo leitor. É óbvio que tanto o pagode, quanto a música sertaneja e o *axé music* são considerados brasileiros. Porém, o que gostaria de refletir neste texto é seu uso raro, senão inexistente, como símbolos musicais brasileiros. Se por “música brasileira” entende-se um sistema (formado por elementos diversos) identitário, trata-se aqui de refletir sobre estes elementos internos e seu valor dentro deste sistema. E tal valor está diretamente relacionado

com a sua qualidade identitária, o que o torna contextual, ou seja, depende de para quem e a partir de quais premissas se está construindo esta identidade. É dessa forma que se pode pensar sobre a diferença entre análises da música brasileira que excluem o *axé music* e aquelas que o incluem. Ao mesmo tempo, e a partir da mesma questão (identidade para quem e partir do quê?), pode-se refletir sobre a minimização ou escamoteamento da música sertaneja no interior desta construção.

O trajeto deste texto é simples. Se a ideia é refletir sobre a exclusão da música sertaneja nas representações musicais sobre o Brasil, cabe duas perguntas: qual é o paradigma ou o centro desta representação musical? Qual é a relação da música sertaneja com este paradigma?

### *O SAMBA DA MINHA TERRA: A MÚSICA DE UM BRASIL VISTO DE PARIS E NOVA YORK.*

Fenômeno apontado por vários autores (Middleton 1990; Hobsbawn 2006), a música popular, no século XX, tornou-se um dos principais símbolos de construção de identidade nacional, sobretudo para Estados-Nação que se constituíram, enquanto tais, a partir do século XIX, caso, sobretudo, de países americanos (século XIX) e africanos (século XX). No caso específico do Brasil, a construção do país através da música está relacionada a um processo que tem no período entre 1870 e a década de 1940, um momento-chave. É nesse período que se constrói, para os próprios brasileiros e para os estrangeiros, uma representação de “música brasileira”.

É impossível não observar o viés sociológico deste processo. Ele escapa aos limites deste trabalho, mas três de seus aspectos devem ser mencionados:

a) a constituição, no século XIX, de uma esfera urbana na sociedade brasileira, a partir do crescimento de cidades como Rio de Janeiro, Salvador e Recife. Vale observar que cidades, no Brasil, remontam ao século XVII – Salvador, por exemplo, era mais do que uma vila por volta de 1650 – porém, somente no século XIX a ideia de urbano e rural passa a ser problematizada, surgindo daí concepções de “vida urbana” e “vida rural”, que recebem valorações diferentes<sup>6</sup>.

b) uma dinâmica própria das relações inter-segmentares na sociedade brasileira, intensificada pelo adensamento da vida urbana no Brasil. Este adensamento criou diversos espaços de contato entre os diferentes segmentos sociais brasileiros, sejam eles vistos pelo escopo econômico (classes sociais), sejam pelo escopo étnico. Estes espaços de contato se constituem a partir de diversas formas de relação social, não excluídas aí – pelo contrário, já que são duas das principais formas de relação social na sociedade brasileira – a violência e a exploração econômica. Mas tais espaços também são constituídos por trocas

simbólicas, expressas a partir de práticas sociais, dentre as quais a música. Neste caso, pode-se tomar o exemplo da polca, extremamente revelador por permitir que observemos aquilo que Ginzburg (1993) apontou a partir da história de vida de um moleiro italiano do século XVI: a circularidade de representações e práticas entre os diferentes segmentos sociais. A polca originou-se no leste europeu no final da década de 1830. Em 1844 tornou-se uma sensação em Paris, como um gênero musical dançante, bastante atrativo para bailes e *soirées*. Em 1845 foi trazida para o Brasil, tornando-se uma novidade da moda para segmentos sociais mais abastados. Ao mesmo tempo, músicos pobres, que animavam as festas da alta sociedade carioca, começaram a tocar a polca em suas próprias festas, com seus instrumentos usuais, sobretudo violão, flauta e cavaquinho. Da mesma forma, tais músicos começaram a tocar a polca com acentuações rítmicas típicas de outro gênero musical, bastante praticado entre eles e evitado entre os segmentos superiores: o lundu. Por volta de 1870, esta “polca-lundu”, tocada agora em bailes de estratos mais pobres da população, deu origem a um novo gênero musical, também dançante, o maxixe. Inicialmente rejeitado no topo da hierarquia social, lentamente o maxixe foi “domesticando” as elites cariocas, tornando-se onipresente socialmente no Rio de Janeiro a partir da década de 1890<sup>7</sup>. Percebe-se, portanto, como a transformação polca/polca-lundu/maxixe envolveu uma série de trânsitos inter-segmentares tanto de práticas quanto de representações, sendo que a cada um destes trânsitos novos significados eram agregados aos gêneros musicais.

c) a emergência de um projeto político, vitorioso na Revolução de 30, centralizador, e que deu novas respostas para a ideia de nação, a partir de uma valorização simbólica de determinados elementos da cultura popular urbana, tais como o carnaval e o futebol. Nesse sentido, o Rio de Janeiro e sua cultura popular urbana passam a denotar a representação de uma “cultura brasileira”<sup>8</sup>. Isto equivale a dizer que o Rio polarizou a representação do nacional, remetendo práticas culturais de outros estados brasileiros à condição de “regionais”<sup>9</sup>.

Na confluência destes elementos, e outros aqui não citados (como a centralidade do Rio de Janeiro como sede da indústria do disco no Brasil), reside o estabelecimento do **samba** como a representação musical *par excellence* da nação. Entre os anos 20 e 40, o samba transformou-se no paradigma da “música brasileira”, a referência sonora em matéria de música popular quando se fala de Brasil. E como se trata de uma construção de identidade através da música, é necessário observar “para quem” esta identidade foi construída – o “Outro” a quem interessava apresentar o samba como símbolo da nação. Entre os anos 20 e 40, este “Outro” mudou entre dois lugares: Paris e os EUA.

Referência, para as elites da sociedade brasileira, de civilização desde o século XIX, Paris assistiu na década de 20 a uma afirmação da identidade brasileira através de uma prática musical específica. Refiro-me aqui a mítica viagem do grupo

8 Batutas, um grupo formado por músicos negros, liderados por Pixinguinha, à Paris, em 1922. No repertório, sambas e maxixes, predominantemente. Os 8 Batutas, cujo sucesso em sua turnê parisiense, conforme pesquisas recentes têm apontado (Menezes Bastos 2004; Coelho 2009), em certa medida afirmaram o samba como “música brasileira”, sendo tal afirmação chancelada pelo “Outro” representado pelo público parisiense<sup>10</sup>. Nos anos 40, por sua vez, houve uma mudança de referência, com a política de “boa vizinhança” adotada pelos EUA no contexto da Segunda Grande Guerra. E da mesma forma que os parisienses na década de 20, os americanos aceitam a representação do Brasil através do samba - e o sucesso, na Broadway, de uma cantora como Carmen Miranda apenas reforçou o estereótipo<sup>11</sup>.

As transformações da música brasileira ocorridas a partir dos anos 50 – a entrada maciça do bolero mexicano, o surgimento da Bossa Nova (1958), o desenvolvimento da MPB (1964-1968), o Tropicalismo (1967-1968) – ocorreram tendo como referência o paradigma do samba. Ele é a referência, a base do que se chama música popular brasileira, o símbolo musical da Nação<sup>12</sup>. Neste sentido, seu uso como símbolo aponta também para um Brasil visível – aquele que se oferece ao “Outro”, a sua vista – um *Brazil for export*. Que Brasil é este? .

É o Brasil representado pelo Rio de Janeiro e sua cultura popular. Esta representação se constitui através de uma série de elementos e oposições: litoral (versus interior), urbano (versus rural), mulato (versus índio). A valorização deste último elemento, extremamente complexo (porque envolve um processo longo, nuançado, de leitura das relações étnicas no Brasil), aponta para uma exclusão étnica marcante: o índio. Repare o leitor que aqui há um delicado rearranjo das relações étnicas no Brasil: não se valoriza o negro, mas sim o mulato – ou seja, a mestiçagem entre brancos e negros<sup>13</sup>. A afirmação do samba como música brasileira, portanto, significa também a afirmação de um Brasil – urbano, moderno, mulato – em oposição a outros, considerados arcaicos – rurais e indígenas<sup>14</sup>. Uma canção de Caetano Veloso, intitulada *Sugar Cane Fields Forever*, traz em sua letra: “sou um mulato nato/no sentido lato/mulato/democrático/do litoral”. Aqui é possível perceber esta construção: o mulato, do litoral, afirmando sua presença e modernidade, haja vista que a canção foi gravada num contexto (1973) de um regime político de suspensão das liberdades civis<sup>15</sup>. Os desdobramentos semânticos aqui são infindos e gostaria de ressaltar apenas esta identificação do Brasil com o mulato, o urbano e o litoral<sup>16</sup>. Estes elementos constituem o retrato do Brasil quando representado pelo samba. Outros elementos, nesse sentido, apontariam para outros Brasis, também reais, mas não hegemônicos em termos de uso simbólico.

## *O RANCHO FUNDO: A MÚSICA DE UM BRASIL VISTO DE ASUNCIÓN.*

Se o samba, surgido nos anos 10, e integrado à indústria fonográfica entre os anos 20 e 40, tornou-se o paradigma da música brasileira, o símbolo musical da Nação, a música sertaneja, surgida no final dos anos 20, e integrada à indústria do disco entre os anos 30 e 40, tornou-se símbolo de uma região específica: o interior do centro-sul do Brasil, correspondendo às áreas interioranas dos estados de São Paulo, Paraná, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Goiás. Área de colonização paulista, a partir do século XVIII, ela é denotada por um termo específico: o caipira. Desta forma, todas as práticas culturais desta área foram reunidas, a partir do final do século XIX, na expressão cultura caipira, vista como tradicional e oposta à modernização. Ao mesmo tempo, as práticas musicais aí observadas deram origem à expressão “música caipira”. O que estou tratando, neste texto, como música sertaneja corresponde ao processo de industrialização (através da fonografia) da música caipira, a partir de 1929, data em que o produtor paulista Cornélio Pires gravou a primeira série de discos com a música dos caipiras paulistas<sup>17</sup>.

A partir de sua inserção na indústria do disco, a música caipira, agora tornada música sertaneja, sofreu, a partir da segunda metade dos anos 40, um processo intenso de hibridação com outros gêneros musicais, marcadamente estrangeiros: o bolero, a rancheira e o corrido, relacionados ao México; a guarânia e o rasqueado relacionados ao Paraguai; e o chamamé, relacionado ao norte da Argentina. Desta forma, o trabalho de duplas sertanejas muito importantes no cenário musical do gênero a partir dos anos 50 está profundamente marcado pela relação com estes gêneros estrangeiros<sup>18</sup>. É o caso, por exemplo, da dupla Cascatinha e Inhana, considerada a “mais paraguaia” das duplas sertanejas; e da dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, os “reis do corrido e da rancheira mexicana”.

No final dos anos 60, e ao longo dos anos 70, sobre esta base híbrida, influenciada pela música de países do interior da América, seria adicionado mais um gênero musical: o rock. Desta forma, a música sertaneja chegou ao final dos anos 70 como um gênero musical altamente híbrido – o que explica, em parte, a negatividade referida na nota de rodapé 17 – e relacionada a uma população específica: trabalhadores urbanos de origem rural. Trabalhos sobre a prática da música sertaneja em cidades como São Paulo, Curitiba, Uberlândia (MG), bem como sobre o lazer entre trabalhadores urbanos, tem mostrado como a música sertaneja se constitui como prática central na construção de identidade deste público<sup>19</sup>.

E é exatamente esta música sertaneja, híbrida, com elementos mexicanos, paraguaios, da música pop, argentinos, que se tornará um dos 3 principais gêneros musicais brasileiros da década de 90<sup>20</sup>. A popularidade desta música é incontestável:

a reportagem do jornal Folha de São Paulo, citada acima, é apenas um índice disto. O uso da música sertaneja na trilha sonora de programas televisivos (novelas) na principal rede de TV do país, assim como a visibilidade de um filme que retrata a história de vida de uma das principais duplas sertanejas da atualidade (“Os Dois Filhos de Francisco”, sobre a dupla Zezé di Camargo e Luciano), também apontam para esta popularidade. Basta um passeio por bairros populares de qualquer cidade do interior de São Paulo, Paraná, Minas Gerais ou Mato Grosso, para perceber a onipresença da música sertaneja<sup>21</sup>. E daí retomo a pergunta: apesar da popularidade, por que este gênero musical raramente, ou quase nunca, aparece como símbolo musical da Nação? Por que nenhuma dupla sertaneja no Festival de Montreux? Escrita de outra forma: por que, em momentos de apresentação da chamada “música brasileira”, há uma exclusão da música sertaneja?

Escrevi acima que era necessário observar qual era o paradigma desta “música brasileira”. Procurei mostrar que tal construção tem como base o samba e sua relação com a mestiçagem, o litoral e o urbano. A exclusão da música sertaneja, neste sentido, pode ser compreendida, de início, na sua relação com estes elementos. Música produzida na cidade, mas denotativa de zonas rurais, a música sertaneja se opõe ao litoral e à própria ideia de urbano. Desta forma, ela representa o interior e o rural na sociedade brasileira, justamente os pólos negados na construção da identidade nacional.

E mais: ao trazer para sua prática, elementos da música paraguaia, mexicana e argentina, a música sertaneja direciona o Brasil para um lado que ele, historicamente, sempre evitou: a relação direta com o lado hispânico da América. Ao invés de Paris e os EUA, como no samba, a música sertaneja historicamente pôs o brasileiro diante de Assunção, diante das províncias de Corrientes e Entre-Rios (espaços relacionados ao chamamé), ou ainda, a um lado rural da cultura mexicana (representado pelas rancheiras, corridos e seus *mariachis*<sup>22</sup>). Essas conexões com o interior da América constituem uma espécie de “negação relacional” dentro da história brasileira, como se sua relação com a Europa e os EUA passasse pela negação da América Latina. Tal negação deve ser compreendida dentro de um quadro que remonta ao período colonial, quando o Brasil era uma possessão portuguesa, em oposição ao restante da América, de domínio espanhol. Obviamente, ao longo da história do país, esta oposição recebeu novos nuances, que escapam ao projeto deste texto. O que pretendo sugerir aqui, somente, é que a música sertaneja aponta para uma série de conexões espaciais não-valorizadas, ou melhor, valorizadas negativamente na construção da imagem que os brasileiros têm de seu país.

Se do ponto de vista do litoral e do urbano, a música sertaneja denota um Brasil voltado para dentro da América, do ponto de vista das relações étnicas esta música também aponta para elementos desvalorizados. Trata-se aqui da relação

com o índio, elemento posto no passado da sociedade brasileira e negado no presente. Mesmo na construção da “música brasileira” enquanto discurso, a influência das sociedades indígenas presentes no Brasil é minimizada – ao uso de determinados instrumentos, somente – quando não negada – é o que faz Gallet (1971), nos anos 30, ao afirmar que as sociedades indígenas em nada contribuíram para a formação da música brasileira.

Ocorre que vários dos subgêneros caipiras, que deram origem à música sertaneja, tem relação direta com práticas das sociedades indígenas brasileiras. É o caso do cururu e do catira, por exemplo, indígenas até no nome – de origem tupi<sup>23</sup>. Nestes gêneros, danças em roda, ou ainda, filas que se cruzam são comuns, além de movimentos corporais – inflexão dos joelhos, por exemplo – que remetem a características das danças indígenas. Em outro texto, Oliveira (2005), sugeri que até a ideologia da dupla, central na prática da música sertaneja, traz em seu bojo elementos do pensamento ameríndio, como por exemplo, o uso de nomes complementares, porém irreduzíveis, tais como Jararaca e Ratinho ou Caciue e Pajé. Ou seja, se especialmente a música sertaneja aponta para um lado negado pela sociedade brasileira, etnicamente esta música talvez – porque se trata de uma hipótese – denote uma relação de mestiçagem, desta vez com o índio, que também não é considerada valorativa. Neste sentido, a ausência da música sertaneja nos discursos sobre a música brasileira pode ser vista como o corolário de uma valorização interétnica específica: aquela relativa ao mulato, à relação entre a cultura europeia e as culturas africanas presente no Brasil – o que me ajuda a compreender a presença do *axé music* em festivais de jazz ou em textos acadêmicos. Não seria descabido, portanto, afirmar que a pouca visibilidade no exterior de uma prática musical extremamente popular no Brasil, se dá pelo fato desta prática não acionar espaços e elementos étnicos centrais na construção que o Brasil tem de si mesmo. É como se o *Brazil for export* tivesse que passar pelo Estácio – bairro carioca central na história do samba. O Estácio, do samba mulato, do carnaval, do paradigma musical que dominou o samba a partir dos anos 30 (e foi inserido na indústria do disco), aparece como uma antena, ou ainda, um cartão de visitas musical que, simbolicamente, apresentamos ao exterior. A música sertaneja, ao sair do Brasil, através do Rio Paraguai; do Rio Paraná; de cidades como Astorga-PR (cidade natal de Chitãozinho e Xororó) ou Botucatu-SP (cidade natal de Pedro Bento e Zé da Estrada); ao trazer elementos paraguaios ou argentinos em sua prática; ou ainda, ao apresentar influências indígenas em sua história, aparece como que impedida de ocupar o polo do “nacional”<sup>24</sup>.

É, portanto, um Brasil mameluco, voltado para dentro, de conexões paraguaias e ameríndias, que é acionado pela música sertaneja. Por mais que esta se apresente modernizada, como produto de consumo de classe média, um sinal desta representação ainda se mantém. Obviamente, isto, a todo instante, é posto à

prova, e shows de duplas sertanejas em Miami, por exemplo (como Chitãozinho e Xororó), já apontam para mudanças nestas valorizações. Contudo, ao não aparecer em determinados festival de jazz, ou em textos acadêmicos, é ainda um Brasil não-visto como Nação que transparece através da música sertaneja.

A pergunta que orientou a reflexão desenvolvida neste texto é “qual Brasil é apresentado no exterior através da música?”. E a partir daí, refletir sobre o que não é apresentado, ou seja, aquilo que é negado. As considerações tecidas aqui seguem aquilo que Ginzburg (2004) chamou de “paradigma indiciário”: uma investigação a partir de pequenos sinais, índices, vistos naquilo que parece menor. A ausência de uma dupla sertaneja no Festival de Montreux talvez indique um descuido do curador, é possível. Mas uma ausência de mais de dez anos, pode apontar para uma idéia de Brasil sobre o qual vale a pena refletir.

## NOTAS

1 Este texto foi apresentado na VIII RAM – Reunião de Antropologia do MERCOSUL – ocorrida em setembro de 2009, em Buenos Aires, não constando, porém, nos anais do evento. Ele constitui uma tentativa preliminar que procura dar continuidade a uma reflexão iniciada em um texto anterior – Oliveira (2009) – o que significa que as reflexões desenvolvidas aqui terão novos desdobramentos em textos futuros.

2 O *axé music* cristalizou-se enquanto gênero musical a partir de um processo de hibridação que envolveu o frevo eletrificado dos trios elétricos baianos, populares desde os anos 60; a música dos blocos afro de Salvador, tais como o Ile-Ayê; e o elemento da dança relativa à entrada, no Brasil, de gêneros musicais como o *zouk* caribenho, que se popularizou no país com o nome de lambada. Para uma análise do surgimento do *axé music*, cf. Guerreiro (1997).

3 A MPB, enquanto rótulo, surgiu entre 1964 e 1968, a partir de um processo de releitura da música popular no Brasil através de lentes ideológicas específicas, de influência marxista, e que podem ser sintetizadas na expressão “cultura nacional-popular”. Cf., sobre isto, Napolitano (2007). A MPB, contudo, transformou-se num gênero musical – no sentido de “gênero” dado por Bakhtin (2003), como conjunto de enunciados dotados de estabilidade em termos de conteúdo, estrutura e estilo – sendo que uma de suas características é a centralidade do formato canção (música e letra). Ao mesmo tempo, a MPB procurou englobar a totalidade de gêneros musicais brasileiros: samba, baião, choro, frevo, marcha. Vale observar, por exemplo, como compositores de MPB, diferentemente de períodos anteriores à década de 60, não são apresentados como “compositores de sambas” (como Noel Rosa, Ataulfo Alves, Ismael Silva e outros), “compositores de frevos” (como Capiba) ou relacionados a um determinado gênero, como Luiz Gonzaga ao baião. Pelo contrário, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, dentre outros, são apresentados como compositores que, em seu trabalho, articulam todos os gêneros da música brasileira. Observe que esta totalidade é pretendida. Quanto a ser realizada de fato, é outra

história, à medida que gêneros caipiras e sertanejos, por exemplo, raramente são utilizados por estes compositores.

Por não estar centrada no formato canção, a música instrumental brasileira se constitui um gênero musical específico, com um forte diálogo com músicas instrumentais como *jazz* e o choro. Sobre isto, cf. Piedade (2003).

Para a programação de todas as edições do festival, cf. [www.montreuxsounds.com](http://www.montreuxsounds.com)

4 Seria interessante também, e não o faço aqui, pesquisar o processo de curadoria para a montagem da noite brasileira do festival. Quem escolhe os músicos? A partir de quais critérios? A resposta para estas questões seria de suma importância para a análise aqui desenvolvida. Vale observar também que somente o *axé music*, dos gêneros que emergiram na segunda metade dos anos 80, tornou-se símbolo do Brasil em Montreux. Grupos de pagode e artistas sertanejos não aparecem no Festival. Sobre isto, comentarei adiante.

5 Conexões estas também presentes, porém menos visíveis, no pagode, e menos aceitas como valorativas, no caso da música sertaneja. A ascensão do pagode correspondeu a uma valorização de formas mais populares de samba, como, por exemplo, o samba-de-partido-alto (samba caracterizado, entre outros aspectos, por letras improvisadas individualmente em torno de refrões fixos cantados coletivamente), praticados desde os anos 20. No entanto, até a década de 80, estas formas, em seu caráter coletivo, foram remetidas ao lugar do “folclore”, sendo separadas da idéia de música popular. A partir da década de 80, com o sucesso de músicos como Bezerra da Silva, Zeca Pagodinho e grupos como Fundo de Quintal, o pagode é revalorizado no quadro do mercado da música popular.

As conexões internacionais do pagode, neste sentido, devem ser analisadas com relação à, em primeiro lugar, própria história do samba. Em certa medida, pergunto se o pagode não corresponderia ao samba que se “recusou” a ser inserido no quadro internacional da música popular tal como se configura nos anos 20 e 30 no Brasil. Desta forma, seu valor no mercado simbólico da música popular ficou marcado por esta recusa. Porém, e em segundo lugar, o pagode dos anos 80 trazia um elemento novo e que indicava bem sua relação com gêneros internacionais: a valorização do romantismo como temática. Esta valorização correspondia a mais um dos gêneros musicais brasileiros influenciados pela estética do bolero, popularizada no país desde a segunda metade dos anos 40. E, por último, a valorização do elemento coreográfico, onde a dança, sobretudo de par, adquire um lugar central na prática do pagode.

Este último elemento valorizado, a dança, permitiu uma hibridação com o *axé music*, com grupos ligados a este gênero apresentando músicas com elementos do pagode. É o caso, por exemplo, do É o Tchan!, que se apresentou no Festival de Montreux, em 1997.

6 Valorizações que dependiam da ideologia de sua formação. Por um lado, um pensamento influenciado pelo Iluminismo e pelo pensamento positivista e que associava o urbano à modernidade, conquanto o rural seria o espaço do arcaísmo. Por outro lado, um pensamento romântico, central na formação do folclorismo no Brasil, e que associava o urbano à “decadência da civilização” e o rural à tradição e à natureza.

7 Sobre a polca e seus desdobramentos no Brasil, cf. Tinhorão (1990) e Severiano (2009: 26-33). Para uma análise das modificações das relações inter segmentares que se observa após a abolição da escravidão, quando uma grande massa de mão-de-obra negra se desloca para as cidades, e sua influência na origem do samba cf. Araújo (1992).

8 O que significou todo um rearranjo da relação desta cultura popular urbana com as manifestações de outras regiões do Brasil. Vale observar, por exemplo, o discurso sobre a origem do samba que surge a partir dos anos 30, na figura de nomes como Noel Rosa e Ismael Silva. Para estes, o samba é carioca, mas de ancestralidade baiana. A Bahia, nesta construção, aparece, assim, como uma espécie de “pré-história” da cultura brasileira, centrada no Rio de Janeiro. Para esta centralidade da cultura popular carioca, cf. Schwarcz (1995) e Vasconcelos e Suzuki Jr. (1997).

9 Processo que, na sociedade brasileira, e em relação às suas práticas culturais, nunca foi isenta de tensões. A ideia de que a cultura popular urbana do Rio de Janeiro é uma representação da Nação sempre encontrou resistências intensas em outras regiões do Brasil.

10 Deve-se, também, apontar para o fato de que os 8 Batutas atualizavam representações mais antigas do que fosse o brasileiro, aos olhos dos parisienses. Certamente, o fato de serem músicos negros influenciou na recepção do público, porque era isto que este público esperava, sempre que se mencionava a palavra Brasil. Para estas representações mais antigas do Brasil, marcadas por sinais de exotismo, cf. Raminelli (1996), para os séculos XVI e XVII; Schwarcz (1993), para o século XIX.

11 Para um estudo da aproximação do Brasil com os EUA, cf. Tota (2000). Para a carreira de Carmem Miranda, cf. Castro (2005). Um personagem importante neste processo foi Walt Disney, que produziu desenhos animados com um personagem brasileiro, o Zé Carioca. Sobre isto, cf. Oliveira (2009).

12 Dos gêneros musicais surgidos na música popular brasileira no século XX, talvez apenas o baião, nos anos 40 e 50, chegou a ameaçar o samba como símbolo de brasilidade. A popularidade do baião, na figura de Luiz Gonzaga, sobretudo no Brasil, modificou na época o quadro de relações entre os diferentes gêneros musicais. Castro (1990: 197-198) mostra como a figura de Luiz Gonzaga constituía uma referência negativa para uma geração de jovens de classe média, no final dos anos 50 – o baião era tudo que eles não queriam fazer. No entanto, o baião surgiu e se popularizou em um momento onde o campo da música popular já estava cristalizado em torno de espaços e representações. Desta forma, sua ameaça à hegemonia do samba não foi adiante. Já nos anos 60, o baião, mesmo extremamente popular, era denotativo do “interior do Nordeste”.

13 A qual constitui a grande novidade trazida pelo modernismo nos anos 20 e, no caso dos estudos sobre a sociedade brasileira, pela obra de Gilberto Freyre, nos anos 30. Até então, a mestiçagem era tomada pela negativa, como um traço a ser suprimido da sociedade brasileira (Schwarcz 1999). Os anos 20 e 30 corresponderam à emergência de um projeto intelectual que inverteu esta perspectiva: o mestiço passa a ser visto como o “tipo étnico” brasileiro. E aqui há uma fusão de representações: valoriza-se o mestiço urbano, haja vista sua inserção no espaço – a cidade – considerado moderno. Neste sentido, a mestiçagem relativa ao elemento indígena é remetida seja ao passado – a partir da ideia de que as sociedades indígenas estavam fadadas ao desaparecimento – seja ao arcaico – a partir de sua relação com o meio rural. Neste processo valoriza-se o mulato e nega-se o mameluco.

14 A afirmação da mestiçagem significou também um esvaziamento dos discursos de afirmação étnica, baseados numa idéia de purismo. Freyre, neste sentido, deve ser lido como aquilo que pretendia ser nos anos 30: uma confrontação com as concepções racialistas (e racistas) de Nina Rodrigues. Atualmente, há um debate enorme em torno desta questão, haja vista o fortalecimento dos movimentos sociais centrados no discurso étnico. Dessa forma, a obra de Gilberto Freyre, diretamente, e o modernismo em sua primeira geração, indiretamente, têm sido alvos de muitas críticas por seu esvaziamento de discursos centrados em termos de “negro” ou “índio” (é interessante observar que a obra, quando lançada em 1933, foi mal recebida por setores da elite social brasileira por sugerir que ninguém no país era “branco”). Sobre Freyre e sua obra, cf. Araújo (1994) e Vianna (2000). Cf., também, sobre a valorização da mestiçagem, Schwarcz (1995). Observe também, a título de comparação, e como projeto de futuras reflexões, como a emergência política de um discurso de afirmação da identidade negra (em detrimento do mulato), apoiou-se musicalmente muito mais em outros gêneros musicais do que no samba. Desta forma, um discurso da música enquanto símbolos de “negritude” é muito mais forte no *axé music*, por exemplo. Sobre a idéia de negritude, cf. Guerreiro (1997).

15 Por outro lado, o “*democrático*” da letra pode remeter à concepção de uma “democracia racial”, apontada como possível interpretação da obra de Gilberto Freyre.

16 Em outro texto, Oliveira (2007), apontei como esta construção da identidade brasileira abarcou também um *ethos* psicológico específico, qual seja: o brasileiro como um povo dado à alegria e ao humor. Neste sentido, é necessário lembrar também o lugar central do carnaval na construção desta imagem oficial – porque chancelada pelo Estado – do Brasil através da música. O samba que emerge, nos anos 30 e 40, como símbolo musical do país é um samba voltado para o ritual carnavalesco. Ele é a base do paradigma. Cf., sobre isto, DaMatta (1993).

17 Até os anos 20, a expressão música sertaneja orientava-se pelo Nordeste. A partir de 1929, ela vai se redirecionar em torno do centro-sul. Sobre isto, cf. Oliveira (2009: 207-225). Cf., também, Nepomuceno (1999) e Souza (2005). Pelo fato de se constituir a partir de um processo de inserção da música caipira na indústria do disco, a música sertaneja, desde os anos 70, é analisada a partir de uma negatividade ontológica, à medida que representaria um processo de descaracterização de práticas musicais tradicionais. Com sua emergência, enquanto gênero midiático, nos anos 80, tal negatividade não se diluiu: pelo contrário, tornou-se ainda maior. Esta negatividade só pode ser compreendida na observação do quadro ideológico no qual se origina as primeiras análises da música sertaneja: a universidade nos anos 70, influenciada por lentes marxistas. Vale observar também que este é um ponto no qual a música sertaneja difere do samba, já que estudos sobre este último originaram-se na esfera do jornalismo, nos anos 30. Contudo, esta esfera, central nos estudos sobre música popular no Brasil (e hegemônica até os anos 70) pouco ou quase nada tratou da música sertaneja. Por isso, a primazia de sua análise coube à universidade. Faço este comentário à luz das sugestões de Bourdieu (2007: 34-35), segundo o qual é mister uma análise das formas pela qual um objeto de pesquisa é construído, de modo a se compreender as abordagens pelas quais ele é estudado.

18 A formação de duplas cantando em terças e sextas, acompanhadas de violão e viola caipira (um instrumento de dez cordas, típico do interior do centro-sul), é a central na prática da música sertaneja. Por isso, se fala em “duplas sertanejas”. Sobre isto, cf. Oliveira (2009: capítulo I).

19 Cf. Oliveira (2009: capítulo 2), Reily (1992) e Magnani (1984).

20 Um leitor (e ouvinte) mais atento observará que faltou à relação destes gêneros que, misturados, constituem a música sertaneja da década de 90, o *country* norte-americano. De fato, o *country*, e com ele toda uma série de práticas denotativas do centro-sul estadunidense, e das quais o rodeio constitui um evento-síntese, tornou-se um dos elementos centrais da prática da música sertaneja nos anos 90. No entanto, se o objeto deste texto diz respeito a uma visibilidade maior da música sertaneja, e sua apropriação por segmentos sociais mais favorecidos, vale observar que, nos anos 80, quando inicia este *boom* da música sertaneja, o elemento *country* pouco aparecia. Como índice tome-se duas gravações consideradas centrais neste processo de emergência: a guarânia “Fio-de-cabelo”, por Chitãozinho e Xororó, em 1982, e a canção “Entre tapas e beijos”, por Leandro e Leonardo, em 1989 (Nepomuceno 1999). Em ambas a referência ao *country* é praticamente inexistente. A referência maior são as guarânias paraguaias e as rancheiras mexicanas, bem como o discurso romântico do bolero. Ou seja, o *country* “aparece” – e aqui este “aparece” significa maior visibilidade nos meios de comunicação – um pouco depois. Vale observar que somente na década de 90 a Festa de Peão de Barretos, que ocorre desde os anos 50, passou a exibir uma predominância de elementos da cultura *country*. Sobre esta cultura *country*, cf. Militão (2001).

21 No interior do Paraná e de Santa Catarina, sobretudo no primeiro, a música sertaneja sofreu ainda mais um processo de hibridação, desta vez com elementos da música gaúcha. O chamado *vaneirão*, denotativo de um sub gênero da música gaúcha e também de baile dançante em geral, aparece no discurso e na prática de diversas duplas sertanejas atuais.

22 A dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, desde os anos 60, se apresenta vestida de *mariachis*. Repare o leitor que não citei aqui o bolero, haja vista que sua entrada no Brasil não atingiu somente a música sertaneja, mas toda a música brasileira como um todo. Nesse sentido, nos anos 40 e 50, o samba também sofreu um processo de hibridação com o bolero. A entrada desse gênero no Brasil está relacionada à política da boa vizinhança desenvolvida pelos EUA a partir dos anos 40, através do qual ele se relacionava com os países da América do Sul. Nesta relação, o México teve um papel central, como se ele fosse a lente pelo qual os EUA miravam o restante do continente. Para um estudo da entrada do bolero na música brasileira, marcadamente no samba, cf. Araújo (1999). Para um estudo sobre a história dos gêneros mexicanos, cf. Pedelty (2004).

23 Para o cururu, cf. Cândido (1956). Para o catira, cf. Alvarenga (1941).

24 Esta valorização diferenciada de mestiçagens – positiva para o mulato, negativa para o mameluco – talvez seja uma pista para compreendermos o fato do *axé music* ou o *manguebeat* pernambucano, nos anos 90, aparecerem na Europa sob o signo de música brasileira. Ambos mantêm uma relação intrínseca com a cultura negra, sendo que no caso do *axé music* tal relação se tornou uma defesa política de idéias como negritude. Ao contrário do samba do Estácio nos anos 30, o *axé music* se apresenta como uma música negra, negando a mestiçagem, é verdade, mas valorizando o negro. A questão, portanto, é a manutenção desta representação do negro. Ela é que mantém a possibilidade desses gêneros representarem o Brasil como uma totalidade, exatamente porque é isto que a representação de Brasil no exterior demanda. Por outro lado, esta ênfase no negro, e não mais no mulato, talvez seja uma pista para pensar a má-vontade da

imprensa carioca e paulista para com o *axé music*, talvez a primeira manifestação musical que representa o Brasil e não passa pelo Estácio. Um suíço mais desavisado no Festival de Montreux, poderia pensar que a capital do Brasil é Salvador.

## BIBLIOGRAFIA

ALVARENGA, Oneyda. 1941. Comentários a alguns cantos e danças do Brasil. In: **Revista do Arquivo Municipal**, ano 7, vol. LXXX, São Paulo, p. 209-246.

ARAÚJO, Ricardo Berzacquem de. 1994. **Guerra e Paz**: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. Rio de Janeiro: Editora 34.

ARAÚJO, Samuel. 1992. **Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life**: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro. Doutoral dissertation in musicology. Urbana: University of Illinois Press.

ARAÚJO, Samuel. 1999. The Politics of Passion: the impact of Bolero on Brazilian Musical Expression. In: **1999 Yearbook for Traditional Music**. Edited by Dieter Christensen. ICTM, p. 42-56.

ARCHETTI, Eduardo. 2003a [1999]. **Masculinidades**: fútbol, tango y polo en la Argentina. Buenos Aires: Antropofagia.

BAHKTIN, Mikhail. 2003. "Gêneros do discurso" In: **A Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, p. 261-306.

BOURDIEU, Pierre. 2005 [1970]. "Mercado dos bens simbólicos" In: **A Economia da Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, p. 98-181.

BOURDIEU, Pierre. 2007 [1987]. "Introdução a uma sociologia reflexiva" In: **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 17-58.

CÂNDIDO, Antônio. 1956. "Possíveis raízes indígenas de uma dança popular" In: **Revista de Antropologia**, vol. 4, nº1, jun., São Paulo, p. 1-23.

CASTRO, Ruy. 1990. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras.

CASTRO, Ruy. 2005. **Carmen**: a vida de Carmen Miranda, a brasileira mais famosa do século XX. São Paulo: Companhia das Letras.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. 2004. **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/FAPERJ; São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 3 volumes.

COELHO, Luís Fernando Hering. 2009. **Os Músicos Transeuntes**: de palavras e coisas em torno de uns Batutas. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

DaMATTA, Roberto. 1993. "O Poder mágico da música de carnaval (decifrando *Mamãe Eu Quero*)" In: **Conta de Mentiroso**: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco. p. 59-89.

FOLHA DE SÃO PAULO 2009-07-fevereiro. "Axé e sertanejo dominam o mercado fonográfico". Caderno Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u500264.shtml>

GALLET, Luciano. 1971 [1934]. "O índio na música brasileira" In: CASCUDO, Luís da Câmara (org.). **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Martins, p. 616-626.

GINZBURG, Carlo. 1993 [1976]. **O Queijo e Os Vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras.

GINZBURG, Carlo. 2004 [1980]. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário" In: **Mitos, Emblemas e Sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, p. 143-181.

GUERREIRO, Goli. 1997. "Um mapa em preto e branco da música na Bahia – territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987-1997)" In: SANSONE, Lívio e SANTOS, Jocélio Teles dos. **Ritmos em Trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial, p. 97-122.

HOBBSAWN, Eric. 2006 [1988]. **A Era dos Impérios 1870-1914**. São Paulo: Paz e Terra.

MAGNANI, José Guilherme. 1984. **Festa no Pedaco**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Brasiliense.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2004. "Les Batutas, 1922: une anthropologie de la nuit parisienne" In: **Vibrant**, v. 4, p. 27-53 (disponível em: <http://www.vibrant.org.br/portugues/artigosv4n1.htm>)

MIDDLETON, Richard. 1990. **Studying Popular Music**. Philadelphia: Open University Press.

MILITÃO, Maria de Lourdes Nunes. 2001. **Tornar-se cowboy**: um estudo antropológico acerca da construção da identidade na festa de peão de boiadeiro. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

NAPOLITANO, Marcos. 2007. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

NEPOMUCENO, Rosa. 1999. **Música Caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34.

OLIVEIRA, Allan de Paula. 2005. "Se Tônico e Tinoco fossem Bororo: da natureza da dupla caipira" In: **Antropologia em Primeira Mão**, PPGAS/UFSC, Florianópolis.

OLIVEIRA, Allan de Paula. 2007. "Lágrimas no país do carnaval: melancolia e ethos nacional na música popular brasileira" In: **Anais da VII RAM**, Porto Alegre.

OLIVEIRA, Allan de Paula. 2009. **Miguilim foi pra cidade ser cantor**: uma antropologia da música sertaneja. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

- ORTIZ, Renato. 1988. **A Moderna Tradição Brasileira**. Campinas: Brasiliense.
- PEDELTY, Mark. 2004. "Mexico" In: SHEPERD, John; HORN, David and LAING, Dave (ed.). **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World**. V. III: Caribbean and Latin America. London: Continuum, p. 109-126.
- PERRONE, Charles. 1987. "Brazil" In: **Popular Music**, v. 6, n. 2, may, Cambridge, p. 219-226.
- PERRONE, Charles e DUNN, Christopher (eds.). 2002. "Chiclete com Banana: internationalization in Brazilian Popular Music" In: **Brazilian Popular Music and Globalization**. Nova Iorque: Routledge, p. 1-38.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. 2003. "Brazilian Instrumental Music and Friction of Musicalities" In: ATKINS, Taylor (org.). **Planet Jazz**. Jackson: University Press of Mississippi.
- RAMINELLI, Ronald. 1996. **Imagens da Colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira**. São Paulo: EDUSP.
- REILY, Suzel Ana. 1992. "Música Sertaneja and Migrant Identity: the stylistic development of Brazilian genre" In: **Popular Music** II(3), Cambridge, p. 337-358.
- SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. 1993. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. 1995. "Complexo do Zé Carioca: notas sobre a identidade mestiça e malandra" In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, ano 10, n. 29, Caxambu, p. 49-63.
- SEVERIANO, Jairo. 2009. **Uma História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34.
- SOUZA, Walter de. 2005. **Moda Inviolada: uma história da música caipira**. São Paulo: Quíron Livros.
- TINHORÃO, José Ramos. 1998 [1990]. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34.
- TOTA, Antônio Pedro. 2000. **O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras.
- VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI JR, Matias. 1997. "A malandragem e a formação da música popular brasileira" In: FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira**. v. 3: Brasil Republicano. São Paulo: DIFEL, p. 501-523.
- VIANNA, Hermano. 2000. "Equilíbrio de antagonismos" In: **FOLHA DE SÃO PAULO**, suplemento MAIS! – Especial Gilberto Freyre, 12/03/2000, p. 21-22.