**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PRPPG**

**DIRETORIA DE PESQUISA**

**DIVISÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA**

**DIVISÃO DE INICIAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO E INOVAÇÃO**

**PROGRAMAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, INICIAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO E INOVAÇÃO E INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM NÍVEL MÉDIO - 2022-2023**

**Negritude e Alteridade em “Arena Conta Zumbi”**

Sérgio Eduardo Haiduk Júnior – (PIBIC/Fundação Araucária)

Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira

Unespar/*Campus* Curitiba II - FAP

**INTRODUÇÃO**

Atualmente, há um verdadeiro senso comum em torno da sigla MPB - música popular brasileira. Ela se tornou uma espécie de metáfora da música popular no Brasil em um determinado período - desde o final dos anos 60 até o começo da década de 1980. Esse poder metafórico não está dissociado do fato deste período ser também aquele relativo à ditadura militar que vigorou no Brasil entre 1964 e 1985. A MPB, assim, é a música p opular brasileira, por excelência, do período da ditadura e muitos dos estudos voltados a ela apontam para o seu papel de resistência cultural (Napolitano 2001, 2007; Ghezzi 2011)[[1]](#footnote-26931). Mais do que isso: a MPB surge como um projeto de síntese da música popular brasileira, articulando a modernidade (representada pelas inovações estéticas da Bossa Nova) e tradição (representada pelo uso, por parte dos compositores associados à sigla, de material musical relacionado a diferentes tradições da música brasileira, tais como o samba, o baião, o frevo, dentre outros). Oliveira (2022) mostrou como operou aí uma representação do espaço no Brasil: a MPB era uma forma moderna de representar diferentes espaços - o morro, o sertão, o interior do país. Esse poder de síntese da MPB foi central na vida cultural brasileira entre os anos 60 e 90 e ainda hoje é matéria de muitos debates, seja pela emergência de gêneros desprezados pela MPB, como a música sertaneja (Alonso 2015) ou a música brega (Araújo 2010), seja pela emergência de gêneros que desafiam a hegemonia da MPB como forma de resistência política, como o rap (Sandroni, 2004).

Este texto procura apresentar, ainda de forma preliminar, algumas ideias sobre um outro aspecto, ainda pouco explorado pela literatura: como a MPB significou um jogo entre identidade e alteridade tendo como pano de fundo a música popular no Brasil. E isto ocorreu em um momento – anos 60 – onde a discussão sobre o caráter da cultura brasileira estava em plena ebulição (Napolitano 2001). Por um lado, discursos que enfatizavam o peso da tradição na construção e na dinâmica cultural – tal visão remontando a influências do modernismo dos anos 30 e de visões sobre cultura ligadas à esquerda. Por outro lado, discursos que enfatizavam a abertura da cultura brasileira a influências estrangeiras. No caso da música popular, a emergência da Bossa Nova, em 1959, foi um momento importante, à medida que os usos que este gênero musical fazia de elementos jazzísticos o colocou na berlinda de debates culturais sobre as influências estrangeiras sobre a cultura brasileira. Em suma, os anos 60 foram marcados por uma intensificação do debate sobre identidade nacional e a música popular foi um dos campos onde este debate se travou (Ortiz 2006: 127-142)[[2]](#footnote-6187).

A literatura sobre a constituição da MPB tem focado sobre estes debates identitários, sobretudo nos termos da oposição entre nacional e estrangeiro – este visto como o “Outro” diante do qual a identidade se afirma. De fato, a MPB, de certa forma, foi uma resposta à entrada da música jovem anglo-saxã (na forma do rock) no Brasil, a partir do final dos anos 50 e que se cristalizou na figura na emergência de Roberto Carlos e do iê-iê-iê a partir de 1965. A música estrangeira, na forma sobretudo do rock, representou o pólo da alteridade diante do qual os discursos sobre a constituição da MPB se organizaram. No entanto, este pólo agregou também “outras alteridades”, internas à cultura brasileira, deslocadas no debate em função de relações de poder. Ao “outro” representado pelo rock, a MPB também se constituiu diante de “outros” representados por gêneros musicais relacionados a outros espaços e outras classes sociais.

É o caso da chamada, à época, “música cafona” - e que, no começo dos anos 80, passaria a ser chamada de “música brega”. Como afirma Araújo (1987), este gênero representa conflitos de classe muito marcados na sociedade brasileira. À medida que a MPB se liga a uma classe média com acesso a meios de informação (como a televisão) e meios educacionais (universidades), repertórios praticados por uma população de baixa renda no Brasil passam a ser vistos como “cafonas” e desprovidos de qualidade estética (Cardoso 2011). O mesmo ocorre com a música sertaneja, cujos processos de modernização (representados pela aproximação com o iê-iê-iê) são mal-vistos por críticos e intelectuais (Santos, 2011). Em ambos os casos, produz-se um “outro” a partir de relações de classe e com o qual a MPB, durante toda a década de 70 vai ter relações de conflito (negação e crítica destes gêneros musicais) ou de apropriação (usos para fins de humor ou de construção de autenticidade)[[3]](#footnote-29690).

É esta dimensão de “alteridade” que este texto procura refletir em torno não de relações de classe, mas de relações interétnicas: no caso, músicas associadas à negritude. O objetivo é compreender as mediações entre práticas musicais associadas aos negros e à nascente MPB, partindo da hipótese de que esta última se pretende englobante, ou seja, ela procura abarcar manifestações musicais diversas. No entanto, estas mediações foram desiguais e foram inseridas nos debates estéticos da época. Assim, artistas como Clementina de Jesus, por exemplo, eram valorizados a partir de ideias de tradicionalidade – caros à MPB – conquanto artistas influenciados por músicas negras norteamericanas como Wilson Simonal ou Tim Maia eram vistos com uma certa reserva crítica. Vale observar que este debate rebatia no plano da negritude o já citado debate entre “nacional” e “estrangeiro” e também que ele não era limitado à música: Guimarães (2021: 133-152) revela como as décadas de 60 e 70 foram de intensos debates entre intelectuais negros no Brasil a respeito das influências estrangeiras no discurso político do movimento negro – marcadamente influências norteamericanas.

De certa forma, a MPB surge atrelada a uma afirmação de representações poderosas – e eficazes – das relacões interétnicas no Brasil, sobretudo aquelas produzidas pelo modernismo dos anos 20 e 30, o qual constrói uma visão de cultura brasileira a partir de uma valoração positiva da mestiçagem (Skidmore 2008). Isto transparece, por exemplo, em “Samba da Benção”, de Vinícius de Moraes, lançado em 1967. Ao cantar “*Porque o samba nasceu lá na Bahia / e hoje ele é branco na poesia / e se hoje e*

*le é branco na poesia / ele é negro demais no coração”,* Vinícius opera em torno da ênfase do modernismo sobre as zonas de mistura étnica a partir de um “escamoteamento dos conflitos”, ou seja, onde a violência das relações interétnicas no Brasil é posta em segundo plano. Ao mesmo tempo, a MPB usa a negritude como forma de construção de autenticidade: por referência à cultura negra, a MPB se prova autêntica com relação à cultura brasileira. A questão que se colocava era “qual negritude” seria posta em jogo nos processos de mediação? Porque havia uma diferença de valoração entre Clementina de Jesus cantando sambas de partido-alto e Jorge Ben fazendo referência o movimento negro norteamericano.

**MATERIAIS E MÉTODOS**

No intuito de compreender estes processos de mediação entre negritude e MPB, esta pesquisa tomou como foco – e estudo de caso – o espetáculo “Arena Conta Zumbi”, montado a partir de 1965 pelo grupo Teatro de Arena, de São Paulo. A escolha deste evento musical revela o interesse desta pesquisa pelo momento de surgimento da MPB: a historiografia aponta para o período entre 1965 e 1969 o momento de surgimento e estabilização dessa sigla (Napolitano 2001). A compreensão de “Arena Conta Zumbi” como uma forma de mediação entre a MPB e as ideias de negritude passa por uma análise de diferentes significados que a peça recebeu à época.

Como materiais para análise, foram utilizados:

1. Notícias da imprensa a respeito da peça. Aqui foram levantados e catalogados o material publicado na imprensa carioca e paulista sobre a peça. Para isto, utilizou-se a ferramenta da Hemeroteca Digital disponível no site da Biblioteca Nacional.
2. O áudio da peça, lançado em disco, pela gravadora Som Maior, em 1965. Ele está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Bb4-x9D5RIw>
3. O texto da peça, a partir de transcrições do áudio. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5021668/mod_resource/content/1/ARENA%20CONTA%20ZUMBI.pdf>

Em termos de metodologia, as fontes foram lidas a partir de procedimentos diversos:

1. As notícias de jornal e o texto da peça foram lidos a partir daquilo que Ginzburg (1989) chamou de “paradigma indiciário”: uma leitura das fontes feita a maneira dos antropólogos ou psicanalistas, atenta a questões “menores”, mas significativas do contexto. No caso das notícias, interessava menos o fato em si do que a forma como o fato era produzido e apresentado.
2. O áudio, por sua vez, buscou se ater aos arranjos das canções, ou seja, à organização, em termos de conjunto, do material musical (Menezes Bastos, 2014).

**RESULTADOS E DISCUSSÕES**

**A peça**

Arena Conta Zumbi foi um espetáculo produzido pelo Teatro de Arena de São Paulo. Escrito por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com direção do primeiro, o espetáculo estreou em 1º de maio de 1965 em São Paulo. Toda a parte musical de Arena Conta Zumbi fora composta por Edu Lobo, nome que havia vencido um mês antes, com sua composição (em parceria com Vinícius de Morais) “Arrastão”, o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, organizado pela TV Excelsior (São Paulo)[[4]](#footnote-14388). Sua estréia atendia a expectativa do enorme impacto do espetáculo anterior organizado por Augusto Boal, “Opinião”, que havia estreado em dezembro de 1964 e, até março de 1965, tornou-se um acontecimento importante na cena musical do Rio de Janeiro (Garcia 2018).

Diversos estudos tem sido dedicados a Arena Conta Zumbi. Alguns deles – como Klafke (2016) e Gomes (2020) - tem enfatizado o papel de resistência que Arena Conta Zumbi ocupa já no 1º ano da ditadura militar. Betti (2013: 199) revela como o espetáculo pode ser visto em conjunto com outras produções seguintes do Teatro de Arena – Arena Conta Tiradentes (1967), Arena Conta Bahia (1967) e Primeira Feira Paulista de Opinião (1968) - no sentido de uma alegoria teatral da necessidade de enfrentamento da ditadura. Ao mesmo tempo, o espetáculo gerou muitos debates sobre a efetividade do chamado “teatro épico” como forma de conscientização política (Costa 1996).

A peça opera, como afirma Betti, a partir de uma alegoria que aproxima à luta de resistência no Quilombo dos Palmares com a necessidade de resistência à ditadura militar que, naquele momento, estava se iniciando. Assim, Arena Conta Zumbi não é necessariamente uma peça sobre questões negras, mas um uso da história negra como forma de conscientização para o debate político em 1965. Não há registros, por exemplo, de inferências de ativistas negros da época, como Abdias do Nascimento, na produção da peça - embora a relação próxima entre Abdias (criador do Teatro Experimental do Negro) e Augusto Boal tem sido apontada recentemente. Ao mesmo tempo, ativistas lembram que a primeira encenação da peça, em maio de 1965, não apresentava nenhum ator negro[[5]](#footnote-8470).

A recepção da peça, segundo jornais da época, mostra a percepção de que os espetáculos do Teatro de Arena (incluindo-se aqui o show Opinião que era uma coprodução do grupo e era dirigido por Augusto Boal também) se opunham a um fenômeno muito importante que acontecia na cultura brasileira daquele momento, com grandes impactos sobre a dramaturgia e a música: a popularização da televisão. Presente no Brasil desde 1950, a televisão se mantivera nos seus primeiros quinze anos restrita a uma elite muito pequena, que tinha acesso a este meio tecnológico. No entanto, a partir de 1964, há investimentos pesados do Estado no setor de telecomunicações, relacionadas ao projeto da ditadura de militar de aprofundar o que era entendido como “integração nacional”. A televisão, nesse sentido, tinha um papel central e era interesse da ditadura a sua popularização - claro que de forma controlada (Ortiz 2001; Hamburger, 1998). Além disso, aprofundando uma tendência que já vinha ocorrendo desde o final dos anos 40, o começo dos anos 60 viu a intensificação do consumo de bens culturais de influência estrangeira, sobretudo música e cinema (Ortiz, 2001). Assim, o teatro passou a ser visto como um lugar de resistência cultural de cunho nacionalista e o Teatro de Arena preenchia e produzia esta expectativa.

**A música**

A parte musical de Arena Conta Zumbi coube a Edu Lobo (que compôs junto com Gianfrancesco Guarnieri a maioria das canções), Dori Caimmy e Carlos Castilhos - responsáveis pela direção musical dos espetáculos. Edu Lobo gravou, em 1967, um LP (“Edu Canta Zumbi”) com as canções, sendo que algumas como “Zâmbi no Açoite” ou “Upa Neguinho” tornaram-se sucessos autônomos – a última muito conhecida na interpretação de Elis Regina (feita em 1968 e integrada ao repertório da cantora durante anos).

Uma escuta analítica das canções, com atenção aos arranjos feitos para o espetáculo, revela dois pontos importantes. O primeiro diz respeito à natureza das composições de Edu Lobo à época, compositor que apareceu para o cenário artístico em 1963, compondo para peças de teatro junto ao CPC da União Nacional dos Estudantes. As composições de Edu apontavam para uma transformação da Bossa Nova, que mantinha elementos harmônicos e certas formas de interpretação vocal do movimento original, mas investia em elementos nacionalistas nos arranjos (com investimento, por exemplo, em percussão) e nas temáticas, mais conectadas com questões sociais. Tratava-se daquilo que Napolitano (2001) e outros autores chamam de vertente nacionalista da Bossa Nova, ligada ao trabalho de compositores como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e o novato Edu Lobo (que tinha apenas 20 anos em 1963).

Em Arena Conta Zumbi, as canções são todas interpretadas a partir de um jogo entre canto solo e coral – sendo que o efeito da presença do coral é central para as intenções do espetáculo. Como afirma Turino (2008: 23-65), muitas práticas musicais que buscam participação coletiva, com fins de engajamento político, passam pelo canto coral. Ele dá aos arranjos um efeito cênico importante. Para além disso, há uma simplicidade nestes arranjos em termos de instrumentação: a presença de um violão, uma flauta e bateria. O elemento mais importante aqui, sem dúvida, é o canto, tanto em termos expressivos quanto na sua veiculação do texto – central para a eficácia do espetáculo.

Arena Conta Zumbi, em certa medida, representa muito bem este lugar de Edu Lobo no quadro da nascente MPB: um desenvolvimento nacionalista, articulado com debates político-culturais intensos, da Bossa Nova. Ao longo de 1965, emergiram com certo sucesso compositores como Geraldo Vandré e Chico Buarque (que se tornaria muito conhecido no ano seguinte, 1966, como sua canção, “A Banda”). Juntos com Edu Lobo, eles formariam esta vertente nacionalista central para a constituição da MPB – embora o engajamento discursivo de cada um fosse diferente. Ligado ao CPC da UNE, Edu Lobo era, talvez, o mais articulado politicamente dos três. Quando, em outubro de 1967, emergiu o movimento tropicalista, ligado a Caetano Veloso e Gilberto Gil, de cunho mais internacionalista, foi criada uma polaridade entre estas duas posições no campo da nascente MPB: por um lado, propostas mais nacionalistas, representadas por Edu Lobo e Geraldo Vandré; do outro, o cosmopolitismo e o internacionalismo da Tropicália (Martins 2018)[[6]](#footnote-12850). Essa verve nacionalista aparece, por exemplo, no comentário do Diário Carioca, de junho de 1965:

*Os moços se reunem e tratam de coisas sérias. Tratam agora de libertar a música moderna brasileira da influência jazística - o que não vai ser fácil - cuidando da sua* *evolução mas também da fidelidade às suas raízes. Esse foi o tema que preponderou em recente reunião comandada por Glauber Rocha e Rui Guerra, à qual estiveram presentes alguns expoentes da nova geração de cantores e compositores, procurando-se um maior entendimento com outras áreas da cultura brasileira, inclusive a poesia, esta representada pelo poeta José Carlos Capinam. Outros nomes: Edu Lobo, muito entusiasmado com o êxito de “Arena Conta Zumbi” em São Paulo, espetáculo que fez com Gianfrancesco Guarnieri e que trabalha para sua apresentação no Rio...* (DIÁRIO CARIOCA, 21/06/1965)

É possível observar que o nacionalismo nas composições de Edu Lobo se traduza mais em função das temáticas das letras do que na parte musical. Essa, extremamente devedora do Bossa Nova, segue o vaticínio do texto do jornal a respeito do jazz: seria difícil se livrar de sua influência. Isto fico mais evidente quando se compara a parte musical de Arena Conta Zumbi com outros espetáculos da época.

**Negritude**

Segundo Guimarães (2021: 133-152), as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas pela emergência de uma crítica às visões do modernismo de 1930 sobre as relações interétnicas no Brasil – representadas por *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, publicado em 1933. Estas críticas vieram tanto da universidade, quanto de ativistas negros. No primeiro caso, destacam-se os estudos sobre relações raciais no Brasil levados a cabo por Florestan Fernandes e outros autores na Universidade de São Paulo – que passaram a acusar Freyre de olhar a sociedade brasileira pelo prisma de uma “democracia racial” - e marcados pela publicação de obras importantes como *Relações Raciais entre Negros e Brancos no Brasil*, coletânea publicada por Florestan Fernandes e Roger Bastide em 1955 e *A Integração do Negro na Sociedade de Classes,* de Florestan Fernandes, publicado em 1965. Tais estudos foram caracterizados por uma ênfase nas violências das relações raciais no Brasil, apresentando uma forte crítica à visão de “integração étnica” valorizada pelo modernismo em geral e por Gilberto Freyre em particular.

No caso de ativistas e intelectuais negros, como Guerreiro Ramos e Abdias do Nascimento foi neste período que o conceito de “negritude” – cunhado por autores francófonos, como Frantz Fanon, lidos de forma muito independente por estes intelectuais. Como afirma Guimarães (2011), estes intelectuais procuraram estabelecer um pensamento crítico capaz de articular elementos do movimento negro norteamericano (através da leitura de intelectuais como W.H.Du Bois) e de intelectuais francófonos, como Fanon e Albert Camus – *O Negro Revoltado*, livro de Abdias do Nascimento, publicado em 1968, baseava-se na sua leitura do livro *O Homem Revoltado*, de Albert Camus, publicado na França em 1951 e com tradução para o português no final dos anos 50.

Tanto Guerreiro Ramos quanto Abdias do Nascimento relacionaram a negritude às novas ideias de panafricanismo que, a partir dos anos 50, começaram a ganhar espaço entre intelectuais ligados ao movimento negro. Isso significava um afastamento da visão mais nacionalista, adotada, inclusive, até então, por muitos desses intelectuais. O TEN – Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento em 1944 e que atuou até 1961 – significou um momento de proximidade entre as ideias sobre a negritude e o nacionalismo modernista. No entanto, ao longo dos anos 50, foi surgindo uma perspectiva transnacional, de valorização das relações com a África, que não coadunava exatamente com a proposta nacionalista marcante no surgimento da MPB.

Essas raízes africanas da cultura brasileira não eram enfatizadas em Arena Conta Zumbi. Conforme foi apontado acima, a questão da negritude em Arena Conta Zumbi aparece apenas como uma “referência metafórica”. Embora faça uso de um importante personagem negro da história brasileira, o espetáculo não é sobre Palmares ou Zumbi: é menos sobre as conexões históricas entre Brasil e África e mais sobre o próprio presente, 1965, e a necessidade de resistência à ditadura. Assim, a parte musical de Arena Conta Zumbi não explorava elementos relacionados à negritude e tampouco à ancestralidade negra na cultura brasileira.

A exploração discursiva destas raízes africanas aparecia, por exemplo, no show Rosas de Ouro, que estreara no Rio em março de 1965, dois meses antes da estréia de Arena Conta Zumbi em São Paulo. Produzido por Hermínio Bello de Carvalho, Rosas de Ouro apresentava a cantora Aracy Côrtes - nome importante do samba na década de 1920 e, naquele momento, vivendo um certo ostracismo artístico - e a estréia, aos 64 anos, de Clementina de Jesus, “descoberta” um ano antes pelo produtor. As cantoras eram acompanhadas por um quinteto formado por Paulinho da Viola e Nelson Sargento (violões), Jair do Cavaquinho, Elton Medeiros e Anescarzinho do Salgueiro (percussões), e Clementina surpreendeu o público carioca cantando um repertório marcado por jongos, sambas de partido-alto e pastorinhas – que remetiam a sua origem junto à população negra do Vale do Paraíba (Castro et al, 2017). Embora sem conexões aparentes com os discursos de ativistas negros, Rosas de Ouro de um modo geral, em Clementina de Jesus em particular, representaram aquilo que Fernandes (2015) chamou de “empretecimento do samba”. Ao mesmo tempo, a cobertura da imprensa sobre o espetáculo enfatizava a valorização das raízes africanas da música e da cultura brasileiras.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A MPB era, conforme apresentado na introdução, um discurso identitário, uma atualização dos debates iniciados no modernismo dos anos 20 sobre a cultura brasileira. Em grande medida, a MPB manteve a visão que valorizava as zonas de interstício cultural entre as diferentes tradições que se encontraram na história brasileira. Todavia, é útil pensar nas alteridades produzidas por este discurso identitário. A negritude, e esta é uma hipótese, foi uma delas, com a quais a MPB procurou estabelecer relações de mediação. Arena Conta Zumbi foi uma dessas mediações onde a história negra brasileira foi usada para criar uma metáfora da ação política no presente, em um momento onde os debates das possibilidades de ação política estavam na berlinda. Vale observar que os espetáculos teatrais do Teatro de Arena foram centrais para aquilo que se convencionou, na historiografia, chamar de “canção de protesto” (Stroud 2000).

A comparação, feita na seção acima, como o show Rosas de Ouro revela como estas apropriações da história negra permitia outras seletividades. Em Rosas de Ouro, buscava-se musicalmente a ancestralidade da cultura negra, numa vertente nacionalista e se afastando de propostas transnacionais. Estas últimas só seriam postas em prática na virada dos anos 60 para os anos 70, com a influência da *soul music* norteamericana sobre a música popular brasileira e com a emergência, aí sim, de diálogos com estilos musicais diaspóricos, como *reggae* e o *afro-beat.* No caso de Arena Conta Zumbi – objeto desta pesquisa – a luta negra servia como espelho para a luta política que se fazia necessária.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto:** música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ARAÚJO, Paulo César. **Eu Não Sou Cachorro Não:** música popular cafona e ditadura militar. São Paulo: Editora Record, 2010.

ARAÚJO, Samuel. Brega: music and conflict in urban Brazil. **Latin American Music Review,** Austin-EUA, vol. 9, nº 1, p. 50-89, 1988.

BETTI, Maria Silvia. Novas Correntes Teatrais: dramaturgias e encenações (1958-1978). In: FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro**. Vol. 2: Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 175-204, 2013.

CARDOSO, Silvia. **Eu não sou lixo**: música brega, indústria fonográfica e crítica musical no Brasil dos anos 1970. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

CASTRO, Felipe et al. **Quelé**, **a voz da cor**: biografia de Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. São Paulo: Paz & Terra, 1996.

FERNANDES, Dmitri. A Rainha Quelé: raízes do empretecimento do samba. **História: Questões & Debates**, v. 63, n. 2, Curitiba, p. 131-160, jul/dez. 2015.

GARCIA, Miliandre. Show Opinião: quando a MPB entra em cena (1964-1965). **Revista** **História, “**Dossiê Música Popular: tradição e experimentalismo”, São Paulo, n. 37, 2018.

GHEZZI, Daniela. **Música em Transe:** o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968). Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. **Mitos, Emblemas, Sinais:** morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, p. 143-180, 1989.

GOMES, Ana Maria. ***Arena Conta Zumbi* (1965) e *Ana, Zé e os Escravos* (1980):** formas de resistência e (re) existência no teatro. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista. Assis-SP, 2020.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Modernidades Negras**: a formação racial brasileira (1930-1970). São Paulo: Editora 34, 2021.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia. **História da Vida Privada no Brasil.** Vol. 4: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, p. 439-486, 1998.

KLAFKE, Mariana. **Heróis e Coringas no Palco**: o Teatro de Arena prega a Resistência. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

MARTINS, Eder. **A MPB entre o nacional, o popular e o universal:** Edu Lobo, Caetano Veloso, engajamento político e atualização musical em debate. Dissertação (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2018.

MELLO, Zuza Homem. **A Era dos Festivais:** uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael José. Ensaio sobre Adoniran: um estudo antropológico sobre a ‘Saudosa Maloca’. **Revista Brasileira de Ciências Sociais,** Campinas, v. 29, nº 84, 25-41, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção:** engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

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

OLIVEIRA, Allan de Paula. Os lugares e as ressonâncias: música popular, sonoridades e representações do espaço no Brasil. **Ilha,** Florianópolis, v. 24, nº. 3, p. 39-55, 2022.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. CAVALCANTE, Berenice; STERLING, Heloísa e EISENBERG, José (orgs.). **Decantando a República**: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Vol. 1: Outras Conversas Sobre os Jeitos da Canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 23-35, 2004.

SANTOS, Elizete. Modernization and its discontents: discourses on the transformation of *caipira* into *sertaneja* music. **Vibrant,** Rio de Janeiro, v. 8, nº. 1, p. 291-321, 2011.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política (1964-1969). *In*: **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, p. 07-58, 2009.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no Branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life**: the politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

1. Esses trabalhos e muitos outros apontam também para a contradição inerente ao surgimento da MPB: ao mesmo tempo em que se constituía como um campo artístico de resistência à ditadura, a MPB surgiu profundamente imbrica em um esquema de indústria cultural. Sobre esta contradição, cf. o texto clássico de Schwarz (2009). [↑](#footnote-ref-26931)
2. Trata-se aqui do tema do nacional-popular, central nos debates sobre cultura brasileira desde os anos 30. Sobre isto, cf. Napolitano (2007: 47-66). Para estes debates e seus reflexos no teatro, cf. Garcia (2018). [↑](#footnote-ref-6187)
3. Tome-se, no primeiro caso (humor), o uso que muitos artistas da MPB fazem da música brega para fins de produção do humor. Isto não necessariamente tem efeitos derrogatórios das classes populares, sendo que por vezes era uma forma de autocrítica da própria classe média universitária. É o caso, por exemplo, da gravação que Caetano Veloso faz de “Coração Materno”, canção famosa na voz de Vicente Celestino, mas ouvida como “cafona” pelo público da MPB. No caso de produção de autenticidade, veja-se os exemplos das tentativas de uso da música caipira – em oposicão à música sertaneja – por artistas ligados à MPB, como Milton Nascimento ou Renato Teixeira. Essas mediações ainda são pouco estudadas. [↑](#footnote-ref-29690)
4. Cf. Mello (2003: 439). [↑](#footnote-ref-14388)
5. Sobre isto e sobre relação entre Abdias do Nascimento e Augusto Boal, cf. o episódio “Quem conta a história?” do podcast “Rádio Novelo apresenta”. Disponível em <https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/quem-conta-a-historia/> [↑](#footnote-ref-8470)
6. Caetano Veloso (1997: 230-235) em sua autobiografia reconhece a dificuldade que compositores como Geraldo Vandré, Edu Lobo, Dori Caymmi, Sérgio Ricardo, dentre outros, tiveram com a proposta tropicalista. [↑](#footnote-ref-12850)