



A politização da crítica musical e o processo de legitimação da Música Popular no Brasil: o caso do Tropicalismo

*Eduardo Vicente*¹
*Rosana de Lima Soares*²

Resumen

Teniendo en cuenta la crítica impresa como articuladora de imaginarios sociales a través de sus discursos, vamos a discutir su importancia para la música popular brasileña a partir del Tropicalismo, un movimiento musical que tuvo lugar entre los años 1967 y 1969. La intención es mostrar cómo el acercamiento entre los campos de la política y de la estética generó una atención especial en los debates en torno a este movimiento, incluyendo cuestiones como el nacionalismo, la alienación, el compromiso político, el

¹ Professor Associado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Autor do livro *Da Vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil* e de trabalhos sobre temas como rádio, música popular e indústria musical. E-mail: eduvicente@usp.br.

² Professora Associada do Departamento de Jornalismo e Editoração e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Autora do livro *Margens da comunicação: discurso e mídias* e coordenadora do *MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas*. E-mail: rolima@usp.br.

adoctrinamiento ideológico, la industria musical, las vanguardias estéticas y el imperialismo cultural, entre otras.

Palabras clave

Tropicalismo, crítica cultural, música popular brasileña.

Resumo

Considerando a crítica escrita como articuladora de imaginários sociais por meio de seus discursos, iremos discutir sua importância para a música popular brasileira a partir do Tropicalismo, um movimento musical que teve lugar entre os anos de 1967 e 1969. A intenção é mostrar como a aproximação entre os campos da política e da estética acabou por ganhar especial relevo nos debates em torno desse movimento, envolvendo questões como nacionalismo, alienação, engajamento político, patrulhamento ideológico, indústria musical, vanguardas estéticas e imperialismo cultural, entre outros.

Palavras-chave

Tropicalismo, crítica cultural, música popular brasileira.

1. Introdução

Este texto faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre o papel do jornalismo cultural e sobre a relação entre crítica e arte no Brasil. Para esse trabalho em especial, enfocaremos o desenvolvimento da crítica musical que, no nosso entendimento, desempenhou, desde suas origens, um papel fundamental para a formação do gosto do público, valorização de artistas e gêneros musicais e instauração de novas tendências.

Considerando a crítica escrita como articuladora de imaginários sociais por meio de seus discursos, iremos discutir sua importância para a música popular brasileira a partir do Tropicalismo, um movimento musical que teve lugar entre os anos de 1967 e 1968 e foi marcado especialmente pelas apresentações



de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival da Record, em 1967, e pelo lançamento do disco *Tropicália* (Philips) no ano seguinte. Um período curto, mas fundamental para o desenvolvimento posterior da música popular brasileira. Segundo Marcos Napolitano,

(...) a renovação da crítica e do pensamento musicais que se seguiu à “era dos festivais” e ao movimento tropicalista (1967/1968) fez nascer uma nova crítica musical ao mesmo tempo em que inseriu, definitivamente, o problema da música popular no pensamento acadêmico das ciências humanas e artes, até então refratário a tal tema (Napolitano, 2006: 142).

A questão de fundo deste trabalho, para a qual esperamos que nosso olhar sobre o Tropicalismo forneça alguns subsídios, é a de como a crítica colaborou para o desenvolvimento de uma música brasileira de características muito particulares: artística e intelectualmente valorizada, com importantes momentos de engajamento social e político, e que alcançou grande sucesso comercial, forte presença no gosto popular e reconhecimento internacional.

Por conta disso, esse texto trará, inicialmente, uma reflexão sobre a crítica cultural e sua importância para a consolidação do campo da produção simbólica no Brasil. A seguir, oferecemos uma breve apresentação sobre os antecedentes do desenvolvimento da crítica de música popular no Brasil e suas principais características. Em seguida, iremos apresentar alguns aspectos sobre a forma pela qual o debate em torno do Tropicalismo se desenvolveu no período, buscando evidenciar a complexidade do debate político e estético proposto.

A intenção é mostrar como a aproximação entre os campos da política e da estética acabou por ganhar especial relevo nos debates em torno daquele movimento musical, envolvendo questões como nacionalismo, alienação, engajamento político, patrulhamento ideológico, indústria musical, vanguardas estéticas e imperialismo cultural, entre outros.

2. A crítica cultural e a formação do gosto musical

Como ponto de partida para pensarmos a crítica cultural e sua importância no estabelecimento da moderna música popular brasileira, voltamos aos modos de legitimação empreendidos pela crítica de arte em sua tradição moderna. Na origem do conceito de “crítica” temos o sentido de “colocar em crise” a fim de melhor discernir, interpretar e apreciar diferentes objetos. Além disso, o termo pressupõe sua decomposição em partes menores a fim de guiar as análises sobre eles. Nas sociedades modernas, para além de uma ordem superior sob a qual estabelecer juízos e valores estéticos, vemos critérios fundados na subjetividade dos indivíduos, ainda que devam adquirir contornos objetivos e universais.

É nessa tensão que surge a crítica enquanto campo no qual referendar novas obras, apontando e incorporando tendências visando ampliar o gosto do público em direção a uma arte mais experimental e vanguardista. A crítica moderna se coloca, portanto, como lugar de articulação de padrões estéticos para o julgamento de uma arte ainda não inteiramente assimilável, posto que distanciada de cânones pré-estabelecidos ou próprios aos indivíduos comuns. Dessa forma, segundo Figueiredo, assume uma função de mediação entre obra e público:

Em meio às relativizações que abalaram as regras da tradição e à tentativa de conciliação entre liberdade do sujeito e constituição de novos parâmetros coletivos de julgamento, a arte necessitou criar suas próprias convenções a partir das quais definia as fronteiras do seu território em relação a outras esferas da produção cultural (Figueiredo, 2016: 3).

O distanciamento entre a arte e o gosto do público justifica a atividade do crítico como o aquele que deve sistematizar e explicitar princípios de legitimidade estética para as obras. É nesse cenário que vislumbramos articulações entre a crítica musical e a música popular brasileira, notadamente o Tropicalismo, atribuindo à crítica papel fundamental no reconhecimento e na consolidação



do movimento sobre o qual se volta e que, ao mesmo tempo, fortalece a própria atividade crítica.

Uma perspectiva crítica permite, assim, inserir os objetos artísticos em contextos relacionais, integrando os campos da produção, da recepção e da própria obra e, assim, legitimando aqueles destacados como de relevo cultural. Considerando que a realização de um trabalho crítico depende da referência a cânones de uma determinada área e de um repertório compartilhado, no caso da crítica musical destacamos sua incontestável importância na delimitação da música popular brasileira, como veremos a seguir.

3. A música popular no Brasil

Ao discutir a questão do desenvolvimento da crítica musical no Brasil, Tárík de Souza (2006) lista algumas das primeiras publicações que foram, em alguma medida, voltadas para a música popular brasileira, como *Jornal de Modinhas* (1908), *Revista Musical* (1923-1928) e *Phono-Arte* (1928 e 1931), entre outros (Souza 2006: 16). Mas será a partir de um maior desenvolvimento do rádio, ao longo da década de 1930, que será formada a primeira geração de grandes nomes da música popular brasileira e que a reflexão acerca desse campo da produção alcançará maior relevo.

Acultura popular em geral, e a música em particular, também serão objeto de interesse a partir da perspectiva da busca ou, melhor dizendo, da construção de uma identidade nacional. Para Renato Ortiz, “o tema da cultura brasileira e da identidade nacional é um antigo debate que se trava no Brasil”, onde a “insistência em buscarmos uma identidade que se contraponha ao estrangeiro” surge como “uma imposição estrutural que se coloca a partir da própria posição dominada em que nos encontramos no cenário internacional” (Ortiz, 1994: 7).

Embora o nacionalismo musical estivesse presente no Brasil desde o século XIX, ele se concentrava, basicamente, no campo da música erudita. Talvez a originalidade da situação brasileira tenha sido justamente o modo

pelo qual essa discussão se estendeu à música popular. Isso ocorre de forma bastante significativa a partir do primeiro governo Vargas (1930-1945), no qual foi empreendido um grande esforço de difusão – bem como de controle e “sofisticação” – de uma música popular elevada à condição de símbolo de nacionalidade. A Rádio Nacional, inaugurada em 1936 e incorporada ao Patrimônio da União em 1941, foi não apenas a principal emissora de rádio da história do país, como também um elemento fundamental no projeto político e cultural do governo Vargas, no qual a música e o rádio tiveram importância central (Saroldi e Moreira, 1984; Goldefeder, 1990).

Um exemplo disso é o processo de transformação do samba carioca em música símbolo do Brasil que então se verifica e que corresponde, de modo exemplar, à construção de uma comunidade imaginada (Anderson 1989) a partir do mito de uma “democracia racial”, preconizado na obra de Gilberto Freyre.

Esse processo irá exercer uma importante influência sobre o samba, levando à criação, por exemplo, de canções como “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso, 1940), sem dúvida a mais famosa representante do samba-exaltação, um derivado mais sofisticado e nacionalista do gênero musical surgido no auge do Estado-Novo (1937-1945). Por um lado, “Aquarela do Brasil” ajudava a construir o imaginário da “terra de samba e pandeiro” evocada na letra da canção. Por outro, com o luxuoso suporte da Orquestra Brasileira, criada pela Rádio Nacional nos anos 1940, e de seus maestros e arranjadores, ela se tornava parte de um processo de sofisticação da música popular, que passava a contar com complexos arranjos instrumentais e maior riqueza lírica, harmônica e melódica. A ponto de Pedro Anísio, um crítico de rádio ligado ao regime estado-novista afirmar, em 1943, que

Ary Barroso começou a vestir o samba. Tirou-o das esquinas e terreiros para levá-lo ao municipal. Ary Barroso vestiu a primeira casaca no samba. O samba ganhou o smoking da orquestra.

Radamés Gnattali deu uma orquestra ao samba, a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim. E tratado



pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba começou a viajar pelo mundo afora, através das ondas curtas da Radio Nacional (*apud* Saroldi e Moreira 1984: 49-50).

Entendemos que será esse viés nacionalista e essa perspectiva da sofisticação estética, com a elevação de tradições locais à condição de música nacional, que estará no cerne do desenvolvimento da música popular brasileira nas décadas seguintes. Também nos parece digno de menção o fato de que uma tradição nacionalista desenvolvida dentro de um regime de claro viés conservador e um processo de sofisticação do popular que não era de modo algum isento de uma perspectiva higienizadora (Vicente; Soares, 2015) possam ter se tornado elementos fundamentais de uma tradição musical claramente progressista, como a que se instituiu no Brasil a partir do final da década de 1950. Mas, como aponta Ortiz (1985), as questões do nacionalismo e da modernização seriam recorrentes no pensamento social brasileiro e um ponto de convergência entre suas diferentes matrizes ideológicas.

Finalmente, ao mesmo tempo em que assumia uma missão civilizatória e ideologicamente conservadora, a Nacional desempenhava um papel fundamental no desenvolvimento do rádio comercial do país e que não podia, naquele momento, ser plenamente assumido pelo capital privado (Ortiz, 1994). Assim, ao ajudar a “tirar das esquinas” o samba carioca e elevá-lo à condição de símbolo de nossa nacionalidade – situação notável se considerarmos as dimensões e a diversidade cultural do país – a Nacional também atuou no sentido da formação de um mercado substancial para o repertório musical local no Brasil.

4. A crítica na música popular

Será uma música popular já bem estabelecida dentro do cenário radiofônico e do gosto popular que receberá, a partir da década de 1950, a atenção de publicações especializadas como a *Revista do Rádio* e a *Revista da Música*

Popular. Esta última, que circulou entre 1954 e 1956, foi considerada por diversos autores como “a mais significativa iniciativa de uma crítica musical especializada na música popular até então desenvolvida” (Machado, 2016: 58).

Essas duas publicações iniciam um processo de diferenciação no desenvolvimento da crítica de música popular no país: enquanto a *Revista do Rádio* aponta para nomes de maior sucesso comercial, a *Revista da Música Popular* tenta trabalhar numa perspectiva mais histórica, buscando a constituição de um campo da música popular. Para Adelcio Machado, em torno do samba e do choro, a partir dessa publicação, foram “sendo criadas imagens de tradição e de autenticidade, que se opunham à música estrangeira e à comercialização” (Machado, 2016: 75).

Pode-se dizer, também, que elas já apontam para o início de um processo de estratificação da produção simbólica no país, pois enquanto a *Revista do Rádio* orienta-se a um público mais amplo e indiferenciado, a *Revista da Música Popular* visaria aquele que Ortiz descreve como

um público que, sem se transformar em massa, define sociologicamente o potencial de expansão de atividades como o teatro, o cinema, a música e até mesmo a televisão (...) uma audiência específica, mas considerável, formada pelas camadas urbanas médias (Ortiz 1994: 102).

O surgimento da Bossa Nova, que tem como seu marco simbólico o lançamento, em 1958, do LP *Canção do Amor Demais*, demarca claramente essa divisão, representando um importante momento de sofisticação da música popular através da incorporação de elementos do jazz. Para Marcos Napolitano, a Bossa Nova representou “(...) a articulação de uma nova consciência musical, o surgimento de mitos de ruptura estética, a incorporação de novos elementos musicais por artistas identificados com a causa nacionalista que vigorou no governo João Goulart” (Napolitano 2010: 9). Por essa via, ela acabou estabelecendo um espaço privilegiado de debate artístico e político dentro do campo da música popular. Brasil Rocha Brito afirmava, ainda em 1960, que



(...) nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polémicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e entrevistas, mobilizando enfim os meios de divulgação mais variados (Brito, 1974: 17).

As polémicas deveram-se, em razoável medida, a um crescente processo de politização das artes, que se desenvolvia no país desde o início dos anos 1950 e chegaria ao seu ápice na década seguinte. Mesmo após o golpe militar de 1964, o debate continuaria de forma bastante intensa, levando Roberto Schwarz a afirmar, em 1969, que durante os primeiros anos do regime militar “apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (Schwarz, 1978: 62).

A atuação do Partido Comunista Brasileiro, surgido em 1922, os trabalhos divulgados pelo ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros, fundado em 1955) e a criação dos Centros Populares de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes), em 1962, teriam grande influência sobre esse cenário, colocando a autonomia artística em questão, bem como a via de sofisticação musical proposta pela Bossa Nova. Em relação ao Manifesto do Centro Popular de Cultura, o CPC da UNE, por exemplo, onde se afirma que “fora da arte política não há arte popular”, Heloísa Buarque de Hollanda considera tratar-se de

(...) uma concepção da arte como instrumento de tomada de poder. Não há lugar aqui para os “artistas de minorias” ou para qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de “povo”. A dimensão política é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconsequente se a ela não se chegar pelo problema social (Hollanda, 2004: 23).

Essa perspectiva, evidentemente, opunha-se a uma maior autonomia artística e à incorporação dos avanços estéticos propostas pela Bossa Nova. Para Napolitano, setores mais à esquerda do movimento estudantil, percebendo

o potencial da Bossa Nova junto ao público universitário, compreenderam a necessidade de sua politização, e

(...) dois caminhos se abriam para atingir tal objetivo: incorporar as técnicas musicais ligadas à Bossa Nova, fundindo-a com o material musical folclórico e tradicional, ou expurgar a sofisticação técnica das canções direcionadas às massas populares, utilizando-se dos gêneros e estilos consagrados com fins puramente exortativos. Ao mesmo tempo em que deveria buscar a justa adequação entre forma e conteúdo para transmitir uma mensagem ideológica adequada ao ideário reformista, a música popular deveria ter um papel ativo no processo de nacionalização dos produtos culturais como um todo (Napolitano, 2010: 12).

Com a inviabilização das vias tradicionais da discussão política imposta pelo regime ditatorial, o campo artístico torna-se um espaço ainda mais tensionado no que se refere à expressão política. Em um debate promovido pela revista *Civilização Brasileira*, em que artistas de diferentes áreas buscaram se posicionar diante de tal cenário, Caetano Veloso, em 1966, assume uma posição clara em relação à questão apontada por Napolitano:

A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Quer dizer: sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira (...).

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda a informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira. Realmente o mais importante no momento (...) é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma organização que permite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais (*Civilização Brasileira*, 2008: 21).



Assim, se Caetano claramente se distancia da opção de “expurgar a sofisticação” da música popular, também não se pode afirmar que ele se conforme aos limites de incorporá-la exclusivamente à “música folclórica e tradicional”. Caminho seguido naquele momento, por exemplo, por Chico Buarque e Edu Lobo. Desse modo, Caetano já dava pistas, em seu discurso, de algumas das ideias motrizes do Tropicalismo, que surgiria no ano seguinte.

5. O Tropicalismo

Foi nesse ambiente ideologicamente saturado que tivemos as apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival da Record, organizado pela emissora de televisão de mesmo nome, defendendo respectivamente as canções *Alegria, Alegria e Domingo no Parque*. As apresentações foram criticadas, entre outras razões, pelo fato de terem sido acompanhadas por bandas de rock – a banda brasileira Mutantes, no caso de Gil, e a argentina Beat Boys, no de Caetano.

O documentário brasileiro *Uma noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010) recria, com inúmeras imagens de arquivo e entrevistas atuais com os músicos que estiveram no festival – e que, naquele momento, eram ainda desconhecidos ou iniciantes –, a etapa final daquele Festival, ocorrida em 21 de outubro de 1967. Os principais prêmios daquele ano traziam concorrentes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo e Chico Buarque, além de Os Mutantes, Roberto Carlos e Sérgio Ricardo. As apresentações de músicas como *Roda Viva, Alegria Alegria, Domingo no Parque e Ponteio* não se prestam apenas à compilação de um momento representativo do cenário musical brasileiro, mas à sua rememoração.

O filme guarda caráter histórico ao registrar a formação do Tropicalismo, as divisões artísticas e políticas na época da ditadura e o surgimento de artistas que se consolidariam a partir daquela década e continuam, até o presente, ocupando lugar de destaque na chamada MPB. Mas vai além ao ressignificar esses eventos à luz do atual momento, demonstrando, justamente, o aspecto

fugidio dos fatos históricos, continuamente recriados no contraponto entre passado e presente, memória e atualidade.

O termo “Tropicalismo”, que surgiria em fevereiro de 1968 para a definição dessas músicas e dos artistas que as produziram, nasceu de uma reportagem-manifesto intitulada *Cruzada Tropicalista*, redigida pelo jornalista e compositor Nelson Mota e assinada por diversos de seus amigos, com destaque para os cineastas Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl e Luiz Carlos Barreto (Napolitano 2010: 194).

Ainda em 1968 tivemos novas participações dos tropicalistas em festivais: no III FIC, Festival Internacional da Canção, inscreveram as canções *É Proibido Proibir* (Caetano Veloso), *Questão de Ordem* (Gilberto Gil) e *Caminhante Noturno* (Os Mutantes). No IV Festival de Record, as canções foram *São Paulo, meu amor* (Tom Zé), *Divino e Maravilhoso* (Caetano/Gil, defendida por Gal Costa), e 2001 e *Dom Quixote* (Os Mutantes). Em 1968, também foi lançado o disco *Tropicália*, de Caetano Veloso, que reunia diversas músicas e artistas associados ao movimento, como Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé e Gal Costa. Com o exílio de Gil e Caetano no início de 1969, logo após a promulgação do AI-5, o movimento perde a força e acaba desaparecendo.

6. Reverberações tropicalistas

Ao falar sobre o Tropicalismo, Marcos Napolitano aponta que

(...) o termo acabou consagrado como ponto de clivagem ou ruptura em diversos níveis: comportamental, político-ideológico, estético. Ora apresentado como a face brasileira da contracultura, ora apresentado como o ponto de convergência das vanguardas artísticas mais radicais. (...) Neste processo de afirmação, realizava uma releitura da Antropofagia modernista dos anos 20, da Poesia Concreta dos anos 50 e dos procedimentos musicais da Bossa Nova (Napolitano, 2010: 194).



Assim, através da conexão com a imprensa escrita e com movimentos de vanguarda de áreas artísticas como o teatro (José Celso Martinez Correa), as artes plásticas (Hélio Oiticica e Carlos Vergara), a música erudita (Rogério Duprat, Gilberto Mendes, Damiano Cozzella e Julio Medaglia), a literatura (Augusto de Campos) e o cinema, através dos nomes citados anteriormente, o Tropicalismo acabou atingindo a proposta de Caetano Veloso de inter-relacionar as artes e os ramos intelectuais. A relação com o Movimento Modernista de 1922, apontada por Napolitano, representa ainda o diálogo com outro momento de aproximação entre as diferentes esferas artísticas, bem como com as vanguardas estéticas brasileiras em seu percurso histórico.

O Tropicalismo motivaria muitas reportagens, artigos e debates, destacando-se, no calor do momento, o livro *Balanço da Bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, lançado pela Editora Perspectiva, ainda em 1968. O livro reuniu depoimentos de Caetano, Gil e Torquato Neto, artigos publicados pela imprensa desde 1960, contribuições de alguns dos nomes da música erudita citados acima e, é claro, do próprio Augusto.

Roberto Schwarz, num texto crítico ao movimento, apontou, entre outras coisas, que seu “lado irreverente, escandaloso e comercial parece ter tido, entre nós, mais peso político que o lado político deliberado” (Schwarz 1978: 75). Mesmo sem entrar no mérito da afirmação, vale reconhecer que ela aponta para o evidente sucesso comercial do Tropicalismo e, nesse sentido, para o modo pelo qual aproximou um debate e posicionamentos vinculados ao campo das vanguardas artísticas, da cultura de massas. E isso com todos os riscos e críticas que tal postura possa comportar.

Mas não seria possível delinear aqui debates desenvolvidos e nem é essa a pretensão deste texto. A questão central que nos mobiliza é a de que, independentemente das posições assumidas em relação ao Tropicalismo, essa produção crítica funcionou como um notável instrumento de legitimação da música popular brasileira enquanto espaço de reflexão política e expressão artística. Além disso, amplificou enormemente o alcance da influência do Tropicalismo sobre futuras gerações de artistas e sobre o debate cultural brasileiro como um todo.

Mesmo sendo brutalmente interrompido pela prisão e exílio de seus dois principais protagonistas, o Tropicalismo consolidou novos procedimentos estéticos, legitimou e fortaleceu a relação da música popular com outros campos da produção artística, bem como a tradição da incorporação de ritmos e influências musicais diversas pela música popular brasileira. O debate desenvolvido em torno do seu surgimento também ampliou os espaços de atuação da crítica musical, à qual se incorporaram intelectuais e artistas de diferentes áreas que, de outro modo, provavelmente não teriam se debruçado sobre o campo da música popular.

7. Referências bibliográficas

- Anderson, Benedict. 1989. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática.
- Campos, Augusto de. 1974. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva.
- Civilização Brasileira. 2008. Que caminhos seguir na música popular brasileira. In: Cohn, Sérgio; Coelho, Frederico (orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Figueiredo, Vera Lucia Follain. 2016. Crise da crítica e declínio do paradigma estético da modernidade. In: *Anais. XXV Compós*, Goiânia: UFG.
- Goldefeder, Miriam. 1990. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hollanda, Heloisa Buarque de. 2004. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Machado, Adelcio Camilo. 2016. *O “lado B” da linha evolutiva: Nelson Gonçalves e a “má” música popular brasileira dos anos 1940 e 1950*. Tese de doutorado. Campinas: IA/Unicamp.
- Napolitano, Marcos. 2010. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Versão digital revista pelo autor. São Paulo.
- Napolitano, Marcos. 2006. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*. Revista



- ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150.
- Ortiz, Renato. 1985. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- Ortiz, Renato. 1994. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- Saroldi, Luiz C.; Moreira, Sônia V. 1984. *Rádio Nacional: O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Schwarz, Roberto. 1978. *Cultura e Política, 1964-1969*. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Souza, Tárík de. 2006. *Revista da Música Popular: a bossa nova da imprensa musical*. In: *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi, pp. 16-22.

- Vicente, Eduardo; Soares, Rosana. 2015. O global e o local na construção de identidades étnicas e regionais na música popular brasileira: o movimento hip hop paulistano .In: Sá, Simone P.; Carreiro, Rodrigo; Ferraraz, Rogério (orgs.). *Cultura Pop*. Salvador/Brasília: EdUFBA/Compós, pp. 229-246.

Audiovisuais

- Uma noite em 67*. Renato Terra e Ricardo Calil, 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk> (85 min.). Acesso em: 01/03/16.