

Joaquim dos Santos
José Italo Bezerra Viana
(Organizadores)

Memória, cultura e sociedade 2



Atena
Editora
Ano 2021

Joaquim dos Santos
José Italo Bezerra Viana
(Organizadores)

Memória, cultura e sociedade 2



Atena
Editora

Ano 2021

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Natália Sandrini de Azevedo

Daphynny Pamplona

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2021 Os autores

Copyright da edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Profª Drª Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Arnaldo Oliveira Souza Júnior – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. José Luis Montesillo-Cedillo – Universidad Autónoma del Estado de México
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Miguel Rodrigues Netto – Universidade do Estado de Mato Grosso
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Diagramação: Daphynny Pamplona
Correção: Maiara Ferreira
Indexação: Gabriel Motomu Teshima
Revisão: Os autores
Organizadores: Joaquim dos Santos
José Italo Bezerra Viana

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M533 Memória, cultura e sociedade 2 / Organizadores Joaquim dos Santos, José Italo Bezerra Viana. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-587-4

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.874211810>

1. Cultura. 2. Memória. I. Santos, Joaquim dos (Organizador). II. Viana, José Italo Bezerra (Organizador). III. Título.

CDD 306.098

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

Atena
Editora

Ano 2021

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access, desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

APRESENTAÇÃO

O volume 2 da obra que coaduna as reflexões sobre *Memória, Cultura e Sociedade* traz uma contribuição significativa para repensarmos as lentes que culturalmente nos possibilitam ler o mundo e agir sobre ele a fim de transformá-lo. De caráter interdisciplinar, o livro congrega pesquisadores brasileiros e estrangeiros que discorreram sobre objetos de pesquisa tocantes os trabalhos da memória e suas teias culturais e sociais. Nesse sentido, esta obra traz reflexões sobre cotidiano, subjetividades e relações de poder entre sujeitos e memórias, afirmação de bens culturais como patrimônios, assim como seus usos e desusos entre permanências e reinvenções de tradições, além das relações de trabalho e turismo na contemporaneidade.

Pesquisas variadas e de temáticas abrangentes, como aspectos histórico-sociais do Brasil da segunda metade do século XIX e da primeira metade do XX, ou mesmo temas com recortes nas práticas culturais da atualidade, a exemplo das festas e quadrilhas juninas, formam um mosaico importante que revela a densidade e fecundidade da tríade que intitula esta obra.

As reflexões sobre cotidiano e arte, mediante as operações das fotografias, e as presenças do corpo e dos gestos nas danças demonstram tessituras da memória afetiva e seus laços de pertencimento cultural e social. Com a mesma relevância, os saberes e as práticas culturais dos quilombos nos faz lembrar a força vital que brota da terra, a importância de escutar os mais velhos e seguir seus ensinamentos, os entrelaçamentos do passado com o presente e as artes indissociáveis da vida na contemporaneidade com os saberes e as memórias ancestrais.

Se o universo onírico da infância aparece nas imagens fotográficas, as tensões sobre infância e violência também foram aprofundadas, descortinando uma pertinente relação entre violência sexual e os quadros sociais da memória. Tal como cultura e memória, a violência também é uma faceta da nossa sociedade. Enfrentar as diferentes formas de violência, nesse caso contra crianças e adolescentes, é uma tarefa indispensável do nosso tempo.

Por fim, uma análise sobre a relação e os impactos entre trabalho e estresse laboral arremata esta obra que desejamos seja leitura prazerosa e mobilizadora.

Joaquim dos Santos
José Italo Bezerra Viana

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1..... 1

A HISTÓRIA SOCIAL DO BRASIL NO PERÍODO DE 1890 ATÉ 1930: CONDIÇÕES HISTÓRICO-SOCIOLÓGICAS QUE IRROMPERAM O MOVIMENTO ANISIANO

Rachel Aguiar Estevam do Carmo

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8742118101>

CAPÍTULO 2..... 16

ÍNDIA, SANGUE TUPI: QUERELAS ENTRE BRASIS

Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8742118102>

CAPÍTULO 3..... 29

OS SABERES E PRÁTICAS DE AUTOATENÇÃO DA COMUNIDADE QUILOMBOLA DE LARANJAL – MATO GROSSO

Gilian Evaristo França Silva

Nayara Marcellly Ferreira da Silva

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8742118103>

CAPÍTULO 4..... 38

QUADRILHAS JUNINAS: DESAFIOS E ESTRATÉGIAS PARA MANTER A TRADIÇÃO

Jorginaldo Calazans dos Santos

Flaviano Oliveira Fonsêca

Tháís Danielle de Oliveira Nunes

Marília Gabriela Santos de Carvalho

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8742118104>

CAPÍTULO 5..... 46

CORPO E GESTUALIDADE NA APRESENTAÇÃO DA QUADRILHA JUNINA “MEU SERTÃO”– 2019

Wolney Nascimento Santos

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8742118105>

CAPÍTULO 6..... 58

A NOVA FUNÇÃO E USO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO: O CASO DO NOVO USO DE PATRIMÔNIOS RELIGIOSOS

Luiz Fernando de Souza

Krysla Rodrigues Santos

Douglas Alvarenga

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8742118106>

CAPÍTULO 7..... 70

RETRATOS DA INFÂNCIA E JUVENTUDE A PATIR DA SÉRIE FOTOGRÁFICA DE ALESSANDRA SANGUINETTI

Viviane Baschiroto

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8742118107>

CAPÍTULO 8..... 84

MARCOS SOCIAIS DA MEMÓRIA E A REVELAÇÃO DO ABUSO SEXUAL INFANTIL
INTRAFAMILIAR: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES

Isabela Alves Mattos

Elton Moreira Quadros

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8742118108>

CAPÍTULO 9..... 95

ESTRÉS LABORAL Y RENDIMIENTO LABORAL DE LOS TRABAJADORES EN
ENTIDADES FINANCIERAS

Edy Larico Mamani

Demetrio Flavio Machaca Huancollo

Leopoldo Wenceslao Condori Cari

Robbins Flores Aguilar

Kelly Apaza Apaza

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8742118109>

SOBRE OS ORGANIZADORES 110

ÍNDICE REMISSIVO..... 111

CAPÍTULO 2

ÍNDIA, SANGUE TUPI: QUERELAS ENTRE BRASIS

Data de aceite: 01/10/2021

Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira

Universidade Federal de Goiás
Goiânia – Goiás

<http://lattes.cnpq.br/8978913225703213>

RESUMO: Tendo como referência duas interpretações da canção *Índia*, este trabalho tem como objetivo discutir, a partir do cenário da música popular brasileira da década de 1970, realidades sociais que se sobrepõem. Incorre na proposta a existência de uma tradição, por vezes forjada, que veio construir e legitimar a ideia de uma música popular brasileira, o que por sua vez está relacionado ao conceito de memória, conforme proposto por Pollak (1989). Reflete-se afinal se no contexto de modernidade líquida, conforme proposto por Bauman (2001), no qual as canções estavam circunscritas, a tradição tal como foi firmada continua prevalecendo.

PALAVRAS-CHAVE: Música, Tradição, Modernidade Líquida, Memória.

ÍNDIA, SANGUE TUPI: QUESTIONS BETWEEN BRAZIL

ABSTRACT: From two interpretations of the song *Índia*, this article intends to discuss, through the Brazilian popular music scene of the 1970s, social realities of the same context. The

proposal visualizes the existence of a tradition, sometimes invented, that came to build the idea of a Brazilian popular music, and this is related to the concept of memories as studied by Pollak (1989). It is questioned whether in the context of liquid modernity, as proposed by Bauman (2001), in which the songs were situated, the tradition as established continues to prevail.

KEYWORDS: Song *Índia*, Tradition, Liquid Modernity, Memories.

1 | INTRODUÇÃO

O presente artigo é um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, e vem compor, como pré-requisito para sua conclusão, a disciplina *História, Estudos Culturais e Imagens*, ministrada pelas professoras Dra. Sônia Maria de Magalhães e Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel.

A preferência pela canção *Índia*, composição de José Asunción Flores (1904-1972) e Manuel Ortiz Guerrero (1897-1933), em sua versão para o português de José Fortuna, tem a ver com as várias interpretações da canção realizadas por cantores brasileiros, em momentos significativos para a historiografia da música popular brasileira.¹ Sabe-se também com

¹ Cabe pontuar que a música popular brasileira a qual este trabalho está se referindo compreende todas as formas de canção popular brasileira “estabelecidas no território urbano, com todos os seus canais abertos às interferências culturais externas, materiais ou de linguagem, formatadas pelo disco e pelo rádio (TATIT, 2004, pp.33-34 *apud* VARGAS, 2007, p. 91)”, que por sua vez também engloba o gênero MPB. Em tempo pode se dizer com Napolitano que, parafraseando Cecília Meireles, quanto à MPB, “todo mundo sabe o que é, mas ninguém consegue explicar” (NAPOLITANO, 2007, p. 6).

Vargas (2007) que essa unidade música-letra que é a canção popular é um objeto cultural de “alta porosidade e extrema capacidade de absorção e tradução de informações a partir dos contatos que se dão nas cidades desde o início do século XX” (VARGAS, 2007, p. 91).

Dá-se prioridade, neste artigo, a duas interpretações da canção ocorridas no início da década de 1970, por sua relação de proximidade temporal e até mesmo sonora (versão de Gal Costa) com o cenário musical brasileiro de destaque na época – movimento Tropicália ou Tropicalismo -, o que permite também remeter, tendo em vista o contexto global, aos conceitos de modernidade líquida, identidades, tradição e memória, conforme propostos, respectivamente, por Bauman (2001), Hall (2014), Napolitano (2007) e Pollak (1989).

Ao ter como objetivo refletir o Brasil através de duas versões da canção *Índia*, contrapondo-as, é relevante trazer ao texto o movimento Tropicália ou Tropicalismo que, além de sua importância significativa para a canção brasileira, configurou-se junto a outras manifestações artísticas, como um movimento cultural brasileiro amplo, que buscou pensar o Brasil através da canção popular. Sendo a canção uma das forças motrizes dos debates, os músicos participantes do movimento criticaram a arte e a cultura brasileiras do período – anos finais da década de 1960/início de 1970 -, e estabeleceram diálogos com as linguagens verbais, cênicas e visuais (NAVES, 2001).

Percebe-se um caráter aglutinador do movimento, também estendido à sonoridade de suas canções. O cantor e compositor Gilberto Gil, em entrevista ao documentário brasileiro *Uma noite em 67*, produção de Renato Terra e Ricardo Calil, discorrendo acerca da diversidade sonora da canção tropicalista, afirma:

(...) fazer os cultivares híbridos, misturar as coisas para dar plantas novas, misturar laranja com mamão, o abacateiro que amanhecerá tomate e anoitecerá mamão que eu vim a fazer no Refazenda, essa ideia de Refazenda já estava ali naquilo tudo, era os Beatles e Luís Gonzaga, era os Rolling Stones e Jorge Bem Jor, era a banda de pifaros de Caruaru e o Jefferson Airplane (GIL, 2010).

Assim, é possível reconhecer, no caráter de diversidade apresentado pelo movimento, que também pauta a sonoridade de suas canções, uma circunstância que se relaciona a uma convivência intrincada de passado, presente e futuro, circunstância essa definida por Castoriadis (1985) e Freire (1994) como “Tempo Múltiplo”. Nessa circunstância evidenciada, de interação do ontem com o hoje e com o amanhã (MEDAGLIA, 2003) é revelada a existência de uma tradição.

A propósito, as duas interpretações da canção *Índia* que o estudo está a remeter são a do cantor Paulo Sérgio, registrada no disco Paulo Sérgio Vol. 7 (gravadora Beverly) em 1973, e a da cantora Gal Costa, gravada no disco *Índia* (gravadora Philips/Phonogram) no mesmo ano.

É significativo, por ser uma canção paraguaia, circunscrita a um cenário cultural latino-americano, considerá-la junto ao cenário musical brasileiro, até porque as práticas culturais latino-americanas se assemelham em vários aspectos. Um aspecto relevante e de

interesse neste artigo é o do cultivo acentuado da tradição. Mas como enxergar, ainda que brevemente, considerando que as canções escolhidas estão circunscritas a um contexto da década de 1970, a questão da tradição em sua relação com a modernidade nos países latino-americanos, questiona-se? Canclini (2011) ressalta que o cultivo da tradição nesses países tem a ver com as diferenças do desenvolvimento do capitalismo local, sobretudo no referente às condições econômicas, tecnológicas e midiáticas apresentadas, que condicionam um constante “entrar e sair da modernidade”. Essa condição peculiar latino-americana de investir no cultivo da tradição em suas práticas culturais, afirmando-a de forma constante, segundo o mesmo autor, também aponta para uma circunstância que não deixa de evidenciar lutas de representações, circunstâncias essas que estão relacionadas aos “poderes oblíquos” que se revelam em situações nas quais se negocia e se entra em conflito com a diferença.

Nesse aspecto que se encontra e apresenta a diferença, e através dela se negocia e/ou entra em conflito, são destacados no cenário da música popular brasileira os dois *Brasis* apontados no título deste trabalho. Em tempo pontua-se que serão discutidos adiante ainda mais porque relaciona-se à concepção dos dois *Brasis* a existência de uma tradição, por vezes forjada. Tem relevância, portanto, neste estudo, a questão da tradição nos aspectos apresentados, com destaque para as lutas de representações evidenciadas.²

Com esse intuito de pensar o Brasil acreditando na proposta da existência de dois *Brasis* paralelos, se contrapondo, questiona-se antes como é firmada a relação da música popular brasileira com a tradição ou mesmo como a tradição construiu o que se instituiu como a legítima música popular brasileira. Esse aspecto parece revelar formas de consciência e inconsciência na música popular brasileira. A exemplo das duas interpretações da canção *Índia* abordadas neste artigo, é sabido que a versão que fez sucesso e foi ouvida e consumida pela grande maioria do povo brasileiro no início da década de 1970 foi a do cantor Paulo Sérgio e não a da tropicalista Gal Costa. Até mesmo o humorista Chacrinha, em sua coluna no jornal *A Notícia*, no ano de 1973, constatava o fato escrevendo que “Paulo Sérgio, com *Índia*, dominando as paradas de todo o Brasil” (CHACRINHA, 1973 *apud* ARAÚJO, 2013, p. 184). Mas em pesquisa recente, buscando novas referências, o autor deste trabalho verificou que quase nada se fala da interpretação do cantor Paulo Sérgio. Em artigo recente para a coluna *Pop & Arte* do jornal *O Globo*, intitulado “Mariene de Castro dilui paixão sensual de *Índia* em gravação sem luminosidade”, o jornalista Mauro Ferreira descreve várias interpretações da canção como as de Cascatinha & Inhana, Francisco dos Santos, Ana Eufrosina da Silva, Gal Costa, Mariene de Castro e Tim Bernardes. Da interpretação de Gal Costa em 1973 o jornalista a denomina como “antológica gravação de sete minutos” e ainda acrescenta outra

2 Segundo Chartier (2002), a noção de representação social permite articular três modalidades da relação social com o mundo: “em primeiro lugar o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas [e obras] que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade” (CHARTIER, 2002, p.17)

versão da canção *Índia* registrada por Gal Costa no ano de 1979 (disco Gal Tropical). Com isso fica evidente, como diz a letra da canção *Querelas do Brasil*³, composição de Aldir Blanc e Maurício Tapajós, que um “Brazil não conhece o Brasil, o Brasil nunca foi ao Brazil, o Brazil não merece o Brasil, o Brazil tá matando o Brasil”.

Em tempo é preciso apontar que ainda no ano de 1966, antes do movimento Tropicália eclodir, o cantor e compositor Caetano Veloso, em entrevista à *Revista Civilização Brasileira* destacou que

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, na música popular brasileira. **Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez.** Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Betânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser integral (CAMPOS, 2003, p. 63, grifo meu).

O citado Chico Buarque, contrapondo e já sabendo em 2004 de como a retomada da “linha evolutiva” se deu, em entrevista à *Folha de São Paulo* refletiu que talvez a canção “seja um fenômeno do século 20” (NAVES, 2010, p. 95).

Ao falar da modernidade de João Gilberto, na qual o samba (tradição) convivia com a modernidade (contrabaixo elétrico, sétimas, nonas) e tendo que partiu de Caetano Veloso e Gilberto Gil a deflagração do movimento Tropicália, movimento que pautava a sonoridade de suas canções pela diversidade e pluralidade de gêneros e estilos (tradição em convivência com a modernidade), considerando também que Chico Buarque tem imagético à sua figura – *persona* – artística a figura de um sambista e o samba, não se propõe a fala de Caetano a uma já observação do que viria, ou seja, das práticas culturais na pós-modernidade, onde a tradição conviveria com a modernidade de forma afetuosa? Sendo a tradição o *moto contínuo* do que se chama música popular brasileira, não estaria também Chico Buarque questionando essa canção tal como foi concebida, firmada e depois desconstruída? Essas reflexões fazem parte deste artigo. Mesmo que incipientes já vêm balizar a pesquisa que está sendo desenvolvida no programa de doutorado.

E por falar em modernidade, o contexto que se apresentava de forma inicial no recorte de tempo escolhido para este trabalho era o de pós-modernidade ou modernidade

3 Com o título fazendo referência ao samba-exaltação *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, a canção foi interpretada pela primeira vez por Elis Regina em abril de 1978, no teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, e compõe o disco *Transversal do Tempo*. Alguns versos da canção, tecendo uma crítica à realidade brasileira, dizem que “o Brazil não conhece o Brasil, o Brasil nunca foi ao Brazil, o Brazil não merece o Brasil, o Brazil tá matando o brasil”.

líquida, conforme assim o denomina Harvey (2013) e Bauman (2001). Cabe a vez refletir, ainda mais porque a interpretação da canção *Índia* realizada por Gal Costa traz em sua sonoridade e performance aspectos estilísticos que se relacionam àqueles da Tropicália, ou seja, um caráter pautado pela diversidade. A convivência na sonoridade, como se verá, do nacional em interação com o estrangeiro, do erudito com o popular, do rural com o urbano tem a ver com encontros mais acirrados que condicionam identidades plurais, tão evidentes na modernidade líquida. E a canção, porosa como é, reverbera em sua sonoridade esses encontros. Ao retomar aspectos estilísticos da canção tropicalista, pode-se ainda acrescentar com Medaglia (2003), músico e maestro participante do movimento que:

(...) o Tropicalismo abriu-se para a diversidade, mesclando fervilantemente os mais inusitados componentes culturais num projeto cultural de impacto. Inicialmente as pessoas ficaram confusas – inclusive os críticos – diante da parafernália de elementos os mais antagônicos que formavam aquele impulso criador (o arranjo original da música Tropicália com a interpretação de Caetano que deu origem ao movimento, eu escrevi e gravei no mês de setembro de 1967). Do arsenal sonoro e literário do Tropicalismo faziam parte a Bossa Nova e a Velha, a guitarra elétrica e o bandolim, a música medieval e a eletrônica, a música fina e a cafona, o portunhol e o latim, a música de vanguarda e a do passado, o baião e o beguine, o berimbau e o teremim, o celestial Debussy e Vicente Celestino, os versos de Caetano de Santo Amaro e a Poesia Concreta, o som e o ruído, o canto e o grito, indo provocar terremotos, por exemplo, no artístico e no cultural, no político e no social (MEDAGLIA, 2003, p. 182-183).

Assim, as existências individuais fatiadas em sucessão de experiências fragilmente conectadas ou mesmo em fragilidade e condição eternamente provisória (BAUMAN, 2005), proporcionadas por acirrados encontros culturais, condicionados pelo capital que se livrou do peso e dos custos exorbitantes de mantê-lo, passando a ser extraterritorial, volátil, inconstante e solto, e pelas fronteiras, que foram derrubadas, são refletidas pelo caráter estilístico da canção tropicalista.

Mas interessa a este artigo os dois *Brasis* que se contrapunham naquele recorte de tempo no qual as interpretações da canção *Índia* ecoavam. É preciso voltar ao início da década de 1970 e conhecer o lugar de *canto-fala* dos que compõem, entoam e ainda mais, dos que escutam as duas versões da canção *Índia*. É notório que pouco se fez ou faz academicamente pela versão de Paulo Sérgio. Sendo a canção uma prática oral, reproduzida comumente de forma oral, repetida nos bares, concertos e ambientes familiares e informais, facilmente guardada na memória⁴, questiona-se o porquê da não escuta da versão de Paulo Sérgio nos centros acadêmicos.

Com essas considerações iniciais reflete-se no texto, antes de apresentar as versões da canção *Índia*, a questão da tradição no cenário musical brasileiro em sua forma de consciência ou inconsciência. Propõe-se que as duas interpretações da canção *Índia*, além da leitura do texto, sejam ouvidas e acrescenta-se ainda à escuta das mesmas, por

4 Afinal, não é comum notar pessoas lendo a letra de uma canção ao cantá-la ou mesmo escrevendo a letra com fins de registro na memória.

estar remetendo ao título deste trabalho, a canção *Querelas do Brasil*, composição de Aldir Blanc e Maurício Tapajós. Se houve desconstrução ou se a canção brasileira, conforme acreditada, já é fenômeno passado, conforme aponta Chico Buarque, o inverso se fez. Por isso, é importante lembrar que lá nos primórdios, o maxixe e o lundu vieram compor a *gênese* musical brasileira, os boleros, em bom som destoaram o samba, a bossa-nova pareceu ser um gênero que não sabia o que estava acontecendo no cenário político e cultural da época, e a MPB foi um constructo de caráter educativo. A Jovem Guarda, então, foi uma propulsora para a Tropicália; um desbunde de aventura sonora! Sendo assuntos de aprofundamento de um outro artigo, a hora agora é essa: a de olhar no espelho!

21 NARCISO EM FÉRIAS: A QUESTÃO DA TRADIÇÃO, CONSCIÊNCIA E INCONSCIÊNCIA NO CENÁRIO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Caetano Veloso cantou no samba paulista *Sampa* que “o Narciso acha feio o que não é o espelho”. Ao pautar a questão da tradição, consciência e inconsciência na música popular brasileira, ou seja, ao se perceber em reflexo, em tempo outros apontamentos revelam-se necessários ao estudo. Primeiramente tem que se definir o conceito de música popular brasileira e saber de qual canção popular brasileira está a se discorrer neste trabalho. Além dos aspectos relacionados à forma canção já apresentados a princípio, entre outros, reconhecendo-a como aquela unidade música-letra estabelecida em território urbano, com todos os seus canais abertos às interferências culturais externas, materiais ou de linguagem, veiculada por meio da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa (rádio, televisão e ciberespaço) (VARGAS, 2007), cabe ressaltar que, assim como existem dois *Brasis*, conforme apontado por Machado de Assis ainda em 1861⁵, e também por Aldir Blanc e Maurício Tapajós na canção *Querelas do Brasil*, já citada, há dois tipos de canções brasileiras. Uma canção está subscrita, à margem, é pouco discutida e por vezes é considerada inferior à outra canção, reconhecida como a “autêntica” representante da música popular brasileira. Nisso, de acordo com Napolitano (2007), incorre a existência de uma tradição legada, que vem a constituir o cerne da ideia de música popular brasileira, e que não faz jus à pluralidade e diversidade das manifestações musicais existentes no país e de seu cancioneiro. Sendo um fenômeno amplo e complexo, a música popular brasileira passa a ser entendida, dessa forma, através de sua relação com uma tradição musical popular hegemônica, por vezes inventada, e que foi consolidada através de convenções, debates, estéticas e ideologias em torno de três gêneros: samba, bossa-nova e MPB (NAPOLITANO, 2007). Ressalta-se, portanto que, mesmo quando inventada, essa tradição tem raiz e está fixada nas mentes e corações, não sendo invalidada. Acrescenta-se ainda que a música popular brasileira assim apresentada “nunca foi tão rígida a ponto de sufocar as novidades e as contribuições de

⁵ O escritor, em artigo publicado no Diário do Rio de Janeiro em 29 de dezembro de 1861, diz em relação ao Brasil que “o país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco” (ASSIS, 1861).

outros gêneros, regionais ou estrangeiros” (NAPOLITANO, 2007, p.6). Reconhece-se, afinal, um caráter de abertura ou mesmo provisório dessa música popular brasileira, que à volta com a tradição, em reinvenções do passado, veio a ser institucionalizada e consagrada na sigla MPB.⁶ Assim,

a música popular brasileira não aconteceu apenas como um conjunto de eventos históricos, mas também como narrativa desses eventos, perpetuada pela memória e pela história, que os articulou e rearticulou como se fossem expressão de “tempos fortes” e “tempos fracos” da história. Expressão de síncope de ideias dando ritmo e fluidez à passagem do tempo e construindo um enredo vivo, aberto e imprevisível, sujeito a revisões ideológicas, reavaliações estéticas e novas configurações de passado e futuro (NAPOLITANO, 2007, p. 7).

Pode-se afirmar com o autor citado que “a música popular é um repertório de memória coletiva”, e é também “depositária da cultura popular oral”. Cabe relacioná-la, antes de mais nada, ao que propõe Michael Pollak (1989), quando discorre sobre o enquadramento da memória e memórias coletivas. Em seu conhecido texto *Memória, esquecimento, silêncio*, Pollak (1989) pontua que:

a memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes (...). O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro (POLLAK, 1989, p. 9).

Ao conceber com Napolitano (2007) que a tradição, espinha dorsal da música popular brasileira, foi iniciada pela polca, quando temperada pelo lundu e maxixe, e depois reinventada, frisa-se com Pollak (1989) que “o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos” (POLLAK, 1989, p. 10). Fala-se também com o autor, nesse sentido, de um enquadramento da memória, sendo cristalizada pela tradição. E por falar em polca, memória e tradição, cabe mais uma vez relembrar o escritor Machado de Assis, agora por seu personagem Pestana, do conto *Um Homem Célebre*. Compositor de tantas polcas de sucesso, Pestana buscava ser reconhecido por uma carreira erudita. Nas paredes da sala onde estava seu piano, denominada sala de retratos, figuravam compositores clássicos como Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann. Ocorria que, ao compor, mesmo buscando inspiração em algum retrato destes, só ocorria ao compositor as melodias e ritmo saltitantes da polca. Segundo Wisnik (2004), Pestana

⁶ Acrescenta-se com Napolitano que a MPB define-se mais como uma “instituição sociocultural, depositária de uma tradição e de um conjunto de cânones estéticos e valores ideológicos” (Ibidem).

encarna a distância, mas também a ligação secreta entre a música de concerto e a música ligeira, via africanidade recalçada, através de um “piano requintado que trabalha institivamente sobre os materiais e sobre a incongruência que lhe é dada. Fausto suburbano, manda as polcas para o inferno, na tentativa de escapar ao sucesso desviante das ruas. A ironia machadiana arremata: ‘mas as polcas não quiseram ir tão fundo’” (WISNIK, 2004, p. 24 *apud* NAPOLITANO, 2007, p. 12).

Ainda que prematuro na pesquisa que se inicia no doutorado, concebe-se que o cultivo da tradição inerente às práticas culturais latino-americanas também serviu para alicerçar e construir um determinado tipo de canção intitulada música popular brasileira. Sendo assim, se instituiu como cânone no cancionário brasileiro onde, quando convém, o elemento popular dá sentido ao nacional e o nacional educa o popular (NAPOLITANO, 2007). Vigora, portanto, uma questão de consciência e inconsciência. Não à toa a canção *Como nossos pais*, do compositor Belchior em sua letra diz que “não quero lhe falar meu grande amor, das coisas que aprendi nos discos”. Araújo (2013) lembra que nas capas dos LPs de música popular brasileira vinha escrito “disco é cultura”.

Quando se conceitua o movimento Tropicália, fala-se em um movimento que buscou pensar o Brasil. Em cada coluna que foi fundamentada a música popular brasileira tal como é conhecida, a saber o samba, a bossa-nova e a MPB, resta também refletir de forma mais profunda, por esses gêneros, quem estava “pensando” ou não o Brasil. Pontua-se, a exemplo, o gênero bossa-nova, que teve a participação significativa, a convite de João Gilberto, da cantora Alaíde Costa. Em entrevista recente (08/12/2020) à coluna *Cultura* do jornal *O Globo* a cantora destaca que “quando a bossa-nova estourou fizeram de conta que eu não existia”. Acrescenta ainda sua surpresa ao saber do preconceito velado e do apelido “ameixa” que os companheiros bossa-novistas lhe deram pelas costas. Talvez esse outro Brasil de Alaíde Costa, o Brasil real, não se encaixasse bem na proposta da bossa-nova, de um Brasil oficial. O mesmo Brasil também confrontou o outro Brasil no programa de rádio de Ary Barroso quando da primeira apresentação da cantora Elza Soares, em 1943. Segundo relato da cantora ao *Canal Brasil*, após gargalhadas generalizadas do auditório, Ary Barroso quis saber qual era o seu “planeta” de origem, ao que Elza Soares respondeu que era o “planeta fome”.

Nessa percepção de duas canções brasileira que se contrapõem e representam dois *Brasis*, uma à margem, subterrânea e outra oficial, hegemônica, concorda-se mais uma vez com o que diz Pollak sobre memórias. Interessante é saber que:

ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional (POLLAK, 1989, p.4).

E o aspecto de oralidade que representa o caráter da canção popular, vem reafirmar o que se diz. O tópico seguinte abordará as versões da canção *Índia* escolhidas, seus

intérpretes e público. Afinal, por eles a realidade social brasileira daquela época é percebida.

31 O BRASIL NUNCA FOI AO BRAZIL: PAULO SÉRGIO, GAL COSTA E A CANÇÃO ÍNDIA

Considerando que as duas versões escolhidas estão circunscritas ao cenário musical brasileiro de início da década de 1970, cabe lembrar que além de Chico Buarque, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Elis Regina, Gilberto Gil, Edu Lobo, Gal Costa, entre outros artistas estabelecidos como intérpretes e compositores da música popular brasileira, outros cantores eram ouvidos pela grande maioria dos brasileiros. Os discos e rádios de porteiros, empregadas domésticas, motoristas e outros trabalhadores da época tocavam mesmo era Paulo Sérgio, Waldik Soriano, Odair José, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo, Claudia Barroso, Benito di Paula, Dom & Ravel, e demais artistas, retratados pelos representantes do Brasil oficial como “bregas” ou “cafonas”. Viviam-se no país um contexto político de ditadura civil-militar e a canção popular brasileira tal como foi concebida era reconhecida pelo seu engajamento de oposição ao regime militar. Mas como observou Nelson Rodrigues, na Passeata dos Cem Mil não estava presente

um único e escasso preto. E nem operário, nem favelado, e nem torcedor do Flamengo, e nem barnabé, e nem pé-rapado, nem cabeça-de-bagre. Ali, estavam os filhos da grande burguesia, os pais da grande burguesia, as mães da grande burguesia. Portanto, as elites. (ARAÚJO, 2013, p.37).

De certo modo uma escuta atenta da época demonstra que as canções que representavam o público majoritário também denunciavam o autoritarismo, a segregação social, entre outros temas. Enquanto se discute bastante o final da década de 1960 e início da década de 1970 na música popular brasileira, pouco se fala do cantor Paulo Sérgio, que despontou no ano de 1968 com seu primeiro LP, e alcançou rapidamente naquele ano a marca de 300 mil cópias vendidas (ARAÚJO, 2013). Em grande parte da opinião de artistas e público o cantor até rivalizava com Roberto Carlos.

A versão de Paulo Sérgio da canção *Índia* remonta ao gênero iê-iê-iê e tem uma estrofe cantada em espanhol por um grupo de vozes. Soa natural a interpretação e o diálogo com o idioma, não transparecendo um apelo exótico. Possivelmente a tradição latino-americana – gênero guarânia - fosse de maior assimilação do grande público brasileiro, estando intrínseca à trama cultural brasileira e não causasse estranheza aos ouvidos.

A gravação de Gal Costa apresenta em sua sonoridade um caráter de diversidade e vai ao encontro da proposta da canção da Tropicália. Sobre essa versão Araújo (2013) diz:

Com a participação de músicos como Dominginhos e Toninho Horta, direção musical de Gilberto Gil e arranjo do maestro Rogério Duprat, a gravação de Gal mereceu toda a pompa que uma gravadora multinacional oferece aos seus artistas de maior prestígio. Para as fotos do luxuoso álbum de capa dupla foi convidado o badalado fotógrafo Antônio Guerreiro, que realizou

um trabalho ousado para a época: na capa o close de uma minúscula tanga vermelha cobrindo a parte baixa de um belo corpo feminino – o da própria Gal Costa, vestida de índia, e em mais duas poses na contracapa, com suas coxas, umbigo e seios à mostra num cenário tropical (ARAÚJO, 2013, p. 183).

O caráter estilístico da versão de *Índia* da cantora Gal Costa é o mesmo percebido nas canções da Tropicália. Em artigo recente do jornalista Carlos Leal para a coluna *Ilustríssima* do jornal *Folha de São Paulo*, no qual o disco e espetáculo *Fa-Tal/Gal a Todo Vapor* é retratado, há um trecho que Caetano diz que “a virada tropicalista se provou necessária para nós desde 1966, Gil e eu lideramos – e Gal provou, em 68, que podia ir de João Gilberto a Janis Joplin em ‘Divino Maravilhoso’ e, mais longe ainda, no ‘fa-Tal’ do começo dos 70”.

Assim, a versão de Gal para *Índia* vem ser justificada como música popular brasileira. Mesmo tendo sido encenado de forma simbólica o enterro do movimento Tropicália, conforme narra Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical*, e já no exílio, anos depois o movimento é retomado e é lembrado que ainda existia em 1973. Melhor, ainda existe, pois, recentemente, no dia 02 de junho de 2021, Caetano Veloso publicou em sua rede social Instagram o seguinte comentário: “tenho sentido uma coisa muito forte quando toco ‘Tropicália’. É como se a música falasse sobre o que está acontecendo, sobre o Brasil como ele realmente é”. Percebe-se assim uma constante reafirmação da canção oficial.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falou-se neste artigo, tendo como referência duas interpretações da canção *Índia*, sobre realidades brasileiras refletidas em dois tipos de canções. Uma canção é mais escutada e tem sua oralidade – canto, voz – alçada nas rádios, encontros, bares, boates. A outra vertente da canção brasileira, mesmo que ouvida, é mais debatida, pesquisada, é até pautada por um registro de escrita musical. Uma é oficial e a outra subterrânea. Havendo uma proposta de tradição legada regendo a canção oficial, e novamente retomando a fala de Chico Buarque quando diz que a canção é um fenômeno do século XX, questiona-se em um primeiro momento se as identidades volúveis e fragmentadas conforme discorridas por Bauman (2001), inerentes a um contexto de modernidade líquida não estariam reconfigurando a tradição na canção. E, talvez nem seja possível mais ter ou construir uma música popular brasileira conforme foi canonizada, haja vista tamanho caráter de pluralidade existente na aldeia global da década de 1970 em diante, conforme assim descreve Hall (2014). Poucos anos antes das versões de *Índia* apresentadas, em 1968, a Tropicália veio desconstruir de alguma forma o que se entendia por canção brasileira. Além do caráter de diversidade sonora apresentado, a canção tropicalista não se deixou formatar em gêneros e estilos, ao que Naves (2010) diz que,

(...) é impossível entender a canção tropicalista somente a partir dos seus elementos poético-musicais, embora eles se realizem de maneira complexa, recorrendo a procedimentos intertextuais e dialogando, assim, com a

literatura, as artes plásticas, o cinema e o teatro. É que a canção tropicalista só se realiza completamente não apenas através da voz (e de outros transmissores musicais), como também do corpo, já que os tropicalistas assumem radicalmente o palco através de diversas máscaras e coreografias. A estética tropicalista opera com um conceito unificador, fazendo então com que música, letra, arranjos, imagem artística, capas de discos, cenários e outros elementos mantenham entre si uma correspondência estreita (NAVES, 2010, p. 97).

Sendo isso revelado, em qual sentido ainda pode se falar de canção popular brasileira? Estariam, a partir de um contexto de globalização e modernidade líquida, os dois *Brasis* afinal conjugados, unificados?

Quanto à modernidade líquida, que é “leve e fluída”, Bauman (2001) acrescenta que

a sociedade que entra no século XXI não é menos “moderna” que a que entrou no século XX; o máximo que se pode dizer é que ela é moderna de um modo diferente. O que a faz tão moderna como era mais ou menos há um século é o que distingue a modernidade de todas as outras formas históricas do convívio humano: a compulsiva e obsessiva, contínua, irrefreável e sempre incompleta modernização; a opressiva e inerradicável, insaciável sede de destruição criativa (...). (BAUMAN, 2001, p. 40).

O autor citado ainda discorre que no contexto de modernidade líquida houve a morte do “grande irmão” (Estado-Nação), que se apropriava da tradição para trazer sentido de comunidade, sendo essa imaginada. Na aldeia global (HALL, 2014; HARVEY, 2013) estaria a tradição enfraquecida, pergunta-se? Sabe-se que a tradição, quando forjada, vem em sua maioria como afirmação de um símbolo nacional. Netto (2009) ressalta que

a identidade nacional deve se descentralizar, romper com o próprio estado nacional e passar a gerar sentido a partir de uma nova matriz, agora global, onde, então, ela finalmente se centre. Esta nova matriz deve ser capaz de recolher e de seleccionar símbolos a partir de diferentes espaços sociais, sendo o nacional apenas um deles (os outros seriam os espaços mundial e regional (das identidades restritas), reordenados a partir da própria mundialização (NETTO, 2009, p. 207-208).

Por último, Netto (2009) destaca que o poder incorporado na circulação de capital e da informação se torna extraterritorial, condicionando uma desterritorialização da identidade nacional, que, por sua vez, atrelada a bens culturais simbólicos, se estabelece e é centrada em uma nova identidade ou matriz global.

Com o intuito de aprofundar o discutido, questiona-se afinal como se classifica a canção brasileira ou mesmo o que a determina nesse contexto de modernidade líquida ou pós-modernidade. Tal como a música sacra cultivada na Europa nos séculos pré-Reforma, que assim era denominada por ser conduzida no espaço físico da Igreja, tem sentido então dizer que a canção popular brasileira para assim ser denominada, passa a exigir uma territorialidade específica do artista? Do estúdio no qual é produzida, pergunta-se? Talvez o tempo que resta para a conclusão da pesquisa de doutorado seja pouco para o que se

pretende pesquisar, mas o propósito de se ter uma centelha de respostas para o assunto traz esperança ao pesquisador.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu Não Sou Cachorro Não**: música popular cafona e ditadura militar. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ASSIS, Machado. **Créditos extraordinários – Scoevola** – O Sr. Penna em missão – Cinna – O ano novo. Revista Prosa, Verso e Arte. Disponível em: <<https://www.revistaprosaversoearte.com/o-pais-real-esse-e-bom-revela-os-melhores-instintos-mas-o-pais-oficial-esse-e-caricato-e-burlesco-machado-de-assis/>>. Acesso em: 29 de jun. de 2021.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. 5ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e sair da Modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; trad. Introdução Gênese Andrade. 4ª Ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2011.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

COSTA, Alaíde. Quando a bossa nova estourou, fizeram de conta que eu não existia. **O Globo**, RJ, 08 de dez. de 2020. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/quando-bossa-nova-estourou-fizeram-de-conta-que-eu-nao-existia-diz-cantora-alaide-costa-24785830>>. Acesso em: 29 de jun. de 2021.

COSTA, Gal. **Índia**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i9M2zgKqdGY>>. Acesso em: 29 de jun. de 2021.

FERREIRA, Mauro. **Mariene de Castro dilui paixão sensual de 'Índia' em gravação sem luminosidade**. Folha de S. Paulo, SP, 22 de fev. de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/12/22/mariene-de-castro-dilui-paixao-sensual-de-india-em-gravacao-sem-luminosidade.ghtml>>. Acesso em 29 de jun. de 2021.

FREIRE, Vanda. **A História da Música em Questão**. Revista Música, São Paulo, v. 5, n.2, p. 152- 170 nov. 1994.

GIL, Gilberto. In: TERRA, Renato e CALIL, Ricardo, diretores. **Uma Noite em 67**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=krqddqBiDt4k>> Acesso em: 05 nov. 2020.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. 24ªEd. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular**. São Paulo: Global, 2003.

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

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Canção Popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NETTO, Michel Nicolau. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2278>.

REGINA, Elis. **Querelas do Brasil**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j8r2sytKs-l>>. Acesso em: 29 de jun. de 2021.

SÉRGIO, Paulo. **Paulo Sérgio** – Vol. 7. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulo-sergio-vol-7>>. Acesso em: 29 de jun. de 2021.

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. 1ª Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Abuso sexual 6, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94
Alessandra Sanguinetti 5, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82
Ambiente de trabalho 96
Autoatenção 5, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 37

C

Ciclo junino 41, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 55, 57
Condições de trabalho 96
Conservação 58, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 85
Corpo 4, 5, 25, 26, 33, 34, 35, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 93
Criança 35, 50, 72, 79, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93
Cultura 2, 4, 17, 22, 23, 27, 31, 33, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 48, 52, 56, 57, 60, 61, 62, 64, 98, 108

E

Ensino superior 1, 2, 8, 9, 10, 11, 13, 15
Exigências do trabalho 96

F

Fotografia 70, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 82

H

Hegemonia burguesa 1

I

Identidade 1, 2, 14, 18, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 38, 39, 40, 44, 46, 47, 54, 55, 57, 58, 59, 67, 68, 77
Infância 4, 5, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 82, 89, 91, 92, 93, 94

L

Lady Clementina Hawarden 70, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83

M

Mato Grosso 5, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36
Memória 2, 4, 6, 16, 17, 20, 22, 23, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 48, 54, 56, 58, 60, 64, 65, 66, 69, 78, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 110

Modernidade líquida 16, 17, 19, 20, 25, 26, 27

Música 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 41, 48, 51, 55

N

Nova função 5, 58

Novo uso 5, 58

O

Ordem social competitiva 1, 13

P

Padrão compósito 1

Patrimônio 5, 40, 41, 44, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 110

Política oligárquica 1, 8, 13

Práticas 4, 5, 17, 18, 19, 23, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 39, 41, 46, 47, 54

Q

Quadrilha junina meu sertão 46, 51, 52, 54

Quadrilhas juninas 4, 5, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 54, 56

Quilombo de Laranjal 29

R

Responsabilidade 96

Roni Horn 70, 77, 78, 79, 80, 82

S

Saberes 4, 5, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37

Sobrecarga de trabalho 96

T

Tradição 5, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 34, 35, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 56

Turismo 4, 38, 42, 44, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 110

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

Memória, cultura e sociedade 2



 **Atena**
Editora

Ano 2021

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

Memória, cultura e sociedade 2



 **Atena**
Editora

Ano 2021