DOI opus2018b2405

Ó quão dessemelhante? Dialogismo e campo musical no LP *Transa*, de Caetano Veloso

Allan de Paula Oliveira
(Universidade Estadual do Paraná, Curitiba-PR)

João Pedro Schmidt
(Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP)

Resumo: Este texto apresenta uma análise do LP *Transa*, lançado por Caetano Veloso em 1972. Partindo do reconhecimento da importância simbólica do formato LP para a história da MPB nas décadas de 1960 e 1970 e dos conceitos de gênero musical, sonoridades e campo, esta análise focou nas dimensões dialógicas presentes tanto no plano das sonoridades – entendidas como uma economia de timbres – quanto no plano das letras das canções do LP. O objetivo é revelar como os inúmeros diálogos estabelecidos pelo LP foram importantes no processo de estabelecimento da MPB enquanto gênero musical, ou seja, enquanto um conjunto de enunciados musicais dotados de estrutura, estilo e conteúdo.

Palavras-chave: LP Transa. Caetano Veloso. MPB. Gênero musical. Sonoridades. Dialogismo.

How Dissimilar? Dialogism and Musical Field in *Transa*, an Album by Caetano Veloso

Abstract: This article presents an analysis of *Transa*, an LP album released by Caetano Veloso in 1972. Recognizing the symbolic importance of the LP format in the history of MPB in the 1960s and 1970s, we based this analysis on the concepts of the musical genre, sonority and discussion focusing on the dialogical dimensions present both within the scope of sonorities—understood as an economy of timbres—and within the textual scope of the album's songs. The aim is to reveal how the album's numerous dialogs were relevant to the process of establishing MPB as a musical genre, that is, a set of musical statements endowed with structure, style and content.

Keywords: LP Transa; Caetano Veloso; MPB; musical genre; timbre; dialogism.

OLIVEIRA, Allan de Paula; SCHMIDT, João Pedro. Ó quão dessemelhante? Dialogismo e campo musical no LP *Transa*, de Caetano Veloso. *Opus*, v. 24, n. 2, p. 119-139, maio/ago. 2018.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2018b2405

Este texto é uma síntese da pesquisa ligada ao projeto de iniciação científica que realizamos entre 2016-2017, com o título "Ó quão dessemelhante: a sonoridade do álbum *Transa*, de Caetano Veloso", no curso de Música Popular da UNESPAR. A pesquisa resultou em apresentações em seminários de pesquisa da universidade e uma versão primeira do trabalho foi apresentada em Schmidt (2017). A pesquisa também rendeu o trabalho de conclusão de curso de João Pedro Schmidt, sob orientação de Allan de Paula Oliveira, defendido no final de 2017.

Submetido em 21/05/2018, aprovado em 10/07/2018.

Em 2003, a editora anglo-americana Continuum começou a publicar uma série intitulada $33^{1/3}$, na qual cada livro teria como tema um LP que tivesse sido significativo[1]. Cada livro traria a história desse LP, o contexto e os bastidores de sua produção, bem como uma análise das canções. Devido ao escopo dos autores convidados para cada livro, na sua maioria jornalistas envolvidos com crítica musical, essas análises mesclavam comentários sobre os bastidores da produção dos LP's com a análise de elementos tais como questões rítmicas, o uso de determinados instrumentos e o diálogo de referências envolvido na produção das canções. Nessa linha foram publicados, até 2017, 127 livros, sendo que já estão previstos lançamentos até 2020.

A grande maioria dos LP's cobertos pela coleção podem ser englobados dentro do gênero pop rock, com uma delimitação espacial específica: o universo anglo-saxão. Não cabe aqui um debate extenso sobre o escopo da categoria pop rock e nos limitaremos, nesta parte do texto, a descrevê-la como um universo musical ligado à emergência do rock a partir da segunda metade da década de 1950 e cujos híbridos passaram a ocupar uma posição de hegemonia na indústria cultural, em um nível mundial, a partir da década de 1960, a ponto de eles serem combinados com a expressão "música pop"[2]. Esta combinação está relacionada a um interstício de público e de meio de divulgação da música: independentemente das diferenças estéticas em seu interior, o pop rock está ligado ao consumo musical por um público jovem e profundamente imbricado em redes de produção tecnológicas. A série de livros *$33^{1/3}$* cobre, em sua grande maioria, uma produção anglo-saxã que vai do período entre 1960 e 2017, abarcando aí diferentes variações estilísticas da história do rock e do pop. Há livros sobre LP's dos Beatles, Pink Floyd, Radiohead, AC/DC e outras bandas classificadas como trabalhando no gênero rock, assim como de artistas como Michael Jackson, o grupo sueco ABBA, New Kids on the Block, Prince, dentre outros relacionados à ideia de música pop. Também foram abordados trabalhos produzidos por artistas que, mesmo estando inseridos numa rede de produção e distribuição musical ligada ao pop rock, são relacionados a outros gêneros musicais, como é o caso de James Brown (funk), Kanye West (rap) ou os Beastie Boys (hip-hop).

É possível que, em 2003, a coleção *$33^{1/3}$* tenha aparecido como uma espécie de "manifesto de resistência" de um suporte de veiculação da música, o LP, que, nas primeiras décadas do século XXI, começava a ser considerado como obsoleto. A popularização do CD já havia modificado certas práticas ligadas à "cultura do vinil" – sobretudo os aspectos visuais a ele relacionados (as famosas "capas dos discos") e os aspectos mecânicos de sua veiculação (o "fim" de toca-discos e *pick-ups*). No século XXI, os primeiros desenvolvimentos da distribuição digital de música operavam no âmago daquilo que se tornara uma marca do suporte LP: a possibilidade do estabelecimento de um conjunto de canções como uma unidade discursiva. O formato mp3 permite a comercialização e a audição de canções de forma completamente independente de qualquer conjunto.

O que está por trás deste texto é esta possibilidade discursiva oferecida pelo LP, suporte de veiculação musical que marcou uma geração de músicos e ouvintes durante a segunda metade

[1] O LP, sigla para *long-playing,* tem sua história ligada aos desenvolvimentos dos suportes de registro sonoro. Até o o final da década de 1940, o suporte mais comum era disco de 78 rpm. Entre 1948 e 1949, foram lançados os discos em $33^{1/3}$ e 45 rpm. Ambos passaram a dominar o mercado de música popular durante a década de 1950, com o primeiro sendo usado para a divulgação de álbuns e coletâneas e o segundo para o lançamento de *singles*. Sobre a história dos suportes de gravação e reprodução sonora, cf. Morton Jr. (2004).

[2] Para uma tentativa de definição de pop e sua relação com o rock, cf. Frith (2006). Cf. também Shuker (2002).

do século XX. O álbum – entendido como unidade discursiva – veiculado no formato *long-playing* tornou-se uma das marcas da comercialização da música após a década de 1950. Não é sem razão que a coleção *33[1/3]* remonta à década de 1960. A mesma temporalidade aparece em publicações similares, como *1001 Albuns You Must Hear Before You Die* ("1001 álbuns que você deve ouvir antes de morrer"), publicada na Inglaterra e nos EUA em 2005: neste caso, o álbum tomado como "mito de origem" é o LP *In The Wee Small Hours*, lançado em 1955 por Frank Sinatra[3]. A novidade do álbum de Sinatra é que as canções eram reunidas em torno de uma mesma ideia, ou seja, procuravam criar um sentido de "unidade narrativa". E foi esta pretensão de unidade que deu ao LP, no universo do pop rock entre as décadas de 1960 e 1980, um status privilegiado enquanto suporte. Álbuns como *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (lançado pelos Beatles em 1967), *The Dark Side of the Moon* (Pink Floyd, 1973) ou *Thriller* (Michael Jackson, 1982), veiculados no formato LP, tornaram-se icônicos na história da música e extremamente representativos de suas épocas e tendências estéticas.

Neste sentido, é preciso atentar para o peso simbólico do LP na fruição musical entre o final da década de 1950 e o final da década de 1980. Como afirma Mammi (2014), em um texto onde compara a ascensão do LP como suporte com a do livro no Renascimento, o LP foi de tal forma significativo para a música na segunda metade do século XX que o próprio suporte, em si, foi elevado a uma categoria de "arte autônoma". Isto fica evidente na forma como o aspecto visual dos LP's se tornou icônica. Capas como o "disco do prisma" (o já citado *The Dark Side of the Moon*) ou a famosa foto dos Beatles atravessando a rua (*Abbey Road*, de 1969) tornaram-se símbolos poderosíssimos da cultura pop nos últimos quarenta anos, tanto que uma editora norte-americana, em 2010, lançou um livro intitulado *The Art of LP*: *Classic Album Covers 1955-1995,* só com capas de LP's vistas como peças de design gráfico[4]. No Brasil, nomes como Rogério Duarte ou Elifas Andreato tornaram-se bastante conhecidos no universo das artes gráficas devido aos seus trabalhos com LP's.

Um outro aspecto apontado por Mammi (2014) foi a emergência de figuras como o produtor de discos e o engenheiro de som. Até a década de 1950, essas figuras eram secundárias no processo de gravação e produção sonora. A gravação era apenas o registro do que era executado ao vivo. Isto, por exemplo, marcava gêneros como o jazz ou a música erudita, também muito inseridos na indústria fonográfica desde seu surgimento[5]. A partir da emergência do LP e de sua autonomização, não se tratava mais de registrar o que era tocado ao vivo, mas sim de criar uma obra que, por si, era significativa, mesmo que ela não pudesse ser executada ao vivo. O caso dos Beatles, neste sentido, é exemplar. Seus discos gravados em 1967 – *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* e *Magical Mistery Tour* – foram produzidos de tal forma que sua execução ao vivo era inviável, tamanha a quantidade de efeitos produzidos em estúdio. Nesse sentido, a música dos Beatles não podia ser dissociada de seu produtor, George Martin, central na produção destes discos. Ao nome de Martin pode-se somar outros, como Phil Spector (figura de destaque na história da música pop nos Estados Unidos na década de 1970) e Quincy Jones (importante produtor de jazz). No caso do Brasil, produtores como Mazzola e Liminha são nomes importantes para a compreensão das sonoridades ouvidas em LP's do final da década de 1970 e

[3] Uma edição brasileira de *1001 Álbuns* foi lançada em 2006, incluindo alguns álbuns de música brasileira que não constavam no original inglês.

[4] Organizado por Johnny Morgan e Ben Wardle, foi publicado pela editora Sterling.

[5] Para o surgimento da fonografia e a forma como ela alterou a audição musical e afetou, sobretudo, gêneros como o jazz e a música erudita, cf. os quatro primeiros capítulos de Katz (2010).

começo dos anos 1980. Em suma, a figura do produtor se torna valorizada à medida que o LP deixa de ser um mero suporte e se torna uma forma musical significativa.

E neste ponto, nesta passagem de suporte para forma, o LP se torna uma necessidade e um desafio para qualquer um interessado no estudo de determinados gêneros musicais ligados à música popular na segunda metade do século XX. É o caso da MPB, cuja história está relacionada com a hegemonia mundial do pop rock entre as décadas de 1960 e 1980[6]. Esta relação foi central na história da MPB, seja criando internamente discursos contra esta hegemonia (a estética da canção de protesto na década de 1960), seja estabelecendo com ela pontes de contato que deram à MPB uma enorme vitalidade enquanto universo musical na década de 1970. Napolitano (2002) aponta para o fato de que a MPB na década de 1970 se tornou uma verdadeira "instituição", fundada sob um paradoxo: ao mesmo tempo em que ela se colocava como uma crítica a forças hegemônicas do mercado mundial naquela década, a MPB fazia uso tanto dos elementos estruturais dessas forças (vide o peso de gravadoras multinacionais como Philips, EMI-ODEON e CBS na história da MPB) quanto estabelecia com essas forças diferentes diálogos estéticos – vertentes da MPB como o Tropicalismo, o Clube da Esquina, os "cearenses" (Fagner, Belchior, Ednardo) e os "pernambucanos" (Alceu Valença, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo) produziram obras em grande diálogo com diversas tendências do pop rock, tais como a psicodelia, o rock progressivo ou o *glam rock*.

Assim como o pop rock, a MPB também teve no LP um suporte significativo na sua história. Álbuns como *Construção* (Chico Buarque, 1971), *Fatal* (Gal Costa, 1971), *Clube da Esquina* (Milton Nascimento e Lô Borges, 1972), *Acabou Chorare* (Novos Baianos, 1972), *Tábua de Esmeraldas* (Jorge Ben, 1974), *Galos de Briga* (João Bosco, 1976), *Falso Brilhante* (Elis Regina, 1976), *Realce* (Gilberto Gil, 1979), dentre vários outros, se tornaram icônicos na história da MPB. E não se tratavam de meras canções reunidas, mas de conceitos que se traduziam em elementos musicais, como arranjos, timbres, formas de interpretação, mas também extramusicais, como imagens (capas e contracapas) e títulos (*Refavela,* lançado em 1977 por Gilberto Gil, trazia já no título uma série de significados). Em suma, a história da MPB, em parte, é uma história de álbuns tendo o LP como suporte.

Gênero musical, sonoridades e campo dialógico: o aporte conceitual

Este texto tem um LP em específico – *Transa*, de Caetano Veloso – como objeto de análise. Mas é preciso, antes de tratar especificamente desse LP, refletir sobre alguns conceitos que permearão a análise. Três conceitos serão centrais: gênero musical, campo e sonoridade. O exercício dessa pesquisa foi refletir sobre *Transa* a partir de uma adaptação conjunta desses

[6] Não cabe aqui, pela dimensão do artigo, uma discussão sobre a definição de MPB. Como afirma Sandroni (2004), definir a sigla envolve uma série de questões: musicais, ideológicas, mercadológicas. Em termos musicais, trata-se de um conjunto de repertório, produzido a partir de 1964, tendo como centro a modernização do samba proposto pela bossa nova, mas englobando (diferentemente da bossa) sonoridades e estéticas ligadas a gêneros regionais, como o baião, o forró, o frevo, dentre outros. Essa capacidade de englobamento da MPB foi ainda mais longe ao incorporar, no começo da década de 1970, sonoridades ligadas ao rock e à música pop. Vale observar que não se pode compreender os múltiplos significados atribuídos à MPB levando-se em conta apenas sua parte musical. São centrais também numa definição o fato da MPB, no momento de seu surgimento, estar inserida em debates políticos e culturais (a questão do nacional-popular) e também na dinâmica de novas formas da indústria cultural no Brasil, com a popularização da televisão. Sobre estes dois últimos aspectos, cf. Napolitano (2007).

conceitos, tomados de fontes extremamente heterogêneas. Por questão de espaço, o que será apresentado aqui é uma reflexão sobre a adaptação que fizemos dessas ferramentas epistêmicas. Como ponto de partida, resumimos nossa proposta: ***Transa* pode ser ouvido, com atenção a certas sonoridades, como um índice de consolidação da MPB enquanto gênero musical – em um processo que abarca, aproximadamente, o período entre 1965 e 1975. A compreensão dos significados deste LP nos convida a refletir sobre os diálogos internos e externos (campo dialógico) no interior da MPB.**

"Gênero musical" é uma expressão cujo uso tem se expandido na musicologia nos últimos trinta anos a partir da influência dos estudos literários sobre as análises de música (HOLT, 2007: 1-29). Gênero é um modo de **classificação** e, como tal, opera por um efeito de diferenciação e agrupamento. Trata-se de agrupar em um conjunto práticas musicais diferentes a partir de critérios preestabelecidos. Há uma dimensão cognitiva neste processo que escapa aos limites deste texto, muito mais preocupado com a interface entre uma dimensão sociológica da classificação (a eficácia de uma categoria ao classificar objetos) e os elementos musicais tomados como critérios classificatórios[7].

E são estes elementos, que servem como critérios classificatórios, que dão ao conceito de gênero um caráter extremamente fluido. Fabbri (2004: 9-14) chamou a atenção para as diferentes possibilidades em termos de critérios classificatórios: elementos formais e técnicos; semióticos; performáticos e comportamentais; sociais e ideológicos; e até mesmo elementos jurídicos. Enquanto uma musicologia mais tradicional classificava obras e peças musicais em gêneros como "sonata", "fuga", a partir de critérios formais e técnicos, os estudos de música popular se apresentaram mais abertos a questões de comportamento ou ideologia na classificação musical. Dessa forma, uma expressão como "canção de protesto" – marcada muito mais por elementos ideológicos do que propriamente formais (embora estes, de forma diversificada, existam) – é passível de ser utilizada como definidora de um "gênero musical".

No caso dos estudos de música popular, muito em função de sua aproximação com as ciências humanas, uma outra questão se colocou historicamente na forma como os gêneros são estudados. Além da classificação por parte do pesquisador, estes estudos atentaram para as classificações êmicas. Trata-se menos de como o pesquisador classifica um determinado repertório e mais para a forma como os agentes (músicos, produtores, publicitários, público) envolvidos na produção deste repertório o classificam. Talvez por isso o universo da música popular tenha sido tão prolífico no estudo de músicas a partir do conceito de "gênero musical". Por um lado, os diferentes usos da música deram margem a uma gama enorme de classificações. Por outro lado, o próprio caráter mercantil ligado à emergência das músicas populares no século XX fundamentou uma variedade de gêneros. Estudos como os desenvolvidos por Holt (2007) e Brackett (2016) mostram como vários gêneros surgiram enquanto classificações a partir de forças ligadas ao mercado musical: certos gêneros são rótulos de produtos que estão à venda em um mercado musical.

O conceito de gênero adotado neste trabalho está relacionado à proposta de Bakhtin (1997) para o estudo dos gêneros do discurso. Bakhtin os define como conjuntos **estáveis** de enunciados, sendo que esta estabilidade é reconhecida em termos de estrutura, estilo e conteúdo.

[7] Para uma introdução às dimensões cognitivas envolvidas na classificação de peças musicais, cf. Sloboda (2008: 203-253). Cf. também Samson (2001).

O ponto central é o fato de Bakhtin enfatizar o caráter comunicativo do gênero discursivo e exigir em sua análise considerações de ordem contextual capazes de englobar emissores e receptores. Uma análise dos gêneros discursivos que se atenha somente aos seus aspectos formais corre risco de perder exatamente este caráter comunicativo. Bakhtin nos convida a escapar da tentação de uma análise da obra por si mesma, sem cair em um sociologismo onde o objeto se reduza ao contexto. Talvez por seu próprio interesse literário, muito focado na ideia do romance como um todo analítico, Bakhtin não reduz a obra a uma análise ao nível fonético ou frásico (o que determinados autores estruturalistas fariam, trabalhando ao nível de morfemas) e tampouco a um mero reflexo de estruturas sociais. Em certa medida, ao propor o enunciado como unidade de análise, ele se coloca a um meio termo entre estas tendências.

No caso da música e, mais especificamente, da música popular, o que seria o enunciado? Eis um ponto que dificilmente pode ser respondido de forma objetiva e direta, com uma resposta apenas. Durante muito tempo, a musicologia mais tradicional reduziu o enunciado musical a uma espécie de "nível fonético", onde a articulação dos sons em determinados níveis, tais como motivos ou frases, constituía o centro da produção do significado. O desenvolvimento de outras musicologias – da etnomusicologia e de musicologias influenciadas pelas ciências humanas e pela semiótica – ampliou consideravelmente as possibilidades de análise, a partir das quais este "nível fonético" se torna um nível entre outros possíveis. É possível ler o texto de Phillip Tagg (1982), que se tornou referência para esta "musicologia da música popular", como um convite a este "jogo de níveis de análise". É verdade que Tagg ainda opera em um nível que pode ser chamado de "fonético", mas é verdade também que ele deixa claro a necessidade de perceber diferentes níveis de significado no estudo da música como processo comunicativo.

O enunciado pode assumir diversos níveis, sendo que o ponto central é definir o valor de cada nível dentro do conjunto, levando-se em conta os diferentes agentes envolvidos no processo comunicativo. Um exemplo tomado da história da música popular brasileira pode ajudar a ilustrar este ponto. Tomemos a canção *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, consagrada no III Festival Internacional da Canção, em setembro de 1968. Apresentada em um momento de fechamento político, a canção se tornou um símbolo da resistência às violências de Estado produzidas durante a ditadura no Brasil. Este significado se expressava, aos ouvintes, sobretudo pela sua letra, impactante a tal ponto de suas primeiras palavras – "Caminhando e cantando" – se tornarem o título popular da canção. O nível textual, assim, é central para qualquer historiador interessado na análise dos significados que esta canção teve naquele momento[8]. Todavia, isto não diminui a importância de uma análise que atente a outros níveis significantes. *Caminhando e Cantando*, em sua métrica ternária, foi definida por um ouvinte como sendo uma guarânia (VENTURA, 1998). E, de fato, uma audição da canção revela seu caráter mais próximo à estética do raqueado, forma de acompanhamento rítmico central em diversos gêneros musicais da região da Tríplice Fronteira – rasqueado, guarânia, chacarera, chamamé[9]. Esse elemento sonoro insere *Caminhando e Cantando* em um outro conjunto mais amplo e, de certa

[8] De uma forma geral, o nível textual se apresenta como código de escuta da "canção de protesto", que pode ser considerada um gênero musical – estável em termos de estrutura, estilo e conteúdo – do final da década de 1960. Para um estudo do contexto social de constituição da canção de protesto no Brasil, cf. Stroud (2000). Vale observar que, nas décadas de 1960 e 1970, a canção de protesto se torna central no cenário musical de diversos países. Sobre isto, cf. a coletânea organizada por Friedman (2013).

[9] A gravação original da canção – feita antes de sua apresentação do festival – pode ser ouvida na página de Vandré no Spotify. No mesmo disco há a gravação ao vivo, feita no dia da final do festival. Nesta última, Vandré canta a canção somente ao violão e em um andamento de marcha binário.

forma, naquele momento (1968) ainda relativamente desconhecido do público brasileiro, o do folclore latino-americano. Ao mesmo tempo em que Geraldo Vandré apresentava sua "guarânia" em um festival marcado por debates ideológicos e estéticos, muitos desses gêneros da região da Tríplice Fronteira estavam sendo escutados de forma extremamente politizada em países como a Argentina e o Paraguai (DÍAZ, 2009).

A questão que se coloca aqui é até que ponto o público de Geraldo Vandré tomou como significativo o fato da canção ter sido gravada como uma guarânia, ou até que ponto o próprio Vandré tomava este elemento como um elemento central na sua canção.[10] Vandré tinha conhecimento dos debates sobre o lugar dos gêneros considerados "folclóricos" nos países do Cone Sul? Ao compor a canção e usar um acompanhamento rasqueado, em tempo ternário, desejava se inserir em um diálogo com estes debates? Vale observar que a guarânia era um gênero musical muito ouvido por outro público no Brasil, diferente do público de Geraldo Vandré. Desde o final da década de 1940, a guarânia se tornara um elemento central na música sertaneja – um dos maiores clássicos do gênero, *Índia*, popularizado em 1952 pela dupla Cascatinha e Inhana, era uma guarânia[11]. Mas não era o público de Cascatinha e Inhana que estava no Maracanãzinho. Havia na canção de Vandré uma referência a este outro universo social, ligado à música sertaneja?

Estes pontos ainda merecem estudos, atentos tanto às intenções de Vandré quanto à escuta do público. O que interessa aqui é que *Caminhando* e *Cantando* oferece um bom exemplo de dois níveis de enunciado que não podem ser reduzidos entre si: a letra e o acompanhamento rítmico. Esses dois níveis produzem significados que não são necessariamente coincidentes. Há ainda outros níveis: o fato do acompanhamento da canção, na gravação em estúdio, trazer apenas violões (instrumento que, em 1968, nos debates culturais aparecia como o símbolo da tradição contra os estrangeirismos representados pela guitarra elétrica); a forma de cantar de Vandré, que se afastava tanto das interpretações intimistas relacionadas à bossa nova quanto do estilo de cantar "mais pra frente", naquele momento presente nas interpretações de cantores como Elis Regina e Jair Rodrigues. Todos estes elementos constituíam níveis de enunciado que colocavam em jogo aceitações e recusas por parte do público.

Quando apontamos para o caráter de gênero musical da MPB, é para estes diferentes níveis de enunciados que estamos direcionando nossa atenção. Pode-se argumentar que a variedade desses níveis é tamanha que impossibilitaria seu estudo e é fato de que a MPB, ao longo dos anos, apresentou uma enorme quantidade de possibilidades musicais. Atentemos aos artistas que foram englobados pelo rótulo de MPB: Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Elis Regina, Tom Zé, Alceu Valença, Fagner, dentre outros. E observemos como cada um destes artistas produziu um tipo de música diferente. Todavia, a despeito de sua diversidade sonora, a MPB foi capaz de **manter sua estabilidade, ou seja, ser reconhecida enquanto categoria classificatória por uma comunidade de agentes**, ao mesmo tempo que incorporava diferentes timbres, texturas, estilizações; em suma, incorporava novos enunciados. Destes diferentes enunciados, interessa-nos a questão da sonoridade.

Sonoridade é um conceito explorado a partir de uma musicologia voltada ao estudo da produção da música contemporânea no século XX, ouvida a partir do descentramento referencial de elementos como altura e ritmo em prol de outros elementos, como o timbre (GUIGUE,

[10] A julgar pelo fato dele apresentar, na final, a canção em ritmo binário, pode significar que a questão rítmica não era central. Mas isto é apenas uma hipótese.

[11] Para um estudo sobre a guarânia e sua incorporação pelos músicos brasileiros, cf. Higa (2010)

2007). Como afirma Molina (2014: 28), trata-se de um descentramento da ideia de tom, central na história da música de matriz europeia, em prol do som, tomado em si como fundamento do trabalho de composição. A ênfase na sonoridade foi central para o desenvolvimento de estudos sobre tendências estéticas da música no século XX, tais como a música concreta, a música eletrônica ou a música eletroacústica. Sintomaticamente, assim como as ferramentas de análise da música popular foram (e estão sendo) gestadas a partir da combinação de diferentes fontes e teorias (semiótica, crítica literária, estudos de performances, dentre outros), também estes estudos sobre sonoridades têm sido adaptados para a compreensão de aspectos da música popular. Molina (2014) oferece um exemplo desta adaptação ao analisar a sonoridade de álbuns da MPB na década de 1970, tais como *Minas*, lançado por Milton Nascimento em 1975. Sua análise, extremamente rica, opera num nível micro que vai além dos objetivos do nosso trabalho, mas serve como um guia importante das possibilidades analíticas da ideia da sonoridade para além do universo da chamada "música erudita" contemporânea. Nosso uso do conceito de sonoridade, aqui, se atém aos arranjos, entendidos como combinação de timbres específicos. Dessa forma, o timbre e suas combinações são o elemento central em nossa análise e, ao mesmo tempo, é em torno dos jogos que o tomam como referência que apontamos para o caráter de gênero da MPB. **Afirmar que a MPB se constituiu como um gênero (no sentido bakhtiniano) musical significa afirmar que um determinado conjunto de timbres e suas combinações (arranjos) se tornaram um grupo de enunciados estáveis – e, portanto, reconhecíveis por uma comunidade (músicos e ouvintes)**.

É interessante observar que historicamente o timbre também foi um elemento central na constituição da MPB. Referimo-nos aqui ao debate que opunha a sonoridade do violão à sonoridade da guitarra elétrica. Tal debate, já descrito em diversos trabalhos historiográficos e memorialísticos, refletia como os dois timbres serviam de fundamento para uma série de questões ideológicas. Enquanto o som do violão era ouvido como índice de uma autenticidade, a guitarra elétrica representava o imperialismo da indústria cultural, naquele momento uma questão central nos debates sobre cultura no Brasil. A combinação do timbre do violão em conjunção com "ritmos considerados autênticos", tais como o samba, o baião, o frevo, a marcha, a toada, dentre outros, estabeleceu uma das bases sonoras sobre a qual a MPB, na segunda metade da década de 1960, se constituiu. A este ponto, retornaremos adiante. Por hora, frise-se, o elemento a ser apontado como centro de nossa reflexão sobre o gênero: a sonoridade, representada por timbres e arranjos. Neste sentido, a concepção de sonoridade adaptada por Felipe Trotta nos servirá como referência:

> A sonoridade pode ser entendida como o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audivisuais) ou executada "ao vivo". Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador (TROTTA, 2008: 3-4).

Portanto, nossa proposta é um exercício de escuta, análise e reflexão sobre os materiais musicais englobados sobre o nome MPB, tendo como enunciado central a sonoridade. Estes materiais têm rendido análises em diferentes áreas, as quais têm apontado diferentes aspectos atrelados à MPB. Napolitano (2001) analisou os aspectos ideológicos e mercadológicos que

fundamentaram a constituição da sigla; Tatit (2002), mesmo não abordando a MPB como um conjunto, desenvolveu estudos nos quais artistas da MPB são incluídos tendo como centro o enunciado vocal (dicção), enquanto Ribeiro (2014) nos oferece uma análise do uso dos modalismos na história da música popular brasileira, incluindo nomes ligados à MPB, como Tom Jobim, Edu Lobo, Caetano Veloso, dentre outros; Sandroni (2004), por sua vez, entendeu a MPB como um conjunto com intenções englobantes da cultura musical brasileira e a analisou em função desta sua capacidade de englobamento (enfatizando o momento, década de 1990, que assistiu à ascensão de práticas musicais que escapavam a esse englobamento). Por outro lado, análises do aspecto literário da MPB há muito tempo têm sido desenvolvidas – como exemplo, tome-se o clássico de Sant'Anna (2013).

E, por fim, nesta elaboração conceitual, é preciso descrever o que entendemos por "**campo musical**", ou, mais especificamente, como "campo". Este é um termo de significados distintos, conforme a área. A Sociologia, desde a década de 1970, tem referenciado "campo" a partir das ideias de Pierre Bourdieu, como um espaço social marcado por lutas em torno do poder simbólico (BOURDIEU, 1989). Campo, nesse sentido, denota um conjunto de agentes em processo de inter-relação e conflito em torno de hegenomia. Em torno dessa ideia de campo, Bourdieu desenvolveu análises dos mais diferentes universos sociais: artístico, jurídico, científico, acadêmico, econômico, religioso e político. A mesma ideia o permitiu avançar com reflexões sociológicas em torno de áreas até então infensas a este tipo de análise, tais como a gastronomia, o esporte e a moda.

Um ponto, nesta acepção de campo por Pierre Bourdieu, merece ser isolado aqui. Campo exige, para seu estudo, uma perspectiva **relacional**. O significado de um elemento dentro do campo **só pode ser plenamente compreendido em relação aos outros elementos desse conjunto**. Assim, se pensarmos a MPB enquanto campo, a compreensão mais ampla de suas obras passa por esta inter-relacionalidade. Perde-se algo quando se trata – para retomar um exemplo anterior – de *Pra não dizer que não falei das flores* sem referência ao fato de que quando a canção foi apresentada, na final do III Festival Internacional da Canção Popular, havia outras canções no mesmo evento: *Sabiá* (de Chico Buarque e Tom Jobim), *Andança* (de Paulinho Tapajós, Danilo Caymmi e Edmundo Souto), *Caminhante Noturno* (de Arnaldo Batista e Rita Lee), dentre outras. É em relação a elas, seus temas, seus arranjos, suas formas interpretativas, que uma compreensão mais ampla dos significados atribuídos à canção de Vandré pode ser vislumbrada. Ao mesmo tempo, com sua canção, Vandré procurava – agia de forma intencional – se relacionar, seja de forma a se aproximar, seja de forma a se afastar, de outras canções do campo. Vandré possivelmente procurava, com um arranjo enxuto, sendo acompanhado apenas ao violão, se colocar de forma oposta aos arranjos apresentados, por exemplo, pelos Mutantes na interpretação de *Caminhante Noturno*. Ao mesmo tempo, ele se aproximava de outros músicos, como Edu Lobo ou Chico Buarque[12].

Bourdieu conferiu um sentido específico aos seus estudos sobre os campos, nos quais o foco da análise recaía sobre os agentes. Seu objetivo era apontar as estratégias de ação dos sujeitos no interior do campo. De novo, o exemplo de Geraldo Vandré: que posição ele ocupava no campo ao se apresentar com um arranjo baseado somente na sonoridade do violão? O mesmo vale para Os Mutantes: ao inserir o timbre de guitarras em sua canção, que posição

[12] Uma vez mais: essas afirmações sobre as intenções de Geraldo Vandré são hipotéticas e exigem um tipo de estudo onde o discurso do próprio compositor seja central.

assumiam? A análise, portanto, acaba exigindo uma "história social do campo", o que equivale ao processo de constituição de diferentes posições dentro deste campo. Este aspecto – que exige, em contrapartida, uma abordagem aberta à história – é de suma importância para o estudo da MPB e de qualquer gênero musical.

Mas há ainda uma dimensão relacional que escapa aos interesses de Bourdieu e que é central neste texto: a relação entre as obras, o que chamaremos de "aspecto dialógico" – inspirado no conceito de dialogismo, tal como trabalhado por Bahktin. Ao propor uma análise do discurso no interior do romance, Bahktin aponta para o caráter dialógico em vários planos: no plano linguístico, no plano social e no plano, mais amplo, da cultura (BAKHTIN, 1981). Essa ideia de "dialogismo", tal como desenvolvido por Bakhtin, nos oferece uma alavanca teórica para uma reflexão sobre os diálogos entre as obras da MPB – fundamental para a compreensão de seus significados – e destas com outras obras, de outros gêneros. O exercício de pesquisa que realizamos com um LP de Caetano Veloso foi no sentido exatamente de refletir sobre estes diálogos. Trata-se de uma análise atenta do diálogo das canções e do disco como um todo tanto com outras obras da MPB quanto com outros gêneros musicais e discursivos.

Transa: sonoridades e diálogos

Transa, de Caetano Veloso, foi lançado em maio de 1972, pela Philips. O disco foi inteiramente concebido e gravado durante o período de exílio do artista em Londres, assim como seu disco anterior, intitulado *Caetano Veloso*, lançado um ano antes. Este último apresenta o momento em que Caetano estreou tocando violão em gravações, uma vez que, no período tropicalista (1967-1969), Caetano era tido apenas como cantor e compositor — do ponto de vista de sua gravadora e dele próprio (VELOSO, 1997)[13]. *Transa* avança ainda mais nesse sentido, não só trazendo Caetano como violonista, mas também com arranjos guiados por seu violão e sua forma de tocá-lo.

Se a ideia de texto é explorar o campo dialógico no qual *Transa* se insere – de modo a revelar elementos que nos ajudem a pensar a MPB enquanto gênero musical –, é preciso desdobrar a escuta em dois sentidos. Um, interno ao LP, por meio de suas canções. Outro, externo ao LP, tomando-o como unidade em diálogo com outros álbuns da época. O álbum de Caetano em si, tomado canção por canção, já daria uma análise bastante extensa no sentido de explorar os diálogos passíveis de serem esboçados a partir das sonoridades, formas de interpretação e letras. Aqui focaremos em dois aspectos: a intertextualidade presente no plano das letras e as sonoridades.

Transa é, antes de tudo, um disco de citações. Das sete canções apresentadas no álbum, seis são composições do cantor extremamente marcadas por citações musicais e extramusicais de diferentes contextos — a MPB da época; movimentos anteriores da música brasileira, como a bossa nova, o pop e o rock internacionais; a poesia de Gregório de Matos; a cultura popular da Bahia, são apenas alguns universos com os quais Caetano dialoga no disco. Esse uso de citações na

[13] A periodização do Tropicalismo que estamos usando aqui segue a própria intenção de Caetano Veloso, que, em diversos momentos, comentou que o "movimento" foi curto, sendo restrito aos anos de 1967 (a partir do III Festival da Record, em outubro) e 1969 (quando ele e Gilbeto Gil saíram do Brasil, em julho, por imposição da ditadura militar) (VELOSO, 1997). Dessa forma, chamamos de "discos tropicalistas", com referência a Caetano Veloso, seus dois discos lançados em 1968 (*Caetano Veloso* e o disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*) e o disco homônimo, *Caetano Veloso*, lançado em agosto de 1969.

narrativa musical consistia numa permanência de um dos procedimentos mais utilizados pelo Tropicalismo (FAVARETTO, 1995). Há uma diferença, entretanto, no uso dessas citações. Nos discos tropicalistas, as citações são estendidas, na forma de regravações inteiras de canções de outros compositores. É o caso de *Coração Materno*, *Três Caravelas* e do *Hino ao Nosso Senhor do Bonfim*, no disco *Panis et Circensis* (1968); e *Cambalache*, *Carolina* e *Chuvas de Verão*, no disco de 1969[14]. A versão destas canções na íntegra é, de certa forma, um procedimento citacional. Mas ele opera com intenções e procedimentos distintos. O primeiro deles é o humor e a paródia, com intenções satíricas, central na escuta de uma canção como *Coração Materno* e *Três Caravelas*. Este efeito era central na proposta tropicalista, à medida que ele permitia aos compositores um jogo de tradição e ruptura que permitia a "retomada da linha evolutiva da música brasileira", para usar a expressão muito debatida de Caetano Veloso a respeito de suas propostas estéticas que orientariam o Tropicalismo[15]. O segundo deles – e muito importante aqui – é o fato de que estes procedimentos citacionais, nestes discos tropicalistas, estão muito vinculados à questão dos arranjos. Neste ponto, a figura de Rogério Drupat – arranjador que trabalhou nos dois discos de 1968 e no disco de 1969 – é central. Esse uso tropicalista das citações aparecem em *Transa* na versão de *Mora na Filosofia*, samba de Monsueto Menezes e Arnaldo Passos. No entanto, nesta versão o sentido humorístico já não existe, nem na interpretação, nem no arranjo. E o afastamento da forma tropicalista do uso das citações em *Transa* fica evidente no fato de que, em todas as outras canções, as citações assumem as formas de vinhetas, em um jogo de justaposição de elementos que dá às citações um caráter mais explícito. Enquanto nos discos tropicalistas elas são, muitas vezes, sub-reptícias, exigindo do ouvinte uma "competência linguística" específica na escuta dos arranjos, em *Transa* elas se tornam mais explicitadas.

É um verdadeiro exercício de "arqueologia musical" uma audição que se atente às citações presentes nas canções de *Transa.* Isto já fica evidente com *You Don't Know Me*, canção que abre o álbum, a qual estabelece a formação instrumental e a sonoridade de banda que estarão presentes em todo o álbum. Ao contrário dos discos tropicalistas de Caetano, em *Transa* não há a figura de um arranjador, sendo que as canções foram trabalhadas conjuntamente – como se fosse uma banda de rock – pelos músicos envolvidos: o próprio Caetano (violão e voz), Jards Macalé (violão e guitarra), Moacir Albuquerque (baixo elétrico), Tutti Moreno (bateria) e Áureo de Souza (percussão). Esse conjunto sonoro já se faz evidente nesta primeira canção. Caetano canta logo no início o verso do título, que significa em português "você(s) não me conhece(m)", e segue cantando sobre a solidão do exílio. Alguns versos depois, porém, Caetano começa a trazer versos

[14] *Coração Materno* é um tango-canção composto e lançado por Vicente Celestino em 1937. A canção foi retomada em um filme homônimo, de bastante sucesso, de 1951, onde Celestino atua e canta. *Três Caravelas*, composta por João de Barro, foi um sucesso no carnaval de 1957, interpretado por Emilinha Borba. O *Hino ao Nosso Senhor do Bonfim* foi composto na década de 1920 por Arthur de Salles e é tradicional nas festividades de Salvador. *Carolina*, composição de Chico Buarque, foi apresentada originalmente no II Festival Internacional da Canção Popular (FIC), em outubro de 1967, e lançada no LP do compositor (*Chico Buarque de Hollanda, v. 3*) de 1968. *Cambalache* era um dos clássicos do repertório tangueiro nas décadas de 1940 e 1950, tendo sido composta pelo argentino Enrique Discépolo em 1934. *Chuvas de Verão*, samba-canção de Fernando Lôbo, foi um sucesso de 1947, na voz de Francisco Alves. Todas estas informações foram compiladas a partir de várias fontes: os sites *Todo Tango* e *Dicionário Cravo Albin*, e as obras de Mello (2003) e Mello e Severiano (1997).

[15] Caetano usou a expressão "retomada da linha evolutiva" numa entrevista em maio de 1966 para a revista *Civilização Brasileira*. Pela expressão, Caetano procurava denotar o que ele entendia ser uma espécie de "natural" evolução da música brasileira no sentido de uma combinação entre modernidade e tradição. Esse ponto de vista permitia a Caetano fugir das críticas que eram feitas à bossa nova na década de 1960, devido à sua abertura à influência do jazz. Ao mesmo tempo, servia como mote de orientação para o próprio projeto tropicalista. Para uma leitura da entrevista e suas repercussões, cf. Napolitano (2007: 101-108)

e citações musicais de diversos compositores da música popular brasileira. Talvez seja possível interpretar isso como uma forma de resposta ao verso que o compositor canta nos primeiros versos: após dizer "vocês não me conhecem", ele apresenta ao seu ouvinte suas referências, o universo cultural pelo qual transita.

Primeiramente, Caetano cita *Maria Moita*, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes: "nasci lá na Bahia de mucama com feitor / o meu pai dormia em cama, minha mãe no pisador". A canção fazia parte, originalmente, do musical *Pobre Menina Rica*, encenado em 1964, sendo incluída ainda no disco de Nara Leão, do mesmo ano, *Opinião*. "Laia, ladaia, sabadana, Ave Maria" é um trecho de *Reza*, parceria de Edu Lobo e Ruy Guerra lançada pelo primeiro em 1964. Tanto *Maria Moita* quanto *Reza* fazem parte de uma produção ligada à bossa nova, onde temáticas sociais passaram a ser predominantes nas letras. Essa produção, que teve em Carlos Lyra e Edu Lobo (ambos vinculados aos projetos de CPC da União Nacional dos Estudantes) dois nomes importantes, foi central no estabelecimento de um campo de canção de protesto, o qual, por sua vez, constituiu uma das bases da MPB.

No meio de *You Don't Know Me*, a voz de Gal Costa aparece ao fundo cantando uma canção de Caetano intitulada *Saudosismo*, que integrava o espetáculo que os tropicalistas fizeram na boate Sucata no Rio de Janeiro, no segundo semestre de 1968. A citação cantada por Gal tem a letra: "eu, você, nós dois, já temos o passado, meu amor, um violão guardado, aquela flor, e outras mumunhas mais". Esse trecho, por sua vez, faz referência a *Fotografia*, de Tom Jobim (lançada por Sylvia Telles em 1959), cuja letra diz: "eu, você nós dois, aqui neste terraço à beira-mar, o sol já vai caindo e o seu olhar parece acompanhar a cor do mar". Posteriormente, Caetano diria que *Saudosismo* era "uma prestação de contas tropicalista para com a bossa nova" (VELOSO, 1997). Ou seja, *Saudosismo* pode ser ouvida em *You Don't Know Me* como uma "metacitação".

Ao final da canção, aparece uma citação de Luiz Gonzaga: "eu agradeço ao povo brasileiro, norte, centro, sul inteiro, onde reinou o baião" faz parte de *Hora do Adeus*, canção gravada por Gonzagão em 1967. O "rei do baião" já fora gravado por Caetano no seu primeiro disco feito na Inglaterra, lançado um ano antes de *Transa* – uma versão de *Asa Branca*. Tanto *Asa Branca* quanto *Hora do Adeus* são canções denotativas de despedida e, de certa forma, são metáforas musicais do exílio vivido por Caetano Veloso naquele momento. Além disso, estes conjuntos de citações, em certa medida, são denotativas também do próprio projeto da MPB, constituído a partir de uma articulação entre a bossa nova e universos musicais considerados tradicionais no Brasil, como o samba (na forma da canção de protesto) e o baião. Em termos musicais, essa articulação fez da MPB um discurso musical englobante, capaz de articular modernidade e tradição[16]. Essa articulação foi central para a hegemonia da MPB no cenário da música popular brasileira até a década de 1980.

As citações líricas – no plano da letra – que aparecem como centrais em *Don't Know Me* se repetirão em outras canções do disco, como *It's a Long Way* e *Triste Bahia*. Se em *You Don't Know Me* há uma articulação entre modernidade e tradição na conjunção da canção de protesto, bossa nova e baião, em *It's a Long Way* a articulação inclui o elemento que o espaço do exílio em Londres oferecia a Caetano: o pop rock. O primeiro verso da canção deixa isto claro: *"woke up this morning / singing an old Beatles song"*[17]. Aqui, Caetano já traz a principal referência estrangeira

[16] Essa articulação é a ideia central no discurso da "retomada da linha evolutiva".
[17] A tradução: "acordei esta manhã / cantando uma antiga canção dos Beatles".

do disco, reiterada no meio da canção quando ele canta o verso *"it's a long and winding road"* – referência a *The Long and Winding Road*, de John Lennon e Paul McCartney, que os Beatles haviam lançado em abril de 1970. Essas referências ao principal nome do pop rock da década de 1960, os Beatles, são articuladas na canção com citações ao universo do baião (*Sodade Meu Bem, Sodade* que ficou conhecida como parte da trilha sonora de *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, em 1953, na voz da cantora Vanja Orico), da bossa nova (*Consolação*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, de 1963) e ao cancioneiro das décadas de 1940 e 1950 (citações de *Água com Areia*, sucesso de Pery Ribeiro em 1961, e *Lenda do Abaeté*, de Dorival Caymmi, lançada em 1948). *Triste Bahia*, por sua vez, aprofunda as citações ao universo da música mais tradicional do Recôncavo da Bahia. Nesta canção, Caetano dialoga com elementos centrais da cultura baiana, como a religiosidade católica misturada às religiões de matriz africana, a capoeira, a poesia de Gregório de Matos (da qual o título da cancão e a primeira parte da letra é retirada) e as canções de Dorival Caymmi. Para além de Gregório de Matos, a referência mais importante de *Triste Bahia* são os cantos de capoeira tomados do disco *Capoeira Angola*, de Mestre Pastinha e sua Academia, lançado em 1969.

No plano das letras, portanto, *Transa* deixa claro uma das dimensões do campo dialógico no qual o trabalho de Caetano, naquele momento, procura se inserir. Neste plano, tradição e modernidade são articulados: a música tradicional da Bahia, o cancioneiro das décadas de 1940 e 1950, a bossa nova, a canção de protesto e o universo da música pop. Uma escuta de *You Don't Know Me*, *It's a Long Way* e *Triste Bahia* explicitam estas articulações. De certa forma, ela constitui um aprofundamento da própria proposta tropicalista. Caetano cita, em seu livro *Verdade Tropical*, a lembrança de dizer a um jornalista, no início do Tropicalismo, a frase: sou baiano e estrangeiro (VELOSO, 1997). É possível identificar essa forma de pensar na construção deste LP de 1972 – mostrando que, mesmo depois de terminado o Tropicalismo, a sua proposta estética continuava viva nos trabalhos do compositor.

Mas estes diálogos não se limitam às letras e, para pensarmos nos significados de *Transa* nos começos de 1972, sua inserção no interior da MPB produzida à época, é necessário notar também os diálogos sonoros. A sonoridade de *Transa* se funda no conjunto violão, baixo, bateria e percussão. O conjunto "violão-baixo-bateria" não era novidade na música brasileira. Tornara-se uma possibilidade mais usual a partir do advento da bossa nova. Os três primeiros discos de João Gilberto têm basicamente este tipo de acompanhamento, com o baixo quase imperceptível (em alguns casos, ausente) e a bateria (com o bumbo abafado e tocada com escova), havendo a adição de instrumentos de sopro (madeiras ou metais) como contracantos[18]. A aproximação estética da bossa nova com outras tendências, tais como o samba mais tradicional do Rio de Janeiro e o cancioneiro do Nordeste, gerou, a partir de aproximadamente 1964, uma sonoridade de "violão-baixo-bateria" menos intimista – na falta de um termo melhor – do que nos discos de João Gilberto[19]. Ao mesmo tempo, há a recuperação do elemento percussivo que a bossa nova havia minimizado. Este tipo de sonoridade – baseada agora em violão, baixo e bateria (ou percussão),

[18] Tome-se, como exemplo, as gravações de João Gilberto de canções como *Chega de Saudade* ou *Desafinado* (presente no seu primeiro LP, *Chega de Saudade,* de 1959).

[19] Mas ela dividia a hegemonia sonora dos primórdios da MPB com outro conjunto sonoro, formado pela combinação piano-baixo-bateria, que apontava para as conexões jazzísticas enfatizadas pela bossa nova. Este tipo de sonoridade (com uma variante que poderia incluir uma guitarra) foi representado de forma intensa por trios como o Zimbo Trio e quartetos como o de Oscar Castro Neves. É também a sonoridade que marca o programa de TV que, junto com o show Opinião, poderia ser visto como o "ritual de gênese" da MPB: o programa *O Fino da Bossa*. O conjunto piano-baixo-bateria é o centro sonoro, por exemplo, do primeiro LP de Edu Lobo lançado em 1964.

com sopros adicionais – foi central no período de surgimento da MPB, que podia efetivar seu projeto de síntese da música popular brasileira, onde o compositor tinha à mão elementos de diferentes gêneros (samba, baião, frevos) e formas (toadas, cantigas) musicais que eram trabalhadas em torno de uma economia de timbres onde a combinação violão, baixo, bateria ou percussão era o eixo sonoro[20]. LP's como *Opinião*, de Nara Leão, e o primeiro de Geraldo Vandré (homônimo), ambos de 1964; ou ainda, o primeiro disco de Chico Buarque (homônimo), de 1966, tem nesta economia de timbres a sua sonoridade central.

Neste sentido, a sonoridade centrada em violão-baixo-bateria de *Transa* não constituía uma novidade, ou uma ruptura, no campo da MPB. Mas ela trazia alguns elementos que apontavam para novas abordagens. A primeira é o diálogo musical com gêneros e tendências da música pop da época. Isto fica evidente em *Nine Out of Ten*, que é considerada por Caetano uma de suas melhores composições em inglês, tendo ele afirmado isso em diversos momentos (VELOSO, 1997, 2012). Ela foi pioneira no sentido de ter trazido para o contexto da MPB, pela primeira vez, o reggae, que à época (começo da década de 1970) aparecia como prática musical significativa entre imigrantes jamaicanos na Inglaterra[21]. O reggae aparece, em *Nine Out of Ten*, nas vinhetas inicial e final da canção (que, durante o canto, se apresenta ritmicamente como algo próximo à marcha-rancho), bem como no seu primeiro verso: *"walking down Portobello Road to the sound of reggae"*. Em entrevista, Caetano observa:

> Eu me apaixonei pelo reggae, junto com Péricles Cavalcanti, que gostava de passear comigo por Portobello. Nem sabíamos ainda o nome do novo ritmo. Quando aprendemos, passamos a repeti-lo em conversas com muita excitação. Quando compus a música (a que, para mim, tem a melhor das letras em inglês que escrevi), pedi a Moacyr Albuquerque, o baixista, que tentasse reproduzir a linha de baixo dos reggaes que ouvíamos. E ele foi perfeito nessa pioneira entrada do reggae na música brasileira (VELOSO, 2012).

O mesmo pode ser dito sobre *Nostalgia*, a última faixa do disco, e também a mais curta, com um minuto e vinte e dois segundos de duração. Nesta, Caetano inclui no contexto de *Transa* a sonoridade do blues, seja na "levada" de blues ao violão, seja na presença de uma gaita de boca, tocada por Angela Ro Ro. Tanto *Nine Out of Ten* quanto *Nostalgia* revelam a abertura e o diálogo de Caetano Veloso para a música pop de um modo geral, característica já presente no Tropicalismo e que será mantido durante toda a trajetória do artista. Todavia, como será

[20] O que se chocava com a forma como os festivais da canção eram organizados, já que tais festivais apresentavam, na maioria das vezes, as canções em arranjos com acompanhamento de orquestra. Este é um ponto que merecerá comentários em textos futuros sobre a gênese sonora da MPB.

[21] O reggae tem uma importância histórica nos estudos sobre música popular. Em certa medida, foi ele, em sua importância enquanto prática de imigrantes e suas conexões com a classe trabalhadora na Inglaterra, que orientou o interesse de uma sociologia pelo universo da música popular. O contexto no qual Caetano e Gil, em Londres, tomaram contato com o reggae era o mesmo daquele onde foi produzido um texto como *Reggae, Rasta and Rudies*, de Dick Hebdige, incluido na clássica coletânea dos Estudos Culturais britânicos organizada por Hall e Jefferson (2014) – um dos primeiros textos de sociologia voltados para a prática da música popular de cunho urbano.

Pode-se debater se a vinheta é estruturada ritmicamente em torno de uma ideia de reggae ou de ska. Este debate escapa aos limites desse texto – ele é bastante intenso entre os estudos sobre o reggae. Sobre este debate, cf. Manuel, Bilby e Largey (2006: 183-199). Aqui mantivemos a fala do próprio sujeito pesquisado: Caetano Veloso. Ele está chamando de reggae a vinheta de *Nine Out of Ten*.

apontado adiante, este diálogo musical com a música pop ganha um relevo único quando comparado com o quadro mais amplo da MPB da época.

O segundo aspecto que, talvez, possa ser considerado um elemento novo na forma como a sonoridade violão-baixo-bateria é trabalhada em *Transa* está relacionado à própria forma como as canções são apresentadas. Este aspecto é de difícil descrição, mas ele poderia ser resumido na palavra "organicidade". Todas as canções de *Transa* foram arranjadas e trabalhadas em grupo, num espírito mais espontâneo. Com isto nos referimos ao fato de que as canções foram sendo "construídas" à medida que, nos ensaios, Caetano e os músicos que o acompanhavam iam tocando as canções. Isto deu aos arranjos uma sonoridade de banda mais próxima do universo do rock e do pop do que da MPB da época. Este aspecto já aparecia nos discos de Caetano de 1969 e 1971, mas em *Transa* ele ficou evidente e explicitado.

> Escrevi convidando-o [Jards Macalé] para tocar comigo em Londres. Ele aceitou. Minha ideia era fazer um grupo que tocasse a partir do meu próprio modo de tocar violão. Tuti Moreno já estava morando algum tempo em Londres e Áureo de Souza tinha chegado para passar algum tempo. Juntamente com Tuti ele se encarregaria da bateria e da percussão. Escrevi para a Bahia chamando Moacir Albuquerque, o belo e talentoso irmão de Perinho, para trazer um "contrabaixo baiano" para a minha banda. Ele também aceitou. Daí que nasceu *Transa*, um dos meus discos preferidos…
> […] Entreguei a direção musical a Macalé, que era um violonista de verdade, mas o que nós criamos juntos no Art's Lab só poderia ser criado para um trabalho meu. Gravamos o disco como se fosse um show, em duas ou três sessões… (VELOSO, 1997: 457).

Essa "organicidade", essa sonoridade mais ligada a uma banda, fica explícita em todas as canções de *Transa*, mas uma, em particular, talvez dê o melhor índice deste ponto: a versão de *Mora na Filosofia*. Uma audição comparada entre a versão de Caetano e outras gravações anteriores da canção – todas disponíveis em plataformas como o YouTube e o Spotify – oferece uma excelente possibilidade de reflexão sobre as transformações dos arranjos na música popular brasileira entre as décadas de 1950 e 1970[22]. Por "arranjo" estamos entendendo a economia – ou seja, as relações – de timbres presentes nas gravações, bem como seus trabalhos rítmicos e performativos[23]. A gravação de Marlene, feita em 1955, se insere no campo das músicas de carnaval: há uma ênfase na ideia de batucada (com a percussão ocupando um lugar central no arranjo, além da ausência de instrumentos como violão e cavaquinho) e presença de coro (canto coletivo). Já a gravação de Maria Bethânia, de 1965, faz uma referência, na abertura, ao espírito de carnaval da gravação de Marlene, com uma percussão de escola de samba. No entanto, já no espírito da nascente MPB, logo após esta referência, que assume a forma de uma vinheta de introdução, o arranjo assume a forma do conjunto violão-baixo-bateria, com sopros (trompete e flauta) executando contracantos.

[22] *Mora Na Filosofia* foi lançada originalmente pela cantora Marlene para o carnaval de 1955. Monsueto gravou a canção no seu único LP, lançado em 1962, *Mora na Filosofia dos Sambas de Monsueto*. Essa gravação praticamente repete as mesmas características da gravação de Marlene, com ênfase, no arranjo, na ideia de batucada. Um terceira versão é a de Maria Bethânia, em seu disco de estreia *Maria Bethânia*, de 1965.
[23] Para uma discussão conceitual do termo "arranjo", o capítulo 1 de Aragão (2001).

A gravação de *Mora na Filosofia*, em *Transa*, revela muito bem o caráter de banda do trabalho sonoro desenvolvido no LP, girando em torno da levada rítmica e harmônica do violão tocado com andamento consideravelmente mais lento que o da interpretação de Marlene e elementos estéticos bem distintos da gravação de Maria Bethânia. O cantor confere à canção um caráter melancólico que não era presente na gravação original (embora já presente na gravação de Bethânia), principalmente através da emissão vocal e das notas sustentadas por períodos mais longos. Depois da introdução levada apenas por voz, violão e um baixo constante, a bateria é acrescentada. Terminando com súbito crescimento de intensidade na música – caracterizado nos instrumentos – e do andamento, Caetano passa a cantar a melodia uma oitava acima, e a canção atinge seu ápice até a finalização. A mistura dos elementos do samba, presentes na gravação original, aos elementos do pop rock, caracterizados pela instrumentação do *Transa*, resultam num objeto sonoro híbrido, uma leitura muito pessoal do samba a partir de um fone de ouvido que mesclava a bossa nova, a própria história da MPB e o pop rock.

Transa entre os outros LP´s

O que foi apontado aqui deve ser visto como esboços na compreensão dos múltiplos significados presentes em *Transa*. Nisto ele não difere de nenhum álbum: como todos os atos discursivos, seus significados só podem ser esboçados, jamais totalizados por uma análise, qualquer que seja[24]. Procuramos neste texto convidar o leitor a uma escuta que estabeleça diálogos de *Transa*. Por isso enfatizamos o aspecto citacional – bastente singular no disco e na obra de Caetano Veloso, em particular – e a questão das sonoridades, a economia dos timbres presentes nas gravações. Para isto, procuramos ouvir e refletir sobre cada uma das gravações presentes no disco[25]. Todavia, conforme apontamos no início, uma característica desta "era de LP's" é o fato dos LP's terem adquirido uma unidade enquanto forma discursiva que permite – e, em alguns casos, exige – que sejam tomados na sua íntegra. Aqui se trata de refletir sobre os significados do LP como um todo, e não de cada uma de suas canções. Nesse sentido, é útil confrontar *Transa* com seus congêneres do cenário musical brasileiro de 1972.

1972 foi o último ano da chamada "Era dos Festivais", para usar a expressão do jornalista Zuza Homem de Mello (2003). Esta era compreendeu o período entre 1965 e 1972 e foi marcada por uma relação intrínseca entre a televisão e a música popular brasileira. É impossível compreender a dimensão afetiva que artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Chico Buarque, dentre outros, tiveram sobre uma determinada geração de brasileiros sem atentar para o fato destes artistas terem suas trajetórias marcadas por sua inserção na televisão. E tal inserção se deu em um momento de impulso à transmissão televisiva. Tal impulso estava ligado ao interesse da ditadura militar instalada em 1964 em criar um sentido de unidade nacional, o que

[24] O leitor atente, todavia, que este texto não busca os significados de *Transa* para seus ouvintes, à época ou hoje. Isto seria bastante interessante e renderia outro texto. O que produzimos aqui foi uma reflexão (esboço) sobre os significados do disco a partir de nossa própria escuta (claro que nos apoiamos em entrevistas do próprio autor, mas estas não foram o elemento fundante da reflexão). É importante frisar este ponto, de modo a deixar claro o estatuto epistêmico deste trabalho e como outras abordagens sobre o mesmo tema são necessárias.

[25] A única não comentada foi *Neolithic Man*, canção que, talvez, possa ser agrupada com *Nine Out of Ten* ou *Mora na Filosofia* na exemplificação da sonoridade de banda que procuramos enfatizar aqui ou ainda na forma como o arranjo é trabalhado em grupo. Trata-se da canção mais experimental do disco, com um arranjo bastante inusitado.

gerou um forte investimento do Estado na área de telecomunicações. Hamburger (1998), trabalhando com dados do IBGE, revela que entre 1960 e 1970 a porcentagem de domicílios brasileiros com televisão saltou de 4% para 22% (e esse número duplicaria na década de 1970). A MPB é, entre outras coisas, um produto dessa expansão da TV. E os festivais televisivos organizados entre 1965 e 1972 foram centrais no estabelecimento (ou seja, na legitimação) deste produto.

Em setembro de 1972, a TV Globo organizou o VII Festival Internacional da Canção Popular (FIC). Este festival foi importante nas trajetórias de alguns artistas que se tornariam bastante populares nos anos seguintes, como Raul Seixas e Alceu Valença, ou se tornariam muito comentados pela crítica musical, como Walter Franco. Todavia, estes festivais já apresentavam um esvaziamento (iniciado com a decretação do AI-5 em 1968), o que ajuda a compreender o investimento ainda mais intenso das gravadoras na produção dos LP's. Em 1971, Gal Costa lançara o primeiro LP duplo da história da MPB: *Fatal.* No segundo semestre do mesmo ano, Chico Buarque lançara *Construção*, com grande recepção na crítica e alta vendagem (mais de 100 mil LP's vendidos, bastante elevado para os padrões da MPB da época)[26]. *Construção,* quinto LP na discografia de Chico, diferia dos trabalhos anteriores do compositor, seja nas conotações políticas de seu trabalho, seja no plano musical, com arranjos (sobretudo em duas canções) que envolviam sonoridades sinfônicas (como *Construção*, com arranjo de Rogério Duprat).

Quando *Transa* foi lançado, em maio de 1972, ele não era o único trabalho de Caetano no mercado. A Philips lançara, em dezembro de 1971, um compacto duplo de Caetano com seis canções de carnaval, e uma delas – *Chuva, Suor e Cerveja* – fora bastante executada nas rádios nos dois primeiros meses de 1972[27]. Concomitantemente a isto, *Transa* também disputou mercado com discos que estavam sendo lançados no mesmo período: *Clube da Esquina*, de Milton Nascimento e Lô Borges, fora lançado em abril; *Elis*, de Elis Regina, sairia em junho; e *Expresso 2222*, de Gilberto Gil, sairia em julho. A ideia de campo dialógico, com o qual estamos trabalhando, sugere que observemos estes outros discos que, naquele momento, se apresentavam como opções ao ouvinte. Neste sentido, *Elis* e *Construção* podem ser úteis para criar relações de contraste.

Construção era uma espécie de afirmação da MPB na linha hegemônica de seu surgimento: havia uma aproximação com o universo do samba (canções como *Cotidiano* e *Samba de Orly*) e da seresta (*Valsinha* e *Acalanto*), relação com o lirismo típico da bossa nova (*Desalento* e *Olha Maria*). Em termos de sonoridade, com exceção do arranjo impactante de *Deus lhe Pague* e *Construção* (além de suas letras de comentário social), o disco de Chico ainda mantinha a economia de timbres dos primeiros discos do compositor e dos inícios da MPB (1964-1965). *Elis*, por sua vez, apresentava uma novidade em relação aos trabalhos da cantora até então: as canções eram apresentadas em torno de uma sonoridade piano-baixo-bateria (com o uso do piano elétrico) interpretada, todavia, de forma mais intimista, sem os acentos instrumentais de seus discos da fase

[26] Segundo a coluna "Música Popular", assinada por Walter Silva, na *Folha de São Paulo*, de 9/12/1971, *Construção* era o LP mais vendido em São Paulo antes do Natal e do lançamento do LP de Roberto Carlos.

[27] Caetano lançaria compactos de carnaval (com uma faixa de cada lado) todos anos até 1977. Naquele ano, as canções destes compactos e mais *Atrás do Trio Elétrico* (do disco de 1969) seriam reunidas pela Philips em um LP intitulado *Muitos Carnavais*.
Não temos informação de quanto *Transa* vendeu, mas o próprio Caetano (1997) revela que apenas na década de 1980 ele passou a vender mais de 100 mil discos. Ou seja, na década de 1970, ele seguia a tendência mais ampla da MPB de ser um gênero restrito a grupos de classe média. Sobre isto, cf. Morelli (2009).

O Fino da Bossa (onde ela era acompanhada pelo Zimbo Trio) e sem elementos de uma estética da *soul music* que marcara os arranjos de algumas canções em seus discos entre 1969 e 1971[28]. Enquanto Chico Buarque apresentava um trabalho onde o binômio bossa nova-samba era enfatizado, Elis assumia uma postura mais jazzista. Neste sentido, o diálogo com o pop rock anglo-americano de *Transa* diferia bastante, em termos de sonoridade, desses discos que lhe eram contemporâneos.

O disco de Caetano era mais próximo, em termos de diálogos estéticos, de *Clube da Esquina* e *Expresso 2222*. O disco de Gil, que seria lançado dois meses depois, fora gestado no mesmo ambiente de *Transa*, em Londres, embora Gil tenha se deixado mergulhar ainda mais no pop rock inglês da época (VELOSO, 1997). O disco de Milton e Lô Borges também revelava os mesmos diálogos de *Transa*: com a bossa nova e com o pop rock da época. Porém, trazia elementos ausentes em *Transa:* o maior deles sendo um diálogo maior com o jazz, fruto da própria trajetória de vários músicos do Clube da Esquina, como Robertinho Silva, Toninho Horta e Luiz Alves.

Procuramos, neste texto, propor significados a *Transa* relacionados às suas sonoridades e a alguns aspectos do LP. Tais significados estão atrelados ao que entendemos ser um campo dialógico, dentro do qual o LP assume uma posição diante de outros trabalhos, outras estéticas. Essa dinâmica dialógica é fundamental para um estudo da MPB enquanto gênero e, no caso desse disco, ele aponta para um traço muito importante: a capacidade da MPB de estabelecer diálogos diversos, ou seja, de operar em um campo bastante extenso. É esta operação que constitui o que Bakhtin tratou como "estabilidade" do gênero discursivo. *Transa* representa o momento onde as apropriações feitas pela MPB começavam a ser estáveis (reconhecidas por um público). Três anos antes, em 1969, Caetano Veloso era ouvido, por muitos, como um artista oposto à ideia de MPB, e *Transa* representa um momento onde se pode ouvir o englobamento, por parte da MPB, de sonoridades que, até então, eram ouvidas como excluídas da sua definição. De certa forma, em 1969 o rótulo MPB ainda estava em processo de estabilização, sendo que "o que era" e o "que não era MPB" ainda era motivo de extremos debates. Na segunda metade da década de 1970, o gênero (e o rótulo) se apresenta estabilizado, de tal forma que ele podia ser contraposto por novos discursos musicais[29]. Este trabalho procurou tão somente apontar em que medida *Transa* se aproximava e se distanciava de outros LP's e de outras estéticas, tentando iluminar aspectos desse momento de englobamento musical em que a MPB incorporava sonoridades que até então havia rejeitado. Trata-se de tomar o álbum de Caetano como índice deste momento e deste processo e, a partir dele, convidar o ouvinte a uma reflexão sobre os diálogos musicais desse período. Talvez possamos resumir a pesquisa no próprio título, acrescentado de uma interrogação: "Ó quão dessemelhante?". Pois é isto o campo dialógico: um conjunto onde os elementos se assemelham e se diferenciam, cabendo à análise apontar para a dinâmica deste processo.

[28] Para um estudo da trajetória de Elis, cf. Lunardi (2015).

[29] Quando a jornalista Ana Maria Bahiana publica, em 1980, uma coletânea de textos sobre a "MPB dos anos 70", ela nem se dá ao trabalho de definir MPB – a estabilidade significa um reconhecimento naturalizado, e o leitor sabia do que se tratava (BAHIANA, 1980). O mesmo aparece no testemunho de Dapieve (1995: 23) sobre o cenário de rock no Brasil nos anos 1980, quando ele se refere à "encastelada MPB" (referindo-se a artistas como Caetano Veloso e Chico Buarque).
É importante frisar – e Bakhtin o faz – que a ideia de "estabilidade de gênero" **não significa** que o debate sobre seus elementos seja ausente. A discussão sobre "se é ou não MPB" nunca deixou de ocorrer. Todavia, ela se tornou menos intensa por volta de 1975 – o que significa que o gênero e o rótulo já estavam estabilizados.

Referências

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada Será como Antes*: MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. Discourse in the Novel. In: _____. *The Dialogic Imagination*: Four Essays. Austin: The University of Texas Press, 1981. p. 259-421.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 277-326.

BOURDIEU, Pierre. Génese dos conceitos de habitus e de campo. In: _____. *O poder simbólico.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 59-73.

BRACKETT, David. *Categorizing Sound*: Genre and Twentieth-Century Popular Music. Oakland: The University of California Press, 2016.

DAPIEVE, Arthur. *Brock*: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995.

DÍAZ, Claudio. *Variaciones sobre el "ser nacional"*: una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino. Córdoba: Recovecos, 2009.

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: FRITH, S. (Org.). *Popular Music:* Critical Concepts in Media and Cultural Studies. v. 3: Popular Music Analysis. London: Routledge, 2004. p. 7-35.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália*: Alegoria, Alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

FRIEDMAN, Jonathan (Org.). *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*. New York: Routledge, 2013.

FRITH, Simon. La música pop. In: FRITH, S.; STRAW, W.; STREET, J. (Org.). *La otra historia del rock*: aspectos clave del desarollo de la música popular – desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización. Barcelona: Robinbook, 2006. p. 135-154.

GUIGUE, Didier. Estética da Sonoridade: teoria e prática de um método analítico, uma introdução. *Clave*, João Pessoa, v. 4, p. 37-65, 2007.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (Org.). *Rituales de resistencia*: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 4: Contrastes da Intimidade Contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 439-487.

HIGA, Evandro. *Polca Paraguaia, Guarânia* e *Chamamé*: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS. Campo Grande: Editora UFMS, 2010.

HOLT, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

KATZ, Mark. *Capturing Sound*: How Technology has Changed Music. Berkeley: University of California Press, 2010.

LUNARDI, Rafaela. *Em busca do falso brilhante*: performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976). São Paulo: Intermeios, 2015.

MAMMI, Lorenzo. A era do disco. *Piauí,* São Paulo, n. 89, p. 25-31, fev. 2014.

MANUEL, Peter; BILBY, Kenneth; LARGEY, Michael. *Caribbean Currents*: Caribbean Music from Rumba to Reggae. Philadelphia: Temple University Press, 2006.

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

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo*. 85 anos de músicas brasileiras. v. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

MOLINA, Sérgio. *A composição de música popular cantada* – a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns nos pós-década de 1960. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica*: um estudo antropológico. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

MORTON JR, David. *Sound Recording*: The Life Story of a Technology. Baltimore: John Hopkins University Press, 2004.

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

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DEL IASPM, 4., 2002. *Anais...* Mexico: UNAM, 2002. p. 20-35.

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

RIBEIRO, Vicente. *O modalismo na música popular urbana do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SAMSON, Jim. Genre. In: *Grove Music Online.* 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040599>. Acesso em: 15 fev. 2018.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. (Org.). *Decantando a República:* inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 23-36.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Música popular moderna e poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SCHMIDT, João Pedro. O Quão Dessemelhante: a sonoridade do álbum *Transa*, de Caetano Veloso. In: ENCONTRO ANUAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UNESPAR, 3., 2017, Apucarana. *Anais…* Apucarana: UNESPAR, 2017. p. 686-698.

SHUKER, Roy. Pop Music. In: _____. (Org.). *Popular Music:* the Key Concepts. New York: Routledge, 2002. p. 225-226.

SLOBODA, John. *A mente musical:* a psicologia cognitiva da música. Londrina: EDUEL, 2008.

STROUD, Sean. "Música é pro povo cantar": Culture, Politics and Brazilian Song Festivals, 1965-1972. *Latin American Music Review*, Austin, v. 21, n. 2, p. 87-117, 2000.

TAGG, Phillip. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music,* Liverpool, v. 2, p. 37-65, 1982.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*: a composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2002.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, Recife, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008.

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

_____. Caetano Veloso Fala sobre "Transa". *GaúchaZH*, Porto Alegre, 24 jun. 2012. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/06/caetano-veloso-fala-sobre-transa-3800240.html>. Acesso em: 12 set. 2017.

VENTURA, Zuenir. *1968*: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

Allan de Paula Oliveira (Unespar) é professor do curso de música popular da Faculdade de Artes do Paraná, na Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Possui Graduação em História (UFPR, 2001), Mestrado em Antropologia Social (UFSC, 2004) e Doutorado em Antropologia Social (UFSC, 2009). Tem realizado pesquisas sobre música popular brasileira, sobretudo a música sertaneja, a partir de uma perspectiva que combina Ciências Sociais e História. allan74oliveira@gmail.com

João Pedro Schmidt (Unicamp) é bacharel em Música Popular pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Atua como diretor musical, arranjador e cantor no grupo vocal Vidro e Corte e participa também como cantor no grupo vocal Café no Canto. Atualmente é mestrando em Música no Instituto de Artes da Universidade de Campinas (Unicamp). jotape_sch@hotmail.com