



11. A MÚSICA SERTANEJA NOS ANOS 70: TENSÕES ENTRE ANTIGO E MODERNO

SESSÃO - 02

*Guilherme Castro Ortega**

Resumo

Nos anos 70, juntamente ao processo de modernização nacional, industrialização, crescimento das grandes cidades e migração do campo em direção a cidade, é que se efetua a transformação da música caipira em música sertaneja. Esta música, tal qual conhecemos atualmente, tem seu nascimento engendrado no processo de consolidação da indústria cultural no Brasil. Indústria cultural que, segundo Adorno, tem por característica central a padronização na produção e a comercialização como mercadoria dos bens culturais. Ainda que sob a aba da indústria cultural, a música sertaneja se reapropriou de elementos da música caipira. Este processo de reapropriação seguiria o curso daquilo que Canclini chamou de “modernidade híbrida” latino americana, fundindo o tradicional e o moderno. Na transformação da música caipira em música sertaneja, portanto, uma dupla exerceu papel de suma importância: Millionário e José Rico. Eles redefiniram os rumos da música sertaneja introduzindo instrumentos como a guitarra elétrica.

Palavras-chave: Música sertaneja; Canclini; Adorno

Abstract

In 70's, along the process of national modernization, industrialization, growth of large cities and migration from the countryside toward the city, is that it makes the transformation of country music on country music. This song, as we know it today, has its birth engendered in the process of consolidation of the cultural industry in Brazil. Cultural industry, according to Adorno, is the central feature of standardization in production and marketing of goods and cultural goods. Even under the flap of the culture industry, the country music reappropriate elements of country music. This repossession would follow the course of what Canclini calls “modern hybrid” Latin American, fusing the traditional and modern. In the transformation of country music in country music, therefore, served a dual role of paramount importance: Millionaire and Jose Rico. They redefined the direction of country music by introducing tools such as the electric guitar.

Keywords: Country music; Canclini; Adorno.

* Mestrando em Ciências Sociais pela UNESP, campus de Marília.



Cultura, Cidadania e Mídias Alternativas

No bojo da década de 70, em um Brasil já urbanizado e com grandes cidades, com sua modernização e indústria cultural firmadas, poderíamos dizer que ocorre a transformação efetiva da música caipira em música sertaneja. Por meio de duplas como Leo Canhoto e Robertinho e Milionário e José Rico, a música sertaneja se encontra imbricada ao processo de produção da indústria da cultura.

De acordo com Theodor Adorno, na indústria cultural, a produção cultural seria pautada pelos mesmos padrões e regras que transformam os objetos em mercadoria. Esta produção nos moldes industriais faz com que os bens da cultura passem por um processo de padronização. A matriz dessa padronização, estaria totalmente vinculada ao processo de produção.

A comercialização e sucesso mercadológico esvaziam a obra de seu conteúdo original, seu valor estético, sua forma, perdendo a relação primária com o ambiente social e cultural dos seus produtores originais. O conteúdo perde a importância, pois o que se valoriza é a capacidade de venda junto ao maior número possível de pessoas.

Neste sentido, a indústria cultural comete muitas vezes o mesmo ato de repetição do já existente com aparência de novo, mas que, em sentido estético nada

representa de novo. Por outro lado, quando há a apropriação do novo, este precisa ser esvaziado de seu conteúdo original, precisa ser pasteurizado para ganhar universalidade.

O que na indústria cultural se apresenta como um progresso, o insistentemente novo que ela oferece permanece, em todos os seus ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante; em toda parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças como na própria motivação do lucro desde que ela ganhou ascendência sobre a cultura (ADORNO, 1985, p. 94).

Deste modo, para Adorno, “a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre lógica da obra e a do sistema social” (ADORNO, 1985, p. 114). No movimento da indústria cultural a “racionalidade técnica” e empresarial ganha centralidade. Uma música, por exemplo, não se distingue em relação à outra; um filme é estruturalmente formulado de modo análogo aos outros; as revistas e jornais trazem marcas miméticas em sua relação uns com os outros.

Esse processo de inserção da indústria cultural no Brasil, acompanhado da modernização nacional, apresenta algumas peculiaridades. Nos anos 40 e 50, é possível identificar no país o surgimento, ainda que incipiente, de uma indústria cultural. Segundo Renato Ortiz





Cultura, Cidadania e Mídias Alternativas

(2001), é neste momento que começa a se desenvolver no Brasil uma “sociedade de massas”. Um exemplo é que o percentual de publicidade permitido nas rádios aumenta significativamente, passando de 10% em 1932 para 20% em 1952.

“É ainda nas décadas de 40 e 50 que o cinema se torna de fato um bem de consumo, em particular com a presença de filmes americanos” (ORTIZ, 2001, p. 41). Esta influência americana se confirma, em outra medida, na programação musical das rádios, uma vez que é neste período “que a música americana se expande” nas rádios brasileiras, ocupando maior proporção no decorrer da programação diária.

A música americana também marcava presença. Renato Macedo e seu irmão contavam-na em alguns desses programas. Essa característica do radialista-cantor lovou-o a ter na Excelsior, em 1941, o chamado “Ecos da Broadway”, no qual só tocava música gravada norte-americana (Glenn Miller, Tommy Dorsey, etc.) (MORAIS, 2000, p. 77).

Por outro lado, entre essas duas décadas, o país assiste ao crescimento em números de jornais, revistas e mercado editorial de livros e ao surgimento da televisão em 1950, na cidade de São Paulo.

Juntamente a este processo de inserção de uma indústria cultural, podemos pensar que a partir dos anos 50

a modernização nacional começava a operar sobre bases mais sólidas. Com a “internacionalização do mercado” e uma economia monopolista, associada ao investimento do Estado na expansão e diversificação da economia, a indústria começa a se tornar mais dinâmica. Se por um lado, Estado, capital privado nacional e internacional investem muito em siderurgia, petróleo, mineração e transporte; por outro lado, há também muito investimento e crescimento da indústria de bens intermediários e bens duráveis, como exemplo disto, temos: indústria automobilística, petroquímica, metalurgia, eletrodomésticos etc.

Ao passo que o país se moderniza, de modo praticamente simultâneo os processos de migração e crescimento urbano também se intensificam. Entre os anos 1950 e 1970,

Migraram para as cidades, nos anos 50, 8 milhões de pessoas (cerca de 24% da população rural do Brasil); quase 14 milhões, nos anos 60 (cerca de 36% da população rural de 1960); 17 milhões, nos anos 70 (cerca de 40% da população rural de 1970). Em três décadas, a espantosa cifra de 39 milhões de pessoas! (MELO e NOVAIS, 1998, p. 581).

Através da modernização do campo e a inconstância decorrente da produção agrícola, os migrantes que vinham para o Estado de São Paulo com o intuito de trabalhar no campo não residiam lá por muito tempo. Eles saíam





Cultura, Cidadania e Mídias Alternativas

da zona rural em busca de trabalho e o lugar que representava a oportunidade de trabalho duradouro e um futuro melhor era a cidade. Lugar este que congregava o processo industrial e representava a nação “moderna”.

Entretanto, dada a sazonalidade do trabalho agrícola, eles permaneciam pouco tempo nas áreas registradas e em seguida prosseguiram em busca de trabalho seguindo as frentes pioneiras ou as de expansão. Depois de muitas andanças, retornavam à cidade e passavam a ocupar as áreas periféricas como foi o caso específico de São Miguel Paulista (PAIVA, 2004, p. 12).

Num contexto de migração intensa de trabalhadores de outros Estados, esses eram incorporados ao ambiente urbano-industrial. O que impunha a eles e sua cultura uma adaptação aos padrões de vida da grande cidade.

Após a acentuação deste processo de migração e urbanização, portanto, no início dos anos 60 o país apresentava a “consolidação de uma estrutura econômica capitalista, com capacidade própria de acumulação, dominada por oligopólios nacionais e estrangeiros, e com forte participação estatal” (MANTEGA, 1984, p. 43). Consolidação esta, especialmente no setor industrial, que com o passar dos anos se aprofundou, chegando ao período do chamado “milagre econômico”, nos idos de 1970.

São nos anos 70, no decorrer da

ditadura militar, que podemos afirmar também uma consolidação da indústria cultural brasileira. Em 1970 o mercado fonográfico¹ encontrava-se em grande expansão, chegando a um “crescimento médio de 400% nas vendas de discos, entre 1965 e 1972” (DIAS, 2000, p. 54), acompanhando o crescimento na produção do mercado editorial de revistas e livros, cinema e principalmente a televisão.

É neste período que se formam os grandes conglomerados comerciais de cultura, como por exemplo, os conglomerados radiofônicos que unem as rádios regionais em redes nacionais e exercitam um controle praticamente total dos meios de comunicação. O que gera aquela característica mencionada acima, própria e central na indústria cultural: a “padronização” e integração dos gostos e estilos.

Da Música Caipira para a Música Sertaneja

A música sertaneja emergente na década de 70 passa por reformulações significativas em relação à música caipira executada no ambiente rural e também a música caipira produzida após sua primeira gravação em 1929, por “Cornélio Pires e sua Turma”. Se diferenciando no tocante as letras, ao papel exercido na sociedade, entre outros fatores, e ao mesmo tempo se aproximando em relação à utilização da viola de dez cordas e da forma





de cantar.

Um primeiro aspecto da música caipira é que este tipo de expressão musical aparece sempre acoplado a algum tipo de ritual, seja ele religioso, de trabalho ou de lazer (MARTINS, 1975, p. 105). Estes rituais como, por exemplo, os religiosos estão em convergência e sintonia com o ciclo produtivo rural, sendo este “a grande e decisiva unidade de tempo, que define a orientação da vida do caipira”. Segundo Antonio Candido,

Marcando esta divisão do ano segundo o ritmo agrário, devemos lembrar a festa de São João, a 24 de junho, que o encerra; e a 16 de agosto a de São Roque, importante em toda essa região do Estado, que o inicia, carregada dos votos e esperanças relativas à labuta que se reabre. Ambas, devidas em grande parte ao cumprimento de promessas feitas em prol do bom rendimento da lavoura, mas exprimindo dois momentos diferentes: o da certeza sobre o que foi; o da incerteza sobre o que será (CANDIDO, 1982, p. 124).

De outra forma, a “festa do Divino”, uma das mais conhecidas festas caipiras, congrega a idéia de uma festa ao mesmo tempo religiosa e referente à produção (profana). A “sua comemoração varia de região para região, conforme o ciclo agrícola do lugar e não conforme a posição da festa no calendário religioso do ano.” (MARTINS, 1975, p. 109). A música sertaneja, ao contrário, não se coloca em relação direta com as festas. Ela é produzida a partir de outra matriz, que

diz respeito ao entretenimento apropriado pelo capital e para um consumo mais difuso.

Sendo regida normalmente em meio aos rituais, a música caipira na maioria dos casos não apresenta, no momento de sua criação, um compositor específico. A criação da música caipira é coletiva, característica diametralmente oposta à realidade da música sertaneja que apresenta composições “autorais”. Neste sentido, esta individualização das composições sertanejas se expressa nas letras, com uma temática mais voltada ao indivíduo, principalmente ao que tange as relações amorosas. Sendo recorrentes também elementos da vida cidadina, como o carro e a questão financeira. Em “O Carango”², de Leo Canhoto e Roberzinho, podemos verificar estes elementos citados:

O que é que vale o meu dinheiro e minha fama
se eu gosto muito de quem não gosta de mim
meu carro é grande mas ando sempre sozinho
por isso corro, corro mesmo até o fim

Ninguém tem pena do meu pranto
por que será que vivo sempre abandonado
já que meu bem me desprezou vivo correndo
com meu carango do motor envenenado.

Em outra medida, a criação coletiva na música caipira ainda determina outro importante aspecto de diferenciação:





Cultura, Cidadania e Mídias Alternativas

incorporada dentro de todo o ritual festivo, esta música poderia se estender por um tempo não previamente estipulado. Isto deslocava as amarras temporais da música. Assim, “antes do primeiro disco de Moda caipira, em 1929, uma moda podia se alongar por duas, três horas de duração” (SANT’ANNA, 2000, p. 99).

Por seu turno, inicialmente a música sertaneja sofria com limitações técnicas, já que a duração das canções gravadas em disco não poderia se estender por um longo tempo. Uma vez que os primeiros discos comercializados no Brasil eram os discos de 78rpm (78 rotações por minuto) e não comportavam muito tempo de gravação: cerca de 4 a 5 minutos de cada lado ou uma música de cada lado do disco.

Com o passar dos anos esta questão da duração das músicas não mais é tida como um problema técnico – de forma que na década de 1970 o disco LP, ou Long-Play, já havia substituído o 78rpm, e que por sua vez tinha a capacidade de armazenamento muito maior que o de 78 rotações. De problema técnico, a duração da música sertaneja passaria para uma questão padronização de mercado.

Outro quesito marcadamente diferenciador dessas duas “expressões” musicais é a dança ou coreografia. Enquanto que para a realidade da música sertaneja, a dança se torna algo dispensável, com a

música caipira, normalmente unida a algum ritual, a dança se coloca como parte integrante indissociável – como é o caso do cateretê ou da catira.

Há, porém, algumas aproximações importantes que podemos realizar entre a música caipira e a música sertaneja. Dentre elas, uma primeira é geográfica, pois ambas se manifestam com muita intensidade nos estados de Goiás, Mato Grosso, Paraná, Minas Gerais e principalmente São Paulo – local onde desembocava o maior número de duplas sertanejas e gravadoras, bem como veículos de comunicação.

Uma segunda e mais fundamental aproximação aqui entre música caipira e sertaneja diz respeito à utilização da viola caipira e ao formato das duplas com vozes sobrepostas em *terça*. Ainda que no decorrer da consolidação da música sertaneja a viola tenha perdido relativo espaço para os instrumentos elétricos, como a guitarra e o contrabaixo, ela se situa como um dos elementos essenciais para ambos os estilos de música. A formatação da estrutura dos artistas em duplas, com as vozes sobrepostas em *terça* e a utilização em maior ou menor grau da viola de dez cordas, seriam como uma marca não apagada da cultura caipira deixada para trás.

É importante neste ponto resgataremos a idéia de “hibridação”, explora-





Cultura, Cidadania e Mídias Alternativas

da no livro *Culturas Híbridas*, de Néstor García Canclini. Segundo Canclini, a realidade inerente à modernidade na América Latina sofreu processos próprios de implementação, gerando uma fusão entre as diversas temporalidades existentes.

A pretensa substituição do antigo pelo novo não se realizaria de modo conclusivo. Há uma mescla, uma fusão entre elementos do presente e do passado. Isto se espelha nas práticas políticas, sociais e especialmente culturais. De modo que o modernismo cultural por vezes não corresponde à modernização econômica.

Essa heterogeneidade multitemporal da cultura moderna é consequência de uma história na qual a modernização operou poucas vezes mediante a substituição do tradicional e do antigo. Houve rupturas provocadas pelo desenvolvimento industrial e pela urbanização que, apesar de terem ocorrido depois que na Europa, foram mais aceleradas. Criou-se um mercado artístico e literário através da expansão educativa, que permitiu a profissionalização de alguns artistas e escritores. As lutas dos liberais do final do século XIX e dos positivistas do início do século XX – que culminaram na reforma universitária de 1918, iniciada na Argentina e estendida logo a outros países – conquistaram uma universidade laica e organizada democraticamente antes do que em muitas sociedades européias. Mas a constituição desses campos científicos e humanísticos autônomos se chocava com o analfabetismo da metade da população, e com estruturas econômicas e hábitos políticos pré-modernos (CANCLINI, 2003, p. 74).

Neste sentido, a música sertaneja

se apropriou de algumas características da música caipira. Uma vez transformados, esses elementos como a viola e as vozes em *terça*, são reelaborados, tornando-se outra coisa. Pensamos que a reutilização desses elementos poderia ser interpretada como uma possível mescla do antigo – da música caipira – e a representação do novo da música sertaneja.

Para que pensemos ainda nessa questão, vale lembrar especificamente da música sertaneja na década de 70. Num momento em que esta música despontava como matéria produzida e comercializada pela indústria dos bens culturais, ela era majoritariamente ouvida por aquela população migrante oriunda do campo.

Os horários destinados para a música sertaneja nas rádios, especialmente de São Paulo, eram pela manhã e ao emergir da noite. Ou seja, entre um turno e outro dos trabalhadores nas indústrias paulistanas, compostas por uma grande quantidade desses trabalhadores migrantes. Segundo José de Souza Martins

Em julho de 1972, 10 emissoras de rádio da cidade de São Paulo tinham 34 programas de música sertaneja, variando o alcance geográfico das emissões desde a área municipal até outros Estados. Levando em conta a periodicidade (desde programas diários até programas irradiados programas semanais) havia um total de 217 programas irradiados semanalmente: 36,4% começavam entre 5 e 6:30 h da manhã; 40,1%, entre 5 e 7 h; 15,2%, entre 18 e 18:30 h; e 28,5%, entre 18 e 21 h. Esses horários são característicos de começo e fim de dia dos trabalhadores rurais, mas são também





característicos de começo e fim de dia dos trabalhadores suburbanos de São Paulo (MARTINS, 1975, p. 118-119).

Assim, a música sertaneja passaria por um duplo movimento: como uma musicalidade apropriada pelo moderno, composto pela indústria cultural; e como uma musicalidade que se estabelece e transmite sentido para aquela parcela de população migrante, recém chegada do campo.

É nestes anos 70 que surge Milionário e José Rico, uma das grandes duplas responsáveis pela consolidação do estilo musical sertanejo no país. Romeu Januário de Matos, o Milionário, de Monte Santo – MG, nascido em 1940; e José Alves dos Santos, criado em Terra Rica – PR, porém nascido em São José do Belmonte – PE, em 1946.

Uma das histórias atribuídas à formação da dupla relata que eles se conheceram em um hotel chamado *Ideal da Luz*, localizado próximo a Estação da Luz, em São Paulo. Hotel este que recebia grande parte dos cantores sertanejos oriundos do interior e de outras regiões do país que chegavam à capital do estado, na tentativa de uma vaga de destaque no cenário musical nacional.

Após a passagem de Milionário por oito formações diferentes de dupla e do trio formado por José Rico que se apresentava na Rádio Tupi, a dupla final-

mente se une dando origem ao “Milionário e José Rico”. Em 1970, com a união da dupla, é iniciada a gravação do primeiro disco, com o nome de “Matéria Paga”, somente lançado em 1973. No entanto, foi em 1975, depois de firmado contrato com a gravadora *Continental/Chantecler*, que Milionário e José Rico alcançaram “a maior marca de vendas até então, 200 mil LPs – o que equivaleria, hoje, a dois milhões de cópias” (NEPOMUCENO, 1999, p. 183). Com isto a música sertaneja se torna um fenômeno comercial, um filão exponencial de mercado para as grandes gravadoras.

Com gravações que variavam entre boleros, rancheiras, guarânicas, rasqueados, polcas, entre outras, Milionário e José Rico se tornaram uma das mais importantes duplas sertanejas do país. Eles também ampliaram o que Leo Canhoto e Robertinho haviam iniciado: a utilização de instrumentos elétricos. Milionário e José Rico utilizavam em suas canções instrumentos como a guitarra paraguaia, bateria, pistons mariachi; além de violinos e até harpas, aliados ao violão e a viola.

Eles ainda inovaram em outro aspecto, não somente no que toca a dimensão puramente musical. Como nos relata Rosa Nepomuceno,





Cultura, Cidadania e Mídias Alternativas

Milionário e Zé Rico também inovaram na postura profissional. Nas apresentações em circos dispensaram as dramatizações, rompendo a tradição dos esquetes que os artistas sertanejos sempre representavam antes das cantorias. Outra novidade foi a exigência do pagamento em dinheiro, antes dos shows – levar calote era outra sólida tradição no mundo sertanejo (NEPOMUCENO, 1999, p. 186).

A dupla já faria parte de outra lógica de mercado, voltada mais intensamente para os padrões mercadológicos. Pensamos, entretanto, que Milionário e José Rico – participando do processo de consolidação da indústria cultural brasileira – ao mesmo tempo em que desenvolvem a música sertaneja nascente nos anos 70, permanecem com resquícios rurais não totalmente apagados na cultura urbana das grandes cidades, no caso particular São Paulo. Traço marcante de uma “hibridação” entre rural e moderno, que a partir dos anos 80 e 90 começaria a mudar de configuração. Chitãozinho e Xororó, com *Fio de cabelo*, em 1982 abririam um novo veio para a música sertaneja, que ainda atualmente exerce influências significativas para esse mercado.



Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição* in: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores).
- _____. *Sobre música popular* in: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* in: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1979.
- _____. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.
- COHN, Gabriel (Org.). *Sociologia: Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.





Cultura, Cidadania e Mídias Alternativas

- EARP, Fábio Sá; PRADO, Luiz Carlos Delorme. *O milagre brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973)* in: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila de Almeida (Orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP/FDE, 1995.
- HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. Série Princípios, São Paulo: Ática, 1992.
- IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil moderno*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- MANTEGA, Guido. *A economia política brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes, 1984.
- MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.
- MELO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A.. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna* in: NOVAIS, F. A. N. *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MORAIS, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PAIVA, Odair da Cruz. *Caminhos cruzados: a migração e a construção do Brasil moderno*. Bauru: Edusc, 2004.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Cultura, Sociedade Rural, Sociedade Urbana no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
- SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Ed. Unimar, 2000.
- SAROLDI, Luiz Carlos. *O rádio e a música* in: *Revista USP*, n. 56, São Paulo, 2002/2003, p. 48-61.
- TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- _____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- ZAN, José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade* in: *Ecocos Revista Científica*, v. 3, n. 1, São Paulo, 2001, p. 105-122.





Notas

¹ É importante lembrarmos que o LP (Long-Play) surge no Brasil em 1948, mas apresentava um alto preço até a década de 60. Somente durante a década de 70 o preço do LP cai e ele passa a ser mais um elemento de consumo.

² Música retirada do livro *Música Caipira: da roça ao rodeio*, de Rosa Nepomuceno (NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.).

