

# **CULTURA: CONCEITOS E MÚSICA POP BRASILEIRA**

DANIEL MENDES  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
SALVADOR, BAHIA, BRASIL  
DANMENDES.DSS@GMAIL.COM

## **CULTURA: CONCEITOS E MÚSICA POP BRASILEIRA**

**Resumo:** Este artigo é o resultado de uma proposta de discussão sobre a cultura pop brasileira na contemporaneidade, especialmente em relação à música pop e os conflitantes regimentos valorativos engendrados quanto a esta expressão. Propomos como contexto de análise as mudanças em relação à noção de música pop no Brasil (desde os anos 50 até o cenário vigente), o que vem gerando as discussões aqui abordadas. Tendo como ponto de partida a discussão sobre o conceito de cultura (EAGLETON, 2003; WILLIAMS, 1979; 2011), retomamos estudos sobre cultura/música pop e popular (FRITH, 1996; MARTÍN-BARBERO, 1997; SOARES, 2015; JANOTTI JR, 2005; 2011; 2015; 2020), assim como pensadores da cultura e da sociedade desde o final do século XIX (MAUSS, 2008) até o contemporâneo (HARAWAY, 2009; CUNHA, 2009), para fundamentar uma noção mais ampla sobre cultura e música pop/popular brasileiras, e assim reconhecer as suas diferentes formas de valor. Buscamos, por fim, tencionar o jornalismo cultural brasileiro em prol da superação de uma resistência entre jornalistas de reconhecer diversas valorações na recente música pop do Brasil.

**Palavras-chave:** Cultura; Valor; Música Popular; Música Pop; Jornalismo Cultural.

## **CULTURA: CONCEPTOS Y MÚSICA POP BRASILEÑA**

**Resumen:** Este artículo es el resultado de una propuesta de discusión sobre la cultura pop brasileña contemporánea, especialmente en relación con la música pop y los regímenes evaluativos conflictivos engendrados en torno a esta expresión. Proponemos como contexto de análisis los cambios en relación a la noción de música pop en Brasil (desde los años 50 hasta el panorama actual), que ha ido generando las discusiones aquí abordadas. Tomando como punto de partida la discusión sobre el concepto de cultura (EAGLETON, 2003; WILLIAMS, 1979; 2011), retomamos los estudios sobre pop y cultura / música popular (FRITH, 1996; MARTÍN-BARBERO, 1997; SOARES, 2015; JAOTTI JR, 2005; 2011; 2015; 2020), así como pensadores de la cultura y la sociedad desde finales del siglo XIX (MAUSS, 2008) hasta lo contemporáneo (HARAWAY, 2009; CUNHA, 2009), para apoyar una noción más amplia de la música y la cultura popular / pop brasileña, y así reconocer sus diferentes formas de valor. Finalmente, buscamos enfocar el periodismo cultural brasileño para superar la resistencia de los periodistas a reconocer diferentes valoraciones en la música pop reciente en Brasil.

**Palabras clave:** Cultura; Valor; Musica Popular; Música pop; Periodismo cultural.

## **CULTURE: CONCEPTS AND BRAZILIAN POP MUSIC**

**Abstract:** This article is the result of a proposed discussion about Brazilian pop culture in contemporary times, especially in relation to pop music and the conflicting value rules engendered regarding this expression. We propose as context of analysis the changes in relation to the notion of pop music in Brazil (from the 1950s to the current scenario), which has been generating the discussions here addressed. Taking as a starting point the discussion about the concept of culture (EAGLETON, 2003; WILLIAMS, 1979; 2011), we resume studies on pop and popular culture/music (FRITH, 1996; MARTÍN-BARBERO, 1997; SOARES, 2015; JANOTTI JR, 2005; 2011; 2015; 2020), as well as thinkers of culture and society from the late nineteenth century (MAUSS, 2008) to the contemporary (HARAWAY, 2009; CUNHA, 2009), to ground a broader notion of Brazilian pop/popular culture and music, and thus recognize its different forms of value. We seek, finally, to intend Brazilian cultural journalism towards overcoming a resistance among journalists to recognize diverse valuations in recent Brazilian pop music.

**Keywords:** Culture; Value; Popular Music; Pop Music; Cultural Journalism.

## 1 INTRODUÇÃO

O conflito acerca da conceitualização de cultura já atravessa séculos e chega à contemporaneidade de forma não menos problemática do que quando começou. Ao longo do tempo, divergentes conceitos, noções e sentidos surgiram em diferentes disciplinas, o que gerou um confronto de significados, expondo o que pode ser considerado hoje como uma crise do próprio conceito de cultura. Pensar a cultura após o surgimento do mercado de bens culturais se tornou algo ainda mais complexo. O termo cultura pop logo foi associado aos produtos mercadológicos produzidos e comercializados em uma determinada esfera midiática. Como bem aponta Jeder Janotti Jr. (2015) o termo,

criado pela crítica cultural inglesa na década de cinquenta para tentar demarcar, e até certa medida desqualificar como efêmero, o surgimento do rock'n'roll e o histrionismo da cultura juvenil que ali emergia, está relacionado, pelo menos nesse primeiro momento, a possibilidades de alta circulação midiática. (JANOTTI JR., 2015, p. 45).

No entanto, tal termo parece não ter se vinculado apenas ao consumo de determinados produtos massivos – tendo sido atrelado historicamente a certas estéticas e temáticas, dentre outras especificidades – o que ainda

gera a exclusão de outros produtos culturais voltados também para o consumo midiático, mas que circulam, no caso do Brasil, com o rótulo de popular<sup>1</sup>.

É assim que nasce o conflito que será trabalhado neste artigo: as disputas em torno da cultura pop no Brasil, sobretudo, em relação à música pop, que vive inúmeras transformações (que mudaram as noções para com esta música especificamente); transformações que podem ser vistas no atual cenário midiático de música brasileira. Com a abertura do referido meio, abrangendo não apenas o que antes era reconhecido como pop, mas também agora englobando muito dos gêneros musicais<sup>2</sup> locais que antes eram rotulados por este próprio meio como popular, uma questão entrou em cena nesse contexto como forma de manter a distinção entre os dois mundos: o valor dessas novas culturas musicais pops brasileiras.

É preciso salientar que, apesar do artigo ter como fio condutor de discussão a questão do valor cultural de uma forma abrangente, o recorte principal de análise aqui será a música no Brasil e toda a complexidade em torno do seu valor no atual cenário musical pop brasileiro. Mas antes, é preciso trazer autores que realizaram estudos fundamentais sobre os diferentes conceitos de cultura, panorama histórico que será bastante útil no momento conclusivo deste trabalho, quando os esforços serão mais voltados para a compreensão das questões valorativas que estão imersas nesse intrincado conflito.

## 2 DESENVOLVIMENTO: A TAL DA CRISE DA CULTURA

Em *A ideia de cultura*, Terry Eagleton (2003) realiza um estudo sobre os diferentes conceitos de cultura que surgiram ao longo do tempo. Mais propriamente no segundo capítulo deste livro, intitulado *A cultura em crise*, Eagleton se debruça sobre uma suposta instabilidade acerca da palavra cultura, instabilidade essa motivada por conta dos inúmeros conceitos – muitos divergentes entre si – que foram aparecendo e que ajudou a difi-

---

1 Popular a partir do meio musical pop brasileiro, o qual também engloba uma imprensa especializada, que comumente não diferencia o popular regional do popular massivo.

2 Além dos aspectos sonoros, gêneros musicais englobam performances de escuta, posicionar-se e ser posicionado pelos mercados e sentir-se parte de comunidades que partilham gostos e valores em torno das categorizações musicais (JANOTTI JR., 2020, p. 14).

cultar a formulação de uma conceitualização firme para tal termo. Em um tom provocativo, ele afirma que a palavra cultura hoje “é demasiado ampla e demasiado restrita para ter grande utilidade” (EAGLETON, 2003, p. 49). Em referência ao significado antropológico da palavra cultura, tal autor afirma que este abrange a tudo: “de cortes de cabelo e hábitos de bebida à forma como devemos dirigir-nos ao primo em segundo grau do nosso cônjuge” (EAGLETON, 2003, p. 49). Já em relação à acepção estética, no trecho seguinte, ele afirma que a palavra cultura inclui Igor Stravinsky, mas não a ficção científica, que pertence à cultura de massas ou popular, uma categoria que flutua entre o antropológico e o estético, sem ser incluída na acepção estética clássica. Ao expor tal dicotomia, Eagleton considera “o significado estético demasiado nebuloso e o antropológico demasiado redutor” (EAGLETON, 2003, p. 49). O que o crítico faz é problematizar dois dos diferentes sentidos de cultura, expondo as fragilidades de tais concepções. Com isso, a tese que ele defende é a de que “nos encontramos atualmente encurralados entre noções de cultura demasiado amplas para serem úteis e desconfortavelmente rígidas, sendo a nossa necessidade mais urgente avançar para além delas” (EAGLETON, 2003, p. 49). Pois, então, avancemos.

Os estudos realizados por Raymond Williams (1979; 2011) sobre os possíveis conceitos de cultura nos ajudam a nos libertarmos de um único conceito, o que nos faz pensá-la de maneira mais adequada aos novos tempos. Neste sentido, tais estudos nos orientam a como enxergá-la em seu desenvolvimento na contemporaneidade, trazendo à tona peculiaridades que são desta era, e que não podem ser ignoradas por este estudo, que busca alcançar concepções não meramente amplas, mas atualizadas da música pop no Brasil, logo, também da cultura na qual ela está inserida, a cultura pop. Como nos fala Williams:

Há um conceito, “cultura”, que em si mesmo, através da variação e complicação, incorpora não só as questões, mas também as contradições através das quais se desenvolveu. Esse conceito funde e confunde as experiências e tendências radicalmente diferentes de sua formação. É impossível, portanto, realizar uma análise cultural séria sem chegarmos a uma consciência do próprio conceito: uma consciência que deve ser histórica (WILLIAMS, 1979, p. 16).

Foi essa consciência histórica que fez o crítico cultural visualizar a cultura de várias maneiras, reconhecendo aspectos considerados plausíveis para o

uso de tal definição. Em *Cultura e sociedade*, Williams (1958; 2011) propõe quatro diferentes significados de cultura: como hábito mental individual; como estado de desenvolvimento intelectual de toda uma sociedade; como o conjunto das artes e como forma de vida global de um grupo de pessoas ou de um povo. Tais definições estimularam um desvio de rota nos estudos da cultura no século XX por terem sido precursores em relação aos alargamentos necessários para se chegar a concepções mais justas sobre o termo, o que possibilitou o reconhecimento, por exemplo, da cultura produzida pelas classes populares, antes excluídas destas definições pelos conceitos fechados de uma dita alta cultura. “Cultura, antes dessas transições, era o crescimento e cuidado de colheitas e animais, e por extensão, o crescimento e cuidado das faculdades humanas” (WILLIAMS, 1979, p. 16). O desafio aqui é tentar compreender como a cultura pop, reinterpretada mais sob o viés brasileiro, pode-se alcançar outra concepção.

O conceito de “cultura”, quando considerado no contexto amplo do desenvolvimento histórico, exerce uma forte pressão contra os termos limitados de todos os outros conceitos. Essa é sempre a sua vantagem; é sempre também uma fonte de dificuldades, tanto na definição como na compreensão (WILLIAMS, 1979, p. 19).

Se tais novos significados de cultura propostos por Williams agradaram a parte dos analistas culturais, os mesmos também foram questionados por pesquisadores que desenvolveram seus estudos ao longo do tempo, o mais relevante destes: Eagleton. Ao analisar os novos conceitos de cultura do autor de *Cultura e sociedade*, o compatriota britânico vai considerar o primeiro deles (como hábito mental individual) demasiado restrito, e o último (como forma de vida global de um grupo de pessoas ou de um povo) demasiado amplo. O mesmo chega a afirmar que Williams teve um motivo político<sup>3</sup> para esta última definição, “dado que restringir a cultura às artes e

---

3 Eagleton provoca Williams devido ao envolvimento deste último com o marxismo e com os objetivos teóricos dos estudos culturais, que surgiram com o intuito de reconhecer a recepção como um “sujeito de escolhas”, portanto, não como passiva e meramente alienada pela “Indústria Cultural” ou pela “Comunicação de Massa” (como sugeria a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, sobretudo nas teses de Adorno e Horkheimer), assim como reconhecer também as produções culturais da chamada classe operária ou trabalhadora (de onde surge a insinuação de Eagleton quanto aos supostos motivos políticos de Williams). É importante observar que Eagleton também é próximo de uma linha de pensamento marxista e dos estudos culturais, porém, com um posicionamento crítico



à vida intelectual é arriscar excluir a classe trabalhadora da categoria” (EAGLETON, 2003, p. 53-54). Ainda em relação a tais questionamentos, Eagleton vai problematizar também outra definição de cultura trabalhada pelo colega galês, que diz respeito a “um elemento constitutivo de outros processos sociais, não o seu simples reflexo ou representação” (apud EAGLETON, 2003, p. 51). Tal acepção é considerada bastante imprecisa pelo autor de *A ideia de cultura*:

Este tipo de formulação tem a vantagem de ser suficientemente específico para significar alguma coisa («significante»), sendo porém suficientemente amplo para não ser elitista. Poderia abranger quer Voltaire, quer os anúncios de vodka. Mas se o fabrico de carros não cabe nesta definição, o mesmo acontece com o desporto, pois, embora envolva, como qualquer prática humana, uma significação, dificilmente estará na mesma categoria cultural em que se incluem a épica de Homero e os graffitti (EAGLETON, 2003, p. 51).

Divergências à parte, Eagleton também reconhece que, “a partir do momento em que o conceito de cultura é alargado para incluir instituições (sindicatos e cooperativas, por exemplo), é possível afirmar, com justiça, que a classe operária produziu uma cultura rica e complexa, embora não primordialmente artística” (EAGLETON, 2003, p. 54). Na obra *The Long Revolution*, Williams (1961) apresenta definições ainda mais amplas de cultura, dentre as principais: “A organização da produção, a estrutura da família, a estrutura de instituições que exprimem ou regem relações sociais e as formas características através das quais os membros da sociedade comunicam” (apud EAGLETON, 2003, p. 54). Eagleton ironiza: “é, sem dúvida, excessivamente generoso, não deixando quase nada de fora” (EAGLETON, 2003, p. 54).

Na verdade, Williams quer, neste contexto, estabelecer uma distinção entre diferentes graus de significação ou, mais exatamente, diferentes correlações entre significação e aquilo que designa por «necessidade». Todos os sistemas sociais envolvem significação, mas há uma diferença entre a literatura e, por exemplo, a cunhagem de moeda, na qual o fator de significação é «dissolvido» no funcional, ou entre a televisão e o telefone. [...] Deste modo, envolvendo todos os sistemas sociais de significação, nem todos são «sistemas de significação» ou sistemas «culturais». Trata-se, assim, de uma definição valiosa, na medida em que evita definições de

---

tido como tradicional.

cultura quer ciumentamente exclusivas quer inutilmente inclusivas (EAGLETON, 2003, p. 52).

Ao problematizar as definições de cultura propostas por Williams (1958; 1961; 1979), Eagleton (2003) cumpre bem seu papel como crítico cultural e, assim como o primeiro, também nos aponta caminhos para se chegar a uma concepção de música e cultura pop no Brasil de forma ampla, coerente, e sem exclusões desonestas, como aqui se propõe desde o início. Conquanto, quando sugere uma “definição valiosa” como instrumento factível para a definição da cultura, o que aqui é visto de maneira compreensível, tal autor nos leva a nos mantermos prudentes em relação à seleção de tais valores, pois, ao considerá-los de forma tradicional, corre-se sempre o risco de seguir por disseminar certas hierarquias. Por fim, são reconhecidas aqui as concepções mais amplas de cultura propostas a partir dos estudos de Williams por serem consideradas por este estudo como apropriadas na tentativa de se compreender algo de tamanha complexidade; como também as pertinentes problematizações das mesmas feitas por Eagleton, sobretudo quanto a questão dos regimentos de valor considerados necessários pelo crítico para a sustentação de tais concepções.

## **2.1 A cultura da cultura pop**

É nesse equilíbrio entre Williams e Eagleton que se propõe aqui pensar a existência da cultura pop como uma das mais representativas culturas da contemporaneidade. Em seus estudos sobre comunicação, cultura e hegemonia, Jesús Martín-Barbero (1997) vai nos dizer que, com o incremento da comunicação de massa na América Latina, uma forma de mestiçagem (como metáfora de mistura sociocultural) passa a ser mediada entre o popular e o massivo. De acordo com o autor, para entender essas mediações será preciso antes compreender o popular na cultura não como algo limitado ao passado, mas também à modernidade:

É como mestiçagem e não como superação - continuidades na descontinuidade, conciliações entre ritmos que se excluem - que estão se tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo: o indígena no rural, o rural no urbano, o folclore no popular e o popular no massivo. Não como forma de esconder as contradições, mas sim para extraí-las dos esquemas de modo a podermos observá-las enquanto se fazem e se desfazem: brechas nas situações e situações nas brechas (MARTÍN-BARBERO, 1997. p. 259).



A partir de tal conceito, é possível perceber a inter-relação entre várias culturas, de diversos segmentos sociais, fenômeno que se torna a gênese de uma nova cultura, a cultura de massa (MARTÍN-BARBERO, 1997). Por esta tese é possível compreender os borramentos contemporâneos da distinção que separava o pop do popular, uma desfronteirização que se intensifica mais fortemente já na primeira década do século XXI, quando expressões culturais, antes vistas somente como populares, passam a ser comercializadas também como pops, muito devido a sua inserção no mercado de bens culturais. Na contemporaneidade, devido aos trânsitos cada vez mais desenfreados na mercantilização da cultura, está cada vez mais difícil separar o que é da cultura pop do que é da cultura popular, sobretudo no Brasil, onde os consumos estão em constantes diálogos. Sobre tais usos, Thiago Soares (2015) nos explica:

[...] o “popular”, na língua portuguesa, pode se referir tanto ao “popular midiático” ao que nos referimos anteriormente, mas também – e de maneira mais clara e detida – ao “popular” como aquele ligado à “cultura popular” (ou folclórica) e que na língua inglesa não se chama de “popular”, mas sim de folk. Então, ao mencionarmos a ideia de “cultura popular”, em língua portuguesa, estamos nos referindo a duas expressões: a da cultura folclórica, mas também, aquela que chamamos de “cultura pop” ou a “cultura popular midiática/massiva” (SOARES, 2015, p. 20).

No caso da música no Brasil, a dificuldade de conceber o popular em diálogo com o pop é mais visível nos intelectuais tradicionalistas da cultura, o que se verifica também nos habitantes do mundo pop. O fato é que, a partir da década de 1990, gêneros musicais brasileiros, de origem popular (axé music, sertanejo, pagode romântico, forró eletrônico, funk carioca, samba, brega<sup>4</sup>), também passaram a ser comercializados por grandes gravadoras, o que colocou os artistas destes gêneros em um mesmo cenário de música pop onde já estavam os gêneros de origem estrangeira (rock, pop<sup>5</sup>,

---

4 O termo brega foi associado de forma pejorativa à música romântica de músicos populares muito forte no Brasil na década de 1980, mas que já fazia considerável sucesso popular desde o início da década de 1970 quando foi rotulada de cafona por uma elite intelectual, artística e universitária (ARAÚJO, 2002).

5 Pop enquanto um gênero musical específico, que ganhou força nos anos 80, sobretudo com os sucessos de artistas como: Michael Jackson, Madonna, Prince, Cindy Lauper, dentre outros.

reggae, rap, música eletrônica), circulando em rádios, programas de TV's, jornais, revistas e, a partir dos anos 2000, também na internet, tornando o cenário pop brasileiro mais plural em termos de expressões musicais.

Contudo, mesmo com a abertura do cenário midiático da música no Brasil para gêneros musicais além daqueles já comumente concebidos como pops, ainda existe no meio nacional da música pop uma forte resistência, sobretudo de veículos especializados, em conceber os gêneros musicais de origem popular também como integrantes do mundo pop no país. Essa aversão pode ser observada, por exemplo, na cobertura de revistas especializadas, como a *Rolling Stone Brasil*<sup>6</sup> (ver MENDES, 2020), e na grade de programação de rádios ditas pops, como a Transamérica e a Mix FM<sup>7</sup>. Tais veículos se mantêm sob uma lógica de segmentação que durante décadas separou a música pop da música popular no Brasil, o que, segundo muitos pesquisadores de comunicação, música e cultura contemporâneas não faz mais sentido, muito devido aos hibridismos (estéticos, sonoros, performativos) característicos das produções musicais e artísticas deste tempo, possibilitados justamente pela abertura dos acessos entre o pop e o popular, e até mesmo destes com o erudito (FRITH, 1996; JANOTTI JR., 2011; 2015).

### **3 PENSAR A CULTURA POP HOJE: A NOVA MÚSICA POP BRASILEIRA**

Uma noção mais nítida de música pop surge nos Estados Unidos na década de 1950 com o boom do rock'n'roll. A princípio, música pop é algo que se descola da primeira noção de música popular atrelada à ideia de “música-mercadoria” (DIAS, 2000) fomentada pela indústria fonográfica estadunidense, criada com o intuito de transformar a música em um bem cultural para fazê-la circular como produto para o consumo<sup>8</sup>. A partir do nascimento

---

6 Durante a fase recente no Brasil (2006-2018) a revista foi confrontada por uma série de questionamentos proferidos, sobretudo, por parte do seu próprio leitor; questionamentos direcionados, em especial, à cobertura (ou não cobertura) feita pela publicação da atual música pop no Brasil (MENDES, 2020).

7 As versões cariocas de ambas as rádios se envolveram em uma polêmica no ano de 2017 por ter exigido que a gravadora Warner Music Brasil retirasse a voz do cantor Wesley Safadão do single “Você partiu meu coração”, parceria do mesmo com a cantora Anitta e com o cantor Nego do Borel. A justificativa das rádios foi a de que Safadão não era pop por cantar forró, o que gerou muitos questionamentos do público na internet. Fonte: <<http://portalpopline.com.br/radios-pop-cariocas-tocam-voce-partiu-meu-coracao-com-nego-do-borel-e-anitta-mas-boicotam-wesley-safadao/>> Acesso em: 12 set. 2021.

8 Essa música popular estadunidense vinculada à indústria e anterior ao rock'n'roll

dessa música chamada por pop, também de cunho comercial-midiático, mas agora capitaneada pela juventude estadunidense dos anos 50, ocorre uma tripartição quanto às noções de música nos EUA: a música erudita, a música pop e a música popular, que engloba o pop, mas volta a estar mais atrelada ao termo folk em terras estadunidenses (FRITH, 1996). Em outras palavras, a música erudita permanece em seu lugar distinto da música popular, que passa a se dividir entre a música folk (o popular regional ou tradicional) e a música pop (o popular midiático).

Diante das noções tripartidas, cada meio musical se desenvolveu respeitando às suas lógicas de produção, difusão e recepção, não apenas em relação às diferentes sonoridades, mas também em se tratando das estéticas, dos conteúdos temáticos e das performances dos músicos, dentre outras peculiaridades. Nesse contexto estadunidense, como já dito, o primeiro gênero musical que vai forjar o surgimento da música pop, direcionada para o público jovem que se formava enquanto uma idade posterior à infância, mas ainda anterior à vida adulta, é o rock and roll.

Uma das primeiras mudanças tecnológicas que contribuíram para o crescimento da música jovem foi a criação de rádios e toca-discos portáteis. Nos EUA, os grandes rádios-fonógrafos custavam cerca de U\$250,00. Mas com a entrada no mercado de rádios e toca-discos acessíveis, uma radiola de plástico era vendida por cerca de U\$13,00. Houve uma total reconfiguração do acesso a esses bens. Até então, um aparelho de som era um investimento familiar, com a chegada dos aparelhos pequenos, que se multiplicaram pelas casas e serviram inclusive para demarcar espaços como os quartos dos adolescentes, que agora podiam ouvir um tipo de música diferenciada dos gostos das salas de estar (JANOTTI JR., 2005, p. 5-6).

Dentre os principais nomes dessa primeira geração do rock, que podem, inclusive, serem consideradas as primeiras estrelas da música pop, estão: Elvis Presley, Chuck Barry, Little Richards e Jerry Lee Lewis. Já no final dos anos 50, o rock experimenta a sua primeira queda de popularidade, o que faz com que a indústria fonográfica estadunidense busque por novos gêneros musicais, como o twist, o calypso, a surf music e a soul music, que vai

---

foi difundida por editoras musicais nova-iorquinas chamadas por Tin Pan Alley. Elas datam do final do século XIX e foram ofuscadas nos anos 50 do século XX com a ascensão do rock. O jazz foi a música central destas editoras.

gerar outros gêneros de música negra (funk nos anos 60, disco music nos anos 70), empacotados em seguida pelo rótulo black music. A busca desta indústria por outros gêneros musicais vai possibilitar o alargamento da noção de música pop, que deixa de aludir apenas a um gênero musical (o rock) e passa a abranger todo um cenário comercial de música, com formatos diferentes, feitas para diversos públicos. Dessa forma:

Compreende-se por música pop, as expressões sonoras e imagéticas que são produzidas dentro de padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia; tendo como lastro estético a filiação a gêneros musicais hegemônicos nos endereçamentos destas indústrias (rock, sertanejo, pop, dance music, entre outros); a partir de orientações econômicas fortemente marcadas pela lógica do capital, do retorno financeiro e do que Frédéric Martel chama de “mainstream” – ou seja “a produção de bens culturais criados sob a égide do capitalismo tardio e cognitivo que ocupa lugar de destaque dentro dos circuitos de consumo midiático” (MARTEL, 2012, p. 11) (SOARES, 2015, p. 21-22).

Tal alargamento teve reflexos em todo o mundo, o que não foi diferente no caso do Brasil, onde os gêneros de música pop – majoritariamente de matrizes estadunidenses – adentraram com muita força e eficácia; encontrando terreno bastante fértil para suas consolidações, assim como para suas constantes transformações.

### **3.1 A música da cultura pop no Brasil**

A música pop chega ao Brasil já na década de 1950 com o rock da época (ROSA, 2004). O sucesso nas rádios brasileiras, sobretudo de Elvis Presley, despertou o interesse principalmente dos jovens de classe média no país, que tinham mais acesso aos veículos de comunicação onde essa música estadunidense circulava com maior efervescência. Em pouco tempo, começaram a surgir os primeiros conjuntos musicais de rock no Brasil, o mais bem sucedido deles foi o grupo Betinho & Seu Conjunto. Entretanto, as primeiras estrelas pop brasileiras podem ser consideradas os irmãos Tony e Celly Campelo, que juntos venderam mais de 150 mil cópias de discos (BARBO, 2004), números altíssimos em se tratando de uma indústria fonográfica brasileira que ainda engatinhava. Na década de 1960, a música pop no Brasil passou a ser associada a Jovem Guarda, uma onda musical que surgiu a partir de um programa homônimo da TV Record, que ajudou a criar o primeiro gran-

de popstar brasileiro: Roberto Carlos. No final desta mesma década, outro movimento musical e cultural também passou a ser associado à experiência da música pop no país: o Tropicalismo. Liderados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, os músicos e demais artistas ligados a este movimento realizaram a fusão da música regional brasileira (Luiz Gonzaga, Lupicínio Rodrigues, Orlando Silva) com a música pop anglo-saxônica (Paul Anka, The Beatles, Jimi Hendrix), flertando também com a música erudita.

É importante salientar que a noção de música pop que está sendo trabalhada aqui é aquela que “pressupõe uma série de valores, ligados às especificidades das condições de produção e reconhecimento das chamadas grandes gravadoras e de uma certa ‘acessibilidade’ das temáticas e das sonoridades presentes em determinadas canções” (JANOTTI JR., 2005, p. 12). Nesse sentido, é possível afirmar que a própria MPB, sigla que rotulou uma ala fina da música brasileira pós-tropicalista e pós-canção de protesto (Elis, Bethânia, Caetano, Gil, Chico, Gal, dentre muitos outros nomes), e que viveu seu apogeu comercial nos anos 70, também produziu canções que podem ser consideradas como pertencentes à música pop no Brasil, sobretudo aquelas que tiveram ampla divulgação, por exemplo, nas telenovelas da Rede Globo durante o citado período.

Mesmo com exemplos nas décadas anteriores, será mesmo na década de 1980 que a música pop, de origem anglo-saxônica, viverá a sua fase mais efervescente em termos de visibilidade midiática e consumo mercadológico no Brasil. Muito por conta disso, é exatamente nesta década que toda uma ideia de cultura pop jovem (no singular) começa a se cristalizar com mais força por aqui, colocando tal cultura em um lugar de distinção com o que era considerado de mau gosto por uma determinada juventude, majoritariamente fãs de rock e membros “da classe média de escola particular” (FORASTIERI, 2014, p. 79). É nesse contexto dos anos 80 que a distinção entre música pop e música popular vai se mostrar com maior nitidez, o que contribuiu para o sucesso comercial do rock brasileiro e para a manutenção da exclusão da música de origem popular no Brasil (rotulada de brega pela intelectualidade nacional) que desde os anos 70 já vivia tempos de obscurantismo, sobrevivendo à margem da grande mídia por meio da escuta do povo (ver ARAÚJO, 2002).

Entender como a noção de música pop se cristalizou no Brasil, de maneira mais forte nos anos 80, é entender como que tal noção se fechou em uma estrutura rígida, evitando a desordem da presença de outros gêneros



musicais não desejáveis, mantendo uma norma a ser seguida pelas futuras gerações, para que se mantivesse a ordem do mundo distinto (MENDES, 2020). Tais normas podem ser encontradas tanto em relação à sonoridade, como também em se tratando da estética visual dos músicos, das temáticas das letras e das performances em shows e apresentações na TV. Dentre os nomes mais significativos do que foi chamado por “BRock” (FRANÇA, 2004, p. 15), a música pop brasileira dos anos 80, estão: Legião Urbana, Os Paralamas do Sucesso, Titãs, RPM, Barão Vermelho, Kid Abelha, Blitz, Capital Inicial, dentre outros.

Depois do boom do rock brasileiro, a partir da década de 1990 o mercado fonográfico no Brasil passou a se interessar por expressões musicais oriundas das classes populares, o que culminou com o acesso destes músicos de forma mais efusiva nas grades de programação das rádios e TV's. Dentre os gêneros musicais que passaram a compor o cenário midiático de música no país, teve destaque a axé music (Daniela Mercury, Chiclete com Banana, Netinho), o sertanejo (Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo, Zezé di Camargo & Luciano), o pagode romântico (Só Pra Contrariar, Negritude Jr., Raça Negra), o reggae (Cidade Negra, Nativus), o funk carioca (Claudinho & Buchecha, Latino), o forró eletrônico (Magníficos, Mastruz com Leite, Calcinha Preta) e a música do Amazonas (Carrapicho). Até mesmo o samba (Martinho da Vila, Zeca Pagodinho) e o que chamaram por música brega (Reginaldo Rossi, Tiririca), sempre mal vista pela patrulha do bom gosto, viveram seus 15 minutos de fama nessa referida década. Vale lembrar que o rock brasileiro também esteve nessa mistura, representado por nomes como: Skank, Raimundos e Charlie Brown Jr., além dos remanescentes da década anterior (Paralamas, Titãs, Capital Inicial, dentre outros).

Mesmo com a abertura do cenário midiático musical brasileiro para outros gêneros musicais de origem popular, ainda assim, permanecia a distinção entre música pop e música popular no país, distinção esta que era mantida, sobretudo, por veículos de comunicação que se especializaram no que se estruturou nos anos 80 como música pop: rádios FM's (Jovem Pan), revistas especializadas (BIZZ), programas de TV's (Som Pop), além da MTV Brasil, que chegou por aqui em 1990 e contribuiu de forma significativa para a manutenção da distinção entre os gêneros musicais vistos como pop (rock, pop, rap, reggae, música eletrônica, black music e algo também da MPB) e os vistos como popular (samba, pagode romântico, sertanejo, axé music, funk carioca, forró eletrônico, brega), excluídos durante quase toda



a década pela citada emissora televisiva de matriz estadunidense.

Nos anos 2000 os questionamentos acerca da música pop brasileira começam a aparecer de forma mais contínua. Tais questionamentos já alertavam para a necessidade de se repensar as mídias brasileiras de cobertura do pop (ver MENDES, 2021), pois não fazia sentido ignorar o sucesso pop dos gêneros musicais populares. Ou seja, tais gêneros estavam na mídia e circulavam obedecendo às mesmas lógicas daqueles que foram cristalizados por aqui como pops. A partir de então, um tensionamento se dá no meio musical pop no país, conflito que, também em toda a década de 2010, dividiu a opinião de jornalistas, pesquisadores e consumidores de música, o que parece seguir neste novo início de década (2020): há aqueles que resistem em não enxergar a música de origem popular no Brasil também como pop; e existem os que defendem uma visão mais ampla de música pop no país, abarcando tanto os gêneros musicais importados e, logo, abasileirados, assim como aqueles que nasceram no imenso território nacional.

### 3.2 O pop do mundo ciborgue

Todo o panorama histórico que aqui foi feito em relação à noção de música pop no Brasil teve como objetivo principal apresentar a dimensão do conflito que será trabalhado a partir de agora neste artigo. Uma excelente forma de entender esse tensionamento contemporâneo é compreendendo o que Donna Haraway (2009) denomina como mundo ciborgue. No ensaio *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*, Haraway define o ciborgue como: “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (HARAWAY, 2009, p. 36). Em seu esforço de pensar o mundo contemporâneo, a autora argumenta em favor do ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir frutíferos acoplamentos<sup>9</sup>.

O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material: esses dois centros, conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica. [...] As

---

9 A autora desenvolve a ideia do ciborgue a partir de uma reestrutura entre natureza e cultura que faria parte das construções do ser humano contemporâneo. Contudo, o recorte do pensamento de Haraway (2009) que nos serve aqui diz respeito a sua visão sobre este nosso tempo enquanto uma era de ficções, em que toda narrativa pode ser imaginada, possibilitando os borramentos de fronteiras outrora estanques.

coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação. Este ensaio é um argumento em favor do prazer da confusão de fronteiras, bem como em favor da responsabilidade em sua construção (HARAWAY, 2009, p. 37).

Ainda seguindo o raciocínio de Haraway (2009) ao pensar o mundo contemporâneo, um outro ponto importante que ela toca é no entendimento do que seria a política-ciborgue, considerada pela autora como um campo muito mais aberto do que outras noções de política anteriores a este tempo, pois seria este tempo um tempo mítico, em que somos todos quimeras, “híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues” (HARAWAY, 2009, p. 37).

As definições do que seria tal mundo ciborgue podem nos ajudar a pensar o que seria, então, o pop destes tempos ciborguianos. Em um mundo dominado pelas lógicas do consumo mercadológico da cultura, cada vez mais global e tecnológica, é quase impossível se pensar a música pop de hoje, por exemplo, ainda sob as concepções de um tempo que não existe mais, ou seja, uma era que foi superada e “engolida” por uma nova era – digital, global, consumista, tecnológica, híbrida; ou, como Haraway (2009) simplesmente define, ciborgue. O que a autora nos propõe é que vivemos em um mundo que foi transformado devido às inúmeras mudanças ocorridas com os avanços tecnológicos, e que, muito por conta disso, os novos discursos críticos devem ser pensados e concebidos a partir da observação desses novos fenômenos; desses novos atos – dessas novas realidades, logo, discursos que estejam conectados ao tempo de agora, e não de um tempo que ficou no passado.

A partir do que foi dito, quais os argumentos que um veículo especializado em música pop no Brasil pode defender para excluir artistas de gêneros musicais, de origem popular, mas que já há algum tempo circulam no cenário musical pop brasileiro? O hibridismo ciborgue pode ser facilmente notado, por exemplo, em um gênero musical como o forró eletrônico, por acoplar ao forró tradicional, elementos comumente ligados à música pop, como os instrumentos elétricos (guitarra, baixo, teclado, etc.), além de se desfronterizar com outros gêneros musicais, como o sertanejo, o arrocha e a música eletrônica; o que parece ser, de fato, a tônica da música pop brasileira e mundial nesses nossos tempos ciborgues. Ainda a partir do que propõe a autora, o ciborgue (metáfora do contemporâneo) não é parte de

qualquer narrativa que faça apelo a um estado original, de uma “narrativa de origem”, no sentido ocidental, pois esta ideia de unidade original se tornou, na contemporaneidade, um mito.

Em um mundo de ciborgues, as relações para se construir totalidades a partir das respectivas partes, incluindo as da polaridade e da dominação hierárquica, são questionadas. [...] O principal problema com os ciborgues é, obviamente, que eles são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado. Mas os filhos ilegítimos são, com frequência, extremamente infiéis às suas origens. Seus pais são, afinal, dispensáveis (HARAWAY, 2009, p. 39-40).

Sendo assim, resistir a uma noção mais ampla de música pop no Brasil, numa tentativa de não conceber os gêneros musicais nacionais de origem popular, mas já hibridizados (por não estarem presos a tal origem), também como integrantes do cenário musical pop no país, se apoiando em critérios como as “origens” destes gêneros (que não surgem na classe média brasileira, lugar antes majoritário da música pop por aqui), é um posicionamento totalmente incoerente, pois não leva em consideração as transformações deste tempo no qual os acoplamentos musicais acontecem de forma desterritorializada. O pensamento de Haraway (2009) sobre o contemporâneo dialoga perfeitamente com os estudos de música feitos por Frith (1996), como nos mostra Janotti Jr. (2011):

Para Simon Frith não podemos equacionar música popular com classes desfavorecidas, música erudita com elite e música pop com classe média. Na verdade, a cultura massiva seria um novo modelo para processar os conflitos entre cultura de elite e cultura popular, ou seja, os embates entre a valoração da autenticidade popular, dos aspectos comerciais da música pop e dos valores estéticos da música erudita aconteceriam no mundo midiático (JANOTTI JR., 2011, p. 137).

Em resumo, para Frith (1996) as três práticas discursivas de valoração da música circulam neste tempo de maneira heterogênea, mediadas pela cultura midiática. Não à toa, hoje “difícilmente se pode manter essa tripartição de maneira estanque para os gêneros musicais contemporâneos” (JANOTTI JR., 2011, p. 137).

### **3.3 Esforços para se pensar as técnicas do pop**

Um segundo conceito que pode contribuir para se conceber o alargamento da noção de música pop no Brasil, fenômeno característico da contemporaneidade, é o de técnica, apresentado por Marcel Mauss (2008). No capítulo intitulado As técnicas do corpo, sexta parte do livro Sociologia e antropologia, Mauss se debruça em um estudo histórico para nos explicar do que se trata o que ele chama por técnica. Antes de associá-la à técnica do corpo, o autor afirma se tratar de um ensino técnico, ou seja, uma aprendizagem<sup>10</sup>. Ao conectar a ideia de técnica a existência de uma técnica do corpo, Mauss nos diz, portanto, que tais técnicas seriam as maneiras pelas quais os homens, de sociedade em sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo. Ele nos prova que existe um artifício por trás dos nossos atos corpóreos, e que estes atos não são meramente naturais, pois existe uma técnica do corpo, que se trata de um conjunto de elementos biológicos, psicológicos e sociais, que, por sua vez, “são atribuídos a nossos atos e reproduzidos de forma mecânica pelo nosso corpo”. (MAUSS, 2008, p. 401)

A partir do momento em que entendemos o que é a técnica, sobretudo as técnicas do corpo, e que estas podem ser transmitidas por se tratarem de ensinamentos técnicos, é bastante possível se pensar, por exemplo, nas técnicas do pop, como uma característica peculiar de um campo ou meio, no caso aqui, o da música; peculiaridades que também podem ser vistas como técnicas possíveis de serem ensinadas para as pessoas. No caso da música pop, podemos enxergar três elementos cruciais e plausíveis de serem concebidos enquanto técnicas: a sonoridade, a estética e a performance.

A primeira delas, a técnica da sonoridade pop, diz respeito aos instrumentos que podem ser incorporados por qualquer gênero musical numa tentativa de se criar um som pop. Dentre tais instrumentos, destacam-se a guitarra, o baixo, a bateria e o teclado, componentes hoje da maior parte das bandas de gêneros musicais diversos. A segunda é a técnica da estética pop, que se trata do visual característico que pode ser facilmente cooptado por músicos de qualquer formação musical, seja em suas vestimentas, na capa de um CD ou na criação de um videoclipe, por exemplo. Por fim, a terceira técnica possível de ser concebida é a técnica da performance pop. Nesta,

---

10 Mauss ilustra tal afirmação ao comparar as diferentes formas como se ensinava uma criança a nadar em seu tempo de infância e como passou a ser feito no tempo em que escreve, afirmando que existe uma técnica de ensinamento; de transmissão de conhecimentos (MAUSS, 2008).

músicos de qualquer formação podem aprender um jeito de se postar característico das estrelas da música pop, seja em um show, numa apresentação na TV, numa postura rebelde, ou simplesmente numa forma específica de segurar o microfone. Aqui, nesta terceira técnica do pop, é ainda mais possível visualizar o que Mauss (2008) chama por técnicas do corpo. A partir dos estudos realizados, o autor define o corpo como o primeiro e mais natural instrumento do homem – ou objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico; meio aqui entendido no sentido de canal/transmissão.

Na terceira parte do capítulo no qual o autor aborda as referidas técnicas do corpo, parte em que o mesmo intitula por Enumeração biográfica das técnicas do corpo e que segue mais ou menos as idades do homem para dispor as técnicas que lhe dizem respeito ou que lhe ensinam, Mauss (2008) apresenta em um determinado momento o conceito de técnicas da idade adulta, onde estariam incluídas as técnicas da atividade, ou do movimento. No aprendizado destas técnicas é que o homem incorpora as diferentes formas de andar, pisar, correr, rastejar e, no caso mais importante para este artigo, as técnicas de cantar e dançar, que aqui podem muito bem ser associadas às peculiares técnicas de cantar e dançar da música pop, possíveis de serem ensinadas.

Enfim, ao pensarmos a existência plausível de técnicas do pop, que abarquem elementos sonoros, estéticos e comportamentais – possíveis de serem transmitidos, ou seja, ensinados –, torna-se factível visualizarmos de maneira menos tensa, e menos preconceituosa, a ampliação da noção de música pop no Brasil, que agora, sob as lógicas da contemporaneidade, também engloba gêneros musicais nacionais – de origem popular, de diferentes valorações e experiências de consumo – que já há algum tempo têm destaque no cenário musical pop brasileiro. Sendo assim – constatando que a cara da cultura e música pop deste tempo é mesmo ciborguiana (HARAWAY, 2009), mediada por técnicas possíveis de serem ensinadas (MAUSS, 2008) – torna-se obsoleto e, no mínimo, preconceituoso, qualquer discurso que não reconheça que os gêneros musicais de origem popular no Brasil também passaram a compor o cenário musical pop brasileiro. E isto não apenas devido as suas visíveis hibridizações, mas, sobretudo, pelo valor que os mesmos têm juntamente aos outros gêneros que já compunham tal cenário, o que os fazem também merecer, ao menos, uma digna atenção dos veículos brasileiros ditos especializados.



#### 4 CONSIDERAÇÕES: RESISTÊNCIA OU O VELHO PRECONCEITO COM O POPULAR?

Já partindo para as últimas abordagens deste nosso estudo, um discurso que está muito em voga atualmente é o da resistência. Certos jornalistas especializados em música, entretenimento e cultura pop no Brasil (muitos hoje em blogs ou canais do YouTube) afirmam que fazem resistência ao atual mercado de música no país, que estaria privilegiando determinados gêneros musicais (sertanejo, principalmente) em detrimento de outros gêneros (sobretudo o rock<sup>11</sup>). Porém, tal discurso parece também esconder um problema que atravessa décadas no campo não apenas da música, mas de todas as artes no país: o preconceito com o popular – mas não todo o popular (que é bastante amplo e complexo), e sim, aquele que não é visto como de valor para a grande parte da intelectualidade cultural, musical e artística brasileira<sup>12</sup>. É nesse momento que apresento a questão do valor cultural, que parece ser determinante para se entender a resistência que de fato têm alguns veículos de comunicação e jornalistas especializados em música pop no Brasil, de abrir as suas noções de pop para abranger também o que originariamente era visto por estes somente como popular em termos de música no país.

No artigo *A emergência da cultura e da crítica cultural*, Eneida Leal Cunha (2009) expõe um determinado foco de conturbação de significações históricas da palavra cultura. Trata-se da contestação contemporânea ao confinamento da cultura à esfera letrada ou erudita; ou da equivalência entre cultura e artes canônicas, como a literatura, além da paralela separação entre cultura e mundanidade (termo designado por Edward Said e Stuart Hall).

---

11 Dentre os poucos nomes do rock brasileiro ainda com alguma presença no atual cenário musical pop do Brasil, estão: Capital Inicial, Titãs (com apenas três membros originais remanescentes) e Pitty.

12 Aqui faço alusão a correntes tradicionais da cultura, sobretudo no Brasil, que não admitem o uso do termo popular para referência a produtos da cultura massiva. Esta corrente reforça o valor dado ao popular folclórico e regional e condiciona as expressões da cultura pop a algo menor ou meramente comercial, portanto, sem valor cultural e indigno de receber a alcunha de popular. Curiosamente, este preconceito foi aderido por consumidores da cultura pop, filhos das classes médias brasileiras, em relação ao popular periférico, que adentrou de forma significativa na cultura pop por aqui. Tais posturas preconceituosas sempre optam por uma lógica de divisão de castas culturais, o que a contemporaneidade já trata por embaralhar a partir de acessos que têm permitido os contatos e os consequentes hibridismos.



Ou ainda, o que o crítico Silviano Santiago denomina de forma provocativa como “o embate entre: a alta cultura da minoria e a cultura da maioria, popular, massiva e industrializada”. (CUNHA, 2009, p. 9)

O que a pesquisadora nos diz é que, do ponto de vista do valor cultural, a hierarquia alta/baixa cultura ainda prevalece mesmo com as transformações já citadas da contemporaneidade (as aberturas, os diálogos, os hibridismos...) e se manifesta em diversos planos da vida social em que pese a dimensão da influência contemporânea dos meios massivos:

Sabemos que o filme e mais ainda a novela de televisão não equivalem ao romance; que a fotografia não tem o mesmo prestígio ou valor social (nem o mesmo valor mercadológico) que a pintura; que um recital de Beethoven é ainda considerado muito mais “cultural” do que uma roda de samba ou um show de rock. (CUNHA, 2009, p. 9).

Fica evidente a ideia da autora de que a palavra cultura ainda é associada a algo como sinônimo de valor, que seria um reflexo dessa hierarquização entre alta e baixa cultura que teme em permanecer em nossa valoração referente às expressões da cultura ou das culturas. O fato é que a emergência da cultura, como objeto de inquietação e de reflexão, “emerge em consonância e em absoluta sincronia com a nossa dificuldade presente em enunciar, com segurança e de maneira satisfatória, o que entendemos por cultura”. (CUNHA, 2009, p. 9) Ainda segundo Cunha (2009), a emergência e a importância que vêm conquistando os estudos da cultura são também sincrônicas à percepção de que é nesta dimensão da vida social que se organizam as significações e os valores, que se exerce a hegemonia e que se estruturam, legitimam e disseminam as exclusões. Assim:

A emergência do campo que hoje se denomina crítica cultural, estudos da cultura ou, com mais frequência, estudos culturais dá-se justamente no contexto da convivência e do embate entre essas diversas e diferenciadas dimensões ou significações da cultura. (CUNHA, 2009, p. 9).

Por estas razões,

vozes autorizadas do campo da crítica da cultura ou dos estudos culturais – a exemplo de Stuart Hall, Fredric Jameson, Homi Bhabha – convergentemente vêm apontando, como o diferencial

mais relevante e indispensável neste empreendimento intelectual e acadêmico contemporâneo, a articulação entre rigor teórico, para dar conta do que ainda não sabemos mas igualmente para deslocar os saberes sedimentados que se interpõem, como dificuldade ou mesmo obstáculo, à compreensão ampla das expressões da vida contemporânea; e responsabilidade política, uma vez que é clara a implicação entre os embates atuais em torno de ou a propósito da cultura e a emergência, na cena principal, de segmentos, valores e objetos preteridos, recalcados, relegados ao silêncio ou ao anonimato. (CUNHA, 2009, p. 10).

O que a autora traz é crucial para o entendimento definitivo do conflito exposto neste artigo. Há uma nítida questão de valor no impedimento ao acesso dos gêneros musicais de origens populares no Brasil a certos espaços consagrados da cultura e música pop no país (sobretudo os veículos midiáticos ditos especializados), como se tais gêneros populares não merecessem o status de pertencer a um seleto grupo de artistas e músicos de valor (para tais mídias) na cena musical pop brasileira contemporânea (ver MENDES, 2021).

A partir do momento em que a noção de música pop se expande por aqui, em sentido contrário à postura de certas mídias resistentes, abrangendo outras expressões musicais diversificadas e nascidas em terras brasileiras, o instrumento do valor cultural (para uma determinada elite intelectual e artística), camuflado em um discurso de resistência ao mercado – que deve, sim, ser questionado quando parece se fechar em poucos gêneros ou nomes consagrados da música, mas que não é somente ele (e é o que denunciamos neste artigo) o problema em questão) – torna-se a opção desesperada para aqueles que, por puro preconceito, resistem mesmo é em reconhecer que também há valor nas formações musicais de origens populares que dominaram o mainstream brasileiro durante a década de 2000 e 2010 e que já adentram os anos 20 do século XXI ainda com muita força, talentos e valores característicos.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não**: música popular cafona e ditadura militar. Ed. 9. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- BARBO, Sérgio. Não como nossos pais. In: **Revista Superinteressante**. História do Rock Brasileiro (Anos 50 e 60). São Paulo: Abril, 2004, p. 14-23.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CUNHA, Eneida Leal. **A emergência da cultura e da crítica cultural**. In: Cadernos de Estudos Culturais, Campo Grande, v. 1, n. 2, p. 73-82, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2184>> Acesso em: 12 set. 2021.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

EAGLETON, Terry. A cultura em crise. In: **A ideia de cultura**. EAGLETON, Terry. Tradução Sofia Rodrigues. Lisboa: Temas e Debates, 2003, p. 49-71.

FRANÇA, Jamari. A invenção da juventude. In: **Revista Superinteressante**. História do Rock Brasileiro (Anos 80). São Paulo: Abril, 2004, p. 9-15.

FORASTIERI, André. **O dia em que o rock morreu**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge/Massachusett: Havard University Press, 1996.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). Tradução Tomaz Tadeu. Ed. 2. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 33-118.

JANOTTI JR., Jeder. **Gêneros musicais em ambientações digitais**. Belo Horizonte: PPG-COM/UFMG, 2020.

JANOTTI JR., Jeder. Cultura pop: entre o popular e a distinção. In: **Cultura pop**. SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Orgs.). Salvador: Edufba; Brasília: Compós, 2015, p. 45-56.

JANOTTI JR., Jeder. Simon Frith: sobre o valor da música popular midiática. In: **Comunicação e estudos culturais**. GOMES, Itania; JANOTTI JR., Jeder (Orgs.). Salvador: Edufba, 2011, p. 133-145.

JANOTTI JR., Jeder. **Música Popular ou Música Pop?** Trajetórias e caminhos da música na cultura mediática. In: Anais V Enlepicc, Salvador, v. 1, p. 1-15, 2005. Disponível em: <<http://www.gepicc.ufba.br/enlepicc/pdf/JederJanotti.pdf>> Acesso em: 12 set. 2021.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e antropologia**. MAUSS, Marcel. Tradução Paulo Neves. Ed. 2. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 399-422.

MENDES, Daniel. **Jornalismo cultural, música e distinção**: a questão do valor na cobertura da revista Rolling Stone Brasil. In: Anais – XVII ENECULT, Salvador, v. 1, p. 1-15, 2021. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/edicao-2021-xvii-enecult>> Acesso em: 12 set. 2021.

MENDES, Daniel. **As cartas da Rolling Stone Brasil**: uma análise sobre os comentários dos leitores acerca da cobertura musical e cultural da revista. 2020. 125 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

ROSA, Fernando. A hora do rock. In: **Revista Superinteressante**. História do Rock Brasileiro (Anos 50 e 60). São Paulo: Abril, 2004, p. 7-12.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: **Cultura pop**. SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Orgs.). Salvador: Edufba; Brasília: Compós, 2015, p. 19-33.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: de Coleridge a Orwell. Tradução Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2011.

WILLIAMS, Raymond. Conceitos básicos - Cultura. In: **Marxismo e literatura**. WILLIAMS, Raymond. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 16-26.

## **Daniel Mendes**

Mestre em Cultura e Sociedade (2020) e Bacharel em Comunicação (2011), ambas as formações pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atua como jornalista e crítico cultural há mais de dez anos. Suas pesquisas abrangem discussões sobre valor no campo da comunicação e da cultura contemporâneas.

E-mail: [danmendes.dss@gmail.com](mailto:danmendes.dss@gmail.com)