

**Martha Tupinambá de Ulhôa**

Brasil

**Pertinência e  
música popular-  
Em busca de categorias  
para análise da música brasileira popular**

Uma das questões mais centrais em relação ao estudo da música popular refere-se à pertinência de categorias de análise. Os parâmetros de avaliação estética, privilegiados no estudo da música erudita nem sempre se ajustam ao estudo da música popular, e mesmo no âmbito desta existem variações e inconsistências. Esta é uma das motivações que nos levaram a esta tentativa transdisciplinar de experimentar uma metodologia que possibilite ampliar a competência interpretativa para além dos significantes musicais mais óbvios e contaminados pelo senso comum. Emprega procedimentos estatísticos da técnica de análise de conteúdo utilizada nas ciências sociais, para inferir os valores culturais subjacentes às manifestações estéticas a partir da escuta. As premissas filosóficas são o conceito de pertinência, como utilizado por Stefani<sup>1</sup> e o modelo de comunicação musical de Eero Tarasti<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Stefani, Gino. *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palermo, 1976.

<sup>2</sup> Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana U. P., Bloomington, 1994.



O conceito de pertinência foi desenvolvido de acordo com Gino Stefani, por Luis Prieto na fonologia, para classificar o que é importante para os falantes de uma língua ou seja, os traços e contrastes válidos, aspectos que são levados em consideração e significam alguma coisa para os sujeitos em oposição a aspectos ignorados. O que é pertinente ou não, diz respeito não aos sons manifestos, mas ao uso específico que se faz deles. A pertinência no campo da música seria portanto, a identidade sob a qual um membro de um grupo sonoro conhece um fato musical<sup>3</sup>.

Pertinência tem a ver não com o significante, ou o evento sonoro, "mas com o ponto de vista sob o qual ele vem considerado pelos seus usuários normais"<sup>4</sup>. Tudo vai depender dos critérios de identificação do evento sonoro, de que princípio ou tipo de código está sendo utilizado como referência para emitir uma apreciação ou conduzir a análise. É imprescindível portanto tomar contato com as categorias de avaliação empíricas para então identificar as classes e níveis de código que regem tais avaliações. De um lado a expressão musical, e de outro os códigos culturais que a tornam pertinente.

Os princípios que se tomam como referência para emitir juízos de valor e que são a chave das regras para a produção do discurso portanto, para os códigos culturais que regem as estruturas de comunicação e significação, variam de cultura para cultura e de níveis culturais (cultos, populares, folclóricos), e até mesmo de gênero para gênero dentro de uma mesma cultura. Para poder descrever as características estético-musicais dos principais gêneros de música brasileira popular (música sertaneja, rock brasileiro, MPB, termo que identifico abaixo, e música romântica) é necessário identificar os critérios de avaliação utilizados pelos usuários de cada gênero<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Blacking, John. "Music, Culture, and Experience", em *Music, Culture & Experience – Selected Papers of John Blacking*, Ed. Reginald Byron, The University of Chicago Press, Chicago, 1995. A noção de grupo sonoro faz parte da estratégia de pesquisa de John Blacking, que os considera como a "unidade básica para pesquisa". Um "grupo sonoro" é "um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com conceitos sobre música e seus usos". Os grupos sonoros podem transcender grupos lingüísticos e classes sociais. (p. 232). Pressupõem dois modos de discurso que, dialeticamente, revelam como as pessoas pensam sobre música: um modo verbal, incluindo falas de pessoas que tocam, escutam e compartilham música, inclusive de pesquisadores e acadêmicos; e um modo não-verbal, de prática musical enquanto um processo de conhecimento (p. 231).

<sup>4</sup> Stefani. op. cit., p. 56.

<sup>5</sup> A noção de gênero segue a formulação de Fabbri, Franco ("A Theory of Musical Genres: Two Applications" In *Popular Music Perspectives*, David Horn e Philip Tagg eds., Gothenburg e Exeter, IASPM, 1982: 52-81): Um gênero musical seria "um conjunto de eventos musicais cujo curso é



A metodologia de coleta e análise de dados foi sendo desenvolvida empiricamente e até o momento se consolidou em dois estágios. Primeiro a identificação da “pertinência funcional estética” (as categorias de avaliação “emic”, ou seja, o que é valorizado por ouvintes qualificados -especialistas, entusiastas e fãs do gênero a ser estudado); segundo a identificação da “pertinência musical estética” (os parâmetros musicais “etic”, ou seja os elementos musicais correspondentes)<sup>6</sup>.

Assim, para a música sertaneja “voz” significa o estilo vocal dos cantores e vários parâmetros descritivos (guturalidade, nasalidade, tessitura, impedância, etc.); no rock “som” se refere a questões de timbre e textura. Para a MPB (sigla para música popular brasileira) ainda sem um conceito chave, “criatividade”, “melodia rica” em oposição a “estilo brega” e som “repetitivo” diz respeito a um sistema de convenções ligadas ao arranjo e à interpretação.

Este projeto é ainda de natureza exploratória, tanto em termos de método quanto de teoria. Nesta fase buscamos categorias gerais, ou seja, cada uma das classes em que se dividem as idéias avaliativas pertinentes para cada gênero. Posteriormente, para o estudo interpretativo-semiótico será necessário um número maior de análises em repertório específico.

Como já mencionado, a inspiração teórica foi buscada na semiótica da música, na proposta de Gino Stefani, da semiose e pertinência como plano para uma semiótica musical, e nas formulações de Eero Tarasti sobre a lógica do discurso musical. Segundo a proposta de Stefani, a semiótica musical seria um sistema ou disciplina que fundamenta a crítica musical. Estaria subdividida em dois planos, um relacionado à própria

---

governado por um conjunto definido de regras aceitas”. Fabbri enumera regras formais e técnicas; semióticas (baseando-se nas funções comunicativas -referencial, emocional, imperativa, fática, metalinguística e poética- apontadas por Roman Jakobson); comportamentais; sociais e ideológicas; econômicas e jurídicas. Ele se baseia na teoria dos conjuntos da matemática, na qual se admite não só a noção de sub-conjuntos (ou “sub-gêneros”) como todas as operações de interseção, união e complementaridade entre eles. Neste caso, de acordo com certas regras sociais e ideológicas (como a identificação com um grupo sonoro específico) dependendo de **quem** está cantando um samba pode ser considerado como samba ou como MPB.

<sup>6</sup> Vide meu artigo “A análise da música brasileira popular” (*Cadernos do colóquio*, 1, 1999: 61-68).



música, compreendendo tanto significantes quanto significados estritamente musicais e outro que trataria de uma competência musical mais ampla e geral, discutindo os códigos culturais, retóricos e ideológicos como critério de pertinência.

Já Tarasti, propõe um modelo de comunicação musical com dois níveis, um manifesto e outro imanente. O discurso musical se encontra por um lado entre os modelos manifestos de comunicação musical buscados nos conceitos e normas de avaliação estética (modelos ideológicos), e nas regras para a produção do discurso (modelos tecnológicos). Por outro lado a lógica do discurso musical no nível imanente acha-se entre as estruturas de comunicação ou seja; nos mecanismos disponíveis ao compositor para comunicar idéias musicais, e as estruturas de significação particulares nas quais as idéias se concretizam. No estágio atual da pesquisa examinamos somente os conceitos e normas de avaliação, ou seja, os traços ou oposições pertinentes para a interpretação da música popular. Deixamos para outro projeto a elaboração e teste de um modelo de análise mais completo.

Mas vamos aos dados. Como exemplo tomaremos a MPB, gênero que no momento investigamos. Enquanto prática musical ela emergiu do samba urbano carioca das décadas de '30 e '40, agregou outros ritmos regionais, como o baião nos anos 50, passou pela Bossa Nova, Tropicalismo e festivais da canção nos anos 60, para se consolidar enquanto categoria na década de '70.

Na MPB é fundamental a problemática da nacionalidade, como diz José Roberto Zan. Num primeiro momento central para a mediação dos conflitos entre o Estado e as massas urbanas, quando o samba se converte em símbolo da brasilidade e posteriormente trazendo para o campo da canção o “engajamento estético” do modernismo, que vem romper com a hegemonia do samba. A vanguarda tropicalista assume posturas de autocrítica e abre espaços para “novas misturas e novas hierarquias”. Depois do tropicalismo vale tudo (samba, rock, reggae, etc.) na MPB<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Zan, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda*, PhD Sociologia, UNICAMP, 1997.



Em estudos anteriores<sup>8</sup>, tenho discutido a MPB como uma sub-categoria da música popular inscrita no campo simbólico da música no Brasil, em interação com a música erudita e a música folclórica. Estes estudos tiveram como inspiração a perspectiva sociológica desenvolvida por Pierre Bourdieu para a investigação da cultura simbólica no que chama de espaço social<sup>9</sup>. Ele focaliza o aparecimento das hierarquias de legitimidade que se estabelecem nos campos de produção cultural, que no caso da França, seu foco de estudo, se estruturam a partir da alta cultura (configurando um campo de produção restrita) e da indústria cultural (configurando o campo da grande produção). A perspectiva de Bourdieu foi adaptada aos estudos da cultura no Brasil, sendo que analistas, dentre eles Sérgio Miceli<sup>10</sup>, consideram que aqui este espaço social deva ser também ocupado pelo que chamam de mundo da cultura "rústica". O que é importante destacar é que este modelo considera a cultura simbólica a partir da sua produção. A proposta atual move o ângulo epistemológico de uma tendência sociológica para uma aproximação mais antropológica, ou seja, passa a considerar como pertinente a escuta dos usuários "normais" de MPB, ou seja, seus fãs.

O elemento complicador aqui é que MPB é um termo muito problemático pois é utilizado tanto por um grupo sonoro restrito que distingue aquela "linha evolutiva" mencionada acima, quanto pela indústria musical que incorporou a rubrica para se referir a um segmento do mercado, de considerável prestígio apesar do retorno comercial reduzido. Pretende ser um termo "guarda-chuva" e por isto aparece de forma bastante heterogênea e híbrida nas respostas das pessoas que responderam ao questionário sobre o gênero. De fato, a noção de música brasileira popular subjacente às respostas ao questionário traz no seu centro a ambigüidade ligada à noção de popular brasileiro, que é

---

<sup>8</sup> Em especial meu trabalho de doutoramento pela Cornell University de 1991, intitulado, *Música Popular in Montes Claros, Minas Gerais, Brazil: a Study of Middle-Class Popular Music Aesthetics in the 1980s*. (como Carvalho, Martha de Ulhôa), e também nos textos "Nova história, velhos sons. Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular" (*Debates*, 1, 1997, pp. 78-101) e "Chiclete com Bananas – Us and the Other in Brazilian Popular Music", en *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, Los Angeles, USA, UCLA, 27-30 de maio de 1999 (no prelo).

<sup>9</sup> Principalmente seu *Distinction – A Social Critique of the Judgement of Taste*, Trad. Richard Nice, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1984.

<sup>10</sup> Ver, em especial *A noite da madrinha*, Perspectiva, 2 ed., São Paulo, 1982.



entendido tanto como ligado a um certo tipo de raiz cultural quanto à totalidade da produção dos brasileiros que produzem e consomem música no Brasil<sup>11</sup>.

Foram feitos 308 questionários com pessoas que se auto-denominavam fãs de MPB. Os questionários foram conduzidos por alunos de História da Música Popular Brasileira do Instituto Villa Lobos, da UNI-RIO, no segundo semestre de 1997. Foram perguntadas 4 questões básicas: 1) indique 3 artistas MPB que aprecia e 2) diga porque; 3) indique 3 artistas MPB que não gosta e 4) diga porque. Estes dados, que nos deram acesso à estese funcional, foram artesanalmente e coletivamente explorados em sala de aula e de seu exame preliminar foram selecionadas algumas frentes de trabalho ou "portas de entrada", como diria Garcia Canclini<sup>12</sup>. Uma de natureza técnico-musical, identificando, no nível da expressão ou significante, as categorias para análise de repertório. Estas categorias, o correspondente estético musical da escuta funcional para a MPB foram três: 1) a composição, compreendendo melodia e letra -requisito mínimo para a identificação de uma canção; 2) o arranjo, incluindo formação instrumental, ritmo, harmonia, e forma; e 3) a interpretação, abrangendo a competência e postura do músico e seu estilo vocal<sup>13</sup>. Este modelo tecnológico, segundo Tarasti, ou seja, as regras para a produção do discurso musical na MPB, estão sendo avaliadas nas classes de análise da canção e por bolsistas de iniciação científica<sup>14</sup>.

Um outro aspecto a ser considerado é o fato da MPB ser um gênero hegemônico entre pesquisadores e pesquisados. Fica muito difícil provocar uma ruptura epistemológica em relação a práticas do nosso próprio cotidiano expressivo, aceitando que artistas e canções que são "nossos" possam ser apropriados e ter significados diferentes para pessoas de trajetórias diversas. Ou o que achamos ser pertinente para

---

<sup>11</sup> Discuto esta questão em "Nova história, velhos sons..." (op. cit.).

<sup>12</sup> Canclini, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*, Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão, Edusp, São Paulo, 1997.

<sup>13</sup> Na canção popular industrializada, fora a melodia e letra, e ainda assim com uma certa liberdade em utilizar a totalidade ou parte da melodia ou da letra, tudo o mais pode ser modificado sem comprometer a identidade da canção enquanto "composição" mas não enquanto gênero. Artistas MPB consagrados, como por exemplo Caetano Veloso, têm freqüentemente gravado canções de gêneros depreciados pela crítica, sendo que suas versões ganham em prestígio e valor estético.

<sup>14</sup> As unidades de significação de natureza semântica obtidos pelas perguntas 2 e 4 do questionário (o por que as pessoas elegiam um artista como bom ou mau MPB) apesar de terem sido apresentados na comunicação oral em Bogotá não serão discutidas nesta versão escrita, por estarem ainda num estágio muito incipiente de análise e interpretação.



avaliar esta ou aquela prática ser irrelevante para outra pessoa. Por isto esta tentativa de tratamento sistemático das manifestações dos fãs.

As respostas do questionário foram digitadas em um banco de dados, no qual pudemos utilizar 298 registros. Antes de mais nada é preciso lembrar que nosso interesse não é um estudo de recepção em termos de popularidade, mas no sentido de explorar o terreno para a obtenção de indícios de códigos que possam levar a uma maior compreensão do gênero em estudo.

Aos alunos foi solicitado que a condição mais importante era que as pessoas se considerassem fãs de MPB. Não se estava buscando uma sub-cultura ou grupo social no sentido dado pelos estudos culturais mas um grupo sonoro, pessoas que se identificavam com MPB, no espírito da noção de grupo sonoro de Blacking. No quadro seguinte aparecem os totais parciais para grupos de idade, sexo e escolaridade.

**Quadro 1**  
Totais parciais para grupos de idade, sexo e escolaridade

Grupos de Idade			Sexo			Escolaridade		
13-18	=	52	M	=	161	Sem escolaridade	=	6
19-29	=	113	F	=	137	Primeiro grau	=	45
30-45	=	83				Segundo grau	=	116
46 +	=	47				Terceiro grau	=	134

Houve um predomínio de homens, da faixa etária de 19 a 29 anos e do nível de escolaridade universitária. Observe-se que a MPB, surgida nos festivais de música popular nos anos 60, é bastante difundida nos meios universitários. Esta tendência se acentua no item das profissões onde dentre as 61 profissões declaradas há um número grande de estudantes (23% do total) e professores (10%). Este é um fator complicador, uma vez que a amostragem não é suficientemente proporcional em termos de distribuição das condições sociais dos sujeitos. Tanto que nenhuma das variáveis independentes (idade, sexo, escolaridade e profissão) parecem ser determinantes na preferência por MPB (variável dependente). Nas regressões, que analisam a relação entre as variáveis, o



resultado (identificado como R-quadrado ajustado) indicam um ajuste muito fraco entre as variáveis, como pode-se ver no quadro abaixo<sup>15</sup>.

### Resultados de regressões dos dados sociológicos do questionário

Todas as Variáveis	
<i>Estatística de regressão</i>	
R múltiplo	0,19876
R-Quadrado	0,03951
R-quadrado ajustado	0,02639
Erro padrão	0,05802
Observações	298

Sexo	
<i>Estatística de regressão</i>	
R múltiplo	0,127242
R-Quadrado	0,016191
R-quadrado ajustado	0,012867
Erro padrão	0,058418
Observações	298

Idade	
<i>Estatística de regressão</i>	
R múltiplo	0,058565
R-Quadrado	0,003430
R-quadrado ajustado	0,000063
Erro padrão	0,058795
Observações	298

Profissão	
<i>Estatística de regressão</i>	
R múltiplo	0,024740
R-Quadrado	0,000612
R-quadrado ajustado	(0,002764)
Erro padrão	0,058878
Observações	298

Escolaridade	
<i>Estatística de regressão</i>	
R múltiplo	0,151654
R-Quadrado	0,022999
R-quadrado ajustado	0,019698
Erro padrão	0,058215
Observações	298

Muitas hipóteses podem ser levantadas a partir disto, sendo obviamente a primeira, considerar que a amostragem não foi suficiente e nem foi estatisticamente preparada para tal. Mesmo assim surgem perguntas como:

<sup>15</sup> Regressão é a ferramenta estatística que aponta o poder de explicação que uma variável tem na explicação do comportamento de uma população ou amostra. O R-quadrado é a medida de como a variável independente, em uma análise de regressão linear simples pode explicar variações na variável dependente; seu valor situa-se entre 0 (ajuste fraco) e 1 (ajuste perfeito). Downing, Douglas e Clark, Jeffrey, *Estatística aplicada* S.P., Saraiva, 1999, p. 297. Agradeço a Eduardo Henrique Garcia a consultoria da parte estatística e processamento dos dados no programa Microsoft Excel.



- ¿A teoria sobre capital cultural de Bourdieu não seria inadequada para o estudo da recepção de MPB? Para aquele autor "À hierarquia das artes socialmente reconhecidas e dentre cada uma dessas artes de gêneros, escolas e períodos, corresponde uma hierarquia social dos consumidores"<sup>16</sup>. Como aceitamos como "verdade" a auto-denominação de fãs de MPB ou seja; de que as pessoas tinham familiaridade com um "capital cultural" restrito que muitas vezes não possuíam (ao indicar artistas e gêneros que são reconhecidos no senso comum como fora do âmbito da MPB), seria uma boa hipótese esperar que estas inconsistências fossem aparecer correlacionadas às diferenças de categorias sociológicas (escolaridade, profissão, idade, sexo). Afinal, pelas características musicais, históricas e sociais sucessos comerciais como o do palhaço Tiririca, dos grupos de pagode pop ou da Música Sertaneja são muito diferentes musical e esteticamente, do repertório dos "grandes" cancionistas, que nesta mesma amostragem aparecem estatisticamente no topo das citações positivas como veremos abaixo.
- ¿Ou será que este repertório de prestígio não seria na realidade tão restrito assim, e MPB como "brasileira", "de qualidade" fosse uma construção ideológica de grupos em incursão no campo da grande produção, na tentativa de se diferenciar e se atribuir uma marca de "classe"?<sup>17</sup>.
- O campo de produção simbólica da MPB é ou muito heterogêneo ou muito novo para comportar este tipo de análise. Bourdieu analisou um campo cultural bastante estável e, no caso do romance, estudou-o ao longo de um período grande de tempo<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Bourdieu, op. cit., p. 2.

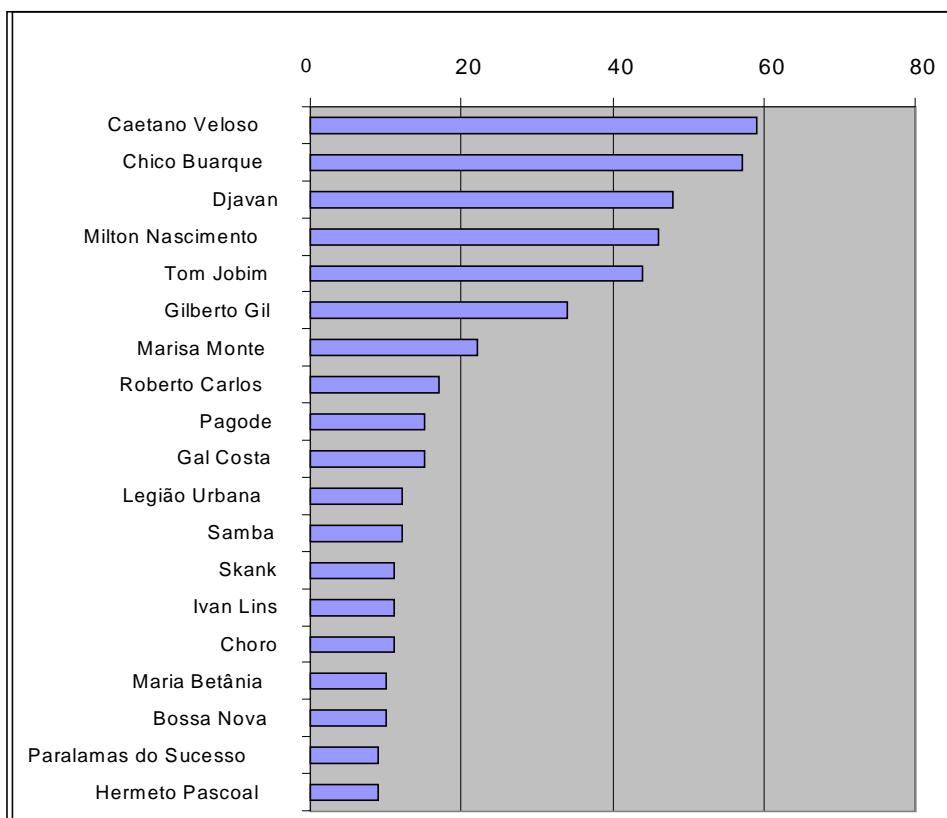
<sup>17</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>18</sup> Bourdieu, Pierre. *As regras da arte-gênese e estrutura do campo literário*, Trad. Maria Lúcia Machado, São Paulo, Cia das Letras, 1996.



Passando para as respostas e rejeições sobre os artistas considerados mais MPB ou menos MPB, aparecem mais confirmações desta aparente falta de ordem, como podemos ver no gráfico abaixo:

### Artistas e gêneros mais conceituados



Entre os artistas julgados mais MPB (foram considerados aqueles que aparecem com mais de 1 % de citações, ou seja, que tenham sido mencionados mais de 10 vezes em todo questionário) aparecem tanto os cancionistas de prestígio consagrado (como Chico Buarque, Caetano Veloso, Tom Jobim, Milton Nascimento, Gilberto Gil e Djavan) quanto artistas e gêneros de avaliação ambígua. É o caso de Roberto Carlos, citado nos campos opostos tanto como representante da MPB como exemplo de "má" MPB. Isto pode ser um indício de que Roberto Carlos por muitos considerado apenas como um artista de sucesso pelo tempo que se mantém nas paradas (*hit charts* ou *top 10s*), vai aos



poucos adquirindo prestígio pelo envelhecimento. Aliás esta observação confirma a proposta de Bourdieu sobre a disputa por posições na gênese e estrutura dos campos simbólicos, onde artistas de legitimação consolidada podem trafegar em outros campos<sup>19</sup>. Assim como o samba, que era considerado pelos porta-vozes da cultura hegemônica nos anos 30 como "popularescos" e hoje se tornaram representações de autenticidade, Roberto Carlos vai aos poucos se firmando e conseguindo respeito, inclusive de vários artistas MPB que tem gravado seu repertório.

As respostas apontam indiscriminadamente artistas e gêneros. Dos artistas (ou gêneros) mais rejeitados aparecem entre os citados mais de 10 vezes o pagode (gênero relacionado ao samba), o funk, o palhaço Tiririca, o grupo de pagode Gerasamba (que depois ficou conhecido como É o tchan), a música sertaneja [outro gênero, aqui na sua versão pop romântica], Roberto Carlos novamente, o rock, Wando (um artista conhecido por suas letras erótico-sentimentais), Xuxa, a música baiana (ou seja *axé music*), etc.

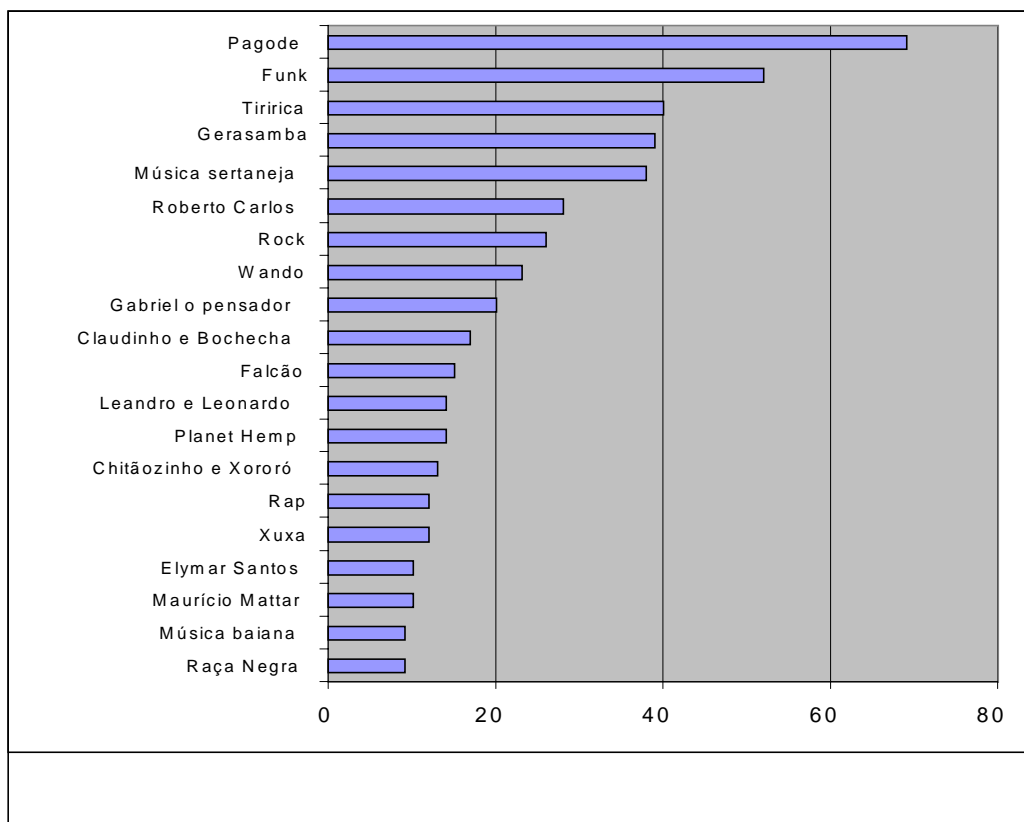
Em relação aos artistas MPB os resultados confirmam em parte algumas das colocações de Bourdieu, em especial a questão da legitimidade e consagração artística nos campos de produção restrita e da grande produção. O problema é que, mesmo identificando campos de produção restrita e de grande produção na música brasileira popular, fica difícil afirmar que a sociedade brasileira, enquanto mercado simbólico, seja unificado, ou se realmente, para a música popular seja possível inferir um modelo ideológico a partir de afirmações funcionais da natureza encontrada nos questionários. Com certeza o consumo é diferenciado e deve haver algum tipo de lógica nestas respostas heterogêneas se aceitamos a idéia de que um grupo sonoro compartilhe uma música que o identifica e expressa.

---

<sup>19</sup> Idem.



### Artistas e gêneros mais rejeitados



### Bibliografia

- Blacking, John. 1995.  
"Music, Culture, and Experience", en *Music, Culture & Experience –Selected Papers of John Blacking*, Ed. Reginald Byron, The University of Chicago Press, Chicago.
- Bourdieu, Pierre. 1984.  
*Distinction –A Social Critique of the Judgement of Taste*, Trad. Richard Nice, Harvard University Press, Cambridge, Mass.,.
- Bourdieu, Pierre. 1996.  
*As regras da arte-gênese e estrutura do campo literário*, Trad. Maria Lúcia Machado, Cia das Letras, São Paulo.



- Downing, Douglas y Clark, Jeffrey. 1999.  
*Estatística aplicada*, Saraiva, S.P., p. 297.
- Frabbi, Franco. 1982.  
"A Theory of Musical Genres: Two Applications", en *Popular Music Perspectives*, David Horn e Philip Tagg eds., Gothenburg e Exeter, IASPM, pp. 52-81.
- Garcia Canclini, Néstor. 1997.  
*Culturas híbridas*, Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão, Edusp, São Paulo.
- Miceli, Sergio. 1982.  
*A noite da madrinha*, Perspectiva, 2 ed., São Paulo.
- Stefani, Gino. 1976.  
*Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palermo.
- Tarasti, Eero. 1994.  
*A Theory of Musical Semiotics*, Indiana U. P., Bloomington.
- Tupinambá de Ulhôa, Martha. 1999.  
"A análise da música brasileira popular", en *Cadernos do colóquio*, 1, pp. 61-68.
- \_\_\_\_\_. 1999.  
"Chiclete com Bananas –Us and the Other in Brazilian Popular Music", en *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, 27-30 de maio, UCLA, Los Angeles, USA.
- \_\_\_\_\_. 1997.  
"Nova história, velhos sons. Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular", en *Debates*, 1, pp. 78-101.
- \_\_\_\_\_.  
*Música Popular in Montes Claros, Minas Gerais, Brazil: a Study of Middle-Class Popular Music Aesthetics in the 1980s*.
- Zan, José Roberto. 1997.  
*Do fundo de quintal à vanguarda*, PhD Sociologia, UNICAMP.