

CONVERGÊNCIAS E APAZIGUAMENTOS NA MÚSICA POP: QUANDO FUNK, AXÉ MUSIC E SERTANEJO SE ENCONTRAM NA LINHA EVOLUTIVA DA MPB

CONVERGENCES AND APPEASEMENT IN POP MUSIC: WHEN FUNK, AXÉ MUSIC AND SERTANEJO MEET EACH OTHER IN THE EVOLUTIONARY LINE OF MPB

Cláudio Rodrigues Coração*

William David Vieira**

RESUMO:

Neste artigo, analisamos movimentos de entrada executados por determinados artistas de gêneros e cenas musicais distintos na chamada *linha evolutiva* da MPB. Tais ocorrências revelam tensões mercadológicas e de representatividade na fonografia brasileira, bem como o esvaziamento destas. Travamos metodologicamente nossa investigação partindo da concepção de *pretensão à legitimidade cultural*, acionada aqui como referência à conquista de espaço desses gêneros e cenas. Esclarecem esses movimentos de convergência e apaziguamento das tensões os videoclipes das canções *Cheguei Pra Te Amar*, com Ivete Sangalo e MC Livinho, *Ta Tum Tum*, com Simone & Simaria e Kevinho, e *Sua Cara*, com Major Lazer, Anitta e Pabllo Vittar.

PALAVRAS-CHAVE:

Gêneros musicais, cenas musicais, MPB.

ABSTRACT:

In this article, we analyze input movements executed by certain artists of different genres and musical scenes in the so-called *evolutionary line of MPB*. Such occurrences reveal marketing and representativeness tensions in Brazilian phonography, as well as their emptying. We methodologically conducted our research from the conception of

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação: Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. crcorao@gmail.com

** Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCom/UFMG), com bolsa CAPES, e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). williamdavidvieira@gmail.com

claim to cultural legitimacy, triggered here as a reference to these genres and scenes conquest of space. These movements of convergence and appeasement of tensions are clarified by the music videos of the songs *Cheguei Pra Te Amar*, with Ivete Sangalo and MC Livinho, *Ta Tum Tum*, with Simone & Simaria and Kevinho, and *Sua Cara* with Major Lazer, Anitta and Pabllo Vittar.

KEYWORDS:

Music genres, music scenes, MPB.

INTRODUÇÃO: POR UM ENTENDIMENTO DA LINHA EVOLUTIVA DA MPB

No cenário fonográfico brasileiro, gêneros e cenas musicais não se submetem a teorias. Se, por um lado, determinados movimentos culturais como o tropicalismo e a bossa nova reivindicam para si espaços e arranjos cancelados por uma ideia de berço, por outro, essas tradições nada têm de completas ou autenticamente puras. Isto é, deixam de se portar por meio de uma noção de inteireza a partir de determinado momento da história do país e estão mais imbricadas quanto jamais se pôde prever.

Tais movimentos, que não se fazem respeitar dentro da lógica dos tradicionalismos, exalam complexidades idiossincráticas do cenário musical do Brasil e de suas composições ao longo dos anos. Além disso, colocam-se como referentes a anseios políticos, que vão desde o chamado projeto modernista brasileiro¹ (com a ideia do folclore mais *sui generis* e original da MPB² enquanto representativo do país) às políticas públicas defendidas pelo Partido dos Trabalhadores (PT), mesmo antes da ascensão de Luís Inácio Lula da Silva ao poder (pautadas, à mesma época, nos anos 1980 e 1990, pelas músicas dos Racionais MC's).

Há ainda a possibilidade de ações mercadológicas que perpassam o contexto da cultura pop, como parcerias (o “*Featuring*”) entre gêneros e cenas dissonantes ou embates e disputas por espaços e novas formas de assimilação. São exemplos, respectivamente: as recentes uniões entre *funk*, pop e *forró* (como verificado em *Você Partiu Meu Coração*, com Nego do Borel, Anitta e Wesley Safadão, a partir do momento em que Anitta passa a assumir mais o gênero pop e menos o *funk*); a presença de Marília Mendonça, com seu sertanejo universitário, em espaços dominados pelo *forró*; e a presença de Caetano Veloso na zona sul carioca (território dito como pertencente à bossa nova) e

nos programas televisivos da mídia hegemônica brasileira (concentrada no eixo Rio de Janeiro - São Paulo) nas últimas décadas, quando a presença do tropicalismo já era aceita e tratada de forma diferente da aparição de artistas do movimento, como ocorrido no Festival de Música Popular Brasileira de 1967, da TV Record.

Neste artigo, analisamos tais parcerias e embates como elementos integrantes e esperados de uma cultura da indústria fonográfica. Essas ocorrências assumem-se como reveladoras de uma tentativa de sobrevivência dessas musicalidades diante de tantas outras ofertas e apostas comerciais. Mais ainda, essas disputas se traduzem na possibilidade de conquistar um espaço chancelado e de prestígio da música brasileira, isto é, invadir a chamada *linha evolutiva da MPB*. Assim, com esse processo de seleção e sobrevivência, sustenta uma ideia de *legitimidade cultural* (BOURDIEU, 2007) como ocupação de um espaço até então negado e presença de uma forma cultural supostamente autêntica e nova (HALL, 2003), também descoladas, presunçosamente, da ideia de hibridação, tal qual almejavam e sustentaram outras culturas.

Dessa forma, propomos perceber, conforme Bourdieu (2007, p. 108), que “todo ato de produção cultural implica na pretensão de sua afirmação à legitimidade cultural”. Ainda segundo o autor, “quando os diferentes produtores se defrontam, a competição se desenvolve em nome de sua pretensão à ortodoxia, ou então, [...] ao monopólio da manipulação legítima de uma classe determinada de bens simbólicos”. (BOURDIEU, 2007, p. 108) Essa ortodoxia se encaminharia ao que Hall (2003) sustenta sobre a recusa de se pensar formas culturais em contexto de hibridação - recusa dessas formas em serem enxergadas como plurais - e o perigo apresentado ao enxergarmos suas supostas facetas de inteireza. Para o autor:

[...] tendemos a pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições, em especial quando funcionam no domínio do popular. (HALL, 2003, p. 255-256)

No caso brasileiro, o “popular”³ da MPB diz respeito às ortodoxias, que, quando referendadas e conhecidas, o que se tem é um festejo dos gêneros presumidamente *legítimos*, chancelados e assimilados pela lógica do mercado, numa estratégia de convergência e apaziguamento que busca desestabilizar determinadas tensões entre esses gêneros já reconhecidos, ainda que as disputas permaneçam e continuem a ser estimuladas pela própria indústria fonográfica. Nosso estudo dessas questões se concentra na

discussão dos casos dos videoclipes das seguintes canções: *Cheguei Pra Te Amar*, com Ivete Sangalo e MC Livinho⁴, *Ta Tum Tum*, com Simone & Simaria e Kevinho⁵, e *Sua Cara*, com Major Lazer, Anitta e Pablo Vittar⁶. Não propomos restritas análises de conteúdo dos videoclipes, mas tensionamento de seus casos de legitimidade cultural pelas parcerias e irmanações mercadológicas.

Por conta disso, discutimos os videoclipes, porque é dentro das peças mercadológicas, enxergadas como o campo de produção da indústria cultural - conforme destaca Bourdieu (2008) -, enquanto instância indicativa da produção voltada, a grosso modo, para a massa, ofertando mercadorias predispostas a exprimirem e legitimarem uma dominação perante outras - empreitada cultural característica das sociedades divididas em classes (BOURDIEU, 2008, p. 214) -, que os videoclipes despontam como formatos que representam apelos publicitários e adquirem um caráter amplamente popular, a exemplo de um cartão de visitas de um artista, conforme propõe Soares (2012). Com isso:

A relação por demais próxima que o videoclipe estabelece com os elementos de linguagem publicitária fornece subsídios para que pensemos que, mesmo o clipe que se irmana de uma estética mais próxima da vídeo-experiência ou da videoarte, traz, em si, uma noção de objeto de consumo, de um produto imagético que vai se configurar num construto da obra de determinado artista. Entendemos que o quadro contemporâneo fornece as janelas para que se ampliem as relações entre determinados artistas da música pop e a imagem “de consumo” destas pessoas para com um público-alvo. A subjetividade capitalista estará sendo regente da existência do objeto dentro da dinâmica contemporânea. (SOARES, 2012, p. 92-93)

Na música pop e em sua aproximação com o lugar de popular massivo, sendo esta música “[...] articuladora de tessituras urbanas reais e ficcionais, a partir de vozes e corpos que se materializam entre redes de sociabilidades” (SOARES, 2015, p. 21), os videoclipes encontraram espaço fértil para reforçar o papel de *mediação* do real e fixação neste, por meio de uma comunicação sustentada com determinadas territorialidades. Que sejam: a fácil associação de Caetano Veloso à Bahia e a mesma ligação entre a música de Anitta e as favelas cariocas. Para além disso, há o caráter publicitário desses locais (territorialidades no pop) e dos artistas que deles se valem, verdadeiras fronteiras de disputa por dominação na música pop - tentativas de transitoriedade de gêneros da música pop no ambiente fonográfico por meio dos videoclipes. Nesse sentido, e com alusão aos argumentos sustentados por Bourdieu (2008), voltamos a Hall (2003), que propõe a discussão de um significado de “popular” que, embora insatisfatório e incapaz de dar

conta da complexidade e amplitude do termo, e mais atrelado e palatável ao senso comum, não pode ser totalmente dispensado. Pois que “[...] algo é ‘popular’ porque as massas o escutam, compram, leem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente. Esta é a definição comercial ou de ‘mercado’ do termo...”. (HALL, 2003, p. 253)

Soares (2015) também sustenta a posição de Hall ao trazer a necessidade de se pensar, especialmente a música pop, por um semblante que extrapola a estética da mercadotria. Isso porque há de ser levada em conta “[...] a ideia de que estamos num estágio do capitalismo em que não podemos trabalhar análises binárias sobre as relações entre capital e cultura”. (SOARES, 2015, p. 23-24) Sobretudo na lógica dos fenômenos da cultura midiática, os produtos pop não são simplesmente arranjos mercadológicos em busca de lucro para um sistema que intenciona dominação. Cabe desvendar, em contrapartida, as engrenagens que existem por trás desse sistema produtivo e que o fazem funcionar e colocar seus produtos em comercialização; cabe perceber as lógicas que sustentam padrões normatizados de valores desses produtos e ditam fruições e estilos de vida; cabe perceber os próprios valores atribuídos à música pop, destacando lugares de fala dos artistas e das próprias músicas - as territorialidades. (SOARES, 2015, p. 25-26)

Coadunar-se à *linha evolutiva da MPB*, nela se adentrar de alguma forma, seja por herança cultural, seja por embate ou pressões mercadológicas - as possibilidades são inúmeras -, tudo isso implica ter um percurso histórico reconhecido e um lugar de fala também chancelado, ou ter uma suposta autoridade no cenário musical brasileiro, ainda que tentativas de revogação e questionamentos desse lugar de fala possam ser feitos a todo momento, como no caso do *funk*. O que se pergunta é se essa “febre” do *funk*, que não mais aparenta ser um momento febril, tem caráter apenas mercadológico ou se tornou-se popular e adquiriu seu cartão de entrada nessa linha. Mas a MPB não se trata igualmente de um espaço circunscrito a todo tempo pela cultura midiática, que também é atravessado por lógicas de consumo e, conseqüentemente, por ditames mercadológicos?

Reconhecido o valor do funk e seu direcionamento para um estilo de vida e consumo, todos enquanto elementos concernentes a um sistema produtivo complexo e não binário, não se trata de perceber também uma pressão social para a ascensão e reconhecimento do *funk* como popular e pertencente a essa linha? O mesmo movimento ocorreu em outros momentos da história. Como exemplos, citamos a aparição do *axé music* na tevê brasileira, no final dos anos 1990 e não somente nos contextos de Carnaval, a

ascensão do *rap*, do pagode, do sertanejo e, mais recentemente, do sertanejo universitário. Nenhum destes escapa à definição de popular, embora seja pulsante a multiplicidade do termo.

Quando Caetano Veloso reivindicou um lugar na *linha evolutiva da música popular brasileira*, o cantor fez uso da expressão para chamar para si a inserção num movimento reconhecido, a partir de dado momento, com determinado prestígio social. Enquanto música de um popular menos próximo de folclórico e mais próximo de um arcabouço cultural identificador de um *sentimento e pertencimento de nação*, a MPB, segundo Napolitano (2002), adquiriu um caráter político, sobretudo com o decreto do AI-5, em fins dos anos 1960, o que depois acabou por não se sustentar totalmente com a censura e o exílio durante o regime militar instituído em 1964. É importante frisar, também, o diagnóstico feito por Campos (1974) sobre as transformações implicadas na expressão “linha evolutiva” lançada por Caetano, e o seu sentido de reavivamento das tensões oriundas do encontro do popular com as vanguardas, a partir da segunda metade da década de 1960. Nesse sentido, a concepção da “linha evolutiva” se associa aos limites e às demandas da canção na música popular brasileira dali em diante. É por meio dessa incorporação inaugural do tropicalismo (na leitura que faz do fenômeno da bossa nova) que as pistas das transformações musicais na canção popular se entrosam à própria “evolução” da sua assimilação pela cultura de massa.

A MPB, ainda conforme Napolitano (2002), também assumiu várias definições ao longo dos anos e se portou de maneiras distintas, passando por definições de produto cultural e gênero, sendo submetida a questionamentos sobre gosto e qualidade, combinando as adjetivações de culto e popular - há registros de álbuns experimentais na MPB, mesmo dentro das estruturas midiáticas da canção, como aponta Vargas (2010) - e alternando entre territorialidades representativas de cenas musicais no país, para além do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. No entanto, sobretudo a respeito das territorialidades, sempre houve rejeição a determinados movimentos que surgiam “à margem” e protagonizavam disputas culturais, retoma Napolitano:

[...] entre 1972 e 1975, começa a se fortalecer a expressão “tendências”, para rotular experiências musicais que recusavam o *mainstream* do samba-bossa nova e não aderiam completamente ao pop sem no entanto recusá-lo. As mais famosas eram a dos “mineiros” (também conhecido como “Clube da Esquina”) e a dos nordestinos (sobretudo os cearenses, Fagner, Belchior e Ednardo). (NAPOLITANO, 2002, p. 8, *grifo do autor*)

Esses movimentos não estiveram, apesar disso, descolados ou fechados em si, e tampouco desejaram ocupar o espaço midiático ou um lugar na *linha evolutiva* por meio de concessões, coalizões, parcerias comerciais ou pistolões. Entretanto, ao adquirirem maior reconhecimento em caráter nacional e ao se apossarem do título de *MPB* que também lhes dizia respeito, terminaram por influenciar outros gêneros e cenas musicais. Falamos do caso dos artistas acima citados, de ações como a chamada “presença fantasmática do samba” no *pop-rock* brasileiro dos anos 1990 (CORAÇÃO; RIOS, 2017) e, de forma mais escancarada e ideologizada, de práticas mercadológicas recentes como as destacadas por nós nos videocliques aqui problematizados - outros meandros sobre um ramo da produção fonográfica atual do país.

A LINHA EVOLUTIVA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A EXCITAÇÃO DO POP

A canção *Fora da Ordem* (1991), de Caetano Veloso, parece antecipar dilemas para pensarmos as convergências e os apaziguamentos da produção musical brasileira contemporânea. Há nela uma espécie de reavaliação dos projetos inaugurais do tropicalismo, no limiar do século XX, a firmar uma análise de conjuntura que prevê um mundo desajustado, como temática e como autorreferência. Em consonância com as demandas de um dado gesto pop intempestivo, como performance, próximo das características formais da chamada *world music*, a canção parece avaliar eventos, como a desintegração do bloco socialista, o cinismo do discurso do consenso em torno do neoliberalismo econômico, o fetiche da chamada pós-modernidade, de forma estética. O conceito de projeto estético, nesse contexto, serve à tentativa de compreensão do mundo por parte de um eu-lírico observador, crítico, arguto. Como pano de fundo, *Fora da Ordem* deixa transparecer, como retrato de dado espírito de uma época, as incorporações culturais caras ao projeto tropicalista, desde os anos 1960, em convívio com os processos de uma cotidianidade fraturada da sociedade brasileira, em trânsito com um mundo “fora da ordem”. Um pouco na pista de um diagnóstico similar ao encampado por Campos (1974), nos anos 1960, a respeito da pertinência da autocrítica sobre a discussão da *linha evolutiva*, mas que, nas perspectivas de transição para o novo século que se avizinhava, tal descrição de “desarranjo global” é condicionada a rupturas mais dilaceradas, se pensarmos a radicalidade desmesurada dos encontros entre as pressuposições vanguardísticas e a cultura pop (pensemos aqui as manifestações do sertanejo, do *axé music* e do *funk* como exemplo desse contato). Nesse contexto, os versos finais

parecem, ainda, afirmar o tom cabotino como premissa ativa dessa desintegração da cultura: “*Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem, apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final*”.

Nisso, Caetano alinhava uma antítese fundamentada na *excitação versus harmonia*. Tal desenredo é componente estético valioso se pensarmos a herança cultural do tropicalismo. Estamos diante da reelaboração de um projeto de aspecto modernista, medido pelas seguintes características: as apostas na fragmentação como tema e como método de observação do caldo social e cultural. Com isso, a interpretação de um mundo babilônico fora da ordem incorpora/assimila a constatação desse sujeito narrador cabotino experiente, que lança *harmonia* em meio à *excitação*. A passagem dos tempos reorienta o experimentalismo do movimento tropicalista, porque concebe o mundo como delirante, em meio a diversas “harmonias bonitas possíveis sem juízo final”. Portanto, verifica-se a reinvenção da noção da *linha evolutiva da música popular brasileira*, embalada no verso “*alguma coisa está fora da ordem, fora da nova ordem mundial*”.

Assim, a antinomia *excitação/harmonia* é operada na seguinte orientação estética: o apelo do gesto pop exige a fusão e o congruamento como paradigma desintegrador em “tempo de caos”. Tal dilema, explorado em forma e conteúdo, condiciona um procedimento de práxis artística, clamando a convergência como demanda e o apaziguamento como elogio das linhas evolutivas da música popular. Nesse sentido, é preciso contextualizar a concepção em torno da expressão *linha evolutiva da música popular brasileira*.

Em edição da Revista Civilização Brasileira, de maio de 1966, artistas e críticos culturais discutem os rumos da música popular brasileira, ainda sob os fortes impactos do fenômeno da bossa nova. A fala mais emblemática é a do então jovem músico e poeta Caetano Veloso, que empreende a seguinte contestação:

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

berto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça [Gal Gosta] (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira integral. (BARBOSA, 1966)⁷

O julgamento da criação artística desde a bossa nova, fundamentalmente na “revolução” da batida do violão de João Gilberto, molda a linha de organização estética e política pela leitura tropicalista na incorporação dos gestos assimilados do samba, movimento no qual Caetano é figura central. É lógico que esse anseio modernista dita uma postura cabotina e elogiosa da própria modernidade e institui a ideia de convergência cultural como guia estético. Poderíamos, a partir disso, indagar se o projeto de apaziguamento da música popular brasileira, e em especial o tropicalismo, passaria pelos modelos preconizados por seu projeto estético convergente: o experimentalismo performático, a concepção de um romantismo contracultural, o discurso calcado no conceito de antropofagia cultural (essencialmente a partir do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade). Em resumo, a música popular brasileira, desde os anos 1960, estaria disposta na legitimação cultural concebida por essa *linha evolutiva*?

O que Caetano parece antecipar em 1966, e questionar de modo reflexivo em 1991, é a percepção de que a canção de cunho popular carrega um gesto disruptivo. Assim, a inquietação pop como estilística da música mundial contemporânea é o agente mediador dos limites dos encontros entre excitação e *harmonia*. Caetano costura, por meio da análise das apropriações populares, desde o samba, o princípio do prazer como elemento decisivo para a atividade artística e também para o diagnóstico crítico.

Portanto, os vários encontros a partir dos anos 1990 que poderíamos situar nos apaziguamentos e convergências (a música de barzinho, o pastiche do partido alto, os improvisos dos almoços regados a álcool, o *setlist* de grandes espetáculos mediados pela televisão etc.) parecem ditar uma música periférica, regional, interiorana, como parte de uma ocupação central na visibilidade midiática brasileira, cuja aura é disposta em três chaves: no gesto pop de excitação, no contexto “fora da ordem”, e na harmonia inerente à “paz” dos encontros festivos e hedonistas. O *funk*, o sertanejo e o *axé music* se moverão nesse tripé.

O desenredo de fundo, nessa incorporação, é a antítese entre uma ordem estabelecida pelo tradicionalismo, em certa medida coadunada pelo conagraçamento da festa coletiva harmoniosa, e a tensão excitada do pop, a materializar o semblante individualista da sociedade contemporânea.

Herschmann (2005), ao relatar as territorialidades do *funk* no Rio de Janeiro, afirma:

Na ritualização da violência nos bailes *funk*, os grupos não visam propriamente à eliminação do inimigo. Através de suas performances buscam o reconhecimento de um lugar - um território - para a galera da “comunidade” ou nas demais turmas. Experimentam no jogo a participação, a inclusão, compensando um cotidiano que, no geral, os rejeita, os exclui. (HERSCHMANN, 2005, p. 176)

É prudente afirmar aqui quais temporalidades e territorialidades estão a serviço, também, de uma ideia de comunhão coletiva, mas que elucidam, no caso específico do carioca isso é evidente, a aspiração desintegrada de sujeitos participantes da nova ordem mundial. Sendo assim, o projeto triunfante da *linha evolutiva da música popular brasileira* é incorporado, a ferro e fogo, com o gesto pop da excitação. A harmonia do patrimônio imaterial do *funk* só pode ser debatida à luz desse paradoxo.

Ou seja, os chamados gêneros populares incorporados à ideia da festa coletiva - *funk*, *axé music* e *sertanejo* - estão fundamentados na batida da performance hedonista, a vaticinar uma (outra) linha evolutiva. Sua premissa é a modernização por meio dos aparatos de novas interações sociais, distintas dos projetos de legitimação cultural do “bom gosto”, e inerentemente alojados na sua ritualística, de modo paradoxal. A esse respeito, Alonso (2011) faz a seguinte provocação:

O discurso contra os excessos da música popular não tem como vítimas apenas os sertanejos. Para as elites culturais do país toda produção cultural padece da “falta” de “bom gosto”. Essa falta de “bom gosto” se expressa no fato de tais canções serem “descomedidas”, descrevem apelos “baixos”, de o amor ser representado de forma “exagerada”, enfim, as representações serão demasiado intensas. Essa crítica na música popular não puniu apenas os sertanejos. Também outros gêneros demarcados pela crítica como “cafona” ou “brega” pagaram esse preço. Os novos gêneros surgidos nos anos 1990, como o *funk*, o pagode e a lambada também foram acusados de serem “demasiadamente”, de descreverem muito “cruamente” as emoções, de apelarem para o melodrama ou para sensações corporais “infames”. O que está em jogo na discussão, que apenas aparentemente remete ao “gosto”, é: quais são as sensações “justas”, “boas”, e desejáveis, ou seja, possíveis de serem cantadas? Quais sentimentos podem ser compartilhados em público? Qual a forma “correta” de expor a intimidade e falar do corpo? (ALONSO, 2011, p. 487)

Não é de se estranhar, diante das observações de Alonso, a respeito do “bom gosto” disputado como chancela de legitimação cultural, e a respeito do sertanejo moderno mais especificamente, que a festa excessiva como dispositivo embaralha a representação cosmopolita, o centro de produção cultural estabelecido. Já que, diferentemente dos

encontros comedidos da bossa nova, por exemplo, nos banquinhos, violões e varandas da zona sul carioca, nos anos 1950, tem-se agora uma lógica descomedida, excessiva, que é formada essencialmente pelo agente disruptivo do pop. O incômodo, parece, está nessa imagem.

A hipótese provocativa de Alonso, quando situa a música sertaneja como a principal manifestação da modernização da música brasileira, leva-nos a perceber uma *fobia*, por parte de determinado público, em relação ao aspecto performático de certas musicalidades, experienciadas pelo veio popular e pelo hedonismo como mote comunicacional. Eis aí o desajuste do gesto disruptivo do pop, em relação ao *axé music*, ao sertanejo e ao *funk*.

HEDONISMO A DAR E VENDER

Em entrevista recente ao site Universa UOL, em matéria⁸ publicada por Carol Martins em 9 de fevereiro de 2019, Carla Perez, ex-dançarina do grupo de *axé music* É o Tchan!, afirma que não permitiria que sua filha dançasse “na boquinha da garrafa” hoje em dia. Diz ela:

Não deixaria minha filha dançar na boquinha da garrafa. As pessoas estão muito mais mal-dosas hoje em dia. Quando eu era do É o Tchan!, por mais que a gente fizesse uma dança sensual, não era com uma conotação sexual. Hoje em dia as coisas são muito mais sexuais. (MARTINS, 2019)

É curiosa tal afirmação, visto que a onda do *axé music* se estabelece por um canto dionisíaco, a subverter as pulsões representadas pela temática sexual moralizante. Mas a nova ordem mundial, em novas esferas de legitimação, por meio do que estamos afirmando ser o terreno propício para o gesto disruptivo do pop, apazigua e congrega também o conservadorismo. Assim, toda a dança libidinal trabalhada pelos videoclipes de KondZilla, por exemplo, ou por certa estética da música pop americana (a ampla tradição em torno das chamadas divas: desde o soul até a música pop eletrônica) descreve os atos da sexualidade de maneira higienizada, na repetição fetichista e anódina dos corpos, a rebolem sem tesão algum. Carla Perez talvez compreenda o gesto específico de “descer na boquinha da garrafa” possivelmente como datado, pensando as novas danças e coreografias alojadas nos apaziguamentos e convergências musicais. Há uma dissonância nisso tudo, obviamente.

Liv Sovik (2000) nos apresenta uma questão interessante: “O *rap* brasileiro e sua popularidade entre setores dominantes da sociedade brasileira talvez seja evidência de uma nova elaboração da autoconsciência brasileira hegemônica, como o tropicalismo foi nos anos 60”. (SOVIK, 2000, p. 254)

Enxergando, nas observações de Sovik, certo anseio por se conceber, a partir da experiência tropicalista, a *linha evolutiva da música popular brasileira*, é preciso notar que existe intensamente, desde pelo menos os anos 1980, um forte jogo de incorporação das marcas internacionais por parte da música popular brasileira (a assimilação de uma expectativa da excitação hedonista). E o *rap* é outro gênero fundamental para pensarmos isso à contramão dessa experiência.

Assim, grandes nomes do chamado *pop/rock* (1980-2000) passam a ditar uma disputa em torno do binômio *excitação e harmonia*. O *rap* (tanto o universal como o nacional) é fator destoante da harmonia, mas sua excitação é exposta diferentemente do *axé music*, do sertanejo e do *funk*, à espécie de uma crítica ao hedonismo. A veia de canalização popular das cenas do *axé music*, do *funk* e do sertanejo, e suas visibilidades midiáticas, a partir dos anos 1990, especialmente, elaboram o tom hedonista como campo de batalha discursiva, em contraste com o *rap*, principalmente o paulistano, de grupos como Racionais MC's e Facção Central.

De maneira a perceber as tensões decorrentes desse movimento musical contemporâneo, os encontros artísticos passam a ser cada vez mais regidos por um semblante, cuja manifestação primeira é a ruptura. Nossos objetos de análise, os videoclipes *Cheguei Pra Te Amar* (Ivete Sangalo e MC Livinho), *Ta Tum Tum* (Simone & Simaria e Kevinho) e *Sua Cara* (Major Lazer, Anitta e Pabllo Vittar), parecem transitar, na articulação das categorias, com as premissas mais soltas do discurso decorrente de uma nova tensão, do novo como fuga pop, que é a própria ruptura. A cumulação dos espíritos, nesse sentido, só pode ser posta na chave da sedução se estiver condicionada à convocação do público para essa chancela, essa legitimação.

O *rap*, no dizer de Sovik, incorpora talvez o aspecto contracultural do tropicalismo, mas cabe dizer que esse lastro não pode ser tomado unicamente na chave do audacioso e do indomável. Acreditamos que há um aspecto, nos videoclipes, que estabelece o encontro como premissa, mas que incorpora também as ambiguidades da performance contracultural (a *excitação* e a *harmonia* são instrumentos dessa incorporação ambígua).

O que os videoclipes parecem convocar é um caminho rumo à legitimada MPB, simbolicamente moldado no dilema trazido por Caetano em 1991, em *Fora da Ordem*, e balizado mais ainda na concepção, subconsciente, da *linha evolutiva da música brasileira*, em 1966. As múltiplas referências se esgotam por meio dos cortes e gestos hedonistas, a vender não necessariamente o prazer.

RUMO À MPB: CONVERGÊNCIAS E APAZIGUAMENTOS NA MÚSICA POP

No videoclipe de *Cheguei Pra Te Amar*, com Ivete Sangalo e MC Livinho, o *funk* esperado da música, que partiria de Livinho, nada tem de *funk*. Quanto ao proibido e obscuro, não os há. A sensualidade e o jeito sacana de Livinho foram domesticados no videoclipe. E o *axé music* segue caminho similar. Por conta do preconceito atribuído à gravidez - Ivete estava grávida à época da gravação do videoclipe e, mesmo com pouco volume na barriga, foi filmada dos seios para cima na maior parte do tempo -, que nega às mulheres grávidas a sensualidade, e por conta de sua forte associação ao programa *The Voice*, da TV Globo, a artista acaba por se aproximar mais do gênero musical pop, como ocorre com a própria música gravada em dueto. Apesar disso, tanto *funk* quanto *axé music* já alcançaram seus status de música pop, sem perder arranjos característicos. No clipe, Livinho, embora menos sensual que de costume, está muito mais associado à figura do homem latino, como o colombiano Maluma (com quem Anitta já gravou e em quem já balançou sua bunda) em *Borro Cassette* e *El Perdedor*. Nesse ponto, quando o latino também começa a ser rentável, torna-se interessante trazer tal adjetivo (latino) para o Brasil. Assim como interessa vender a bunda da brasileira para a América Latina, colocar a artista para se esfregar em nomes de peso do mercado fonográfico mundial (como Maluma) e ver Anitta cantando em espanhol enquanto lhe falta peso para investir comercialmente no inglês⁹. Do contrário, busca-se a distância da relação com a América Latina, sobretudo no sentido de se diferenciar, para o cenário internacional, a música brasileira da *latina*.

Exemplo similar ocorre com o videoclipe de *Ta Tum Tum*, de Simone & Simaria, representantes de um sertanejo pop e nem tanto universitário, e Kevinho, quase correliçãoário de Livinho, não fosse a aposta mercadológica de KondZilla em seu jeito de menino-moleque no videoclipe, mas dotado de um *sex appeal* fetichizado e romantizado. Esse porte é desejado não somente por patricinhas - reforçando um estereótipo

atribuído aos cantores de *funk* (e favelados) –, mas sobretudo por jovens e até mesmo crianças, a exemplo do que ocorre em MC Don Juan, no videoclipe de *Vou Botar*, e do que ocorre com MC Boladinho em *Que Popo Gigante*, ambos descolados das produções de KondZilla nesses trabalhos, mas investindo na mesma retórica de composição. Essa característica, não necessariamente na contramão dos ouvintes de *funk*, mas sobretudo no imaginário destes, é quase uma necessidade biológica a ser satisfeita apenas por meio do sexo, tachado de explícito e irrecusável, com todas “as novinha” (expressão geralmente usada dessa forma, com desvio no plural, como canta MC Romântico em *As Novinha Tão Sensacional*, para se referir a meninas menores de idade e também a meninas com faixa etária em torno dos 18 anos ou pouco mais que isso). Conquistando seu espaço na fonografia e na mídia brasileira, tanto o *funk* quanto o axé music, e até mesmo o sertanejo pop ou universitário de hoje, adquirem, assim, sua legitimidade cultural, não mais pretensa e desejada.

Com foco em carreira internacional, tendo já ganhado um terreno no Brasil, Anitta e Pablló Vittar fecham uma parceria com Major Lazer e gravam *Sua Cara*. No videoclipe, as duas são a mesma personagem, com indumentária similar e facilmente confundidas. No mercado fonográfico de agora, enquanto Pablló introjeta em si, cada vez mais, a “mulher Anitta” e sua bunda, Anitta internaliza o pop de Pablló e a presença sexualizada de figuras masculinas. Faz isso não por meio da composição, mas por meio da visibilidade, ao inserir, no clipe de *Vai, Malandra*, figuras erotizadas do contexto midiático atual e habitantes de um imaginário por conta de tais adjetivações, como o modelo Pietro Baltazar (conhecido anteriormente como o Justin Bieber da favela) e o *funkeiro* MC Zaac. Apesar disso, o quase *ex-funk* e já pop de Anitta e o pop animado pela bunda de Pablló Vittar (inspirada em Anitta) são esmagados pelas batidas eletrônicas de Major Lazer.

Depois da oportunidade de assimilação das bundas em *Sua Cara* e da disputa entre gêneros (quando uma artista passa a se servir de outra estética musical, numa estratégia de convergência para o popular), a disputa da bunda se intensifica. Neste caso, por meio de Anitta em *Vai, Malandra* e por meio de Pablló Vittar em *Corpo Sensual*, gravada com Mateus Carrilho. Pablló assume a configuração de Anitta nessa disputa, antes apaziguada por meio da parceria. Nessa operacionalidade, as tensões são apaziguadas inicialmente, não são de fato esvaziadas e zeradas. Cada qual faz, entretanto, sua parte para se legitimar e sobreviver. Sob a argumentação neoliberal de que o *funk* dá

empregos a muitas famílias - como disse Anitta em entrevista¹⁰ ao programa Conversa Com Bial, da TV Globo, em junho de 2017, como se o *funk* precisasse gerar uma contribuição mercadológica para ser aceito; e precisa, por esse ponto de vista. Também sob a argumentação de que o gosto muda com o passar dos anos, ou, na contramão, sob a argumentação de que a boa música acabou ou hoje não há mais bons cantores e compositores. Assim, o *funk* e os demais gêneros aqui citados atingiram sua legitimidade, isto é, atingiram uma noção de inteireza, e são encarados como encerrados em si mesmos, em uma noção de completude, sem a preocupação com a reciclagem ou a hibridação, sem a preocupação com o apaziguamento das tensões. Porque, no fim da aritmética da música popular brasileira, todos os gêneros sofrem julgamentos, passam pelo crivo do bom e do ruim, do gosto que busca ser puro e que critica o vulgar (BOURDIEU, 2008).

Atingir a legitimidade cultural, conforme propõe também Bourdieu (2007), é atingir o status de ser reconhecido como música popular - e como importante por ser rentável, não por qualquer outra justificativa. Ao mercado vale o status de atribuição de música popular a determinada cena ou gênero conquanto este não escape do lucro excessivo, ainda que, para isso, mesmo que a *priori*, o apaziguamento das tensões entre essas mesmas cenas e gêneros venha a ocorrer. Falamos, nesse caso, da assimilação e da mesmice das bundas de Pabllo Vittar e Anitta, jamais iguais porque não se fizeram, em determinado momento, figuras de representatividade de mesmos grupos, devido ao fato de, à bunda de Anitta, apenas um objeto sexual, ser negada a representatividade a quem quer que seja, simplesmente por rejeição ao *funk*, associado à cantora. Em contrapartida, à bunda de Vittar ser permitida a representatividade e sobrevivência de uma minoria, ainda que lhe seja negada a feminilidade que detém a bunda de Anitta - embora Vittar esteja agora também cotada no mercado das ações da indústria fonográfica e comparada pela crítica com as demais, ou seja, “vendida” e regrada.

Do contrário, sem o apelo mercadológico atrelado ao que estamos questionando aqui como “novas formas” de se fazer música popular brasileira, ao mercado fica o papel de negar o popular, de delegar o *underground*, ainda que também essas veias musicais não o sejam mais. O que nos perguntamos com isso é se essas uniões ou concessões permitidas pelo mercado são realmente novas - embora venham como urgências da sociedade atual - ou se, em outros momentos referentes à *linha evolutiva da música popular brasileira*, tais manifestações já ocorreram. Não buscamos trabalhar aqui um binarismo aplicado à música popular, a fim de dizer se são cooptadas - e só assim se fazem

populares - ou não, e não deixamos de evidenciar o fato de haver pressões da própria sociedade para que esses gêneros ocupassem o espaço fonográfico, o *mainstream*.

Também não buscamos tachar como *grosseiro* ou *vulgar* (BOURDIEU, 2008) este ou aquele gênero - de modo a não interferir na discussão que se estabelece acerca da legitimidade - a partir de sua associação dentro e fora do mercado. Por outro lado, não podemos nos esquivar de reconhecer a preponderante presença de uma indústria cultural ancorada nas garras do lucro do pop em seu sentido mais tempestivo (SANTIAGO, 2004), de se fazer ver e vender. De modo que é preciso colocar as bundas de Pabllo Vittar e Anitta como iguais, não para saber quem representa mais determinado grupo e quais as discrepâncias entre esses grupos - é a diferença das bundas que exalaria tal representatividade, se a questão central fosse essa -, mas as duas figuras, quase a possuírem vida própria na disputa do capital, devem ser colocadas como iguais ou assimiladas, apaziguadas. Para que, dessa forma, o mercado possa reger as tensões que interessam a ele e ver as bundas se engalfinharem nas paradas musicais para, assim, num protótipo de seleção natural, restar uma sobrevivente como mais popular, adepta e rentável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: OUTROS ENLACES NAS MÚSICAS POPULARES BRASILEIRAS

A ideia de conagração da música popular brasileira, do guarda-chuva que comporta a todos, do espaço midiático que pode ser distribuído, como cantado por Chico Buarque em Paratodos, ainda sinaliza não reger a *linha evolutiva da música popular brasileira*, que, talvez, devesse ser revista agora como *linha mercadológica da música popular brasileira*. Entretanto, não podemos nos esquecer de retomar o experimentalismo na MPB, como tarefa à parte do mercantilismo visceral, ainda que não descolado dele; e, noutra mão, a queixa à teoria falha do conagração, de modo a não se servir dele ao reivindicar para si uma noção de popular descolada de uma veia legitimada e *mainstream*, a exemplo dos Racionais MC's nos anos 1990 (TEPERMAN, 2017). Para além dessas definições que supostamente indicam transparências nas relações que se fazem e desfazem nas músicas populares brasileiras, explicitando uma linha evolutiva a ser seguida e as emergências que dela escapam e a perturbam, questionamo-nos: a quem servem as trocas de espaço entre o bossa-novista Chico Buarque e o rapper Criolo? A quem servem e que projetos as aparições da diva pop Pabllo Vittar nos comentários da rede social *Instagram* da também diva [*pop e gay*] Lana Del Rey buscam sustentar, numa tentativa

de emplacar uma carreira internacional (a exemplo de Anitta) e de reafirmar o desejo da brasileira de uma parceria? Não há um binarismo a responder tais enlaces, de modo a dizer que o guarda-chuva não simplesmente comporta a todos e que os salvaguardados por ele estão atrelados a padrões chancelados ou atendem a normas prescritivas de lucro, não obstante tal percepção seja amiúde validada.

Por outro lado, as misturas entre gêneros e cenas (*funk*, *axé music*, *sertanejo*, entre outros) já chancelados pelo mercado que, juntos, em conagraçamento, comungam de um espaço ao furar a *linha evolutiva da música popular brasileira* e ao se inserirem nela, também dizem respeito a uma convergência na indústria fonográfica. Trata-se de uma “assimilação média” à música pop, enquanto gênero e cena musical, abarcada pela cultura pop, que também almeja, em certa medida, esvaziar tensões e, ao mesmo tempo e quase paradoxalmente, provocá-las, ao passo que lhes forneçam possibilidades de acesso e circulação mais fácil entre os consumidores.

Essas “novas formas” de se fazer música popular brasileira não são novas, assim como formas de assimilação que passam por ideias de saqueio e reciclagem (SARLO, 1997) na música pop também não são e tampouco deixam de explicitar as hibridações para as quais Hall (2003) nos alertava. Um exemplo mais recente de tal técnica é a acepção do estilo, discurso e estética do grupo É o Tchan! por Tropkillaz, Major Lazer, MC Kevinho e Busy Signal na canção e no videoclipe de Loko. Antes disso, no caso do videoclipe de Anitta, Pablllo e Major Lazer, há um deslocamento de Anitta, do *funk* para o gênero musical pop (de Pablllo Vittar) e o eletrônico, de modo que o *funk*, como porta de entrada, não se encerra também em si mesmo, mas se permite servir de outros gêneros musicais.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. Tese (Mestrado em História) - Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

BARBOSA, Airton Lima (coord.). Que caminhos seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, 1966. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>. Acesso em: 27 jan. 2021.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

- CAMPOS, Augusto de. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto de. **Balço da bossa e outras bossas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 141-150.
- CORAÇÃO, Cláudio; RIOS, Saulo. A presença fantasmática do samba: herança e assombramento no pop-rock brasileiro dos anos 1990. In: XXVI ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 2017, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Pós-graduação em Comunicação, 2017. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_EXZ4OSN9NTCW0D8X5E00_26_5427_14_02_2017_18_41_17.pdf. Acesso em: 25 jun. 2018.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- MARTINS, Carol. Carla Perez: “Não deixaria a minha filha dançar na boquinha da garrafa”. **Universa UOL**, São Paulo, 9 fev. 2019. Mães e Filhos. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/02/09/carla-perez-nao-deixaria-a-minha-filha-dancar-na-boquinha-da-garrafa.htm>. Acesso em: 15 fev. 2019.
- NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: IV CONGRESSO DE LA RAMA DEL IASPM, 2002, Cidade do México. **Anais [...]**. Cidade do México: International Association for the Study of Popular Music, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.
- SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (orgs.). **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 19-33.
- SOVIK, Liv. O rap desorganiza o carnaval: globalização e singularidade na música popular brasileira. **Caderno CRH**, Salvador, v. 13, n. 33, 2000. p. 247-255.
- TEPERMAN, Ricardo. Paratodos, para os pobres, pra ninguém. **Revista Serrote**, São Paulo, n. 25, 2017. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2017/05/paratodos-para-os-pobres-pra-ninguem-por-ricardo-teperman/>. Acesso em: 26 jun. 2018.
- VARGAS, Herom. Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970. **Intexto**, Porto Alegre, v. 2, n. 23, p. 86-101, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/11161>. Acesso em: 15 fev. 2019.

NOTAS

- 1 Por meio dessa expressão, fazemos referência a uma vanguarda estética e ideológica (à qual tropicalismo e bossa nova buscaram se integrar, além de insuflar) que visava promover um exame de consciência sobre um “real” sentimento de Brasil, de pertencimento e autenticidade de uma nação, por meio da afirmação de valores culturais relativos a expressões artísticas nacionais, entre outros aspectos.
- 2 Neste texto, MPB se refere à música popular brasileira como um movimento cultural de produção fonográfica, ainda sem o reconhecimento da sigla como um gênero musical ou a união de determinadas cenas musicais. Assim, adotaremos *linha evolutiva da MPB* (embora a sigla surja mais à frente, sobretudo referente ao gênero) ou *linha evolutiva da música popular brasileira* como identificação de um movimento, de uma época, de cenas musicais não necessariamente iguais ou discrepantes, mas que reivindicam, cada qual, um espaço de legitimação na cultura da fonografia no país. Seguimos a intenção de Caetano Veloso - explicitada ao longo do trabalho - de identificar determinadas cenas musicais de prestígio, as quais levariam a alcunha de “populares” por uma espécie de renome, adoção ou apelo midiático.
- 3 Aqui, cabe uma explanação: quando abordamos o termo “popular” neste trabalho, estamos tensionando os aspectos da música popular massiva. Nesse sentido, seguimos com o pensamento de Hall (2003) na compreensão dessa natureza popular massiva na observação de nossos fenômenos.
- 4 **Ivete Sangalo – Cheguei Pra Te Amar** ft. MC Livinho. 2017. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Ivete Sangalo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yb2GwmmLgtw>. Acesso em: 26 jun. 2018.
- 5 **Kevinho e Simone & Simaria – Ta Tum Tum (KondZilla)**. 2018. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Canal KondZilla. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xzvZfUwy2LQ>. Acesso em: 26 jun. 2018.
- 6 **Major Lazer – Sua Cara (Feat. Anitta & Pablo Vittar) (Official Music Video)**. 2017. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Major Lazer Official. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omzk3klly0E>. Acesso em: 26 jun. 2018.
- 7 BARBOSA, Airton Lima (coord.). Que caminhos seguir na música popular brasileira? Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, n. 2, 1966. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>. Acesso em: 27 jan. 2021.
- 8 MARTINS, Carol. Carla Perez: “Não deixaria a minha filha dançar na boquinha da garrafa. Universa UOL, São Paulo, 9 fev. 2019. Mães e filhos. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/02/09/carla-perez-nao-deixaria-a-minha-filha-dancar-na-boquinha-da-garrafa.htm>. Acesso em: 15 fev. 2019.
- 9 Vale lembrar que esse contexto de que tratamos aqui se refere ao momento de produção de nosso texto, início de 2018. Mais à frente, Anitta passa a investir em parcerias com artistas que produzem trabalhos na língua inglesa e passa a ter canções também nesse idioma. A carioca alcança destaque ainda e embaralha mais esses atravessamentos culturais e linguísticos na música pop em um *featuring* com Madonna, na canção *Faz Gostoso* (do álbum “Madame X”, de 2019), levando a “rainha do pop” a cantar em língua portuguesa em variados momentos, sobretudo no refrão da composição. Neste mesmo disco de Madonna, há ainda dois *featurings* com Maluma, nas canções *Medellín* e *Bitch I’m Loca*.
- 10 **Conversa com Bial – Programa de quinta-feira, 15/06/2017, na íntegra**. 2017. 1 vídeo (60 min). Publicado pelo canal Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5943536/>. Acesso em: 26 jun. 2018.

Artigo recebido em: 2 de abril de 2019

Artigo aceito em: 20 de agosto de 2020