

**A CONQUISTA DE ANDALUZIA PELO  
ALMUADEM DE ORÓS: RAIMUNDO FAGNER E  
A INCORPORAÇÃO DE SUA HERANÇA  
CULTURAL HÍBRIDA NO LONG PLAY  
TRADUZIR-SE (1981)**

**Stênio Ronald Mattos Rodrigues**

Graduado em História pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), aluno do mestrado acadêmico em História e Culturas da Universidade Estadual do Ceará (MAHIS UECE). Bolsista da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap). Membro do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas (DÍCTIS).

**A CONQUISTA DE ANDALUZIA PELO ALMUADEM DE ORÓS: RAIMUNDO FAGNER E A INCORPORAÇÃO DE SUA HERANÇA CULTURAL HÍBRIDA NO SEU LONG PLAY TRADUZIR-SE (1981)****LA CONQUISTA DE LA ANDALUZIA POR EL ALMUÉDANO DE ORÓS: RAIMUNDO FAGNER Y LA INCORPORACIÓN DE SU PATRIMONIO CULTURAL HÍBRIDO EM SU LONG PLAY TRADUCIRSE (1981)**

Stênio Ronald Mattos Rodrigues

**RESUMO**

Este trabalho objetiva examinar os traços culturais presentes na obra musical de Raimundo Fagner no início da década de 1980. Para tanto, analiso, dentro do campo da História Cultural e sob o olhar do conceito de hibridismo cultural, as incorporações culturais que concorreram para a promoção e popularização do nome desse artista no mercado hispânico de discos, através do long play (LP) Traduzir-se (1981). Para isso se faz necessário investigar a formação cultural de Fagner e os seus deslocamentos sociais, o que evidencia nessa vivência o estabelecimento de uma cultura partilhada. Entendo, assim, que os traços culturais presentes na sua manifestação artística são fruto direto de processos de hibridização cultural, haja vista a forte presença de elementos da tradição ibérica e árabe na formação social do Brasil, sendo estas marcas preponderantes do referido LP. Diante disso, cabe-me compreender de forma crítica o percurso trilhado por Fagner em busca de suas origens e a configuração desse "canto híbrido". Para tanto, tais respostas foram buscadas principalmente através das fontes hemerográficas e das narrativas orais, ambas apoiadas no conceito de memória.

**PALAVRAS-CHAVE:**

hibridismo cultural; indústria fonográfica; memória.

**ABSTRACT**

Este artículo tiene como objetivo examinar los rasgos culturales presentes en la obra musical de Raimundo Fagner a principios de los 1980. Por lo tanto, analizo, dentro del campo de la historia cultural y del concepto de hibridación cultural, las adquisiciones culturales que contribuyeron para la promoción y divulgación del nombre de ese artista en lo mercado hispánico de discos a través del long play (LP) Traduzir-se (1981). Para eso, es necesario investigar la formación cultural de Fagner y sus desplazamientos sociales, lo que demuestra en esas vivencias el establecimiento de una cultura compartida. Entiendo, por tanto, que los rasgos culturales presentes en su expresión artística son el resultado directo de los procesos de hibridación culturales, dada la fuerte presencia de elementos de la tradición ibérica y árabe en la formación social del Brasil, siendo éstas marcas preponderantes del LP. Así, tengo entendido de manera crítica el camino recorrido por Fagner en busca de sus orígenes y de la configuración de este "canto híbrido". Por lo tanto, se buscaron tales respuestas principalmente a través de las fuentes hemerográficas y narrativas orales, ambos con el apoyo en el concepto de memoria.

**KEYWORDS:**

hibridación cultural; industria de la música; memoria..

**INTRODUÇÃO**

Raimundo Fagner Cândido Lopes, cearense natural de Orós,<sup>1</sup> experimentou a partir da década de 1970 a larga publicização de sua produção musical e de sua imagem, projetando em sua obra um canto que alguns críticos musicais definem como "forte e áspero".<sup>2</sup> São estas as marcas particulares desse artista que durante anos foi amplamente difundido nas rádios e que registrou altos índices de vendagem no mercado fonográfico brasileiro. Sua presença em programas televisivos, da mesma forma, se tornaram mais frequentes, fosse através de videocliques, de apresentações, entrevistas ou mesmo em trilhas sonoras de telenovelas. Seu nome figurou durante muito tempo nos jornais e revistas especializadas em temas musicais. A fama, pois, deixou rastros que hoje servem de fonte para a reconstrução desse momento histórico específico.

É partindo desses elementos que testemunham seu percurso enquanto figura pública que examino uma fase específica da carreira desse sujeito, na qual sua atuação artística foi direcionada para um processo de internacionalização e que objetivou a conquista de um mercado mais amplo para sua criação musical e, conseqüentemente, para a gravadora *Columbia Broadcasting System* (CBS), empresa que detinha exclusividade no gerenciamento de sua atuação artística e profissional.

A análise sobre tal processo me leva ao empreendimento investigativo acerca da formulação de seu trabalho a partir dos referenciais culturais presentes no curso de suas vivências. Nesse sentido, somo esses contatos culturais presentes em sua vida ao exame sobre a lógica de funcionamento da gravadora CBS entre as décadas de 1970 e 1980 e o contexto de permanência de Fagner na mesma enquanto profissional contratado –, o que torna capaz de revelar aspectos essenciais para maior compreensão das determinações comerciais que

---

<sup>1</sup> Sobre isso, Fagner afirmou, em entrevista concedida ao jornalista Cunha Jr., ter nascido em Fortaleza. No entanto, o seu registro de nascimento se deu no município de Orós, localizado na região centro-sul do Estado e distante cerca de 410 km da capital Fortaleza. (Cf. FAGNER em entrevista concedida ao apresentador Cunha Jr. no programa *Metrópolis - TV Cultura*. São Paulo: 04/10/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xW-rnv5JZnw>. Acesso em: 12/11/2015, às 16:55h).

<sup>2</sup> Entre as críticas musicais sobre a obra de Fagner há uma forte presença de referências à sua voz particular, marcada pela força interpretativa e pelos floreios. Como exemplos desse entendimento, destaco duas críticas veiculadas na revista *Veja*, um dos maiores periódicos em circulação no Brasil durante a década de 1970: "Áspero, mas emocionante, o cearense Fagner certamente merece o título de o melhor de 1975 entre os autores de sua jovem geração de briga" (Os melhores. *Veja*. São Paulo: 31/12/1975, p. 77); "Com sua voz quebrada e instigante, o cearense Fagner conjuga pulsante repertório [...] e entonações ásperas, num nítido retrato das angústias de uma geração" (Sugestões de *Veja*. *Veja*. São Paulo: 22/12/1976, p. 58).

orientaram o exercício artístico e profissional de Fagner para o consumo internacional. Sobre isso, produzo esta pesquisa à luz do entendimento da herança cultural do artista aqui investigado para visualizar o processo em que a arte musical expressada especificamente no LP *Traduzir-se* (CBS, 1981) se converteu em testemunho desse percurso pessoal.

Uso o conceito de hibridismo cultural visando um diálogo possível e frutuoso com o processo de formulação da obra musical contida no LP *Traduzir-se*. Com isso, intenciono realizar um exame acerca das condições técnicas da produção fonográfica que evite se encerrar apenas nas orientações comerciais aplicadas à criação musical de Fagner. Para tanto, procuro traçar um percurso que me conduza à gênese de sua arte, a saber: a sua formação cultural como sujeito, observando as influências diversas que constituíram o perfil estético de sua arte. Firmado nesse propósito, concordo com Damasceno (2008) quando diz que

A música não se constitui apenas do arranjo combinado e significativo dos sons e silêncios, nem se restringe a si própria, mas se instaura de forma mais ampla, dentro de universos sensíveis e referenciados no universo do humano e do experiencial. Absorve dos campos humanos sua “textura” e dentro deles re-elabora a própria experiência humana, tornando-a mais bela, e, por isto mesmo, mais humana ainda. Sendo assim, a música redimensiona a própria vida se constituindo ela própria em um vasto território de subjetividades e sentidos. (DAMASCENO, 2008, p. 12).

Tendo esse entendimento sobre a arte musical, reconheço a música popular como manifestação capaz de externar aspectos identitários reveladores por meio da apresentação de elementos presentes nas sociedades nas quais ela se difunde, comportando em sua essência inúmeros referenciais que se fazem evidentes nos campos sociais que vivenciam constantes transformações. Portanto, é preciso reconhecer que a cultura assume papel fundamental nesse processo, uma vez que toda cultura, como propriedade de um grupo humano, é partilhada, e é através dela que os sujeitos se reconhecem e se posicionam no mundo, relacionando-se com os demais que compõem sua sociedade e sua época (PROST, 1998).

Nessa linha de investigação, opto pela História Cultural, também conhecida como Nova História, por atender à necessidade de trabalhar a história sob o olhar da cultura e de tudo aquilo que se refere ao homem e seus significados quanto à explicação do mundo. A cultura, dessa forma, é um meio de explicar a realidade social através da “expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentem de forma cifrada, portando já um significado e uma apreciação valorativa” (PESAVENTO, 2012, p. 15).

Ou seja, a Nova História possibilitou, entre tantas outras veredas investigativas, lançar o olhar do historiador sobre o homem, sua cultura e suas formulações dentro do campo social no qual ele se encontra inserido. Com isso, surge a necessidade de considerar elementos não levados em conta pela historiografia produzida anteriormente ao surgimento da Nova História. Assim, novas fontes servem nesse campo para suprir a necessidade de exame do historiador, de maneira que, no decorrer dos últimos anos, os pesquisadores, principalmente os do tempo presente, têm recorrido a diversas fontes no empreendimento de suas pesquisas.

Disso resulta o uso de algumas categorias de fontes neste trabalho, com destaque para as fontes hemerográficas e orais, que, por serem detentoras de memória, servem para a tentativa de reconstrução de um dado tempo histórico, o que se faz possível por meio da memória nelas contidas. Sobre isso importa dizer que "a memória figura como excelente meio de ligação entre passado e presente, visando sempre à diferença entre os espaços que elas ocupam" (JUCÁ, 2011). A memória, nesse sentido, possui lugar privilegiado nesse estudo, dada a preocupação atual das sociedades ocidentais acerca de temas como cultura e política (HUYSSSEN, 2000).

Os periódicos, por exemplo, são detentores de memória na medida que constroem narrativas sobre determinadas épocas, revelando em seu conteúdo dados e falas que favorecem o exame investigativo do historiador (RIBEIRO, 2010). Não é meu desejo discutir aqui se tais veículos midiáticos assumem compromisso com a verdade. O que posso adiantar é que importa ao historiador compreender que as fontes possuem em si discursos intencionais daqueles que as produziram e que cabe, ainda, ao historiador elaborar uma análise crítica sobre esses documentos, pois "Os fatos, mesmo se encontrados em documentos, ou não, ainda têm de ser processados pelo historiador, antes que se possa fazer qualquer uso deles" (CARR, 2006, p. 52).

As fontes hemerográficas aqui citadas assumem em grande medida o papel de dar a saber e promover o trabalho artístico de Fagner, dentro de uma perspectiva de atrair a atenção de um determinado público potencialmente consumidor de música para os trabalhos fonográficos desse sujeito. Entendo, pois, que tais periódicos compõem parte do vasto campo midiático que potencializa a projeção artística e profissional dos sujeitos atuantes no campo da música popular, favorecendo igualmente a circulação comercial de bens culturais de consumo – no caso aqui abordado, a promoção comercial e venda de discos. Porém, a compreensão sobre tais fontes avança para além dessa função simplista de propagandear a

atividade artística e fonográfica de Fagner, desvelando em suas informações aspectos que fornecem detalhes dessa atuação artística em consonância com o seu tempo histórico, assim como os principais traços da obra musical exercitada por este sujeito e as suas motivações para tais feitos, pois, como afirma Gadamer (2003): "A consciência histórica já não escuta beatificamente a voz que lhe chega do passado, mas, ao refletir sobre a mesma, recoloca-a no contexto em que ela se originou, a fim de ver o significado e o valor relativo que lhe são próprios" (GADAMER, 2003, p. 18).

De forma semelhante e recorrendo a métodos de outras ciências sociais, a História Oral se concentrou na História Cultural através do uso da memória popular, o que possibilitou a diversificação no emprego de fontes e auxiliou na compreensão da vida humana e sua cultura. Isso implicou a descoberta de novos sujeitos da história como também a renovação de fontes e métodos adotados na investigação histórica, com base nos quais a compreensão dos depoimentos prestados e carregados de subjetividade possibilitou ao historiador o exercício de interpretação e crítica de dado acontecimento, seguindo os rastros fornecidos no conteúdo da fala. Assim, dentro dessa seara investigativa, e concordando com o entendimento de Portelli (2010: p. 20) acerca da História Oral, enfatizo a compreensão dessa metodologia como *gênero multivocal*, considerando que as fontes orais são produzidas a partir das percepções e expectativas geradas entre entrevistador e entrevistado, o que faz dessa pesquisa algo que resulta da pluralidade de autores em diálogo.

Portanto, os elementos informativos do passado, quando apreciados no presente à luz da memória, precisam ser vistos sob a ótica reflexiva do historiador, para que este não se limite a reproduzir a narrativa de forma isolada de todo o conjunto a ser relacionado. Assim, o empreendimento investigativo do historiador se assemelha a um quebra-cabeça a ser montado para que se possa contemplar ao final sua totalidade. Isto, claro, na medida em que for possível o acesso às fontes que possibilitem a elucidação das principais questões levantadas. É o que pretendo levar a efeito neste estudo.

## **O EXERCÍCIO DE UMA RECONSTRUÇÃO CULTURAL: A HERANÇA HÍBRIDA DAS VIVÊNCIAS DE FAGNER AFIRMADA NO LP *TRADUZIR-SE***

Com o êxito alcançado por Fagner como artista da MPB na transição da década de 1970 para 1980, as especulações comerciais da gravadora CBS tornaram-se cada vez mais

intensas sobre a produção musical desse artista. Nesse cenário, surgiu como estratégia para expansão de mercado o projeto de internacionalização de seu trabalho, amplamente encorajada pelo crescente prestígio que ele vinha adquirindo junto à mídia e a expressiva parcela de consumidores de discos no país. Segundo a lógica de funcionamento das grandes transnacionais fonográficas, tratava-se de intensificar a sondagem e a exploração comercial de mercados diversos. Assim foi o caso do Brasil, que recebeu uma multiplicidade de produtos fonográficos originários principalmente dos Estados Unidos e Europa, locais que sediavam as matrizes internacionais do disco (DIAS, 2000).

Morelli (2009) explica que a influência exercida pelas gravadoras transnacionais sobre as suas representantes nacionais foi responsável pela forte presença de fonogramas estrangeiros que ocuparam majoritariamente o mercado brasileiro durante toda a década de 1970. A base de sua argumentação está na lógica de distribuição desses produtos que, uma vez gravados em seus locais de origem e alcançando neles êxito comercial, as empresas passavam para suas filiais a matriz da gravação. Nessas circunstâncias, a fabricação desses discos destinados ao mercado controlado pelas filiais era realizada em fábricas brasileiras e já cobertos com o lucro originário da sua difusão no seu mercado de origem. Logo, sem a preocupação acerca do número de exemplares a serem vendidos, dado o lucro já alcançado anteriormente por sua comercialização. Dentro dessa ordem funcional, "era muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil" (MORELLI, 2009, p. 62).

No entanto, é possível supor que, se por um lado houve toda uma tendência de converter o Brasil numa espécie de extensão dos comércios dessas transnacionais, por outro houve um movimento inverso de exportação de fonogramas produzidos em suas filiais, obedecendo do mesmo modo à lógica de busca por novos mercados e conquista de novas fatias desse comércio de bens culturais. Percebe-se, pois, que as filiais seguiram a mesma política de expansão das suas matrizes, promovendo o crescimento de sua influência no âmbito internacional. A partir dessas movimentações comerciais, é proveitoso estabelecer uma aproximação com a análise de García Canclini (2010, p. 16) sobre as "economias periféricas", que buscam a inovação comercial firmada na dinamização desses negócios no plano local para assim incorporá-lo aos circuitos transnacionais.

E a CBS, quanto a isso, já vinha há tempos adotando tal prática, principalmente através de Roberto Carlos, que no seu elenco de artistas representava seu maior êxito desde a

década de 1960.<sup>3</sup> Dessa forma, o caso de Roberto Carlos é ideal para ilustrar essa estratégia comercial, uma vez que, desde os primeiros anos de sua carreira profissional, a CBS se empenhou em projetar internacionalmente o nome do artista, lançando LPs com suas interpretações em diversos idiomas.<sup>4</sup> O seu primeiro disco lançado no exterior foi *Roberto Carlos canta a la juventud*, de 1964, com músicas interpretadas no idioma espanhol, visando atrair a atenção dos consumidores dos países hispânicos. (Cf. CARLOS, Roberto. **Roberto Carlos canta a la juventud**. Colômbia: CBS, 1964).

Essa estratégia foi igualmente levada a efeito no caso de Fagner, tendo em vista a projeção que este adquiriu no final da década de 1970.<sup>5</sup> A partir desse projeto, pode-se ver que a obra musical de Fagner adentrou num campo comercial mais vasto, para além dos limites do Brasil, como é exposto a seguir:

Com um comportamento que geralmente tem despertado comentários ácidos, Fagner mostrou que tem um espírito aventureiro e que é um inovador. No meio da crise ele resolveu enfrentá-la através de um longo caminho, ao mesmo tempo em que buscou ampliar o seu mercado. Cercado de boa promoção, ele foi para a Espanha e gravou o elepê "Traduzir-se" que até agora, segundo a CBS, já vendeu mais de 200 mil cópias, além de projetar o cantor em outras grandes áreas. (Balanço de 81 (II). **Diário do Paraná**. Curitiba: 08/01/1982, p. 6).

O LP *Traduzir-se* foi gravado na Espanha durante 1981, num período conturbado para o setor fonográfico mundial, que ainda amargava os impactos causados pelo choque dos

<sup>3</sup> Veja salientou em 1978 a importância de Roberto Carlos para a economia movimentada pela indústria fonográfica no Brasil de então, ao dizer que Roberto Carlos, com suas produções fonográficas, era o "carro-chefe da indústria do disco" (O biotônico. **Veja**. São Paulo: 11/01/1978, p. 89), e foi mais além ao se referir à potencialidade do fenômeno Roberto Carlos para a gravadora CBS: "Entre os vendedores da gravadora de Roberto, a CBS, há quem espere a saída do LP para trocar de carro ou de casa" (Idem).

<sup>4</sup> A partir de 1964, Roberto Carlos iniciou o seu processo de internacionalização através da lógica de expansão de mercado promovido pela CBS, gravando discos nos idiomas inglês, italiano e principalmente espanhol. Como fato marcante de sua projeção internacional, destaco sua vitória no famoso festival italiano de San Remo em 1968, com a música *Canzone Per Te*. Sobre esse momento, a revista O Cruzeiro veiculou uma matéria narrando o feito de Roberto Carlos, de onde pude extrair o seguinte trecho: "Entre os jovens houve a agradável sensação de descobrir novo ídolo, internacionalmente desconhecido do mercado europeu. *Canzone per Te*, de autoria de Sergio Endrigo, defendida por RC, foi gravada ao vivo durante o Festival e imediatamente lançada às lojas de discos. As rádios começam a tocá-la. As entrevistas que Roberto Carlos vem dando à imprensa italiana estão sendo habilmente planejadas no sentido de criar uma nova imagem internacional para o cantor. [...] A vitória de Roberto Carlos na Itália, ao mesmo tempo em que Elis vencia em Cannes, deu uma dimensão incalculável à música brasileira no exterior. O campo está aberto para ambas as hostes. Tanto para os Erasmos e Wanderléias, como para os Chicos e Edus. Resta explorá-los (Roberto Carlos: o campeão de San Remo. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 17/02/1968, p. 122).

<sup>5</sup> Fagner encerrou os anos 1970 registrando altos índices de execução radiofônica com a canção *Revelação* (Clodo/Clésio), rendendo-lhe, devido ao LP que continha esse fonograma, seu primeiro disco de ouro, ao mesmo tempo em que venceu o festival de música da TV Tupi, de 1979, com *Quem me levará sou eu* (Dominguinhos/Manduka). A década seguinte se iniciou ainda com a inclusão da música *Noturno* (Graco/Caio Silvio) na trilha sonora de abertura da telenovela *Coração Alado*, de autoria de Janete Clair, exibida durante sete meses, entre 1980 e 1981, no horário nobre da TV Globo.

preços do petróleo em 1979. (MORELLI, 2009). Embora não se relacione com a lógica de exportação de fonograma, como ocorreu frequentemente na relação entre matrizes e filiais, trata-se, a meu ver, de uma estratégia de gravação em estúdios das filiais da CBS em outros países e posterior lançamento nesses mercados, o que fazia parte de todo um esquema promocional sobre o artista tanto no Brasil como na Espanha, onde foi gravado o referido LP.<sup>6</sup> Com o anúncio do lançamento de *Traduzir-se*, Fagner foi elogiado por setores da mídia que passaram a publicar resenhas críticas louvando a "inovação" presente no conteúdo musical e poético do LP. Porém, como foi dito no trecho extraído do Diário do Paraná, o empreendimento internacional e a interpretação do artista no idioma espanhol foram alvos de críticas negativas por parte de alguns jornais, como pode ser conferido a seguir:

O Brasil vive outros tempos. Especialmente porque o dinheiro anda curto demais. Curtíssimo até. O preço do LP beira a casa dos mil cruzeiros. Quem no Brasil vai gastar mil cruzeiros para escutar Roberto Carlos cantando em inglês ou Fagner cantando em espanhol? Só mesmo os ultra-fanáticos. [...] O mercado discográfico atravessa, no Brasil, uma crise quase fatal. Mesmo as multinacionais estão apavoradas com a queda arrasadora de suas vendas. Por que, então, inventar filustrias que nada tem a ver com a realidade nacional? (O fracasso do "rei" Roberto Carlos em Nova York. **Folha de S. Paulo**. São Paulo: 05/11/1981, p. 31.

Eis aí, novamente, uma referência à crise financeira do país, agravada pelo segundo choque do preço internacional do petróleo, ocorrido em 1979. A situação econômica do Brasil anunciava nesse momento o quadro agudo de inflação que aumentou ano após ano durante todo o decênio de 1980. (OMETTO; FURTUOSO; SILVA, 1995). Foi, portanto, nesse cenário que a CBS passou a realizar os primeiros investimentos para a internacionalização de Fagner, num ambiente em que os índices de crescimento do setor fonográfico nacional indicavam expressiva desaceleração, ao contrário do que foi experimentado durante toda a década anterior.<sup>7</sup> Nesse contexto surgiu a crítica ao projeto de

<sup>6</sup> Sobre isso, aponto o seguinte trecho que revela uma dessas formas de promoção, que consiste na apresentação pública do artista na divulgação de seu último trabalho fonográfico (nesse caso, o LP *Traduzir-se*). "Na quarta-feira, às 23 horas, pouco depois do jogo Brasil e Nova Zelândia, haverá um show com o cantor cearense Fagner, na Plaza España, uma das mais bonitas de Sevilha. Fagner está na cidade há mais de uma semana e vem se exibindo em vários países da Europa". (Entre os torcedores, muitas personalidades. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 20/06/1982, p. 42). A partir do texto citado, é perceptível a função profissional que Fagner se encontrava exercendo na Espanha e na Europa, ao realizar shows com o intuito de divulgar seu disco, em especial nessa ocasião, dada a forte presença de um público composto por pessoas de diversas nacionalidades, já que tal apresentação se deu no contexto da Copa do Mundo de 1982, sediada na Espanha.

<sup>7</sup> Nesse período, a desaceleração do crescimento da indústria fonográfica nacional tornou-se cada vez mais evidente em razão da situação econômica que o país atravessava e da segunda crise internacional do petróleo desencadeada a partir de 1979, impactando negativamente a economia mundial assim como a primeira crise do Petróleo ocorrida entre 1973 e 1974. Sobre isso, foram noticiadas na revista *Veja* o abalo econômico da indústria fonográfica brasileira e a previsão para o desempenho comercial para o decênio de 1980: "Quanto ao futuro, há

internacionalização de Fagner, duramente reprovado no texto citado, revelando em suas linhas uma opinião negativa sobre a produção fonográfica recém-lançada pelo artista naquele momento e que sugeria que em nada tinha a ver com a realidade nacional, dadas as referências estrangeiras presentes no disco.

Porém, o que a crítica ignorou, e que se mostra essencial na análise aqui realizada, é a estratégia usada pelas gravadoras no sentido de combater a crise apostando no lançamento de novos artistas e novos gêneros musicais, evitando a repetição de fórmulas até então utilizadas até a exaustão, como era frequente no auge de determinados gêneros musicais. Sobre a defesa dessa estratégia, pode-se conferir o seguinte argumento:

Mas Muller diz que a indústria não vai diminuir os lançamentos de novos artistas, pois "qualquer empresa que só trabalhe com grandes astros vai nadar em dinheiro durante uns três anos para, depois, tomar prejuízo. É indispensável acompanhar a renovação de artistas e de tendências musicais" (A vez da cigarra. **Veja**. São Paulo: 19/09/1979, p. 131).

Ao contrário da interpretação sugerida pelo jornal O Estado de S. Paulo, o lançamento de artistas estreantes e a exploração de novos gêneros musicais foram bastante encorajados pelas empresas de disco do Brasil, visando assim ocupar mais espaços num ambiente de crise. Isso representa, para Vicente (2002, p. 274), a reorientação que esse setor produtivo executou no interior desse mercado, "levando as *majors* transnacionais a ocuparem espaços onde usualmente não atuavam, como o da música sertaneja e regional, da música infantil, do brega-romântico, etc."

Apesar de Fagner não se enquadrar no perfil de artista estreante, cabe atentar para a recomendação sobre a renovação musical que se fazia necessária para estimular a movimentação desse mercado, o que foi amplamente explorado no LP *Traduzir-se*, que contou com diversos artistas hispânicos e que contribuíram para a formulação da obra musical de Fagner em maior sintonia com a cultura por ele experimentada naquele período, através de suas viagens por diversas localidades do território espanhol. Outro ponto que merece destaque nessa discussão é a proposta cultural executada na referida obra, na qual Fagner buscou sintetizar a junção de heranças culturais brasileiras e ibéricas, passíveis de serem percebidas

---

um certo consenso: as gravadoras vão conviver com taxas menores de crescimento. 'Mas a indústria de discos não poderia ficar eternamente imune aos problemas do país', justifica Alan J. Cordover, presidente da K-Tel. Os problemas atuais tem duas origens. De um lado, começa a faltar óleo combustível indispensável para as caldeiras das fábricas de prensagem de discos. Do lado financeiro, há as queixas contra as taxas de juros, principalmente por parte das empresas nacionais, que não podem se socorrer de recursos vindos das matrizes do exterior" (A vez da cigarra. **Veja**. São Paulo: 19/09/1979, p. 131).

na sonoridade e nas interpretações contidas no disco. Trata-se, pois, de um desejo antigo do artista e que só foi possível se concretizar na ocasião da produção de *Traduzir-se*, mas que pode ser verificado no trecho a seguir datado de 1975.

Embora Fagner se julgue no começo da carreira, já tem seu percurso delineado. Ele quer descobrir a música do Nordeste ("a última e a mais rica a ser descoberta") a mesma linha da música espanhola. Descendente de árabes reconhece na música nordestina raízes mouras, como as da música espanhola (Fagner já fez de tudo, mas acha que ainda está no começo. **O Globo**. Rio de Janeiro: 29/07/1975, p. 44).

Sobre o diálogo cultural estabelecido em *Traduzir-se*, o que parece distante na realidade é mais próximo do que se pode imaginar. O Brasil, como nação formada a partir da dominação colonial ibérica – à época das grandes navegações iniciadas a partir do século XV –, em associação com a cultura dos povos ameríndios e dos africanos escravizados pela força cruel do empreendimento colonial, contém em sua cultura elementos que se aproximam daquela existente no velho mundo, e esta possui influências herdadas durante os anos da dominação moura após as sucessivas invasões muçulmanas ali ocorridas.

Acerca das relações culturais existentes entre a península ibérica e sua herança advinda dos mouros, assim como a formação social do Brasil após a deflagração do projeto colonial português e da presença espanhola nesse processo, trazendo no seu bojo aspectos essenciais da cultura árabe islamizada – juntamente com a formação cultural brasileira como resultado da junção de portugueses colonizadores, índios nativos e africanos escravizados – é perceptível o processo de hibridação cultural que se deu a partir do século XVI e que se intensificou nos séculos seguintes.<sup>8</sup> A própria atuação colonial portuguesa incorporou influências diretas dos antigos dominadores muçulmanos de sua terra natal, como foi dito por Ribeiro (1995, p. 278): "Efetivamente, forçados pela longa dominação árabe, os lusitanos se fizeram herdeiros de sua cultura técnica, fundamentalmente para a navegação, para a produção de açúcar e para a incorporação de negros escravos à força de trabalho". Da mesma forma, Freyre (2006) diz que

Quando essa maioria acomodativa refluíu à Europa cristã, sob a forma de moçárabe, foi para constituir em Portugal o substrato mesmo da nacionalidade. Nacionalidade militar e politicamente fundada por outros, mas por eles constituída econômica e socialmente. E fecundada pelo seu sangue e pelo seu suor até os dias gloriosos das navegações e conquistas. Quando aquela população socialmente móvel, mobilíssima mesmo, voltou à Europa cristã, foi trazendo consigo uma espessa camada de cultura

<sup>8</sup> No que diz respeito à hibridação cultural, García Canclini (2015, p. XVIII), ao realizar um estudo sobre esse processo na América latina, alerta que "a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, [...] pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflitos geradas na interculturalidade".

e uma enérgica infusão de sangue mouro e negro que persistiram até hoje no povo português e no seu caráter (FREYRE, 2006, p. 288).

Como fator resultante dessas assimilações culturais, surgem como evidentes a incorporação de diversos signos oriundos dos ancestrais árabes na formação cultural e social da península ibérica, posteriormente absorvida e imposta no processo de organização social do "novo mundo", e aqui destaco o caso do Brasil e em especial do nordeste brasileiro. São elementos presentes em diversos aspectos, que vai desde a culinária e arquitetura até a incorporação de palavras de origem árabe no idioma português, de maneira que "As contribuições lexicais árabes se fazem perceber em áreas diversas, como as ciências exatas, a administração, a religião, a agricultura, a arquitetura, a culinária e a literatura" (FARAH, 2009, p. 29-30).<sup>9</sup>

A partir do que foi até então exposto, um dado interessante a ser somado a essa teia cultural é a ascendência árabe de Fagner, que, por ser filho de imigrante libanês, afirma que a sua formação musical se deu em grande medida através da incorporação da forma de cantar de seu pai, prática presenciada pelo artista no cotidiano de seu ambiente familiar.

Até hoje a influência é muito grande, né, meu pai foi cantor também [...] foi cantor de rádio no Líbano, e eu me criei, meu pai cantando, me pegando e cantando no meu ouvido, eu escutando uma história que eu não conhecia, outra língua, a vida toda [...] e me influenciou muito, e cada vez que eu quero cantar mesmo eu tenho que fazer, pensar no meu pai, soltar a voz, fazer os floreios, que é a minha característica. (FAGNER em entrevista concedida ao apresentador Cunha Jr. no programa Metrópolis (TV Cultura). São Paulo: 04/10/2015).

Através da fala de Fagner, torna-se perceptível a constituição de um vasto campo que comporta inúmeros signos culturais. São elementos presentes no curso de sua vida, testemunhos de seu percurso enquanto sujeito em espaços distintos – de Orós e o consequente contato com a cultura popular local, assim como a cultura urbana de Fortaleza e outros grandes centros por ele posteriormente experienciados, tais como Rio de Janeiro, São Paulo, Madri, Lisboa, Nova Iorque, Paris, Colônia, etc. O trânsito de Fagner nestes espaços possibilitou o contato com outras expressões culturais e artísticas, gerando em seu exercício criativo a hibridação de elementos por ele assimilados e convertidos naquilo que resultou no conteúdo sonoro do LP *Traduzir-se*, por exemplo – em especial após suas visitas a Espanha e Portugal.

<sup>9</sup> Para ilustrar esta afirmação, Vainfas (1995), ao explicar acerca da influência moura sobre a formação cultural ibérica, relaciona a palavra "mameluco" com a originária "mamluk", que em árabe significa escravo, pajem, criado.

Assim, é possível identificar dentro dessa linha a noção de hibridismo cultural como "Processos socioculturais nos quais estruturas e práticas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (GARCÍA CANCLINI, 2015. p. XIX). A cultura, portanto, opera dentro das relações sociais de Fagner com o mundo como componente orientador e gerador das características da sua obra musical, uma vez que

A música, sobretudo a chamada "música popular", ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional (NAPOLITANO, 2002, P. 7).

Como evidência desse processo de assimilações culturais,

"Traduzir-se" é o nome do elepê e do poema de Ferreira Gullar que o cantor musicou. E no lance da colocação do nome na capa do disco, misturando as letras Z e C, superpostas, temos a mensagem sutil e bem imaginada, para mostrar que são bem pequenas as distâncias entre os povos é bem menor do que se imagina. (Com Fagner a tradução do Ceará e Andaluzia. **Diário do Paraná**. Curitiba: 08/10/1981, p. 10).



Capa do LP *Traduzir-se*, gravado em Madri durante 1981. Nota-se a junção da letra Z sobreposta ao C, sugerindo uma aproximação cultural até mesmo entre as línguas portuguesa e espanhola. Disponível em: <http://50anosdetextos.com.br/1981/do-forte-ao-sutil-na-soma-de-fagner/>. Acesso em 18/11/2015, às 22:05h.

A incorporação de elementos culturais variados em seu repertório, especialmente em 1981, reflete diretamente nas vivências de Fagner, sujeito que transitou em campos sociais diversos (do sertão à cidade, do Brasil à Europa e por diante), possibilitando que o LP *Traduzir-se* adquirisse "um tom francamente cigano, com o artista entregando-se à influência árabe de sua música". (No palco brilha a figura do verdadeiro Fagner. **LP Fascículo História da Música Popular Brasileira** (grandes compositores) - Fagner. São Paulo: Ed. Abril, 1984), ao que se pode acrescentar a própria afirmação do artista sobre a sua obra, ao dizer que "Eu não fui atrás de raízes superficiais. Fui em busca de minha história" (idem).

Nesse sentido, os diálogos culturais presentes no referido LP expressam as vivências mais remotas de Fagner ainda na infância, mas que ganham fôlego na sua experiência vivida na Espanha, de onde foi possível criar grande parte do perfil de *Traduzir-se*.

De fato, *Traduzir-se* expressa como principal característica o hibridismo cultural levado a efeito pelo diálogo entre signos distintos que concorreram para o desenvolvimento da obra em questão, em grande medida resultante do conhecimento adquirido por Fagner em suas viagens pela Espanha e das referências culturais que este incorporou nas canções desse disco – o bairro sevilhano de Triana ou a comunidade de El Rocío, na província de Huelva – assim como a inclusão de personagens ligados à cultura Espanhola, como o cigano, o toureiro, etc., tudo isso inserido no universo poético e interpretativo de Fagner. Desse modo, é um LP que incorpora em seu conjunto influências diversas do folclore espanhol com a cultura do nordeste brasileiro, evidenciada em grande medida pelo uso dos idiomas português e espanhol. Como exemplo, cito a letra musical a seguir:

Giralda que fura o céu/ Agulha que dói no rio / Na água desenho um deus / Igual que tu amor y el mio. / Um coração andaluz / Encontra o meu tão vazio / Meu ninho adormeceu / Num travesseiro macio. / Não sei o que aconteceu / Naquela tarde, el Rocío / Será que teu sonho é meu / Será que tu amor és mio? / Triana se entristeceu / Num solitário navio / Meu olho cigano leu / Será que tu amor és mio? / Trianera, ay! Guitarra / Ay! senda aventureira / Ouço a voz da lenda brasileira / Trianera és mi corazón. (FAGNER, Raimundo; NILO, Fausto. Trianera. FAGNER, Raimundo. **Traduzir-se**. Rio de Janeiro: CBS, 1981. 1 LP. Lado A, faixa 4).

*Trianera*, por exemplo, é uma composição de Fagner em parceria com Fausto Nilo. A música é marcada por acompanhamentos vocais característicos da música flamenca/cigana entoados nos intervalos dos cantos de Fagner, ao passo que a instrumentalidade musical tem como destaque as *guitarras flamencas*. No entanto, este é

apenas um entre tantos outros pontos do LP em que as manifestações multiculturais são levadas a efeito.<sup>10</sup>

O exercício de pesquisa empreendida por Fagner sobre a música espanhola – com destaque para o flamenco – fez com que o mesmo buscasse incorporar ao máximo tais traços em seu repertório. Para tanto o mesmo procurou inserir em seu trabalho fonográfico músicos, intérpretes e compositores hispânicos, juntando ao LP aspectos culturais significativos dos povos ibéricos em consonância com aqueles que o artista já trazia na sua memória.<sup>11</sup>

O disco que agora a CBS está colocando no mercado, foi gravado na Espanha, com a participação de várias expressões do canto espanhol, como Mercedes Sosa, Manzanita, Juan Manuel Serrat e Camaron de La Isla. [...] Nele o calor nordestino está conjugado com a beleza de Andaluzia. (Com Fagner a tradução do Ceará e Andaluzia. **Diário do Paraná**. Curitiba: 08/10/1981, p. 10).

A realização de tal projeto artístico, concretizado no LP *Traduzir-se*, apresenta aqui duas dimensões altamente significativas no campo artístico da MPB: primeiramente sintetiza todo um diálogo cultural múltiplo ainda presente e pouco percebido no cotidiano brasileiro, em especial no nordeste, onde se iniciou a colonização do país; em segundo lugar, representa uma expansão geográfica do mercado de discos nacional já registrado anos antes com a exportação de gêneros musicais brasileiro, e que, no caso específico da CBS, teve em Fagner um dos principais artistas potencializadores dessa busca por novos campos de atuação mercadológica. Firmado nesse pressuposto, percebe-se que a CBS brasileira, legitimada por sua matriz dos Estados Unidos, buscou levar o nome de Fagner para outras regiões comerciais do mundo, como ocorreu anos antes com Roberto Carlos.

Porém, a expectativa gerada pela CBS de tornar o nome de Fagner famoso e rentável no mercado hispânico não encontrou boa recepção nos planos que o artista fazia para a sua carreira naquele momento, como será visto mais adiante. Por ora, a sua narrativa destacada a seguir torna nítida o quanto naquele período o seu nome ganhava relevância no plano internacional após o lançamento de *Traduzir-se*:

<sup>10</sup> Para exemplificar, citamos a composição *Años*, uma canção romântica de autoria do compositor cubano Pablo Milanés, em que Fagner faz dueto com a cantora argentina Mercedes Sosa. (MILANÉS, Pablo. *Años*. FAGNER, Raimundo. **Traduzir-se**. Rio de Janeiro: CBS, 1981. 1 LP. Lado A, faixa 2).

<sup>11</sup> No conjunto da obra, Fagner musicou e gravou a poesia *Fanatismo*, da poetisa portuguesa Florbela Espanca. Tal registro configura uma aproximação do artista com a poesia lusitana, igualmente partícipe da cultura Ibérica. (Cf. FAGNER, Raimundo; ESPANCA, Florbela. *Fanatismo*. FAGNER, Raimundo. **Traduzir-se**. Rio de Janeiro: CBS, 1981. 1 LP. Lado A, faixa 1). Na linha de suas experimentações, Fagner explorou também temáticas particulares da paisagem do nordeste brasileiro, como na canção *Flor do Algodão*. (Cf. MANASSÉS; FAGNER, Raimundo. **Traduzir-se**. Rio de Janeiro: CBS, 1981. 1 LP. Lado B, faixa 2).

Veio um grupo de Miami que queria me contatar por um período pra eu fazer música latina, eu cantar, e o Tim Maia sempre falava pra mim: Fagner, sai desse país, [...] e vai ganhar o mundo que tu "pá", que tu bate o Júlio Iglesias, o Roberto Carlos. Brincando, ele falava isso pra mim e eu ficava rindo (FAGNER em entrevista concedida ao autor. Fortaleza: 05/08/2013).

A atenção que Fagner despertou sobre muitos empresários do ramo fonográfico e de espetáculos após o lançamento do LP *Traduzir-se* reflete o crescente êxito que o seu nome adquiriu no campo da MPB e no mercado de discos no Brasil. Porém, o interesse de Fagner se restringiu no desejo de elaborar um trabalho diferenciado e possuidor de elementos culturais novos e que constituíssem uma espécie de mapa cultural de suas vivências, sendo o projeto de internacionalização de sua carreira artística um detalhe que não o atraía muito.

Na Espanha também chegou uma hora que todo mundo veio em cima de mim. Como eu gostava muito de andar nas ruas de Madri, eu falei: eu não quero ser conhecido aqui, se quiserem me trabalhar, mas eu não mostro a cara, eu quero ser anônimo. Os caras não entendiam nada. [...] Então eu nunca quis fazer carreira internacional porque eu gosto daqui, eu amo isso aqui, eu adoro, eu gosto de ir pras brenhas, nunca quis ser estrela lá fora, EUA [...] Sempre fui recorde de público onde eu bati. Essa empatia com o público, essa força da música, da poesia, da saudade, não só públicos brasileiros. Uma vez fiz um show produzido até pela Florinda Bolkan em Los Angeles, no teatro que se chama Veteran's, teatro só de negros, só de crioulos, não tinha um branco, tudo americano, mas saí de lá e gravei disco, então sempre achei isso o maior barato, mas o meu foco é o Brasil, por isso que eu acho que eu me mantenho muito aqui, porque acho que todo artista que divide a sua nacionalidade, ele perde um pouco de sua identidade. (FAGNER, op. cit).



Raimundo Fagner retratado nas ruas de Madri em 1981. A obra musical contida no LP *Traduzir-se* resulta, em grande medida, das vivências do artista na capital espanhola e das assimilações culturais ali realizadas. Disponível em: encarte do LP *Traduzir-se* (CBS, 1981).

Essa recusa de Fagner ao projeto de internacionalização de sua carreira – que deve ser entendido de forma diferente do projeto de internacionalização de sua produção musical – ganha sentido mais profundo quando se liga essa fala a outra de Fagner veiculada pela revista *Música* em 1979 sobre o mesmo assunto:

Eu acho que o músico brasileiro tem que viajar para o exterior para se informar, sem a necessidade de trabalhar lá fora, mas para se atualizar e travar conhecimento, senão, quando for, já chega rendido, diante de tanto ofuscamento e brilho, fascinado e meio perdido, o que pode vir a atrapalhar sua performance e criatividade. Realmente pretendo explorar o mercado europeu, e na França, meu disco sairá acompanhado de um compacto-simples, como brinde, onde as duas faixas sairão metade em português, metade na língua local. Mas isso será com calma, pois meu momento é no Brasil. (Canto a dor do povo. *Música*. São Paulo: 06/1979, p. 23).

A partir do que foi exposto até então, é perceptível a presença de um relativo antagonismo de planos acerca da carreira artística de Fagner entre a CBS e o próprio artista. Relativo porque Fagner realizou alguns trabalhos internacionais significativos entre 1981 e 1983<sup>12</sup>. No entanto, o que pode-se concluir pela própria fala de Fagner é que tratou-se apenas de sondar os mercados de outros países para assim pôr a sua obra fonográfica em circulação no plano internacional, algo que era necessário para a sua carreira artística profissional tanto em termos comerciais como em nível de projeção, mas que não exigia necessariamente sua atuação constante no exterior.

Porém, essa recusa do projeto de internacionalização de sua carreira se justifica no conhecimento que o artista tem de seu universo profissional. Embora sem citar casos específicos, Fagner expõe o lado das vaidades que acometem alguns artistas atuantes nesse período e que vislumbravam a fama para além dos limites do Brasil. Por sua vez, Fagner coloca puramente em termos de aprendizado os seus trabalhos realizados fora do Brasil. Trata-se, para ele, de oportunidades para a aquisição de conhecimento sobre o mundo dos espetáculos firmado na experiência direta, algo que pode ser assimilado e incorporado nas suas atuações em seu local de origem. Pois do que pode ser apreendida da fala de Fagner é a valorização da sua identidade cultural brasileira e a produção de uma arte direcionada

<sup>12</sup> Além do LP *Traduzir-se*, Fagner gravou um disco intitulado *Raimundo Fagner canta en español*, em 1981, e que registra seus principais sucessos convertidos para o espanhol. Em 1982, gravou nos EUA o LP *Sorriso Novo*, com uma produção de alto custo e avançados recursos técnicos ainda não presentes nos estúdios brasileiros, e, por fim, em 1983, juntamente com o músico espanhol Paco de Lucia, o poeta também espanhol Rafael Alberti e a cantora argentina Mercedes Sosa, gravou o LP *Homenaje a Picasso* que, como sugere o título, refere-se a uma homenagem ao centenário do artista plástico Pablo Picasso (1881-1973), muito embora o disco tenha saído somente dois anos depois do projeto.

primeiramente para os brasileiros, apesar de toda a proposta de diversificação cultural por ele levada a efeito.

### CONCLUSÃO

Pelo que foi até aqui exposto, o exercício de Fagner em incorporar à sua obra fonográfica os conjuntos de signos culturais assimilados no curso de sua vida até 1981 – ano de lançamento do LP *Traduzir-se* – pode ser compreendido como uma forma de reconstrução da cultura ligada à noção de pertencimento com suas origens familiares e da sociedade na qual ele participava e interagira de maneira abrangente. De igual maneira, esse exercício criativo perpassou no interior da lógica comercial das empresas fonográficas no Brasil – e aqui tenho me ocupado em especial no caso da CBS, onde o artista permaneceu entre 1976 e 1985.

Trata-se assim de uma cultura partilhada no interior da dinâmica social na qual ele se encontrava no contexto do lançamento de *Traduzir-se* e onde a evocação desses signos diversos e com origens distintas, mas compreendidas a partir da hibridação em constante processo, o estimulou a buscar estabelecer as aproximações entre as tradições árabes, hispânicas e lusitanas com as vivenciadas no nordeste brasileiro – seu canto era floreado, como cantam os árabes, mas era também áspero, como os cantadores do sertão. E isso resulta, em grande medida, da própria formação cultural/social do Brasil no curso de sua ocupação colonial e os desdobramentos desse processo até a segunda metade do século XX.

De igual maneira, o exercício criativo do artista se vinculou às condições técnicas fornecidas pela empresa fonográfica na qual o referido LP foi gravado. A isso se somou as orientações comerciais necessárias para o êxito mercadológico do referido produto. Por tanto, a soma dos elementos culturais presentes no LP *Traduzir-se* se relacionaram diretamente com parte do público alvo a que ele se direcionava e que se buscava atrair a atenção – os países hispânicos da América ou a Península Ibérica. Nesse sentido, o processo de internacionalização de suas canções, amplamente estimulada pela CBS, se justificou na busca por maiores fatias no grande mercado global, seguindo, portanto, com a vinculação do mercado interno com o externo.

E foi dentro dessa realidade que Fagner promoveu, através de seus referenciais pessoais e sociais, o corpo estético do LP *Traduzir-se*, imprimindo no mesmo os signos culturais presentes em consonância sua formação artística e profissional, formulando igualmente em si e para si uma estética artística pessoal e característica, capaz de identificá-lo de imediato no campo das artes musicais no Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARR, Edward Hallet. **Que é História?**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- DAMASCENO, Francisco José Gomes. Experiências Musicais: em busca de uma aproximação conceitual. In.: DAMASCENO, Francisco José Gomes (org.). **Experiências Musicais**. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza - PMF / EdUECE, 2008.
- DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.
- FARAH, Paulo Daniel. **Da alface ao cafezinho**: A língua árabe marcou a Península Ibérica, invadiu o português e transportou-se para o Brasil. Mas, muitas vezes, o sentido das palavras mudou. Revista de História da Biblioteca Nacional: São Paulo, 2009.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**: Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg. Problemas Epistemológicos das Ciências Humanas. In FRUCHON, Pierre. (org.) **O problema da consciência histórica**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2003.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Consumidores e Cidadãos**: Conflitos Multiculturais da Globalização. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2015.
- HUYSSSEN, Andreas. En busca del tiempo futuro. **Medios, política y memoria**, Revista Puentes, año 1, N° 2, Argentina. diciembre 2000.
- J
- UCÁ, Gizafran Nazareno Mota. **A Oralidade dos velhos na polifonia urbana**. 2ª ed. Fortaleza: Premium, 2011.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica**: Um estudo antropológico. 2ª ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- OMETTO, Ana Maria H.; FURTUOSO, Maria Cristina O.; SILVA, Maria Vieira da. **Economia brasileira na década de oitenta e seus reflexos nas condições de vida da população**. Revista de Saúde Pública, nº 29 (5):. São Paulo: 1995.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de História Oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PROST, Antoine. Social e cultural indissociavelmente. In.: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (org). **Para uma História Cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. A mídia e a cultura da memória. In. MATTOS, Geísa; JAGUARIBE, Elisabete; QUEZADO, Ana (orgs). **Nordeste, Memórias e Narrativas da Mídia**. Fortaleza: Edição Iris/Expressão Gráfica Editora, 2010.

RIBEIRO, Darcy. **O povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VAINFAS, Ronaldo. **A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. (Tese de Doutorado). São Paulo: USP, 2002.

\*\*\*

Artigo recebido em abril de 2016. Aprovado em outubro de 2016.