



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI**  
**CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS**  
**LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

**FRANCIMARY ALZIRA CAVALCANTE**

**“E PRA MATAR A TRISTEZA, SÓ MESA DE BAR”:**  
debates entre MPB e música “brega” no Brasil dos anos 1960 a 1980

PICOS-PI  
2017

FRANCIMARY ALZIRA CAVALCANTE

**“E PRA MATAR A TRISTEZA, SÓ MESA DE BAR”:**  
debates entre MPB e música “brega” no Brasil dos anos 1960 a 1980

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em História, da Universidade Federal do Piauí – UFPI, *Campus* Senador Helvídio Nunes de Barros, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito.

PICOS-PI

2017

**FICHA CATALOGRÁFICA**  
**Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí**  
**Biblioteca José Albano de Macêdo**

**C376p** Cavalcante, Francimary Alzira  
“E pra matar a tristeza, só mesa de bar”: debates entre MPB e música “brega” no Brasil dos anos 1960 a 1980 / Francimary Alzira Cavalcante. – Picos, 2017.  
CD-ROM : il.; 4 ¾ pol. (92 f.)  
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em História)- Universidade Federal do Piauí, Picos, 2019.

Orientador(a): Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito.

1. História. 2. Música “brega”. 3. MPB. 4. Álcool. I. Título.

**CDD 781.64**

FRANCIMARY ALZIRA CAVALCANTE

**“E PRA MATAR A TRISTEZA, SÓ MESA DE BAR”:**  
debates entre MPB e música “brega” no Brasil dos anos 1960 a 1980

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em História, da Universidade Federal do Piauí – UFPI, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito.

Aprovada em:     /     /

**BANCA EXAMINADORA**

*Fábio Leonardo Castelo Branco Brito*

---

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito (CSHNB/UFPI)  
Orientador

*Karla Ingrid Pinheiro de Oliveira*

---

Prof<sup>a</sup>. Ma. Karla Ingrid Pinheiro de Oliveira (CSHNB/UFPI)  
Examinadora Interna

*Stéfany Marquis de Barros Silva*

---

Prof<sup>a</sup>. Stéfany Marquis Barros Silva (Mestranda/PPGHB)  
Examinadora Externa

*À minha mãe, Alzira – in memoriam.*

## AGRADECIMENTOS

Um agradecimento todo especial a Deus, por ser sempre o meu guia, por me mostrar que ter paciência é fundamental e por me dar uma fé inabalável. Por me guiar e dar forças em momentos que as cargas – da vida e acadêmicas – pareciam ser maiores do que eu podia suportar. A ele agradeço também por colocar vários anjos na minha vida, os quais chamo de amigos.

Ao meu (des) orientador Fábio Leonardo, por toda contribuição durante a construção deste trabalho, por toda paciência e tempo dedicados a tal pesquisa, bem como pela relação de afeto e incentivos. Também por ser um parceiro de vida compreensível, sensível e por me mostrar em inúmeros momentos que eu não estava sozinha. Obrigada por dividir comigo a Coca, o açúcar e a vida e também por ser a pessoa mais linda do mundo.

Às professoras Karla Ingrid e Stéfany Marquis, pela disponibilidade em participar da banca examinadora e por darem importantes contribuições a fim de tornar este trabalho mais rico desde os momentos iniciais.

Ao meu pai, Francisco Antonio, por sempre fazer tudo aquilo que estava ao seu alcance para que hoje eu pudesse estar concluindo mais essa etapa da minha vida acadêmica. Também por sonhar comigo e não medir esforços para transformar tais sonhos em realidade. Bem como por se fazer presente e se alegrar com cada etapa vencida por mim.

À minha mãe, Alzira, que, embora não esteja mais presente fisicamente para ver a conclusão deste trabalho, sempre me deu seu apoio incondicional, e eu sei que se estivesse aqui estaria muito orgulhosa. A quem agradeço também por ser minha maior inspiração de mãe, amiga e mulher.

À minha irmã, Alzimary, que, entre tapas e socos, é uma pessoa que eu sei que sempre que eu precisar, ela estará lá para me defender. A quem agradeço por todo apoio recebido e por sempre torcer por mim.

Aos meus avós, tios, primos, sobrinhos e irmãos das minhas famílias materna, paterna e daquela de coração, por sempre estarem ao meu lado dando apoio e incentivo. E também por compreenderem os momentos em que eu não pude estar presente.

Ao meu amigo Lincoln Franco por me apresentar tal temática e por se fazer sempre presente e acessível. Por ter sempre a palavra certa nos momentos em que precisei de um ombro amigo e, acima de tudo, por me apresentar Eclesiastes 3.

Aos meus amigos da família 2013.1 com quem aprendi muito sobre lições de vida, amizade e respeito, em especial a Emanuel Batista, Camila Moura Fé, Lucas David, Gesivaldo Viana, Marta Ferro, Paulo Estácio, Lohayne, Johnny, Jenilda e Juscimar Barão, pelos laços de amizade construídos ao longo desses quatro anos e meio de curso, os quais levarei comigo mesmo após o fim dessa jornada. Bem como por todo aprendizado coletivo e por tornarem a vida na universidade mais leve, apesar de todas as brigas (que não foram poucas).

Emanuel Batista, a pessoa com o coração mais lindo que já conheci; Camila Moura Fé, pela parceria no PIBID e conversas nas madrugadas; Lucas David, coisinha ou seu Lunga, por sempre se mostrar tão parceiro e pronto para ajudar; Gesivaldo Viana, pela parceria e caronas para a UFPI; Marta Ferro, por ter a alma mais iluminada que conheço e por me adotar, juntamente com Paulo Estácio, a quem agradeço pela parceria em momentos difíceis; Lohayne, por sempre se mostrar à disposição e por algumas vezes trocar de grupo comigo quando necessário; Johnny, ou anão, por todos os áudios com explicações dos conteúdos quando eu não entendia; Jenilda, por todas as conversas, sensibilidade e cervejas tomadas; e Juscimar Barão, por todas as palavras em momentos necessários, por toda sabedoria e fotografias tiradas.

Ao meu amigo (migro) Emanuel Jardel por ter os melhores conselhos, por me ouvir e sempre estar presente em todos os momentos em que precisei de um abraço, uma palavra de conforto ou apenas desabafar. Agradeço também por todas as conversas nas madrugadas, as bads coletivas e pela amizade que não se restringirá aos muros da UFPI.

Ao meu grupinho de seminários, que me aguentaram desde o primeiro período e, mesmo com todas as divergências existentes em quase todos os trabalhos apresentados por nós, nos mantivemos unidos até o final do curso e são uns dos melhores presentes que ganhei na UFPI: Camila Ramos, George Costa, Lanna Karen, Nadiely Sousa e Rayra Atsley.

A Camila, agradeço por todas as risadas, por todos os momentos em que trouxe leveza para a vida universitária, por todas as noites viradas apenas conversando e rindo da vida ou fazendo artigos e/ou provas. Por ser minha companheira das adrenalinas dos prazos esgotando, minha melhor dupla na produção de artigos e também por ser essa pessoa única que, de uma forma só dela, leva gentileza, leveza, alegria e bondade às pessoas.

A George, agradeço por estar presente na minha vida desde quando estudávamos a sexta série, por sempre se mostrar disponível e por ser uma das melhores pessoas que

conheço. Bem como por possuir um coração maior que ele próprio e um jeito especial que é só dele, que trouxe aos meus dias cor e afeto.

A Lanna, minha vizinha e irmã de alma, agradeço por todas as madrugadas em que passamos sentadas na calçada conversando, por todas as conversas, confidências e relação de confiança. Por sempre se mostrar uma pessoa muito forte, com uma fé inabalável e irradiar a todos uma luz que é tão sua. Por ter essa pose de durona, mas ser dona de um coração enorme, cheio de bondade e sensibilidade. Por ser uma amiga para todas as horas, me ouvir e dar excelentes conselhos e ser um dos melhores presentes que Deus poderia me dar.

A Nadiely, agradeço por todas as vezes em que tornou essa jornada mais leve, embora leveza e Nadiely sejam quase antagônicos, pois ela é explosiva, mas é também sinc batalhadora e dona de um jeito todo especial que é sua marca registrada. Também por c risada e por ser a melhor cabeleireira.

A Rayra, agradeço por todas as vezes em que precisei de uma amiga e, sem mesmo que eu precisasse dizer nada, ela estava ali. Por me interpretar, conhecer minhas fases e por ter um coração tão sensível, embora queira passar uma imagem de durona. Também pela parceria nos artigos acadêmicos e viagens. Por todo apoio, brigas, conversas e amizade durante esses quatro anos e meio.

Às amizades construídas pelos corredores da UFPI, as quais agradeço pelas palavras de gentileza, pelo carinho e por tornar a vida acadêmica menos pesada e monótona, a quem agradeço nos nomes de Frida, Sara, Ramone, Romário (gospel), Kaio César, (migo) Léo César, Halyson, Sophie (Nayne), Iago (ex-falsiane), José e Luís Carlos.

Aos filhos que ganhei através da UFPI, Adriano, Matheus e Gabriel, os quais tornaram meus dias na UFPI mais leves, agitados e cheios de afeto.

À Líssia Marinne, amiga de uma vida, que, embora há quilômetros de distância, sempre esteve tão presente.

Aos meus alunos da Escola Landri Sales, Da Escola Normal Oficial de Picos e da Unidade Escolar Ozildo Albano pela relação de aprendizado mútuo e por terem contribuído para que eu percebesse o quão linda é a docência.

Agradeço, por fim, a todos os meus professores por abrirem os horizontes e servirem de inspiração e àqueles que direta ou indiretamente contribuíram para este momento.

*“Todos esses cantores populares no Brasil, quando eles fazem sucesso, todo mundo encaixota a pessoa assim: ‘faz o que o Roberto Carlos faz’. Roberto Carlos fez um trabalho que foi um sucesso, todo mundo faz o que o Roberto Carlos faz, seja o sertanejo, seja o Odair José, seja todo mundo: isso é cópia de Roberto de Carlos. (...) Se todo mundo é cópia de Roberto Carlos, se a música é brega, o Roberto Carlos é o cara que tocou mais o brega no Brasil. (...) Então Roberto Carlos é o quê? Mas Roberto Carlos não pode (ser chamado de brega) porque ele é ‘o rei’. (...) É o estilo? É o estilo! Então é o estilo pra todo mundo, não é um preconceito pra alguns.”*

*(Odair José)*

## RESUMO

Trata-se de um estudo acerca dos debates de como se deu a construção da música popular brasileira, com ênfase das décadas de 1960 a 1980, onde estava havendo a consolidação deste gênero a partir de movimentos como o tropicalismo, o samba e a bossa nova em detrimento de outros gêneros, como a música tida como brega, a qual, embora apresente os mesmos temas em suas canções, não é tão presente em estudos historiográficos, que acabam valorizando o gênero musical da MPB. Este estudo é realizado principalmente através das letras de compositores tanto da chamada música brega quanto da MPB, como Odair José, Waldik Soriano, Reginaldo Rossi, Amado Batista, Chico Buarque, Fagner, Tom Jobim, entre outros, onde analisaremos os elementos que constituem cada um desses gêneros musicais, apontando suas principais semelhanças e divergências. Além disso, a partir dessas produções, também analisaremos como a linha entre ambos os gêneros atua de forma tênue, já que há uma apropriação de músicas feitas por artistas de um determinado gênero musical pelo outro, bem como aproximações em suas produções. Sendo assim, no decorrer deste trabalho, tentaremos responder a indagações tais como: como se deu a construção desse gênero musical considerado brega? Por que esse tema não é tão presente na historiografia brasileira como o rock ou a MPB?

**Palavras-chave:** História. Música “brega”. MPB. Álcool.

## **ABSTRACT**

This is a study about the debates about how Brazilian popular music was built, with emphasis on the 1960s and 1980s, where a collaboration was established with the creation of a genre based on movements such as tropicalismo, samba and Bossa nova in What is what is what is what is is what is what is what is what you want? This article is studied mainly by lyrics of composers of both music and BOCA, such as Odair José, Waldik Soriano, Reginaldo Rossi, Amado Batista, Chico Buarque, Fagner, Tom Jobim, among others, where we will analyze the elements that constitute each Of musical genres, pointing out their main traditions and divergences. In addition, from productions, we will also analyze as a line between both genres today in a tenuous way, since there is an appropriation of songs by artists of a certain musical genre by the other, as well as approximations in their productions. So, without end of this work, we offer answers to questions as one as a construction of the musical genre considered tacky? Why is not this theme as present in Brazilian historiography as rock or an MPB?

**Keywords:** History. “Cheesy” music. MPB. Alcohol.

## SUMÁRIO

<b>Chegando ao bar</b> – À procura de um porre “cafona” .....	11
<b>PRIMEIRO COPO</b> – Acordes em conflito: a criação de uma identidade para a música brasileira nos anos 1960 e 1970 .....	21
<b>1.1 “A música brasileira, como vai?”</b> .....	25
<b>1.2 “Cordiais saudações”</b> .....	35
<b>SEGUNDO COPO</b> – “Vou vivendo assim, sofrendo assim”: trajetórias de vida e ilusões biográficas .....	43
<b>2.1. “Dou um duro danado pra ganhar o pão”:</b> a presença do trabalho infantil na realidade dos cantores “bregas” .....	48
<b>2.2. Cantores das empregadas e das prostitutas?</b> – os rótulos criados em torno dos artistas “bregas” .....	51
<b>2.3. “O que foi que aconteceu com a música popular brasileira?”:</b> A linha tênue entre o chique e o cafona .....	54
<b>TERCEIRO COPO</b> – “Eu vou tirar você desse lugar”: amores dançantes entre mesas de bar .....	60
<b>3.1. Musas das mesas na penumbra:</b> imagens da representação feminina.....	61
<b>3.2. Um bar de vozes interditas:</b> música “brega” e censura .....	72
<b>3.3. “Vai trair o marido em plena lua de mel”:</b> histórias de traição .....	77
<b>3.4. Entre um copo e outro:</b> lamentos de amores perdidos .....	81
<b>Pedindo a saideira</b> – Passando a régua, pagando a conta .....	85
<b>Referências e fontes</b> .....	87

## CHEGANDO AO BAR – À procura de um porre “cafona”

*Beba um pouco do meu vinho  
Coma um pedaço de pão  
Tome um pouco de carinho  
Vem curar a solidão*

Odair José

Em meados dos anos 1990, Caetano Veloso, notadamente conhecido ícone da chamada música popular brasileira, gravava um clássico romântico. Tratava-se de *Sozinho*, música de autoria de Peninha, que ganhou destaque nacional ao ser tema do triângulo amoroso formado por Luana Piovani, Rodrigo Santoro e Irene Ravache na novela *Suave Veneno*, de Aguinaldo Silva, na Rede Globo, em 1999. Essa ação de Caetano foi acompanhada, anos depois, pela gravação do tema do filme *Lisbela e o Prisioneiro*, *Você Não Me Ensinou a Te Esquecer*, música de Fernando Mendes, lançada em 1978, que ao, ser gravada por Caetano, em 2003, passava a ser considerada parte da chamada MPB. Assim como ele, outros cantores consagrados desse gênero musical também gravaram algumas músicas de artistas aparentemente externos ao seu restrito círculo musical. É o caso da banda de rock alternativo Los Hermanos, que, também em 2003, a pretexto da trilha sonora do filme *Casseta & Planeta – A Taça do Mundo é Nossa*, primeiro filme longa-metragem do conhecido programa humorístico, gravaria *Eu Vou Tirar Você Desse Lugar*, de Odair José. Nessa mesma perspectiva, também a Banda Pedra Lúcia, destaque do rock em tom satírico, gravaria em seu primeiro álbum, de 2008, um dos maiores sucessos de Reginaldo Rossi: *Em Plena Lua de Mel*, onde a fazia uma sátira, cantando a música em vários idiomas, de forma cômica.

Em todos os casos citados, as canções partem de um circuito musical considerado como *música brega* ou *música cafona*<sup>1</sup>, e passariam a transitar para outros estilos. Tendo em vista que essa linha que demarca os espaços e as noções de músicas enquanto “cafona” e enquanto Música Popular Brasileira sempre atuou de forma clara, de que maneira essa fronteira entre a música “brega” e a MPB se constituiu? O que demarcaria tal fronteira?

Percebemos que existe um preconceito em torno desse tipo de produção ao considerar “brega” ou “cafona” uma música quando cantada por um artista pertencente a um estilo musical caracterizado por ser divulgado em ambientes característicos, como bares e boates

---

<sup>1</sup> Por ser rotulada “brega” ou “cafona” em um tom de preconceito e muitas vezes como sendo sinônimo de “música ruim”, sempre que mencionarmos este termo, colocaremos entre aspas ou acompanhado de “da tida como”, “considerada como”, pois não compartilhamos dessa concepção.

periféricas e prostíbulos, e por possuírem, numa primeira vista, um público menos refinado. No entanto, a mesma parece ganhar outro estatuto quando interpretada por artistas renomados da MPB, como é o caso de algumas músicas, que ao ganharem uma nova melodia e interpretação, deixam de ser consideradas “bregas”:

Produto mais das convenções e interesses de mercado, o gênero musical não se define apenas pelo parâmetro do “ritmo”, como quer um certo senso comum. Trata-se, principalmente, de uma convenção, de um conjunto de propriedades fluidas, constantemente debatidas e redefinidas por uma certa comunidade musical de criadores, empresários, críticos e audiências anônimas.<sup>2</sup>

Nesse sentido, faz-se necessário entender como se deu a legitimação desses artistas da MPB, principalmente no período compreendido pela ditadura civil-militar brasileira, onde caracterizava como sendo Música Popular Brasileira obras de intérpretes como Chico Buarque, Caetano Veloso, entre outros. Esses artistas, traziam em suas letras tons de protestos sobre a situação do país, se caracterizando por serem consideradas obras intelectuais, justamente por possuírem uma maior sofisticação na composição de suas músicas, trazendo acordes mais complexos e letras onde predominavam o uso de metáforas para falar de diversos assuntos, principalmente sobre o sistema político da época. Essas metáforas funcionavam como uma forma de *linha de fuga*<sup>3</sup> para que essas produções passassem pelos órgãos sensores e fossem liberados.

O desejo de trabalhar esse tema nasceu durante uma aula de violão, após uma discussão entre o professor e os alunos, onde o gosto musical tornou-se pauta. O debate girava em torno do que seria considerada “música boa” e “música ruim” a partir de diferentes pontos de vista. Após o professor afirmar que artistas como Amado Batista não produzem música tão boa quanto Djavan, por exemplo, foi aberta uma discussão em relação a este assunto, onde alguns alunos afirmavam que aspectos relacionados às preferências musicais seriam bastante subjetivos, uma vez que dependiam de várias questões, e que não se poderiam julgar o gosto musical de outra pessoa a partir do seu próprio, pois cada indivíduo tem suas particularidades e vivências. Do outro lado, o professor e outros alunos afirmavam que apenas artistas de estilos como MPB e rock produzem “música boa”, porque “têm cultura para tal”.

Após o debate, ficou clara a necessidade de discutir essas questões, de examinar tais argumentos e realizar uma pesquisa mais aprofundada em torno do assunto na medida em que

---

<sup>2</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e Música Popular: um mapa de leituras e questões*. Revista de História, São Paulo, 2007, p. 156.

<sup>3</sup> ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 2004.

essa ideia de que apenas músicas que partem de determinados espaços, tais como a MPB e o rock, seriam consideradas boas, ainda se faz presente em uma parte considerável da sociedade. Todavia, essa produção voltada para um público de classes sociais menos abastadas é contemporânea, ganha novos adeptos até mesmo nos dias atuais<sup>4</sup>. Dessa forma, esses artistas das décadas de 1960 e 1980 que são considerados “bregas” ainda são ouvidos nos dias atuais e hoje em dia dificilmente uma pessoa não ouviu sequer uma música de tais cantores.

A pesquisa que procuramos desenvolver propõe uma discussão acerca da dita música “cafona”, estilo que se faz presente na produção artística do país e, embora traga em suas letras alguns assuntos que também estão presentes na considerada Música Popular Brasileira, não é tão reconhecida pela crítica e por produtores, sendo considerada “brega” por se tratar de produções de artistas que não possuíam sofisticação em suas obras, tendo como muitos de seus autores cantores nordestinos, vindos do interior e/ou de famílias menos favorecidas economicamente.

Apesar de esses artistas tratarem em suas músicas assuntos que não eram recorrentes nas produções da época por causa da censura, como por exemplo: homossexualidade, divórcio, pílula anticoncepcional, assim como a política, muitas vezes o consumo dessas músicas é considerado ligado ao alcoolismo, por sua grande maioria apresentar temas do que iam desde amores não correspondidos a traições, e também por ter nos bares um dos principais pontos para consumo desse estilo musical.

Geralmente as canções desses artistas ditos “cafona” não compartilhavam dos cânones culturais que consagravam determinados artistas como parte da chamada MPB, o que pode ser considerado como um reflexo da própria história de vida dos mesmos, pois eles, em sua grande maioria, eram pertencentes a famílias de baixa renda. Isso também se deve ao fato destes possuírem pouco grau de aprendizagem escolar, pois desde cedo começavam a trabalhar para ajudar seus pais. Além disso, muitas vezes, os mesmos saíam rumo aos grandes centros em busca de um emprego e de gravadoras que pudessem ajudá-los a conseguir sucesso e, conseqüentemente, possibilitar mais conforto aos seus familiares. Enquanto isso, os outros eram de um mais alto nível social, os quais possuíam um maior grau de escolaridade, muitos tendo até estudado no exterior. Isso reflete diretamente na produção musical, pois

---

<sup>4</sup> Uma representação disso é o tecnobrega, estilo desenvolvido a partir da música brega, no entanto, mais dançante e que se faz presente até nos dias atuais. Ver ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. In: OLIVEIRA, Cristiano; ARAÚJO, Leonardo. *A Censura é Brega: Reflexões Sobre a Música Brega e Política no Contexto da Ditadura Militar Brasileira*. Revista Temática. Ano X, n. 03 – Março/2014, p. 3.

esses artistas da MPB traziam em suas canções letras que se fazia necessário muitas vezes que o público também possuísse um maior grau de intelectualidade para que pudesse interpretá-las.

Sendo assim, percebemos que, embora esses artistas considerados como “cafonas” não possuam tanto reconhecimento na produção artística musical desse período quanto os artistas eruditos, os mesmos são representações desse tempo, pois tratavam de temas do cotidiano e de assuntos que envolviam principalmente a população menos favorecida economicamente. Apesar desse estilo não ter sido tão aclamado pela crítica, ele se fazia presente cotidianamente na vida dessa parte da população, assim como em programas de rádio e de auditório. Essas produções ainda eram responsáveis por grande parte do lucro obtido por gravadoras, pois, esse estilo musical, era muito ouvido e muito vendável. Tal afirmação é corroborada pelo que coloca Agnaldo Timóteo em entrevista, onde o mesmo declarou que muitas vezes as gravadoras utilizavam desses artistas como fonte de renda até mesmo para pagarem a alguns artistas da MPB, que eram responsáveis pela boa fama das mesmas frente aos críticos musicais, assim como em jornais e revistas, mas que, todavia, não apresentavam uma grande quantidade de vendas em seus discos, tendo como alvo de comparação alguns artistas da música popular “cafona”:

Nas representações do campo artístico-fonográfico destacavam-se a existência de dois grupos de cantores/compositores: aqueles considerados de “prestígio” – que dão *status* à gravadora e alimentam sua imagem de produtora de objetos culturais – e aqueles considerados meramente “comerciais” – que dão retorno financeiro grande e imediato. Observa-se, contudo, que para os primeiros realizarem os seus discos artísticos e exercerem a pretendida “missão educadora do povo brasileiro” é necessário o respaldo financeiro proporcionado pelas vendas dos segundos, aqueles dos discos que não “ensinam nada”. Afinal, numa sociedade capitalista, o que move uma indústria como a fonográfica [...] é o dinheiro. Gravadora existe para vender disco e render lucro aos acionistas, não para educar o povo. Assim, a manutenção de um elenco de compositores de “prestígio”, em quase todas as gravadoras do Brasil, tem sido financiada pela grande quantidade de vendas dos cantores “comerciais”. João Gilberto, por exemplo, talvez só tenha conseguido liberdade de criação para gravar seu primeiro disco de bossa nova na Odeon, em 1958, porque lá existia um outro cantor baiano chamado Anísio Silva, que com seus boleros sentimentais chegou a vender na época a fabulosa marca de 2 milhões de discos. Não fosse isso, e provavelmente a Odeon não tivesse arriscado estúdio e capital com um disco de um cantor excêntrico, desconhecido e de pouco apelo comercial.

Na Phonogram, ao longo da década de 70, faziam parte da “faixa de prestígio” nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso e Elis Regina (selo azul, Philips), e da “faixa comercial” cantores como Odair José, Marcus Pitter e Evaldo Braga (selo vermelho, Polydor). Da mesma forma, a gravadora RCA tinha uma faixa João Bosco e Ivan Lins, e na outra cantores

como Waldick Soriano e Lindomar Castilho. No fim dos anos 60, Agnaldo Timóteo era provavelmente o maior vendedor de discos da Odeon. E começando a carreira lá estavam Milton Nascimento e Paulinho da Viola. “Mas eles só permaneceram na gravadora porque eu e os outros cantores populares vendíamos o suficiente para que eles ficassem lá”, acredita Timóteo. “Mais tarde Paulinho da Viola e Milton Nascimento fizeram sucesso, porque são artistas talentosos, mas tanto eles quanto Gonzaguinha só continuaram na Odeon naquela época porque eu e os outros cantores populares vendíamos muitos discos. Nós sustentávamos esses artistas na gravadora.”<sup>5</sup>

Devemos destacar que essa afirmação de Agnaldo Timóteo se comprova pela quantidade de discos que esses cantores da música popular “cafona” vendiam, os quais apareciam constantemente nas propagandas das gravadoras estampando anúncios a partir dos seus milhões de discos vendidos. Todavia, é necessário ressaltar que alguns dos artistas integrantes da chamada bossa nova também possuíam uma grande quantidade de vendas, no entanto, muitas vezes, esses cantores desse estilo considerado “cafona” ultrapassavam os mesmos, pois geralmente estes conseguiam atingir um público maior.

Ao usar a música como objeto de estudo do período em questão, percebemos que a própria música “cafona” vai mudando no decorrer do tempo. Os artistas começam a tratar de temas considerados tabus até então, sendo muitas vezes pioneiros no assunto abordado e até mesmo vítimas da censura. Ao analisarmos as produções de compositores como Reginaldo Rossi, Odair José, Waldick Soriano, Amado Batista, entre outros, que serão os principais nomes para este estudo, percebemos que tais compositores são um reflexo do que estava acontecendo na sociedade em suas respectivas épocas. Sendo assim, os mesmos, vão mudando os temas de suas músicas no decorrer dos anos ou da carreira, no entanto, não perdem o seu *status* de artistas “bregas”. Por isso, nos inquietamos em responder tais indagações que servirão de base para o nosso estudo: como se deu a construção conceitual do estilo musical considerado “brega”? Por que esse estilo não é tão presente e/ou estudado na historiografia, como o rock ou a MPB?

Ao analisar o tema aqui abordado, percebemos que produções historiográficas referentes à música “brega” ainda se apresentam de forma tímida, contando com algumas poucas produções acadêmicas, tendo como pesquisa de maior destaque a dissertação de mestrado do historiador e jornalista Paulo Cesar de Araújo, intitulada *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Pudemos encontrar também alguns artigos referentes ao tema exposto ou mesmo fazendo menção à dissertação citada acima, partindo da

---

<sup>5</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

História Cultural em geral ou de produções acerca de músicas pertencentes a outros gêneros musicais, assim como publicações que trazem uma discussão sobre como se deu essa construção da Música Popular Brasileira e também de outros estilos, que nos serviram de base para a análise acerca da quase ausente produção historiográfica a respeito desse tema.

Na obra acima citada, o autor traz um panorama sobre a música “cafona” e a produção historiográfica. Obra essa que serve de referência para todos os estudos acerca desse tema. Nela, o autor nos mostra a vida e as obras de artistas que não estão muito presentes na historiografia tradicional, onde ainda é espaço, em sua grande maioria, de artistas intelectuais, que traziam suas letras e músicas um conteúdo mais rebuscado, o qual acabava até mesmo gerando certa dificuldade de entendimento pela grande maioria dos consumidores da música “brega” por abordarem assuntos que não se faziam presentes no seu cotidiano e trazer uma linguagem mais complexa. O que não era o caso das músicas dos compositores “cafona”, as quais geralmente eram canções de melodias e linguagens simples e que falavam de suas vivências e de assuntos considerados tabus, como é o caso da prostituição. Como menciona Paulo Cesar:

[...] esta recorrência ao tema da prostituição feminina no repertório “cafona” se dá em grande parte em virtude da proximidade desses compositores com o universo da noite. O próprio depoimento de Odair José foi revelador disso: ele conhecia o universo de perto. Mas há casos também de envolvimento pessoais ainda mais íntimos. O cantor Waldik Soriano revela que sua primeira esposa, que faleceu dois meses após o casamento, era uma prostituta de Belém do Pará, e ele a conheceu durante a apresentação em um cabaré daquela cidade. “Era uma jovem morena, cor de jambo, cabelos longos e pretos, uma figura de impacto à primeira vista”, recorda ele. Após uma semana juntos, os dois apaixonaram-se perdidamente um pelo outro e, como diz a canção de Odair José, Waldik a tirou “daquele lugar”, casando-se com ela. “Mesmo sabendo tratar-se de uma prostituta. Porém, como meu amor não tem preconceito, amei Maria José, a Zelita, até o fim de sua vida”<sup>6</sup>.

O trabalho de Paulo Cesar é, indubitavelmente, a obra mais importante para pesquisas sobre o tema proposto por se tratar de um dos primeiros trabalhos a serem lançados sobre a música “cafona”. Para a produção do mesmo, o autor entrevistou pessoalmente diversos artistas do gênero, além de tratar em seu texto de uma época na qual ele próprio viveu. Tal autor também é responsável pela publicação de obras tais como *Roberto Carlos em detalhes*,<sup>7</sup> que é uma biografia não-autorizada do cantor Roberto Carlos, entretanto, a mesma teve a

<sup>6</sup> SORIANO, Waldik; CAMPOS, Bernardino. *A vida de Waldik Soriano*, 1977. In: ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2010. 7ª. Ed. p. 151.

<sup>7</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em Detalhes*. Rio de Janeiro. Editora Planeta, 2006.

venda proibida posteriormente sua publicação e *O Réu e o Rei: minha história com Roberto Carlos, em detalhes*,<sup>8</sup> onde ele relata como se deu esse processo da proibição da biografia escrita por ele.

Ainda a esse respeito, um artigo publicado pela *Revista Temática*, em 2014, intitulado *A censura é “brega”*: reflexões sobre a música “brega” e política no contexto da ditadura militar brasileira,<sup>9</sup> dos autores Cristiano Oliveira e Leonardo Araújo também aborda o tema da música “cafona”. Nele, os autores fazem uma análise acerca da resistência ao golpe militar de 1964 presente nas músicas do referido gênero musical que, segundo os mesmos, “esse gênero é tão importante para a compreensão do papel da música em nossa sociedade quanto a MPB, o tropicalismo, o rock, entre outros”.<sup>10</sup>

Para tais autores, a música “cafona” é uma das representações musicais mais influentes da música brasileira, tendo sido a mesma um dos importantes meios de protestos durante a ditadura civil-militar brasileira:

Boa parte das canções “cafonas”, nesse contexto, traz a denúncia do autoritarismo e da segregação social existentes no cotidiano brasileiro, que por sua vez, eram reproduzidas pelo povo, já que o repertório das músicas populares era cantado pela maioria da população. Outro aspecto importantíssimo é a relação entre a produção musical dessa época e o momento histórico: muitos compositores e intérpretes alcançam o auge do sucesso entre os anos de 1968 e 1978, período de vigência do Ato Institucional nº 5, ressaltando que esses artistas também foram proibidos e intimados pelos agentes/militares da repressão do regime. Em relação ao nível social do público e dos artistas, ambos são oriundos da classe baixa. Assim, vivenciaram diversos problemas sociais, atos de violência e a falta de oportunidades para determinada população<sup>11</sup>.

Os autores também salientam que há uma produção restrita no que se refere a esse estilo musical, tendo uma importância para o trabalho a ser desenvolvido por ser um dos pioneiros a tratar desse assunto no recorte escolhido, pois, apesar do período em questão ser tema bem recorrente em estudos presentes na historiografia brasileira, apenas MPB, tropicalismo, rock, entre outros, são valorizados, em detrimento da música “cafona”, por exemplo.

---

<sup>8</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *O Réu e o Rei: minha história com Roberto Carlos, em detalhes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

<sup>9</sup> OLIVEIRA, Cristiano; ARAÚJO, Leonardo. *A Censura é Brega: Reflexões Sobre a Música Brega e Política no Contexto da Ditadura Militar Brasileira*. Revista Temática. Ano X, n. 03 – Março/2014.

<sup>10</sup> Idem. p. 2.

<sup>11</sup> Ibidem. p. 10.

Em *A Imprensa Cantada De Tom Zé: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)*<sup>12</sup>, a autora Emília Saraiva Nery nos mostra através das músicas do artista baiano Tom Zé, como o mesmo vinha reafirmar a ideia da *linha evolutiva* da música brasileira formulada por Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical*<sup>13</sup>, no qual ele considera que a música brasileira estaria em uma evolução, avaliando os tropicalistas como os que ocupavam um lugar privilegiado nesse conceito criado por ele. O mesmo era formado a partir da concepção que músicos da bossa nova, especialmente João Gilberto, teriam iniciado uma delimitação na produção musical brasileira, a qual ele considera como sendo a popular – a música popular brasileira (MPB) –, sendo assim, Caetano atribui a ele próprio e alguns de seus companheiros do movimento Tropicalismo a função de sucessores desses bossanovistas enquanto produtores de música popular brasileira, sendo a eles atribuída a tarefa de adicionar a ela novas características, as quais atuaram de forma a classificar quem fazia parte dessa produção e quem não se encaixava na mesma, sendo a eles atribuído o conceito de “cafonice musical”.<sup>14</sup>

Em sua outra obra, intitulada *Devires Na Música Popular Brasileira: as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970*<sup>15</sup>, Nery também trabalha essa ideia de *linha evolutiva* criada por Caetano, todavia, nesta obra, a autora faz uma análise das produções do cantor e compositor Raul Seixas e discute como o mesmo não se encaixava nesse conceito formulado por Caetano. A autora afirma que “Raul Seixas se posicionaria de modo muito particular nos debates sobre o ser da MPB”, esse artista possui uma singularidade, não se prendendo a padrões, “ele empreenderia uma linha de fuga em relação à linha interpretativa padrão e evolutiva”.<sup>16</sup>

A autora traz também uma análise das letras de músicas de Raul, como exemplo, a música *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*, onde o cantor afirma que não se encaixava nessa *linha evolutiva* da música brasileira criada por Caetano:

Acredite que eu não tenho nada a ver  
Com a linha evolutiva da música popular brasileira  
A única linha que eu conheço

<sup>12</sup> NERY, Emília Saraiva. *A imprensa cantada de Tom Zé: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)*. 2014. Tese (Doutorado em História) – UFU – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2014.

<sup>13</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 524 p.

<sup>14</sup> NERY, 2014. Op. Cit. p. 129.

<sup>15</sup> NERY, Emília Saraiva. *Devires Na Música Popular Brasileira: as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (mestrado em História) - UFPI- Universidade Federal do Piauí. CCHL- Centro de Ciências Humanas e Letras. Programa de Pós-Graduação em História. 2008.

<sup>16</sup> Idem. p. 42.

### É linha de empinar uma bandeira<sup>17</sup>

Tal obra tem sua importância por trabalhar com essa *linha de fuga* na música brasileira, onde a autora nos mostra a partir das obras de Raul que o mesmo não seguia os padrões, não participava do estilo defendido por Caetano em sua obra, no qual o estilo “brega” também não se encaixava.

As fontes a serem analisadas, além das obras já citadas, que fazem parte da historiografia sobre música brasileira e também jornais e revistas referentes ao período em questão, como a *Revista Civilização Brasileira*, e também colunas, por exemplo, a coluna *Música Popular*, de Torquato Neto, mencionarão, basicamente, a própria produção musical desses artistas considerados “cafona”. Dessa maneira, analisaremos suas letras e melodias para entendermos como se deu a construção da identidade desse gênero musical, como ele está conceituado e como se diferencia dos demais, assim como os temas propostos nas canções, que falam desde assuntos considerados tabus em suas respectivas épocas de lançamento, a temas do cotidiano e também de política, por fazer parte de um recorte no qual representou um período bastante pesquisado pela historiografia nacional.

Fazendo uma alusão ao alcoolismo, tema muito empregado por artistas do gênero musical considerado “brega”, como na canção que dá título ao presente texto, nossa produção contará com cinco momentos, divididos entre a chegada e a saída do sujeito de um bar. Inicialmente, com sua chegada ao bar, foi abordado o tema proposto de forma introdutória, ressaltando alguns artistas e autores que servirão de base e tornarão possível a produção deste texto. No primeiro copo, serão chamados à mesa do bar tanto os artistas da chamada MPB quanto os da música “cafona” e discutiremos os conceitos de ambos os gêneros.

Nesse primeiro momento, iremos analisar como se deu a construção do gênero musical considerado hoje como MPB, a partir de movimentos como o tropicalismo, o samba e a bossa nova, assim como quais eram os artistas que faziam parte desse estilo e sobre o que tratavam suas produções, para então tentarmos entender como se deu a valorização desse gênero, deixando à parte aquilo que não se encaixava nesse padrão proposto, ganhando o conceito de “brega” por não se enquadrar nessa, como defendida por Caetano, “linha evolutiva da música brasileira”.

No segundo copo, é onde haverá a apresentação dos sujeitos, feita através de entrevistas e produções biográficas a respeito dos mesmos. Iremos fazer uma análise acerca

---

<sup>17</sup>SEIXAS, Raul. As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, PhilipsPhonogram, 1974. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 3.

de suas trajetórias de vida, as mudanças nas suas respectivas carreiras, assim como nos seus estilos, tomando como base autores como Pierre Bourdieu<sup>18</sup> e Durval Muniz de Albuquerque Júnior<sup>19</sup>, que falam a respeito de “ilusões biográficas” para que possamos perceber, com visão crítica, como está construída a imagem e a história desses artistas no decorrer dos anos.

No terceiro copo, é onde as canções serão apresentadas, trazendo temas como amor, desamor, ciúmes, prostituição, separação, pílula anticoncepcional, sexo, alcoolismo, dentre outros. Aqui, analisaremos as produções tanto de artistas da música “cafona” como da Música Popular Brasileira. Iremos, a partir de discos lançados durante as décadas de 1970 e 1980, verificar como estava situada a fronteira entre música considerada “cafona” e da MPB quando ambos trabalhavam sobre o mesmo tema, assim como quando se dava a apropriação de canções de um determinado artista por outro pertencente a outro gênero e como era a reação da crítica musical acerca desse processo.

Por fim, ao pedir o último copo e pagar a conta, finalizaremos o nosso trabalho, com o anseio de que produções acadêmicas sobre o tema em questão sejam cada vez mais recorrentes na nossa historiografia, pois, este representa um grande segmento da sociedade e é de suma importância ser pesquisado e discutido na academia. Isto se faz na medida em que se torna necessário entender a própria história do nosso país, pois esse gênero musical faz-se presente na nossa história há muito tempo e, embora passe por renovações e surjam outros estilos musicais a partir do mesmo, ainda hoje podemos notar a sua influência na vida de milhares de pessoas. Essa ausência de trabalhos acadêmicos relacionados a esse assunto se dá pela grande valorização de um gênero musical em detrimento de outros, o que justifica o preconceito existente em torno do mesmo até nos dias atuais.

---

<sup>18</sup> BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191

<sup>19</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A gente é cria de frases: sobre história e biografia*. Maracanan, jan.-dez. 2012. p. 13- 27.

**PRIMEIRO COPO – ACORDES EM CONFLITO:** a criação de uma identidade para a música brasileira nos anos 1960 e 1970

O meu pai era paulista  
Meu avô, pernambucano  
O meu bisavô, mineiro  
Meu tataravô, baiano  
Meu maestro soberano  
Foi Antonio Brasileiro

Foi Antonio Brasileiro  
Quem soprou esta toada  
Que cobri de redondilhas  
Pra seguir minha jornada  
E com a vista enevoadas  
Ver o inferno e maravilhas

Nessas tortuosas trilhas  
A viola me redime  
Cria, ilustre cavalheiro  
Contra fel, moléstia, crime  
Use Dorival Caymmi  
Vá de Jackson do Pandeiro

Vi cidades, vi dinheiro  
Bandoleiros, vi hospícios  
Moças feito passarinho  
Avoando de edifícios  
Fume Ari, cheire Vinícius  
Beba Nelson Cavaquinho

Para um coração mesquinho  
Contra a solidão agreste  
Luiz Gonzaga é tiro certo  
Pixinguinha é inconteste  
Tome Noel, Cartola, Orestes  
Caetano e João Gilberto

Viva Erasmo, Ben, Roberto  
Gil e Hermeto, palmas para  
Todos os instrumentistas  
Salve Edu, Bituca, Nara  
Gal, Bethania, Rita, Clara  
Evoé, jovens à vista

O meu pai era paulista  
Meu avô, pernambucano  
O meu bisavô, mineiro  
Meu tataravô, baiano  
Vou na estrada há muitos anos

Sou um artista brasileiro<sup>20</sup>

*Paratodos* é uma composição do músico e escritor Chico Buarque de Hollanda, que dá nome ao álbum, lançado em 1993. Ela traz em sua letra a sua própria descendência, como podemos perceber a partir do seguinte trecho: “O meu pai era paulista/ Meu avô, pernambucano/ Meu bisavô, mineiro/ Meu tataravô, baiano.” Seu pai, Sérgio Buarque de Hollanda, era um historiador e sociólogo paulista. Seu avô paterno, Cristóvão Buarque de Hollanda, foi um farmacêutico e professor universitário pernambucano, já que a raiz da família Buarque de Hollanda é de Pernambuco. Ela é uma família muito antiga no estado, pois a mesma descende de holandeses que estiveram no Brasil durante o período em que a região onde hoje é o estado pernambucano foi dominada por eles, em meados do século XVII.

A mesma é formada por intelectuais, inclusive na contemporaneidade, como exemplo: Aurélio Buarque de Holanda, filólogo e autor do *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*<sup>21</sup>, Heloísa Buarque de Hollanda,<sup>22</sup> pesquisadora e autora de diversos livros, dentre outros, que fazem parte dessa classe de intelectuais brasileiros. Já, ao referir-se ao bisavô e ao tataravô, Chico fala da sua ascendência materna. Seu bisavô, Cesário Alvim, foi um importante político na região das Minas Gerais, tendo sido governador de lá e também presidido a província do Rio de Janeiro, no século XIX. Já seu tataravô, Eulálio da Costa Carvalho, foi um médico baiano.

<sup>20</sup> BUARQUE, Chico. Paratodos. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Paratodos*. RCA, p1993. 1 disco sonoro.

<sup>21</sup> A primeira versão do dicionário foi lançada em 1975. Hoje, o “Dicionário Aurélio” é um dos mais populares, onde muitas vezes o nome “Aurélio” é empregado como sinônimo a dicionário. Aurélio Buarque de Holanda foi o quarto integrante da cadeira 30 na Academia Brasileira de Letras (ABL) e também Pertenceu à Associação Brasileira de Escritores, seção do Rio de Janeiro (1944-1949). Era membro da Academia Brasileira de Filologia, do Pen Clube do Brasil, do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, da Academia Alagoana de Letras e da Hispanic Society of America. Disponível em <http://www.academia.org.br/academicos/aurelio-buarque-de-holanda/biografia> acesso em 28/06/2017.

<sup>22</sup> Formou-se em Letras Clássicas pela PUC-Rio, com mestrado e doutorado em Literatura Brasileira na UFRJ e pós-doutorado em Sociologia da Cultura na Universidade de Columbia, em Nova York. É diretora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/LETRAS/UFRJ), onde coordenada os laboratórios: Laboratório de Tecnologias Sociais onde desenvolve o projeto Universidade das Quebradas e do Laboratório da Palavra, espaço experimental de articulação entre tecnologia e as expressões e práticas da palavra.

Seu campo de pesquisa privilegia a relação entre cultura e desenvolvimento, dedicando-se às áreas de poesia, relações de gênero e étnicas, culturas marginalizadas e cultural digital. Nos últimos cinco anos, vem trabalhando com o foco na cultura produzida nas periferias das grandes cidades, o feminismo, bem como no impacto das novas tecnologias digitais e da internet na produção e no consumo culturais.

É autora de muitos livros, entre eles, *Macunaíma, da literatura ao cinema*; *26 Poetas Hoje*; *Impressões de Viagem*; *Cultura e Participação nos anos 60*; *Pós-Modernismo e Política*; *O Feminismo como Crítica da Cultura*; *Guia Poético do Rio de Janeiro*; *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/heloisa-buarque-de-hollanda/> acesso em 28/06/2017.

Percebemos que essa intelectualidade, que é claramente observada nas obras de Chico, é herança tanto da sua família paterna quanto materna, já que, como exposto anteriormente, o mesmo descende de famílias as quais são compostas por eruditos, como o seu pai, o mencionado historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, o qual, na década de 1950, foi convidado para dar aulas na Universidade de Roma, levando a família mudou-se para a Itália, onde permaneceu até 1954. Lá, Chico tornou-se trilingue, ao falar português, inglês e italiano. Durante a estada na Europa, a casa dos Buarque de Hollanda era frequentada por intelectuais brasileiros, como Vinícius de Moraes, que mais tarde tornou-se seu parceiro em algumas composições.

Ao voltar para o Brasil, Chico demonstrou interesse por outras atividades, como o futebol e a literatura, sobretudo os clássicos da literatura francesa, alemã e russa. Ao final da década de 1950, Chico já demonstrava interesse pela música. Ele ouvia, além do samba brasileiro, artistas estrangeiros como Elvis Presley e o grupo The Platters, mas, ao ouvir o disco *Chega de saudade*, de João Gilberto, seu sonho na época passou a ser “cantar como João Gilberto, fazer música como Tom Jobim e letra como Vinícius de Moraes.”<sup>23</sup> O que se tornou realidade a partir da década de 1960, quando ele começou sua carreira artística oficialmente, ao apresentar-se publicamente e também gravar seu primeiro compacto: *Pedro Pedreiro e o Sonho de Carnaval*, sua primeira música inscrita em um festival, onde, apesar de não ganhar o primeiro lugar, serviu de ponto de partida para suas outras tantas produções.

Chico Buarque fazia sucesso entre o público formado por universitários, justamente por trazer em suas composições essa pretensa dimensão intelectualizada, que também se fazia presente em suas obras literárias, assim como agradava à crítica a partir do ponto de vista estético, pois suas produções traziam esse teor de erudição, que se apresentava como um fator importante à produção de arte engajada, que no final da década de 1960 e início da década de 1970 se consolidava enquanto música popular brasileira.

Constatamos, portanto, que essa definição de música popular não remetia ao que era popular no Brasil da época ou ao que fazia sucesso, mas a uma determinada construção da MPB que, ao delimitar um certo campo, fez com que muitos artistas, de diferentes gêneros musicais, ficaram excluídos dessa concepção. Sendo assim, Chico Buarque, ao compor a música *Paratodos*, e fazer uma analogia a ele próprio, que era brasileiro e tinha como referências músicos brasileiros natos, corrobora com essa ideia de que as raízes culturais que permeavam a sua produção são as citadas por ele no decorrer da canção, dando ênfase maior a

---

<sup>23</sup> Biografia disponível no site do cantor. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm>>. Acesso em 27 jun. 2017.

Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim<sup>24</sup> – ou Tom Jobim – que aparece na letra como “maestro soberano”, os quais faziam parte da música brasileira que não era alienada, vinda da bossa nova, como representação do tradicionalismo, e de movimentos como o tropicalismo, que representava a modernidade, onde os modernos apareciam “como aqueles que deram ‘um passo a frente’, mas continuam como herdeiros naturais de uma ‘tradição’ da nossa música popular, que remonta aos sambas de Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Batista e outros bambas”.<sup>25</sup>

Ao considerarmos essa ideia de tradição e modernidade na música popular brasileira, vemos, a partir de Tom Zé, um suposto duelo entre os bossanovistas e os tropicalistas enquanto formadores da MPB, onde ele afirma que o tropicalismo “não chega a ser sequer um movimento, um movimento artístico estruturalmente radical como a Bossa Nova. Esta, sim, criou realmente um gênero,”<sup>26</sup> afirmação que encontra discordância na fala de Emília Saraiva Nery:

Seguindo os dizeres de Tom Zé, a Bossa Nova foi a vencedora, pois se constituiu enquanto gênero e movimento musical. Esse resultado e sua justificativa, todavia, são questionáveis. Será que o Tropicalismo foi mesmo o perdedor? Se esse duelo musical for situado numa linha evolutiva da MPB, tanto a Bossa Nova como o Tropicalismo foram vencedores no campo da memória, enquanto influências estéticas e como parâmetros interpretativos sobre a história da MPB.<sup>27</sup>

Por conseguinte, *paratodos* não parece, verdadeiramente, significar um “para todos”, mas sim um “para alguns”, uma vez que a música fala de um círculo restrito do que seria a música popular brasileira, que havia sido originada inicialmente a partir de elementos da bossa nova e, posteriormente, da Tropicália, que agiram como principais influenciadores do gênero hoje consolidado enquanto música popular brasileira. Essa consolidação é, pois, pensada a partir da concepção de linha evolutiva da música popular brasileira proposta por Caetano Veloso, a qual ele queria retomar em meados da década de 1960, como forma de construir uma maior organicidade e demarcar o espaço que deveria ser ocupado pela mesma no cenário nacional, como podemos perceber através do debate *Que caminhos seguir na*

<sup>24</sup> Foi um dos principais responsáveis pela internacionalização da bossa nova, estilo e movimento musical com influências jazzísticas, iniciado por volta de 1958 no Rio de Janeiro, que introduziu invenções melódicas e harmônicas no samba. Fonte: <https://educacao.uol.com.br/biografias/tom-jobim.htm> acesso em 28/06/2017.

<sup>25</sup> ARAÚJO. Op. Cit. p. 343.

<sup>26</sup> ZÉ, Tom *apud* NERY, Emília Saraiva. *A imprensa cantada de Tom Zé: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)*. 2014. Tese (Doutorado em História) – UFU – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia- MG, 2014. p. 33.

<sup>27</sup> NERY. Op. Cit. p. 33.

*música popular brasileira*, publicado pela revista *Civilização Brasileira*, conforme pode ser visto no fragmento abaixo:

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 que 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 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, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral.<sup>28</sup>

Esse debate faz parte de uma gama de discussões em torno da música popular que aparecem principalmente em torno desses veículos de imprensa que contribuíram para demarcar o lugar da música popular brasileira dentro do cenário nacional, como as colunas sociais, a exemplo da coluna Música Popular, do piauiense Torquato Neto, que, juntamente com o debate publicado pela revista *Civilização Brasileira*, servirá de base para este primeiro capítulo – ou primeiro copo –, onde abordaremos como a música popular brasileira estava caracterizada e como a mesma foi construindo sua identidade enquanto gênero musical.

### 1.1. “A música brasileira, como vai?”<sup>29</sup>

*Me interessa que corresponda o que faço à posição tomada por mim diante da realidade brasileira. Por mim e por todos os moços da classe média, que estudam nas faculdades e se interessam em lutar contra a alienação.*

Caetano Veloso<sup>30</sup>

Em um debate publicado pela *Revista Civilização Brasileira* nº 2, em maio de 1966, alguns artistas, sendo eles músicos, compositores, críticos e intelectuais, como Caetano

<sup>28</sup> Opinião de Caetano Veloso sobre a retomada da linha evolutiva na música brasileira, em debate intitulado “Que caminhos seguir na música popular brasileira”. *Revista Civilização Brasileira* nº 2, maio de 1966. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 21 – 22.

<sup>29</sup> Indagação feita por Torquato Neto ao entrevistar Nelson Motta para sua coluna “Música Popular”, em março de 1967. ARAÚJO NETO, Torquato. Coluna música popular, sexta-feira, 24 de março de 1967. In:\_, *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto, 1944 – 1972. Org: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 48.

<sup>30</sup> Que caminhos seguir na música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira* nº 2, maio de 1966. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 30.

Veloso, Nara Leão, Ferreira Gullar, Gustavo Dahl, Flavio Macedo Soares, Nelson Lins de Barros e José Carlos Capinam, discutiam como se caracterizava a música popular brasileira na sua contemporaneidade, a qual estava passando por uma crise identitária. Sendo assim, tais artistas expuseram sua opinião acerca da realidade da música popular brasileira, em sua maioria, como sendo consequência de um movimento iniciado por artistas bossanovistas, pois os mesmos compartilhavam do pensamento de que a bossa nova serviu de marco inicial para que se pudesse construir essa noção de “música boa”, popular e brasileira, ou seja, ela havia sido o início dessa linha evolutiva, que deveria ser retomada a partir dessa nova geração, para que a mesma pudesse se firmar enquanto música popular brasileira.

Assim sendo, é explícito o desejo e a emergência presentes em Caetano de retomar essa ideia de linha evolutiva, onde ele próprio aparecia como figura principal – lugar este onde ele mesmo se colocou – a qual estava seguindo os passos de João Gilberto, a quem ele considerava seu mestre:

João Gilberto, meu mestre supremo, respondendo sobre mim numa de suas raríssimas entrevistas, disse que eu contribuía com "um acompanhamento de pensamento" para a música brasileira, ou seja, para o que ele faz. Pois bem, este livro significa a decisão de levar até o fim essa tarefa. De certa forma é uma retomada da atividade propriamente crítico-teórica que iniciei concomitantemente à composição e à interpretação de canções e que interrompi por causa da intensidade com que a introjetei na música. Não é uma autobiografia (embora eu não me negue a "contar-me" com alguma prodigalidade). É antes um esforço no sentido de entender como passei pela Tropicália, ou como ela passou por mim; por que fomos, eu e ela, temporariamente úteis e talvez necessários um ao outro.<sup>31</sup>

Esse trecho aparece na introdução do livro *Verdade Tropical*, de autoria de Caetano Veloso, onde o mesmo traz uma abordagem acerca desse período compreendido pelo Tropicalismo, movimento que, de certa forma, foi responsável por romper com a ideia de cultura tida até então, ao introduzir na cultura brasileira muitos elementos trazidos do exterior, como o rock e a guitarra elétrica, bem como componentes da cultura indígena.

A expressão “Tropicália” aparece pela primeira vez como título do trabalho do artista plástico carioca Hélio Oiticica, mas que em nada remetia ao movimento Tropicalismo, pois, embora ele tenha inserido no mesmo campo os mais diferentes tipos de artes, essa exposição de Oiticica antecede ao mesmo. A exposição serviu de inspiração para a canção *Tropicália*, de Caetano, que, embora estivesse com a letra finalizada, não possuía ainda um título. Esse termo foi sugerido por Luis Carlos Barreto e, de início, não agradou ao compositor:

---

<sup>31</sup> VELOSO, Caetano. Intro. In: *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 18.

Num almoço na casa de não sei quem em São Paulo ao qual suponho que Mário Schemberg compareceu, me pediram que cantasse algumas das músicas que eu estava gravando. Luis Carlos Barreto, um fotógrafo jornalístico que tinha se tornado produtor de cinema depois de magníficos trabalhos como diretor de fotografia [...] impressionou-se com essa canção (o que é perfeitamente coerente) e, ao ser informado de que ela não tinha título, sugeriu "Tropicália", por causa, dizia ele, das afinidades com o trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca, uma instalação (na época ainda não se usava o termo, mas é o que era) que consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal. O nome do artista era Hélio Oiticica, e era a primeira vez que eu o ouvia. Eu naturalmente disse que não, que não poria o nome da obra de outra pessoa na minha música, que essa pessoa poderia não gostar. O que eu não disse, é que esse nome de "Tropicália" não me agradara muito, embora a descrição que ele dera da instalação me atraísse. "Tropicália" parecia reduzir o que eu entendia de minha canção a uma rele localização geográfica. A palavra era prenante, contudo, e nós não a esquecemos. Guilherme Araújo gostou. Manuel Barenstein, a quem eu caí na asneira de contar a sugestão feita por Barreto, agarrou-se a esse nome e, para todos os efeitos, enquanto eu não encontrasse um nome melhor, a canção se chamava "Tropicália". Nas caixas de fitas, nas fichas de gravação, nas conversas, o nome Tropicália se impôs. O único outro título que me tinha ocorrido "Mistura fina" - era evidentemente insatisfatório. Tratava-se de uma conhecida marca de cigarro, O que estava de acordo com o método de referências publicitárias - e ainda não era uma expressão tão gasta quanto hoje -, mas a palavra mistura enfraquecia a canção. Como eu não achasse nunca um outro melhor e o disco já estivesse pronto, Tropicália ficou e oficializou-se.<sup>32</sup>

O Tropicalismo, enquanto movimento, por sua vez, teve uma curta duração – de aproximadamente um ano –, pois o mesmo acabou sendo reprimido pelo governo militar e alguns de seus representantes, presos e/ou exilados, a exemplo de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Embora o movimento fosse formado por vários artistas, como Tom Zé, Torquato Neto, Nara Leão, Gal Costa, dentre outros, os mesmos aparecem constantemente como principais nomes ligados à Tropicália, especialmente Caetano:

Por sua vez, no emaranhado dessa linha evolutiva na MPB, é a imagem do Tropicalismo e de Caetano Veloso que, a partir do final dos anos 1960, se projeta como marco fundador sobre as produções musicais do período e, especialmente, sobre Tom Zé. Nesse sentido, o cancionista-repórter em estudo revelou que existia entre seus participantes, como Torquato Neto, a consciência de que Veloso estava tomando para si a paternidade do *Panis et Circencis* e, conseqüentemente, do Tropicalismo em nome de uma aglutinação estética: “Eu me lembro que quando foi fazer o disco, Caetano

<sup>32</sup> VELOSO. Op. Cit. p. 128 – 129.

disse assim: Olha é um disco de grupo. Cada um vai dizer o que fazer e fazer. Eu me lembro que Torquato gritou logo: Eu quero a mãe. (Risos)”. Torquato Neto, ao assumir o papel de mãe do movimento tropicalista, critica ironicamente a suposta paternidade de Veloso e o próprio Tropicalismo.<sup>33</sup>

Nesse sentido, podemos perceber que o Tropicalismo foi um movimento caracterizado pela produção de uma arte que se propunha diferente da que era produzida nacionalmente até então, foi um dos principais responsáveis por introduzir na cultura nacional um ar de modernidade a partir de uma ideia de trazer para a cultura nacional elementos exógenos, os quais serviriam como meio “to critique reified or prescriptive traditions and identities that artists and audiences may regard as culturally and politically confining” [para criticar tradições e identidades reificadas ou prescritivas que os artistas e as audiências podem considerar como confinamento cultural e político].<sup>34</sup>

Por isso, o movimento teve sua importância em todo o âmbito cultural, não se restringindo somente ao musical. Além disso, o mesmo também procurava fugir desse ideal de tradicionalismo através da ideia de contracultura, seja pelas suas indumentárias, que eram coloridas, a partir da assimilação da cultura hippie; assim como pelos cabelos grandes, que eram utilizados como forma de fugir do padrão e pregar a liberdade.

Ademais, essa produção tropicalista também trazia em seu conjunto uma visão de Brasil que não era vista até então, já que ao final da década de 1960, com a ditadura civil-militar, o Brasil vivia em uma dicotomia entre direita e esquerda, o que refletia diretamente na arte produzida e que mais tarde seria também objeto de produção de alguns desses artistas, como o próprio Caetano, que, juntamente com outros nomes da música popular brasileira, foi um dos principais nomes de produtores dessa arte engajada, em meados da década de 1970:

Consagrada como expressão da resistência civil ainda durante os anos 1960, a MPB ganhou novo impulso criativo ao longo do período mais repressivo da ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos “anos de chumbo” quanto da “abertura”. No período que vai de 1975 a 1982, os artistas ligados à MPB afirmaram-se como arautos de um sentimento de oposição cada vez mais disseminado, alimentando as batidas de um “coração civil” que teimava em pulsar durante a ditadura. A MPB tornou-se sinônimo de canção engajada, valorizada no plano estético e ideológico pela classe média mais

<sup>33</sup> ZÉ, Tom. *Tropicália*. Diretor Marcelo Machado. Imagem Filmes, Bossa Nova Filmes e Petrobrás, Brasil, 2012, 89 min. Documentário. In: NERY. Op. Cit. p. 46.

<sup>34</sup> DUNN, Christopher. *Tropicalia, Counterculture and the Diasporic Imagination in Brazil*. In: Charles Perrone & Christopher Dun (Eds.), *Brazilian Popular Music & Globalization*. Gainesville University Press of Florida, 2001. p. 73.

escolarizada, que bebia no caldo cultural dessa oposição e era produtora e consumidora de uma cultura de esquerda<sup>35</sup>

De fato, a mudança na conjuntura política, que já vinha desde 1964, após o golpe, se intensificou em 1968 com o decreto de mais um Ato Institucional: o AI-5, que é considerado como o causador da maior repressão durante a ditadura civil-militar. O mesmo corroborou para com o fortalecimento da atitude autoritária dos militares, que, a partir do Ato, suspenderam os direitos dos civis, do mesmo modo que cessaram as liberdades democráticas que ainda se faziam presentes mesmo após o golpe de estado. Por conseguinte, a década de 1960 serviu de palco para as diversas formas de protestar encontradas pela sociedade civil, como pelos estudantes, os quais saíram às ruas em protesto contra o governo autoritário; tal como pelos produtores de arte, a exemplo dos cantores e compositores da MPB, que são lembrados na historiografia como os principais nomes na produção dessa arte engajada<sup>36</sup> que, dentre outras coisas, denunciava o autoritarismo do governo e a repressão sofrida pela sociedade civil.

Dessa forma, a década de sessenta é marcada pelo “benefício da dúvida”<sup>37</sup>, pois os jovens, principalmente, passaram a não mais somente aceitar aquilo que lhes era posto, mas a problematizar e ativar efetivamente o movimento estudantil, já que até então as manifestações por parte dos jovens estudantes eram consideradas *desfiles*, no entanto, a partir dessa década, mais precisamente no ano de 1968, estes passam a ser considerados como *guerrilha humana*, pois os estudantes militantes iam para as ruas protestar contra os militares e os enfrentavam, o que possibilitou com que os mesmos ocupassem os espaços de mídia e se constituíssem enquanto movimento estudantil militante.

Segundo Ildemar Cavalcante, esse movimento estudantil de 1968 tornou-se o modelo no qual os demais movimentos espelhavam-se e, para o autor, ao examinarmos tamanha visibilidade do Movimento Estudantil em 1968, temos que perceber como estava a sociedade civil, pois, para ele, essas manifestações não partiram apenas de estudantes vinculados às esquerdas, mas também de uma parte da população, pois as contestações também eram postas através das manifestações culturais transmitidas pelo teatro, pelo cinema, como também pela música popular:

---

<sup>35</sup> NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados*, 24 (69), 2010. p. 01.

<sup>36</sup> Nomes como Elis Regina, Carlos Lyra, Chico Buarque, dentre outros.

<sup>37</sup> CASTELO BRANCO. Op. Cit. p. 78.

É preciso analisar não só aquilo que os estudantes realmente protagonizaram nas ruas, mas também o comportamento da sociedade civil brasileira e do governo militar. Isto porque estes dois segmentos “desejaram” aquelas manifestações estudantis e, ao seu modo, incentivaram-nas. Nestes termos, a conclusão deste capítulo é a de que o ME de 68 não foi “feito” apenas por estudantes. Sua expressividade, portanto, de alguma forma refletiu o comportamento da sociedade civil e dos militares no poder. Foram eles que ditaram o ritmo das manifestações estudantis conforme seus próprios interesses, provocando os avanços e recuos que o movimento estudantil apresentou na época.<sup>38</sup>

Tal autor discute como foram construídas essas memórias em torno do período militar no Brasil, onde, segundo ele, ao expor somente que esse regime partiu dos militares, isentando os civis, seria construída uma memória de uma sociedade civil que lutava contra o regime e assistia, abismada, os novos conceitos e as atitudes dos jovens revolucionários que estavam cada vez mais longe dos padrões da época, o que não aconteceu, já que tanto esses militantes quando o governo tiveram o apoio de uma parcela de civis, que, dentre outras coisas, queriam a ditadura e a censura e cobravam por elas, como também protestavam contra o governo, como já mencionado. Por isso, o golpe foi sentido e, principalmente, visto de diversas formas, por isso compreendemos a vasta quantidade de controvérsias e versões sobre esse golpe civil-militar, por muitas pessoas a ditadura militar foi vista positivamente pelo fato de haver todo um discurso modernizador, no entanto, para outras, foi um período de retrocesso, em que o direito de expressão foi estagnado, sendo assim, qualquer forma subversiva ao regime, era repreendido com algum dos meios utilizados para oprimir, como a tortura, prisões e até mesmo mortes.

Essa militância contra a ditadura não se deu apenas por parte dos estudantes, os autores Maria Hermínia e Luiz Weis<sup>39</sup> nos mostram que a sociedade de classe média poderia escolher participar da militância contra o golpe, o que aconteceu algumas vezes, principalmente por parte dos estudantes, e muitas vezes ser combatido pelos militares, ou apoiar essa ditadura e beneficiar-se através dela, como é o caso de algumas instituições, como a Rede Globo, a qual foi uma dos vários meios de imprensa que apoiaram o golpe, evitando, dentre outras coisas, o seu fechamento, já que os jornais, revistas e afins que não transmitissem aos seus leitores/telespectadores matérias acerca do benefício dos militares eram censurados, tirados de circulação e algumas vezes até proibidos de existir:

---

<sup>38</sup>CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. *1968 em disputa: o ano que inventou o movimento estudantil brasileiro*. Parnaíba: Sieart, 2014. p. 13-14.

<sup>39</sup>ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano de oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 4. Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

É importante lembrar, contudo, que a função desempenhada pela “elite popular revolucionária” correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época. Apesar de seu fracasso enquanto palavra política e poética, conseguiu, no contexto, um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus feitos poderem ser sentidos até hoje.<sup>40</sup>

Para Heloísa Buarque de Hollanda, essa produção cultural de arte engajada desse período era vinculada à esquerda, como é perceptível a partir da criação do CPC (Centro Popular de Cultura), em 1961, onde o mesmo era ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes) e era voltado para a produção dessa arte engajada e, sobretudo, arte revolucionária. Sendo assim, essa época é marcada, tanto no período anterior à ditadura quanto posteriormente a ela, por temas do debate político, onde não conseguiam chegar às classes populares. Por isso, essas produções eram consumidas basicamente por intelectuais e pelos estudantes de classe média, os quais possuíam maiores chances de estudarem em universidades e estudarem, entre outras coisas, a política. Por essa razão, a militância desses setores era mais visível e se fazia mais presente, enquanto as camadas mais baixas passam praticamente despercebidas no âmbito da militância.

Desse modo, alguns desses meios de imprensa, a exemplo da *Revista Civilização Brasileira*, da coluna *Música Popular* e de artigos publicados por esses artistas, eram utilizados para corroborar com essa ideal de linha evolutiva presente na música brasileira, pois os mesmos eram feitos por intelectuais – como os nomes já citados no início do texto – e para intelectuais, que eram os responsáveis pela criação, bem como pelo consumo e leitura desses textos, que causavam sempre uma grande repercussão; assim como a MPB também era, já que ela era formada por um círculo restrito de artistas, que possuíam um padrão em suas produções: deviam apresentar em suas letras e melodias um modelo estético e trazer mensagens com tons de protesto, pois, além dessa ideia de linha evolutiva iniciada pela bossa nova, a partir do Tropicalismo, esse pensamento passa a ser de uma “linha evolutiva militante”.<sup>41</sup>

Por conseguinte, entender como esses espaços midiáticos influenciaram diretamente, através do discurso desses artistas, se torna essencial para compreendermos como se deu a construção desse gênero hoje consagrado enquanto música popular brasileira em meados das décadas de 1960 e 1970. Como o mesmo passou por diversos momentos, sejam eles a partir

---

<sup>40</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 28.

<sup>41</sup> NERY. 2014. Op. Cit. p. 42.

do início dessa produção, tal como das crises enfrentadas durante esse processo de construção. O debate intitulado *Que caminhos seguir na música popular brasileira* traz em suma o momento de crise que a música popular passava na sua contemporaneidade (1966). Nele, artistas reivindicavam uma arte eminentemente brasileira e que tratasse assuntos brasileiros, os quais foram trabalhados anteriormente.

Com base nesse entendimento, Flavio Macedo Soares, crítico musical, ao participar desse debate, trouxe uma análise a partir instabilidade na produção emepibista, que havia se intensificado nos últimos dois anos (1964-1966), época em que o Brasil passava por tensões em vários âmbitos, como o político. Sendo assim, para ele, toda a produção da música popular brasileira estava ligada a esse processo, por isso, a mesma se viu incluída em várias crises. Para ele, essa vicissitude na música popular brasileira havia sido ocasionada devido a junção vários fatores, como a “ampliação do substrato da música popular que tem recebido popularmente o nome de iê-iê-iê”, como também pela “emergência de toda uma linha dentro da bossa nova,”<sup>42</sup> formada por artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, dentre outros, os quais ele afirma que não mantiveram algumas características consideradas por ele como essenciais após o crescimento dessa geração, como a visão de cultura a partir de um todo, e não como manifestação isolada, mas onde “a música popular, a poesia, a literatura, o cinema e o teatro estivessem entrosados.”<sup>43</sup> Segundo ele, durante esses dois últimos anos, os músicos estavam agindo e pesquisando individualmente, por isso a produção musical não conseguia chegar e representar todos os estratos, assim como a mesma não estava atuando como denunciadora das contradições existentes na sociedade, como também se mantinha muito fechada à novos nomes, por isso ela se encontrava em meio a uma série de problemas. O que, para ele, poderia ser solucionado:

As possibilidades, as virtualidades que nós temos não estão sendo usadas. A nossa música popular tem sido muito pouco agressiva. Temos possibilidades de autopromoção, de ação, possibilidades de trazer gente nova a um primeiro plano de aparecimento ao público – o que não tem sido feito, e é da maior gravidade. Enquanto os elementos mais alienados da música popular brasileira usam de todos os meios possíveis para se promover e agir, nós temos realmente faltado neste setor.

É preciso, antes de mais nada, uma união em torno do *todo cultural*. (E isto seria o primeiro passo). A característica essencial desta união seria a de entrar num terreno em que a arte popular alienada não nos pode seguir, como arte fragmentária e desligada da realidade que é. E se ela também entrasse

<sup>42</sup>Que caminhos seguir na música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira* nº 2, maio de 1966. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 19.

<sup>43</sup>Idem.

nesse terreno perderia ao menos algumas de suas características básicas, pois teria, ainda que precariamente, que se *integrar*. Uma música com “Mangangá de Barriga Amarela”, por exemplo, (que é basicamente gratuita, sem sentido) não poderia mesmo se quisesse se integrar no cinema, teatro etc. E nós teremos possibilidades deste entrosamento na medida em que possuímos uma unidade de objetivos. Apesar das dificuldades que existem, a divulgação teria de ser feita de uma maneira mais sistemática, mais cuidadosa, jamais permitindo aos representantes de nossa música popular um acanhamento, uma atitude de abstenção.<sup>44</sup>

Na citação acima podemos perceber que o crítico Flavio Macedo Soares, além de falar dessa urgência na construção de uma música popular brasileira, afirma haver uma distinção nela: a mesma não deveria ser alienada. Sendo assim, para Flavio, essa ideia de universalidade na música servia também para que essa música considerada por ele como alienada não pudesse acompanhar a considerada por ele como música popular integrada. Dessa forma, se encaminhou a construção desse gênero musical compreendido enquanto música popular brasileira, onde a produção que não se encaixava nesse molde pregado por esses intelectuais era denominada como “cafona”:

É possível concluir, no que diz respeito ao debate sobre linha evolutiva amorosa na MPB, que, qualquer produção musical a qual não se enquadre nem na raiz da tradição – pré 1945 – ou na evolução da modernidade musical brasileira – pós 1958 –, encontra problemas para ser abordada pela historiografia e pela crítica musical brasileira. Encontra, porém, espaço no conceito de cafonice musical.<sup>45</sup>

Durante todo o debate, podemos ver como essa classificação da música se apresentava no pensamento dos mesmos, já que podemos ver expressões como “música alienada” ou “submúsica”, que era a produção musical que fugia desse modelo proposto da MPB, como é possível notarmos na fala de José Carlos Capinam, que afirmou que a saída para essa crise na música popular seria através do mercado, pois “a plateia é um mercado de exigências”, que “quer receber o melhor produto para as suas necessidades da maneira mais cômoda e imediata. E barata.” Sendo assim, “quando Roberto Carlos, Altemar Dutra, Orlando Dias e qualquer outro paralelo da submúsica assume melhor posição nas paradas de disco [...] é porque foram mais rápidos.”<sup>46</sup> Ou seja, para Capinam, a opção que ele via para que a música

---

<sup>44</sup> Ibidem. p. 20-21.

<sup>45</sup> NERY, Emília Saraiva. *Devires Na Música Popular Brasileira: as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (mestrado em História) - UFPI- Universidade Federal do Piauí. CCHL- Centro de Ciências Humanas e Letras. Programa de Pós-Graduação em História. 2008. p. 129.

<sup>46</sup> Idem. p. 24.

popular saísse da crise na qual estava inserida, seria investindo em propagandas, bem como em promoções como forma de atrair uma maior quantidade de venda.

Em seguida, Caetano, Nara, Dahl e Gullar, não necessariamente nesta ordem, apresentam em meio ao debate suas preocupações em relação à abertura nacional para a cultura estrangeira, que chegava ao país sob o título de “iê-iê-iê”. Tais artistas demonstram suas insatisfações com o grande consumo desse fenômeno no mercado consumidor, o qual aparece para muitos como concorrente às suas produções, com exceção de Nara, que afirma que o problema está inserido no fato de haver pouca produção de discos da bossa nova, por isso o mercado acabava consumindo outros discos também. Ela segue afirmando que não compartilha do pensamento de que estavam perdendo espaço no cenário nacional para os representantes do iê-iê-iê, mas que os representantes da música brasileira encontravam-se acomodados.

A partir das falas de cada componente do debate, podemos perceber que os mesmos apontam os motivos pelos quais acreditam que a música popular estava inserida nessa crise no ano de 1966 e apontam possíveis saídas para a mesma, para que ela pudesse se constituir enquanto música popular brasileira, afastando de si aquilo que não era de cunho nacional, além do que, embora se apresentasse enquanto produção nacional, não estivesse nesse padrão estabelecido pelos artistas da MPB:

Como resultado das lutas estético-políticas dos anos 1960 – que iniciam no final de 1958 com o surgimento da bossa nova e arrefecem em 1969 com a mudança na conjuntura política – a MPB consolidaria sua posição no cenário cultural brasileiro. Mais do que uma abreviatura para a expressão *música popular brasileira*, a MPB tinha incorporado uma carga estética e ideológica em seu perfil e se transformaria numa “instituição sociocultural”, conforme a expressão de Marcos Napolitano. A música popular alcançou, neste processo, um status social de produto artístico, de parte da cultura brasileira a ser valorizada e objeto passível de estudos sérios.<sup>47</sup>

De fato, a música popular brasileira se consolidou enquanto música engajada e de protesto, dentre outras características que deram para a mesma uma falsa ideia de música verdadeiramente brasileira, organizada e linear, onde o que não se apresenta conforme tal descrição é, constantemente, ignorado na historiografia, mesmo nos dias atuais, principalmente nos estudos acerca do período compreendido pela ditadura civil-militar. De certa forma, isso se dá pela construção da mesma, que ocupou os debates na mídia, como

---

<sup>47</sup> BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971- 1999)*. Tese (Doutorado em História) – USP – Universidade de São Paulo. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras, e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, 2011. p. 51 – 52.

também devido a toda a produção intelectual feita através de críticos, bem como de textos e artigos que foram publicados. A exemplo da coluna *Música Popular*, do piauiense Torquato Pereira de Araújo Neto, que fez parte do movimento tropicalista e ajudou a traçar esse perfil da música popular brasileira através de suas considerações na citada coluna, onde o mesmo, dentre outras coisas, classificava as músicas que haviam sido lançadas em boas ou ruins. O que servirá de material para o próximo item a ser abordado.

## 1.2. “Cordiais saudações”

O assunto é música popular: discos, movimento de gente mais ou menos popular no ambiente de música idem. Possíveis entrevistas com alguns figurões da música brasileira etc. etc. De vez em quando, muito *etcetera*. Os discos serão comentados regularmente e, para não escapar à regra geral, receberão cotações variáveis ente uma e três estrelinhas: mau, bom, excelente. Com isso pretende-se oferecer ao leitor uma orientação que pode ou não ser tomada a sério. Afinal de contas, não é provável que se convença uma fanzoca de Orlando Dias que ele não é, de modo algum, o melhor cantor do Brasil. São as complicações do ofício do colunista. Um ofício novo para quem ensina (e escreve, pois não) estas notas de hoje em diante diárias. Ter de enfrentar, por exemplo, a cara feia do responsável pela divulgação da gravadora que nos manda os discos esperando que elogiemos a todos, incondicionalmente. Não será possível imaginar o que faríamos da reputação que tentamos conseguir, depois de premiarmos com três ricas estrelinhas o último lançamento digamos – de Carlos Alberto, que canta chorando alguns boleros horríveis, certo de que o faz muitas vezes melhor que Lucho Gatica, o precursor da escola... Impossível!<sup>48</sup>

Entre os meses de março e setembro de 1967, Torquato Neto manteve uma coluna no *Jornal dos Sports*, intitulada de *Música Popular*. Seu título emblemático evidenciava o conteúdo que nela seria veiculado. Na coluna, o letrista, poeta e jornalista piauiense iniciava seus textos com a expressão “cordiais saudações” e atuava como crítico às produções musicais da época, contribuindo para a definição de espaços no cenário musical, já que o mesmo classificava essas produções em uma escala entre ruim, boa ou excelente, como afirmado na citação acima. A partir desse trecho de um texto publicado na coluna, podemos ter uma ideia de como o pensamento do mesmo era expresso quanto à avaliação do que, para ele, seria bom ou ruim na música brasileira.

Durante os textos publicados por este autor na coluna, podemos perceber sua participação na mídia durante esse processo de construção do que viria se consagrar enquanto

---

<sup>48</sup>ARAÚJO NETO, Torquato. Coluna Música Popular, terça-feira, 11 de abril de 1967. In: \_\_\_\_\_. *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 27.

MPB. Durante as várias entrevistas, menções e análises feitas por ele no exercício de colunista, o mesmo possuía certo padrão quanto aos seus entrevistados, os quais geralmente eram pessoas ligadas à produção musical, que, além disso, compartilhavam da forma de pensar de Torquato quanto à produção musical brasileira.

Para além dessas entrevistas, em suas notas, onde o colunista expõe suas impressões acerca de diversas formas artísticas, na maioria das vezes também são esses artistas que recebem seus elogios. Ao citar determinada obra produzida pelos mesmos, geralmente o autor utiliza-se de adjetivos como “excelente”, “ótimo”, “muito bom”, “uma beleza”, enquanto que ao mencionar artistas, discos ou músicas de um determinado artista que não esteja inserido nesse círculo musical – como os cantores do iê-iê-iê ou do bolero – ele utiliza-se de termos como “musiquinha”, “droga”, “horrível”, ou mesmo diz que não recomenda.

Notamos que suas conclusões acerca do que seria para ele considerada como música boa ou ruim são determinadas a partir desse círculo restrito presente na música brasileira. Próximo do grupo de artistas dentre os quais se destacavam Caetano Veloso, Gilberto Gil e José Carlos Capinam, embora, alguns anos depois, viesse a construir uma relação de desgosto com o futuramente propalado movimento tropicalista<sup>49</sup>, Torquato Neto demonstrava, nesse momento de sua trajetória, uma relação visivelmente restritiva no que tange à música brasileira, o que fica evidente na coluna em questão, onde o próprio afirmava possuir má vontade para com alguns:

Uma explicação para leitores que me escrevem sobre o assunto, tenho má vontade, mesmo, com o iê-iê-iê que se faz no Brasil. e tenho porque é de baixa qualidade. Exclui Roberto Carlos, que é o único que sabe cantar e, de vez em quando, aparece com músicas bonitinhas. Quanto ao resto, na modestíssima opinião deste colunista, é uma droga. E até que apareça alguma boa novidade (difícil, hein?) vou continuar com tal má vontade.<sup>50</sup>

Não obstante, se para os cantores e compositores do iê-iê-iê, Torquato demonstrava tamanha má vontade, a mesma não era praticada ao referir-se a cantores como Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina, Gilberto Gil, Nara Leão, entre outros, que produziam a música engajada a partir desse formato do que viria a ser MPB, os quais ele próprio considera como

<sup>49</sup> Para uma discussão sobre as tensões que Torquato Neto desenvolveria futuramente com o movimento tropicalista, ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica*. Curitiba: Prismas, 2016.

<sup>50</sup> ARAÚJO NETO, Torquato. Coluna Música Popular, terça-feira, 11 de abril de 1967. In:\_\_\_\_. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 67.

sendo a nata da música brasileira, ou seja, aqueles que possuíam um lugar de destaque, como veremos a seguir.

Na coluna do dia 16 de março de 1967, Torquato fala acerca de um concurso realizado pelo JS (*Jornal dos Sports*) a fim de escolher um compositor para produzir um *jingle* para o jornal. Sendo assim, o jornal seria responsável por fazer a escolha dos compositores que participariam desse concurso, onde os mesmos deviam se apresentar no programa *Noite de Gala*, da TV Globo:

Trata-se da chamada “nata” da música brasileira mais nova: compositores como Gilberto Gil, Dorival Caymmi, Néelson Motta, Roberto Menescal, Chico Buarque de Holanda [...], Caetano Veloso, Capinam, Paulinho da Viola, Rosinha de Valença, Reginaldo Bessa, Ronaldo Bôscoli, Baden Powell e outros, todos nesse nível. A apresentação se dará segunda-feira próxima e o melhor: a votação para escolher o *jingle* do JS será popular. Os leitores e telespectadores estão convidados a enviar para a redação, a partir da próxima semana, o cupom que publicaremos.<sup>51</sup>

Dessa forma, seguindo essa ideia da relações públicas do jornal, Gilda Grillo, o vencedor receberia como prêmio uma viagem à Paris, a partir de uma votação popular. Contudo, é necessário ressaltar que não era um concurso popular a partir daquilo que a população considerava sendo o melhor, mas a partir de algo pré-determinado pelo JS, já que o mesmo havia indicado os artistas que eram considerados por ele como sendo os melhores, ou, como afirmado pelo próprio Torquato, sendo a nata da música brasileira. Em tal concurso, Gilberto Gil saiu como vencedor, ao compor: “já disseram que uma rosa uma é rosa, mas você pode dizer também; meu jornal é cor-de-rosa e o esporte é a grande rosa que ele tem. O *jornal dos Sports* chegou: olhe o pá; olhe a bola; olhe o gol; na grama, na jogada, na banca, na bola; *Jornal dos Sports* plá e bola”.<sup>52</sup>

Vindo a reforçar essa visão tida por Torquato, o mesmo convidou Nelson Motta para uma entrevista, a qual ele anunciou como: “amanhã Néelson Motta dizendo verdades sobre música popular e sobre sociedades arrecadadoras. É interessante.” Na conversa entre os dois, ao ser indagado “a música brasileira, como vai?”, Nelson responde que:

<sup>51</sup> ARAÚJO NETO, Torquato. Coluna Música Popular, quinta-feira, 16 de março de 1967. In:\_\_\_\_\_. *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 34.

<sup>52</sup> ARAÚJO NETO, Torquato. Coluna Música Popular, quinta-feira, 13 de abril de 1967. In:\_\_\_\_\_. *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 68.

No meu entender, e olhe que acompanho a MPM desde seus primeiros momentos, estamos vivendo agora uma fase de grande potencialidade musical e poética. É tanta gente boa fazendo tanta coisa boa e, ao mesmo tempo, tão diferente, que fico acreditando que este pessoal vai ser responsável por alguma coisa de muito importante na história da música popular brasileira.

Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil, Francis Hime, Sidney Miller, Caetano Veloso, Dori, você, Ruy Guerra e outros mais que a memória pede perdão mas não funciona. Tudo tão diferente, tão bom, tão brasileiro e tão consciente. Enquanto nossa geração trabalha e produz com esforço e honestidade tanta coisa boa, vejo, por outro lado e com a maior revolta, a atitude das Sociedades Arrecadoras de Direitos Autorais em relação a nós.<sup>53</sup>

Ou seja, como afirmado anteriormente, são sempre as mesmas pessoas que protagonizam e são mencionadas durante essas conversas. Na maioria das notas existentes na coluna *Música Popular* podemos perceber que os artistas que frequentemente eram citados como sendo aqueles que faziam produções dignas de elogios são aqueles que, dentre outros espaços, também faziam parte do debate publicado pela *Revista Civilização Brasileira*, como Caetano, Nara, Capinam, dentre outros. Estes atuavam de forma a demarcarem seus espaços no cenário musical nacional e, depois de inseridos no mesmo, as suas composições agradariam, sejam elas quais fossem, segundo Nelson Motta.<sup>54</sup>

O mesmo, ao falar do II festival Internacional da Canção, da TV Globo, aborda como se deu o caso do compositor Chico Buarque, o qual havia feito uma canção às pressas dentro de um avião, pois o mesmo não queria participar de tal festival, no entanto, a partir de um acordo feito para o mesmo inscrever uma música em troca da rescisão do seu contrato como apresentador de um musical também na TV Globo, já que o festival carecia de grandes nomes da música inscritos. Sendo assim, Chico inscreveu sua composição *Carolina*, a qual não agradou nem mesmo o compositor, já que a mesma fugia do padrão das composições dele, sendo assim uma das músicas que ele menos gostava. A mesma, segundo Nelson Motta não apresentava uma melodia muito boa e sua letra era triste e sombria:

Carolina  
 Nos seus olhos fundos  
 Guarda tanta dor  
 A dor de todo esse mundo

<sup>53</sup> ARAÚJO NETO, Torquato. Coluna Música Popular, sexta-feira, 24 de março de 1967. In:\_\_\_\_\_. *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 48.

<sup>54</sup> MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: objetiva, 2001. p. 157.

Eu já lhe expliquei que não vai dar  
 Seu pranto não vai nada mudar  
 Eu já convidei para dançar  
 É hora, já sei, de aproveitar

Lá fora, amor  
 Uma rosa nasceu  
 Todo mundo sambou  
 Uma estrela caiu  
 Eu bem que mostrei sorrindo  
 Pela janela, ói que lindo  
 Mas Carolina não viu

Carolina  
 Nos seus olhos tristes  
 Guarda tanto amor  
 O amor que já não existe

Eu bem que avisei, vai acabar  
 De tudo lhe dei para aceitar  
 Mil versos cantei pra lhe agradar  
 Agora não sei como explicar

Lá fora, amor  
 Uma rosa morreu  
 Uma festa acabou  
 Nosso barco partiu

Eu bem que mostrei a ela  
 O tempo passou na janela  
 Só Carolina não viu

Eu bem que mostrei a ela  
 O tempo passou na janela  
 Só Carolina não viu<sup>55</sup>

Segundo Nelson, essa canção aparecia oposta ao que se propunham os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, que pregavam a alegria em suas letras. Para ele, nem mesmo Chico Buarque entendia porque gostavam tanto de *Carolina*, que acabou ficando em terceiro lugar no festival, ficando atrás, inclusive, de *Travessia*, uma das três composições de Milton Nascimento inscritas e classificadas no festival. Tal cantor foi considerado como uma revelação: “todo mundo ficou besta com as músicas, eram de uma qualidade assombrosa. E além de tudo o neguinho tocava um violão soberbo e cantava espetacularmente com uma voz doce e potente; desde Elis não se ouvia um cantor tão bom (...) era muito original.”<sup>56</sup>

<sup>55</sup> BUARQUE, Chico. Carolina. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda – Volume 3*. RGE, p1968. 1 disco sonoro.

<sup>56</sup> MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: objetiva, 2001. p. 156.

A melodia de *Carolina* remetia às produções românticas, tanto que a mesma foi gravada por Agnaldo Rayol, cantor de bolero. Mas, segundo Nelson, fez sucesso porque era uma canção de Chico Buarque, o qual triunfaria com qualquer música que gravasse, o que ele denomina de “chicolatria”. Tal afirmação se dá pelo fato de haver sido construído um discurso, sobretudo na mídia, no final da década de 60 e início da década de 70 do que seria a MPB, então, Chico, enquanto artista emebista agradaria em suas produções.

Esses espaços na mídia serviam como meios para a divulgação da forma de pensar a música popular brasileira a partir desse círculo de cantores e compositores da música engajada. No entanto, faz-se necessário salientar também que a construção dessa música popular brasileira não se deu apenas pelos textos publicados nos meios midiáticos ou pela participação desses artistas que faziam parte desse grupo considerado como sendo sucessores de um movimento iniciado com João Gilberto em festivais e concursos realizados por revistas e emissoras de TV, mas que também recaiu sobre tal a visão da crítica internacional:

Se o Festival da TV Record teve o mérito de consagrar Chico Buarque e Geraldo Vandré, de fato dois dos mais importantes compositores da nova geração, a promoção oficial do Estado da Guanabara foi mais longe, muito mais longe. Não quero discutir as músicas premiadas ali, nem concluir disso os méritos do Festival Internacional. Aquele foi mais importante por outros motivos. Além de mais nada, porque trouxe ao Rio compositores e intérpretes de mais de vinte países que, aqui, entraram em contato direto com compositores e intérpretes brasileiros, com a melhor música brasileira, desconhecida praticamente por todos eles. Mancini, por exemplo, declarou na época, a jornalistas: “Nos Estados Unidos, somente se ouve falar de Tom Jobim. Todos pensamos que a música brasileira fosse a música de Tom Jobim, e no entanto, estou vendo que não: há músicos excelentes, excelentes mesmo que somente agora estamos conhecendo.”<sup>57</sup>

Dessa forma, não apenas a visão da crítica nacional era levada em consideração ao definir o que seria considerada como fazendo parte da “boa música” brasileira, mas essa concepção se dava também a partir daquilo que os estrangeiros estavam pensando acerca dessa produção, o que era visto fora do Brasil como sendo algo bom. Ou seja, a definição de MPB foi construída também a partir das considerações feitas pela crítica internacional. Por conseguinte, a imagem externa era feita a partir de artistas que possuíam um alcance internacional em sua música, o que não era bem o caso de artistas da música popular “cafona”.

---

<sup>57</sup> ARAÚJO NETO, Torquato. Coluna Música Popular, quinta-feira, 5 de abril de 1967. In:\_\_\_\_\_. *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 58.

Sendo assim, não apenas o iê-iê-iê, mas também outros estilos musicais foram deixados à margem dessa construção de música popular brasileira, os quais eram considerados como subalternos e muitas vezes não eram bem vistos tanto pela crítica nacional quanto por esses artistas que compunham a MPB e, da mesma forma, eram praticamente desconhecidos pela crítica internacional. No entanto, esses estilos possuíam um público considerável e seus discos eram muito vendáveis, mas que para ele, não representavam a música popular brasileira, pois não produziam uma música eminentemente brasileira. Segundo suas concepções, estilos como o iê-iê-iê seria apenas uma cópia do rock internacional:

Tem sido das mais engraçadas a correspondência que tenho recebido de leitores desta coluna. Algumas cartas, agressivíssimas, trazem palavrões ao meu conhecimento, reclamantes da má vontade deste colunista para com o iê-iê-iê que se faz no Brasil. Já escrevi a respeito, mas o fato é tão engraçado que merece uma outra breve referência. Expliquei aqui, há coisa de uma semana, que essa “má vontade” existe realmente. E existe na medida em que o iê-iê-iê brasileiro é quase totalmente débil mental, pobre e burro. Há muito tempo que ouço e gosto dos Beatles; The Mamas and Papas é outro conjunto que tenho ouvido sempre e com prazer. Mas daí aos Brazilian Bitles ou a Renato e seus Blue Caps vai uma distância que eu não percorro. De Chris Montez à imbecilidade de Erasmo Carlos ou a banalidade de um Bobby de Carlo vai outra distância que eu não ando. Impossível aceitar a “ternurinha” analfabeta de Vanderléia ou de sua congênere subdesenvolvida, Maritza Fabiane. Certo, os cabelos de Ronnie Von são bacaninhas, mas que o rapaz não sabe cantar, não sabe mesmo. E se algum sabe, sem dúvida, o único deles é Roberto Carlos, que tem boa voz, é musical e afinado. Além de apresentar o único repertório razoável. Disse aqui que “Que tudo mais vá pro inferno” não deixa de ser interessante. Da mesma forma, “Namoradinho de um amigo meu” ou “Querem acabar comigo”. Mas é só. E até que apareça algo melhor, fico com minha opinião. Sobre o assunto, é a única que respeito...<sup>58</sup>

Curiosamente, é justamente a música *Quero tudo mais vá pro inferno* que Caetano utiliza um trecho ao escrever *Tropicália*: “O monumento é bem moderno/ Não disse nada no modelo/ Do meu terno/ Quero que tudo mais vá pro inferno/ Meu bem”.<sup>59</sup> Então, é nítido que Caetano e Torquato estavam o tempo todo em convergência: o que seria bom para um era aquilo que o outro também considerava como bom. Do mesmo modo que o que um criticava, também era aquilo que não parecia de bom tom ao outro. O que também se estendia aos demais artistas da MPB na época.

<sup>58</sup> ARAÚJO NETO, Torquato. Coluna Música Popular, terça-feira, 18 de abril de 1967. In:\_\_\_\_\_. *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 69.

<sup>59</sup> VELOSO, Caetano. *Tropicália*. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, 1968. 1 disco sonoro.

Ademais, há – dentre várias existentes – uma contradição que nos chamou a atenção na construção dessa música popular brasileira: se a mesma foi construída dentro dos moldes de produção pela valorização daquilo que era eminentemente brasileiro, bem como engajado, então por que a existência dessa preocupação com a opinião de críticos estrangeiros? Para além disso, sendo a música brasileira e popular, enquanto parte da população, formada, em sua grande maioria, pelas camadas sociais mais baixas, ouvia – e preferia – músicas de outros gêneros e estilos, os quais chagavam até mesmo a manter alguns artistas da então em formação MPB nas gravadoras, por que estes não estão inseridos nesse conceito de popular?

Outrossim, vemos que Roberto Carlos, que claramente não estava inserido dentro desses moldes emepibistas, é tido como uma exceção e até mesmo algumas vezes como se fosse uma figura à parte entre todos esses estilos, o que Odair José critica:

Todos esses cantores populares no Brasil, quando eles fazem sucesso, todo mundo encaixota a pessoa assim: “faz o que o Roberto Carlos faz”. Roberto Carlos fez um trabalho que foi um sucesso, todo mundo faz o que o Roberto Carlos faz, seja o sertanejo, seja o Odair José, seja todo mundo: isso é cópia de Roberto de Carlos. (...) Se todo mundo é cópia de Roberto Carlos, se a música é brega, o Roberto Carlos é o cara que tocou mais o brega no Brasil. (...) Então Roberto Carlos é o quê? Mas Roberto Carlos não pode (ser chamado de brega) porque ele é “o rei”. (...) É o estilo? É o estilo! Então é o estilo pra todo mundo, não é um preconceito pra alguns.<sup>60</sup>

Portanto, notamos que esse conceito de “brega”, que muitas vezes é empregado até mesmo como uma forma de diminuir ou menosprezar o trabalho de determinado artista, funciona como algo segmentado, onde cantores como Roberto Carlos, que, apesar de não estarem inseridos nessa linha evolutiva, não são tachados de “bregas”, todavia, outros como Odair José, Agnaldo Timóteo, Waldick Soriano, Reginaldo Rossi, Amado Batista, dentre outros, são enquadrados neste estilo, o qual muitas vezes é visto com certo preconceito. E é justamente sobre tais artistas que abordaremos a seguir.

---

<sup>60</sup> Odair José em participação no programa *Estação Plural*, exibido pelaTV Brasil dia 10 de março de 2017.

**SEGUNDO COPO – “VOU VIVENDO ASSIM, SOFRENDO ASSIM”:** trajetórias de vida e ilusões biográficas

Eu pensei  
Que o amor fosse o lado bom da vida  
E procurei  
Procurei em muitos corações

Até que um dia  
Eu encontrei um certo alguém  
E esse alguém  
Era meu mundo, era a minha vida

Oh! meu Deus  
Como é triste amar sem ser amado  
Vivo a sofrer  
Por alguém que não me quis

Eu não sei  
Por que razão me apaixonei  
Oh! Meu Deus  
Por que razão eu sou infeliz

Quantas vezes cai em seus braços  
Com todo carinho, com todo calor  
Mas um dia o destino cruel  
Roubou minha paz, o meu sonho de amor

Ai, que mundo cruel  
Vivo doido de amor  
Por alguém que partiu  
E nunca mais voltou<sup>61</sup>

Tal canção, de autoria do cantor e compositor Eurípedes Waldick Soriano – ou apenas Waldick Soriano, como era conhecido após o início da sua carreira na música –, fala acerca da tristeza, tema que permeia constantemente suas composições. Waldick Soriano, nascido no interior da Bahia na década de 1930, teve uma vida marcada por muitos desafios desde a sua infância, o que possivelmente contribuiu para caracterizar suas composições de cunho triste, pois, segundo o próprio, sua existência foi marcada por uma incansável busca pela felicidade, que não se resumia apenas a fazer shows ou ser reconhecido nacionalmente como um grande músico: “(...) Com toda sinceridade desse poeta, eu ainda estou procurando essa tal felicidade.

---

<sup>61</sup> SORIANO, Waldick. Mundo Cruel. Intérprete: Waldick Soriano. In: SORIANO, Waldick. *Eu Também Sou Gente*. RCA, 1972. 1 disco sonoro.

Fica velho, morre de velho... e ela nunca vem. A felicidade real às vezes nunca vem. Essa é a vida, sabe... Eu sou famoso no Brasil inteiro, e daí? Me falta muita coisa.”<sup>62</sup>

A partir dessa afirmação, feita por ele no documentário sobre sua carreira, intitulado *Waldick Sempre no Meu Coração*, sob direção da atriz Patrícia Pillar, ançado pouco tempo antes da sua morte, quando o mesmo já estava muito debilitado, pois o câncer já estava em estágio avançado, podemos constatar que ele, embora tivesse conseguido atingir o seu objetivo de conseguir sucesso com suas canções, sendo possível sobreviver a partir da sua música e ser reconhecido em todo território nacional, ele sempre mostrava-se triste. Durante o documentário, uma repórter pergunta ao mesmo o que ele sentia, já que todas as suas músicas falavam de amor. E ele respondeu: “Toda música minha é alguma coisa de mim. Eu só faço música quando tem um motivo. Se não tem um motivo, eu não faço. A gente tem que, às vezes, fingir que é feliz. E isso dói. Mas a gente acostuma mentir para a gente mesmo.”

Todas as suas produções musicais são de tom biográfico, como destacado no programa *De Lá Pra Cá*, da TV Brasil,<sup>63</sup> onde era evidenciada a solidão que sentia. Sendo assim, faz-se necessário destacar alguns aspectos da sua vida, como o seu afastamento da sua mãe ainda na infância, um fato que marcou a sua vida e que refletiu diretamente nessas suas produções de cunho triste. Embora não fique claro na historiografia, na biografia ou nos documentários que tivemos contato a respeito do mesmo o porquê desse afastamento, ou, como é citado em ambos os documentários, o abandono por parte de sua mãe, observamos que tal evento foi um fator importante tanto para a construção do Waldick Soriano enquanto cantor e compositor, quanto para o Eurípedes, enquanto filho, pai, marido e também enquanto homem, o qual passava durante todo o tempo uma imagem machista e um desejo de afirmar sua condição de homem e, acima de tudo, macho.

Dessa forma, o cantor Waldick Soriano apresenta em suas mais de 700 composições abordagens vivenciadas por ele durante sua vida. Como o próprio afirmou, todas as suas composições são sobre sua vida, pois era isso que o motivava a compor. Geralmente suas composições trazem um quê de tristeza, como a canção citada no início do presente capítulo. Não nos fica claro, mas subtende-se que especialmente a falta de sua mãe ainda na infância, somado com outros acontecimentos durante sua vida, tornaram-no uma pessoa indiferente.

---

<sup>62</sup> WALDICK SEMPRE NO MEU CORAÇÃO. Diretora Patrícia Pillar. Produção anônima I, Brasil, 2009, 58 min. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XnuSPkO4EkA> > acesso em: 06/07/2017.

<sup>63</sup> O programa foi ao ar em 30 de abril de 2013 como uma homenagem aos 80 anos do compositor, apresentado por Ancelmo Gois e Vera Barroso, com participação do historiador Paulo César Araújo, da atriz Patrícia Pilla, do locutor Cirilo Reis e da cineasta Ana Rieper, que também dirigiu um documentário sobre música “brega”. Disponível em: <http://tvbrasil.etc.com.br/delaprac/episodio/waldick-soriano> > acesso em 06/07/2017.

Ele relata que se apaixonou várias vezes, no entanto, nenhum teve uma grande durabilidade. O que era refletido em suas letras.

Além do suposto abandono de sua mãe na infância, o mesmo sofreu inúmeros preconceitos e dificuldades ao longo de sua vida. Após ficar sem a presença de uma figura feminina ainda na infância, o mesmo foi criado pela família do pai, estudou até o 4º ano do primário e começou a trabalhar muito cedo. Ainda na juventude foi garimpeiro e, ao mudar-se para São Paulo, atuou como engraxate e feirante, enquanto não conseguia uma estabilidade a partir da música.<sup>64</sup>

Waldick Soriano teve um filho, Walmick Soriano, de quem não era muito próximo. Apesar de ter tido 14 mulheres ao longo de sua vida, o mesmo afirmava que só havia amado verdadeiramente sua primeira mulher, que era uma prostituta e morreu dois meses após o casamento. Sua última mulher, com quem ele ficou 17 anos, afirmou que tal sentimento dele pela sua primeira esposa se daria justamente por esse fato de ela haver falecido, já que o mesmo sempre se mostrava indiferente, não conseguindo manter um relacionamento por muito tempo, uma vez que parecia gostar de ser livre, de conquistar várias mulheres, mesmo quando estava casado, o que, na maioria dos casos em que pudemos observar, acabava com o afastamento do mesmo. E curiosamente, várias mulheres que fazem parte desses muitos amores de Waldick, as quais ele frequentemente conquistava nos seus shows e dizia ser amor à primeira vista, afirmaram, dentre outras coisas, que ainda se relacionariam com o mesmo, caso ele quisesse, mesmo após ter se passado várias décadas.

Durante toda sua carreira, o mesmo sempre demonstrou esse seu lado conquistador e, sobretudo, machista. Afirmava ser uma pessoa em casa e outra na rua<sup>65</sup>, onde, em seus shows constantemente escolhia uma mulher da plateia como seu novo amor, a qual dizia ter se apaixonado à primeira vista. No entanto, seus relacionamentos não duravam muito e logo ele já estava apaixonado por outra. Como o mesmo afirma: ele foi um homem de muitos amores.

O mesmo apresentava-se em todos os lugares, sobretudo em cabarés – ou casas de prostituição –, que eram os lugares onde a maioria desses cantores do estilo “cafona” se apresentavam, o que possibilitava um contato direto com esse universo e uma vivência da realidade do mesmo. Todavia, apesar desses lugares serem vistos com preconceito, acima de tudo no que diz respeito à pessoas do sexo feminino frequentarem o mesmo, já que ali, sendo um espaço de prostituição, caso as mesmas o frequentassem, não seriam bem vistas na

---

<sup>64</sup> Programa *De lá Pra Cá*. TV Brasil. 30/04/ 2013. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/delapracapra/episodio/waldick-soriano> > acesso em 06/07/2017.

<sup>65</sup> Idem.

sociedade, como faremos uma melhor abordagem no capítulo seguinte, esses cantores da música tida como “cafona” conseguiam atrair um bom público para os seus shows, mesmo nesses ambientes.

Aos 27 anos, Waldick foi para São Paulo em busca de conseguir uma gravadora onde pudesse produzir seus discos. Segundo ele, ao chegar em São Paulo, foi procurar uma gravadora e ainda na mesma semana foi contratado, mas demorou para que o mesmo lançasse um disco, por isso ele foi trabalhar em outras funções, sendo elas o que ele conseguisse encontrar, e acabou atuando como engraxate e feirante, como já mencionado. Também foi ideia do dono da gravadora que o seu nome fosse mudado, abandonando o “Eurípedes” do seu nome, já que este seria um pouco mais comum que Waldick. No entanto, devemos destacar que ele era chamado e conhecido como Eurípedes até então.

Contudo, apesar de ter conseguido ser contratado por uma gravadora pouco tempo após sua chegada em São Paulo, ter conseguido lançar um disco e obter sucesso, o que aconteceu quase que instantaneamente, ele ainda era visto com preconceito por sua produção musical e por seu estilo. Então, mesmo fazendo muito sucesso, ele era visto como sendo inferior e desqualificado no âmbito da música popular brasileira. Sendo vaiado muitas vezes pelo público e recebendo muitas críticas de apresentadores de TV, de artistas de outros estilos, bem como da crítica musical, que não reconheciam sua música como pertencente ao seleto grupo de artistas da música popular brasileira durante toda a sua carreira musical, colocando-o no campo de produção musical considerado “brega”, o que era feito a fim de dar às suas canções um tom pejorativo de algo que não era considerado bom, principalmente em meados das décadas de 1960 e 1970, mas que o acompanhou durante toda a sua vida. No entanto, Waldick não se reconhecia enquanto cantor de “brega”:

Há uns tempos atrás não era brega, era cafona. Quando eu surti na televisão de terno preto, chapéu preto, então me chamavam de cafona. Agora é brega. Só que eu não sou brega. Eu sou um cantor romântico. Eu tenho oitenta e tantos discos gravados. Só de minha autoria são setecentas e tantas músicas. Gravei com os melhores maestros do Brasil (...) eu vou chamar isso de brega?<sup>66</sup>

Em tal citação, Waldick menciona sua indumentária, o que era um dos principais motivos para que o mesmo fosse visto como “cafona”. Tal vestimenta era inspirada em um

---

<sup>66</sup> WALDICK SEMPRE NO MEU CORAÇÃO. Diretora Patrícia Pillar. Produção anônima I, Brasil, 2009, 58 min. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XnuSPkO4EkA> > acesso em: 06/07/2017.

*cowboy* do cinema: *Durango Kid*. O mesmo relata que ao assistir ao filme homônimo do personagem, lançado em 1940, sob direção de Lambert Hillyer e estrelado pelo ator de filmes estilo *western* Charles Starret, tomou para si o estilo do personagem. Assim sendo, ele sempre vestia-se de preto, com óculos escuros e um chapéu de *cowboy*. Ele preservou tal estilo durante toda sua carreira, mesmo quando já apareciam sinais da doença. No ano de 1994, Waldick sofreu um infarto, no entanto, o mesmo veio a falecer em 2008, aos 83 anos, de um câncer na próstata que já estava em metástase.

Diferente dos cantores da MPB, a exemplo de Chico Buarque, citado no início do capítulo anterior, que iniciou sua carreira musical a partir de uma afinidade com a música, e não por necessidade de ganhar dinheiro para ajudar sua família, pois os mesmos eram, em sua grande maioria, pertencentes à classe média alta, os cantores da música considerada “cafona”, possuíam outros ideais ao ingressarem no ramo artístico. Muitos iam para os grandes centros, como São Paulo, em busca de iniciar sua carreira musical, já que lá existiam as maiores gravadoras, no entanto – e principalmente –, iam em busca de melhores condições de vida, desejo esse que quase sempre se estendia aos seus parentes, já que muitos tinham o sonho de dar uma moradia e certo conforto aos seus familiares, sobretudo aos seus pais a partir do seu trabalho:

“Eu me tornei um cantor também pela necessidade econômica”, afirma Nelson Ned. “Eu creio que todos da minha época não tinham estudo nem profissão, então a alternativa era a música”. Claro, todos de sua época e de sua origem social, como o compositor Neneó, que também evoca sua carreira musical como um meio de ascensão econômica: “Me lembro que eu engraxava sapatos na Praça Saens Peña quando comecei a me dedicar à música, que era o único caminho que eu podia seguir para ganhar dinheiro e ajudar minha família. Eu queria fazer uma casa para mim e meus irmãos. Eu tinha esse sonho.” Em 1973, às vésperas da gravação de seu primeiro LP, a cantora gaúcha Ana Paula – que não alcançou grande sucesso na carreira – dizia: “Meu objetivo principal é me realizar artística e financeiramente. Sobretudo financeiramente. Não por mim, mas por meus pais. Quero ter alguma coisa na vida para poder dar a eles o conforto que nunca tiveram.” Agnaldo Timóteo também expressou desejo semelhante ao participar de um programa de rádio em 1966, um pouco antes de se tornar um artista de sucesso nacional. “Eu desejo que Deus me dê bastante sorte na carreira e que eu consiga ganhar pelo menos o suficiente para dar um conforto à minha mãe e a todos os meus familiares. O sonho da minha vida é comprara uma casa muito bonita para mamãe e um automóvel para meu irmão, que tem uma oficina, e um para mim também. Enfim, eu desejo que Deus me ajude a ganhar dinheiro para eu dar uma cobertura a toda minha família.”<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> ARAÚJO. Op. Cit. p. 187.

Esse desejo de poder proporcionar certo conforto aos seus familiares era quase uma regra entre esses artistas, que geralmente vinham de famílias carentes, apresentando histórias de vida muito difíceis até chegar finalmente ao sucesso, quando a carreira dava certo. Como afirmado por Nelson Ned no trecho acima, se tornar artista era um sonho, mas, acima disso, estava a vontade de conseguir uma estabilidade financeira, já que a vida da maioria era marcada por, dentre outras coisas, o trabalho infantil para ajudar sua família, aspecto esse que será abordado a seguir.

### 2.1. “Dou um duro danado pra ganhar o pão”: a presença do trabalho infantil na realidade dos cantores “bregas”

Eu não sou cachorro, não  
Pra viver tão humilhado  
Eu não sou cachorro, não  
Para ser tão desprezado

Tu não sabes compreender  
Quem te ama, quem te adora  
Tu só sabes maltratar-me  
E por isso eu vou embora.

A pior coisa do mundo  
É amar sendo enganado  
Quem despreza um grande amor  
Não merece ser feliz, nem tampouco ser amado

Tu devias compreender  
Que por ti, tenho paixão  
Pelo nosso amor, pelo amor de Deus  
Eu não sou cachorro, não<sup>68</sup>

Tal composição de Waldick Soriano, segundo o próprio, foi inspirada a partir de um assunto cotidiano, que, como abordado por Paulo César Araújo, teria sido uma expressão utilizada pelo seu empresário, ao esperar por ele em um aeroporto.<sup>69</sup> A mesma é também interpretada muitas vezes ligada ao romantismo, a partir da ideia de um amor não correspondido. No entanto, podemos ainda interpretar tal letra por outra vertente: a de denunciadora das condições sofridas por essa parte da sociedade a qual tal compositor estava inserido e vivenciava no seu dia a dia.

<sup>68</sup> SORIANO, Waldick. *Eu Não Sou Cachorro Não*. Intérprete: Waldick Soriano. In: SORIANO, Waldick. *Ele Também Precisa de Carinho*. RCA, p1972. 1 disco sonoro.

<sup>69</sup> ARAÚJO. Op. Cit. p. 235.

Waldick, como abordado anteriormente, fazia parte de uma gama de compositores que haviam saído das camadas mais baixas da sociedade para se aventurar no ramo musical em busca de melhores condições de vida, como também é o caso de artistas como Amado Batista e Reginaldo Rossi, dentre outros, que são reconhecidos hoje em dia como grandes nomes no que diz respeito à produção de música popular “brega”. Mas que também ainda sofrem preconceitos justamente por estarem inseridos em tal estilo musical.

As histórias desses cantores populares geralmente têm um enredo muito parecido: jovens que saíram de suas casas para se aventurarem em cidades grandes em busca do sonho de fazer sucesso e ser reconhecido nacionalmente. Estes, ao chegarem a esses grandes centros, se deparam ainda com algumas dificuldades antes de conseguirem gravar um disco e muito mais ainda para conseguirem alcançar o tão desejado sucesso, o qual, constantemente estava atrelado ao desejo de conseguirem manter-se com esse dinheiro da venda de discos e também ajudar suas famílias. Para tal estudo, dentre tantos representantes do estilo musical considerado como “brega”, optamos por trazer nomes como Waldick Soriano, Amado Batista, Reginaldo Rossi e Odair José por serem exemplos de artistas desse estilo que tiveram – e alguns ainda têm – uma grande repercussão nacional ao vender milhões de discos, serem tocados nas rádios, participarem de programas de TV e fazerem shows por todo o Brasil.

Waldick Soriano, como já destacamos, teve sua infância inserida nesse modelo de vida pertencente a quase todos os cantores “cafonas” ao desde muito cedo ter que trabalhar como garimpeiro e, posteriormente, ter ido para São Paulo a fim de traçar um novo destino para si. O mesmo afirmou que ao sair do interior da Bahia, onde residia com sua família paterna, disse ao seu pai que só retornaria se conseguisse obter certa condição. Então, caso não tivesse dado certo dele ser contratado por uma gravadora e de obter lucros com a venda dos seus discos, o mesmo afirmou que não teria voltado. Sendo assim, ao voltar para Caetité, ele retorna já como um grande ícone da música nacional.

Da mesma forma, Amado Rodrigues Batista – o Amado Batista – também passou por uma série de dificuldades na sua infância e juventude. O mesmo nasceu na década de 1950 no interior do Goiás. Sua família, de origem humilde, trabalhava para fazendeiros, onde trocavam parte da produção pela moradia. Eles trabalhavam na roça, fazendo atividades de plantio e colheita, o que era função também de Amado até os seus 14 anos, quando “foi para a capital e lá trabalhou em diversos ofícios, de faxineiro a balconista, chegando a subgerente de

uma livraria. Em 70, aplicou suas economias comprando uma pequena loja de discos, conseguindo nos anos seguintes abrir mais três lojas na capital goiana.”<sup>70</sup>

Sendo assim, Amado Batista, além de se tornar um cantor e compositor, tornou-se também um empresário de sucesso. O mesmo iniciou sua carreira musical no final dos anos 70, ao lançar algumas músicas e também o LP *Amado Batista Canta o Amor*. Em 1982, lançaria uma música no seu álbum *Sol Vermelho*, intitulada *Brinquedo de Criança*, de composição de Vicente Dias, onde era abordada a infância, de forma geral:

Não maltrate as crianças, dê a elas confiança  
de viver feliz com muito amor.  
Dê a ela sua mão, entregue o seu coração  
com todo carinho e calor.  
No sorriso de um menino eu vejo nosso destino  
caminhando para o paraíso.  
Enquanto existir criança, o mundo terá segurança  
e o mal será vencido por um sorriso.

Numa criança sorrindo, vejo o mundo evoluindo  
com amor afeto e esperança.  
Quero ver mais tarde ou cedo, o mundo virar um brinquedo  
e ser dirigido por crianças.

Eu cresci e isso é verdade, no tamanho e na idade  
mas meu coração crescer não quis.  
Cantando com a garotada, a vida pra mim é piada  
me sinto mais jovem e feliz.  
Depois da noite vem o dia, tristeza é par da alegria  
o espinho valoriza a flor.  
Mentira perde pra verdade, a dor valoriza a felicidade  
criança é sinônimo de amor.

Numa criança sorrindo, vejo o mundo evoluindo  
com amor afeto e esperança.  
Quero ver mais tarde ou cedo, o mundo virar um brinquedo  
e ser dirigido por crianças.<sup>71</sup>

Percebemos que o mesmo trata da pureza da criança, da inocência e da sua forma de ver o mundo com afeto e sem maldade. No entanto, tais características muitas vezes eram tiradas de tais artistas, como de milhares de crianças e adolescentes que são obrigados a trabalharem para ajudar no sustento da casa, convivendo desde cedo com a realidade do trabalho pesado. Podemos perceber dimensão semelhante nas vivências de outro artista

<sup>70</sup> Biografia disponibilizada no site do artista. Disponível em: <http://www.amadobatista.com.br/> > acesso em 07/07/2017.

<sup>71</sup> DIAS, Vicente. Brinquedo de Criança. Intérprete: Amado Batista. In: BATISTA, Amado. *Sol Vermelho*. Warner Music, p1982. 1 disco sonoro.

abordado nesse conjunto. O pernambucano Reginaldo Rossi perdeu o pai aos quatro anos, quando então mudou-se para o Rio de Janeiro e foi criado por outro casal, no entanto, aos 13 anos retornou para Recife juntamente com a sua avó. O mesmo iniciou sua carreira na música na década de 1960, aos 19 anos quando era estudante de engenharia e decidiu abandonar os estudos para dedicar-se somente à música, passando a ser considerado por muitos como “o rei do brega”.

Em suas entrevistas, Reginaldo dizia ter orgulho de ser rotulado de “brega”, pensamento que não era compartilhado por muitos dos artistas desse estilo, como é o caso de Waldick Soriano, como foi abordado, e também de Odair José, dois dos maiores nomes relacionados ao estilo “brega”. Além de suas músicas serem rotuladas de “bregas”, muitos desses artistas desse estilo musical também receberam vários rótulos durante suas carreiras, os quais, na maioria das vezes, eram empregados como certo preconceito, como veremos a seguir.

## **2.2. Cantores das empregadas e das prostitutas? – os rótulos criados em torno dos artistas “bregas”**

*“Você pode não gostar deles, mas a sua empregada gosta. E compra os seus discos com o dinheiro que você lhe paga no dia 30. E, se você mora sozinho e passa o dia fora, adivinhe onde ela toca os discos? No Marantz de 400 watts que você comprou na Breno Rossi e deu de presente aos Mahler e Bártok da sua coleção.”*

Folha de S. Paulo

Como exposto no trecho acima, publicado pela *Folha de S. Paulo* em 1983<sup>72</sup>, muitas vezes a música “brega” era vista como algo direcionado somente esse segmento formado por empregadas domésticas, visão que era propagada principalmente pelos veículos de mídia. Tais imagens acerca dessa produção renderam, portanto, aos seus cantores rótulos como “cantor das empregadas” ou até mesmo “terror das empregadas”, rótulos esses utilizados como forma de diminuir seu trabalho em comparação com produções de outros gêneros, que falam abertamente de política, que criticam o governo.

Tais composições, embora não sejam consideradas politizadas por muitos, atuavam como denunciadoras das mazelas sofridas por parte da sociedade. Esses cantores “bregas”, como já exposto, em sua grande maioria, pertenciam a uma grande parcela da sociedade que

<sup>72</sup> “Os cafonas também são geniais” – *Folha de S. Paulo*, 12/ 11/ 1983. In: ARAÚJO. Op. Cit. p. 319.

tinham desde cedo que trabalhar juntamente com os demais integrantes de suas famílias para sobreviverem. Mesmo após estes fazerem sucesso pelo Brasil inteiro e venderem milhões de discos, muitas vezes suas apresentações aconteciam em cabarés

Em suas entrevistas, Odair José constantemente afirma que sempre procurou fazer as letras de suas músicas pensando na realidade das pessoas, em assuntos que precisavam ser debatidos, mas que a hipocrisia da sociedade não permitia que viessem à tona, como é o caso do anticoncepcional, do divórcio e também da empregada doméstica, temática abordada por ele na música *Deixe Essa Vergonha de Lado*, lançada no álbum *Odair José*, de 1973:

Eu já sei que nessa casa onde você diz morar  
Onde todo dia no portão eu venho lhe esperar  
não é a sua casa  
Eu já sei que o seu quarto fica lá no fundo  
E se você pudesse fugia desse mundo e nunca mais  
voltava

Eu já sei que esse garoto que você leva pra brincar  
E que todo dia na escola você vai buscar  
não é o seu irmão

Ele é filho dessa gente importante  
E às vezes também é seu por um instante  
Apenas dentro do seu coração

Deixe essa vergonha de lado!  
Pois nada disso tem valor  
Por você ser uma simples empregada  
não vai modificar o meu amor

Eu já sei porque você não me convida pra entrar  
E se falo nessas coisas, você procura disfarçar  
Fingindo não entender  
Eu já sei porque você não me apresenta aos seus pais  
Eu entendo a razão de tudo isso que você faz:  
É medo de me perder

Eu já sei que na verdade nada disso você quis  
você simplesmente pensou em ser feliz  
Aí, não quis dizer  
Mas você de uma coisa, pode ter certeza  
O amor que você tem por mim é a maior riqueza  
Que eu preciso ter

Deixe essa vergonha de lado!  
Pois nada disso tem valor  
Por você ser uma simples empregada

não vai modificar o meu amor<sup>73</sup>

Odair José afirma que tal letra foi feita para “chamar a atenção para uma situação”. Segundo ele, as empregadas não eram respeitadas, bem como “não eram reconhecidas como funcionárias, eram praticamente escravas das pessoas da casa”<sup>74</sup>. Sendo assim, para o cantor, a música foi feita como uma forma de valorizar as empregadas domésticas e chamar a atenção para a causa das mesmas. A partir dessa canção de Odair José, foram produzidas também outras composições de outros artistas que também tratavam desse mesmo assunto, como *O Lixeiro e a Empregada*, de Amado Batista, lançada também no álbum *Sol Vermelho*, de 1982:

Eu era lixeiro, você empregada  
A gente se olhava e se encontrava  
Na mesma calçada

E todos os dias, você vinha sorrindo  
E eu às pressas contente, pra você lhe pedindo  
Um abraço e um beijo, você não pode negar...  
Pois sua lata de lixo...  
Sou eu quem vou carregar...

Eu era lixeiro, você empregada  
A gente se olhava e se encontrava  
Na mesma calçada

Eu era lixeiro, você empregada  
A gente se olhava e se encontrava  
Na mesma calçada

O tempo foi passando, e minha vida mudou  
De um simples lixeiro, eu me tornei um cantor  
Esta é a minha história, nenhum poeta contou  
O lixeiro e a empregada...  
Um novo caso de amor...<sup>75</sup>

Hoje em dia essas músicas ainda são vistas muitas vezes como canções para ouvir em bares enquanto o sujeito embriaga-se e lembra-se de um amor do seu passado, o qual não é correspondido ou que lhe traiu. Muitos enquadram a produção dos artistas “bregas” como sendo “música de corno” ou de “dor de cotovelo”. No entanto, tais produções não se resumem a apenas isso, pois, como destacado em ambas as canções, elas trazem, dentre outras coisas,

<sup>73</sup> JOSÉ, Odair. Deixa essa Vergonha de Lado. Intérprete: Odair José. In: JOSÉ, Odair. *Odair José*. Polydor, 1973. 1 disco sonoro.

<sup>74</sup> Odair José em entrevista ao programa TRIP FM – UOL, 2015. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/d3eo0gxfj0w1/odair-jose-muito-alem-dos-rotulos-rei-do-brega-e-terror-das-empregadas-04024E1B3566D4A95326?types=A&> > acesso em: 04/07/2017.

<sup>75</sup> SODRÉ, Reginaldo; CHAPLIN, Charles. O Lixeiro e a Empregada. Intérprete: Amado Batista. In: BATISTA, Amado. *Sol Vermelho*. Warner Music, p1982. 1 disco sonoro.

questões sociais. Como afirmado por Odair José em entrevista ao Fantástico, em 1975, ele – bem como muitos desses artistas tachados de “bregas” – aborda em suas produções problemas que estão presentes na sociedade. Segundo ele, quando lançou tal música falando de empregadas domésticas, era porque ele achava que era realmente necessário falar de tal tema. Mas o mesmo não se restringiu a isso: ”Hoje eu acho que é necessário falar de outros problemas (...) Tem uma música que eu fiz recentemente que eu falo do matrimônio, do casamento. Eu sou uma pessoa que atualmente estou mais preocupado (sic) com as atitudes amorosas das pessoas”.<sup>76</sup> Sendo assim, destacamos que havia no cantor e compositor a preocupação de tratar de questões sociais, não se limitando a falar apenas de traições ou amores não correspondidos, mas tratando também de empregadas, prostitutas, divórcio, dentre outros temas que eram necessários serem debatidos, mas que eram considerados tabus ou que a hipocrisia da sociedade preferia esconder.

### 2.3. “O que foi que aconteceu com a música popular brasileira?”: A linha tênue entre o chique e o cafona

Ai, ai, meu Deus, o que foi que aconteceu  
Com a música popular brasileira?  
Todos falam sério, todos eles levam a sério  
Mas esse sério me parece brincadeira

Benito lá de Paula com o amigo Charlie Brown  
Revive em nosso tempo o velho e chato Simonal  
Martinho vem da Vila lá do fundo do quintal  
Tornando diferente aquela coisa sempre igual  
Um tal de Raul Seixas vem de disco voador  
E Gil vai refazendo seu xodó com muito amor  
Dez anos e Roberto não mudou de profissão  
Na festa de arromba ainda está com seu carrão  
Parei pra pesquisar

Ai, ai, meu Deus, o que foi que aconteceu  
Com a música popular brasileira?  
Todos falam sério, todos eles levam a sério  
Mas esse sério me parece brincadeira

O Odair José é o terror das empregadas  
Distribuindo beijos, arranjando namoradas  
Até o Chico Anísio já bateu pra tu batê  
Pois faturar em música é mais fácil que em tevê  
Celly Campello quase foi parar na rua  
Pois esperavam dela mais que um banho de lua  
E o mano Caetano tá pra lá do Teerã

<sup>76</sup> Odair José em entrevista ao programa Fantástico, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e5vGKLWT-dE>> Acesso em: 07 jul. 2017.

De olho no sucesso da boutique da irmã

Bilú, bilú, fafá, faró, faró, tetéia  
 Severina e o filho da véia  
 A música popular brasileira  
 A música popular  
 Sou a garota papo firme que o Roberto falou  
 Da música popular

O tico-tico nu, o tico-tico cu, o tico-tico pá rá rá rá  
 Música popular  
 Olha que coisa mais linda, mais cheia de...  
 Música popular  
 Mamãe eu quero, mamãe eu quero  
 Mamãe eu quero a música popular brasileira  
 Pega, mata e come!<sup>77</sup>

Lançada no final da década de 1970 como uma forma de criticar o que vinha sendo produzido na música popular brasileira, *Arrombou a Festa I*, de composição de Rita Lee e Paulo Coelho gerou uma grande polêmica, já que na mesma vários artistas da música popular brasileira são citados e, sobretudo criticados. Sendo mencionados também representantes do rock, como Raul Seixas e também da música popular “cafona”, como Odair José. Na letra, a cantora e compositora traz uma sátira sobre o que estava sendo lançado na música popular brasileira como algo que a mesma desaprovava.

Se a primeira canção seria divulgada no álbum *Refestança*, de 1976, em 1979, com o álbum *Rita Lee*, teríamos sua continuação com a canção *Arrombou a Festa II*. Para compor tal letra, Rita Lee usa como inspiração uma canção de Erasmo Carlos, onde ele, ao contrário da música de Rita e Paulo, fala de uma festa de arromba onde estavam presentes grandes nomes da música:

Vejam só que festa de arromba  
 No outro dia eu fui parar  
 Presentes no local,  
 O rádio e a televisão  
 Cinema, mil jornais  
 Muita gente, confusão  
 Quase não consigo  
 Na entrada chegar  
 Pois a multidão  
 Estava de amargar  
 Hey, Hey, (hey, hey)  
 Que onda  
 Que festa de arromba

<sup>77</sup> LEE, Rita; COELHO, Paulo. Arrombou a Festa I. Intérprete: Rita Lee. In: LEE, Rita. *Refestança*. Som Livre, p1976. 1 disco sonoro.

Logo que eu cheguei notei  
 Ronnie Cord com um copo na mão  
 Enquanto Prini Lorez  
 Bancava o anfitrião  
 Apresentando a todo mundo  
 Meire Pavão  
 Wanderléa ria e Cleide desistia  
 De agarrar um doce  
 Que do prato não saia  
 Hey, Hey,(hey, hey)  
 Que onda  
 Que festa de arromba

Renato e seus Blue Caps  
 Tocavam na piscina  
 The Clevers no terraço  
 Jet Black's no salão Os  
 Bells de cabeleira Não  
 podiam tocar  
 Enquanto a Rosemary  
 Não parasse de dançar

Mas vejam quem chegou de repente  
 Roberto Carlos em seu novo carrão  
 Enquanto Tony e Demétrius  
 Fumavam no jardim  
 Sérgio e Zé Ricardo  
 Esbarravam em mim  
 Lá fora um corre corre  
 Dos brotos do lugar  
 Era o Ed Wilson que acabava de chegar  
 Hey, Hey,(hey, hey)  
 Que onda  
 Que festa de arromba<sup>78</sup>

Usando como inspiração essa canção de Erasmo Carlos, em sua autobiografia, a cantora e compositora afirmou que a música em questão foi produzida “para escandalizar de vez os bons costumes da MPB”. Na canção de Erasmo, ele cita alguns artistas como forma de engrandecê-los. Na sua produção, o compositor conta a história de uma grande festa que ia acontecer, com a presença da imprensa, de uma multidão e, claro, dos artistas da jovem guarda. Já no caso da canção de Rita Lee, ela diz que para a produção “parafraseamos (ela e Paulo Coelho) várias pérolas que Raul comentava na intimidade sobre artistas brasileiros. Tirando Elis<sup>79</sup>, não poupamos ninguém.”<sup>80</sup> Ou seja, eles, ao trazerem para sua composição os

<sup>78</sup> CARLOS, Erasmo; CARLOS, Roberto. Festa de Arromba. Intérprete: Erasmo Carlos. In: CARLOS, Erasmo. *A Pescaria*. RGE, p1965. 1 disco sonoro.

<sup>79</sup> Elis Regina e Rita Lee tiveram uma relação de amizade, tanto que Elis foi visitar Rita na prisão quando ela estava presa por porte de maconha. Segundo Rita Lee, Elis foi a primeira e única pessoa a ir lhe visitar, não

nomes desses artistas que estavam no auge em meados da década de 1970, não os citam como uma forma de vangloriar tais artistas, mas para tecer uma crítica ao que estes produziam.

Sendo assim, podemos notar que na canção de Erasmo são mencionados apenas alguns artistas da jovem guarda, já no caso de Rita Lee, a mesma traz artistas brasileiros que produziam músicas de diferentes estilos durante a sua contemporaneidade, de forma que ela coloca todos no mesmo plano e critica todos, seja da música popular brasileira, seja da música “cafona”. Na letra em questão, não há uma divergência entre esses estilos, para os compositores, fica claro que eles fazem parte da música popular brasileira e, principalmente, de uma música popular brasileira que precisava ser desmistificada.

A partir disso, podemos afirmar que, ao citar Odair José, que é ainda nos dias de hoje considerado por muitos como o maior nome da música tida como “brega”, tais compositores o colocam nesse rol de artistas que produziam música popular brasileira, não havendo uma fronteira entre sua produção e as dos demais artistas, mas que todos produziam o que eles consideravam uma brincadeira, o que a cantora complementa em *Arrombou a Festa II*<sup>81</sup> como parecendo “uma brincadeira de garoto”.

Odair José, como mencionado anteriormente, não se considera um cantor de música “brega”. Embora o auge do seu sucesso tenha se dado durante a década de 1970, quando ele era reconhecido enquanto cantor de música romântica – ou “brega” –. O mesmo por não considerar a sua obra pertencente a tal estilo, sempre buscou aproximar sua produção musical mais à definição de pop, pois, segundo ele, o rótulo de “brega” era dado de forma a diminuir o trabalho do artista, a colocá-lo em posição de criador de algo que não era bom, mas que, no entanto, suas músicas fazem sucesso mesmo após quase meio século que foram lançadas. Sendo assim, as mesmas não poderiam estarem inseridas nesse rótulo determinado pelo preconceito: “se você consegue ter uma música com 40 anos tocando e as pessoas cantando é porque você conseguiu (...) ter uma qualidade.”<sup>82</sup>

Odair José, durante sua carreira enquanto considerado cantor romântico, esteve algumas vezes muito próximo à cantores da música popular brasileira, e chegou até mesmo a fazer um dueto com Caetano Veloso, por exemplo. Sua relação com a música popular

---

saindo de lá até que conseguisse vê-la. Em entrevista, a mesma afirmou que após sua saída da prisão, quando não tinha mais recursos financeiros e encontrava-se grávida, Elis também procurou ajudá-la, pedindo a mesma para que compusesse algumas músicas. Fonte: Jovem Pan Online. Disponível em: <http://jovempan.uol.com.br/entretenimento/rita-lee-conta-como-passou-de-inimiga-melhor-amiga-de-elis-regina-ouca.html> > acesso em 08/07/2017.

<sup>80</sup> JONES, Rita Lee. *Rita Lee: uma autobiografia*. Globo Livros, 2016.

<sup>81</sup> LEE, Rita. *Arrombou a Festa II*. Intérprete: Rita Lee. In: LEE, Rita. *Rita Lee*. Som Livre, p1977. 1 disco sonoro.

<sup>82</sup> Odair José em entrevista a TV Jaguari, em 2013.

brasileira, com os espaços que a mesma ocupava, bem como com o seu público, nem sempre foi pacífica. Um exemplo de tal aproximação é um festival de música na década de 1970 onde o mesmo teve a oportunidade de dividir um palco com Caetano Veloso, na feira musical Phono 73, onde não foi bem recebido. Sobre tal participação, o cantor afirma que:

“Eu era o maior vendedor da Polygram, mas não estava ali entre a elite. Naquele momento foi um prazer estar com ele, um homem muito inteligente, à frente do seu tempo. Mas foi, evidentemente, uma confusão, com vaias, porque eu era um objeto estranho naquele ambiente. Vaias a gente sempre leva na vida, mas aquela foi muito especial, a qual eu talvez não tenha dado a devida importância”, admite o cantor, 43 anos depois.<sup>83</sup>

Hoje em dia o mesmo é cantor de rock, o que ele considera mais parecido com suas produções, com as mensagens que quer repassar e as temáticas que procura abordar. Recentemente ele admitiu em várias entrevistas que durante o auge da sua carreira foi usuário de drogas e bebidas alcólicas, principalmente durante as décadas de 1970 e 1980. Nos dias atuais ele se considera “natureba”, usuário de academia, com uma alimentação balanceada e livre de vícios como maconha e cocaína. Em entrevista a Rádio TRIP FM ele afirmou não ter “morrido de overdose porque a vida não quis”.<sup>84</sup> Segundo ele, um fator determinante em tirá-lo das drogas foi sua esposa, que foi afastando-o de tais vícios.

Sendo assim, se concordarmos com a proposta lançada por Edwar de Alencar Castelo Branco, podemos afirmar também que Odair José também estava próximo à ideia de *corpo-transbunde-partidário*, a exemplo dos tropicalistas. No entanto, isso não se aplica a todos os cantores de música tida como “brega”, que, por sua vez, também não estavam inseridos dentro dessa ideia de corpo-militante-libertário, visto que sua produção fugia tanto à perspectiva de uma arte engajada, comprometida com a causa revolucionária e com uma pretensa consciência social, quanto também de uma arte do desbunde, vinculada às referências estéticas e comportamentais da chamada contracultura. Nesse sentido, cabe perceber que os representantes desse estilo musical não estavam inseridos nem em um nem em outro, à possível exceção, como já foi dito, do próprio Odair José.

Referente a essa dimensão política dos artistas da época, podemos tomar como exemplo outro artista, considerado por muitos como pertencente ao estilo “brega”, que seria

<sup>83</sup> Odair José em entrevista ao Jornal do Commercio, Pernambuco. 23/10/2016. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2016/10/23/odair-jose-lanca-gatos-e-ratos-e-recusa-rotulo-de-brega-257802.php> > acesso em: 07/07/2017.

<sup>84</sup> Jornal TRIP FM – UOL, 2015. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/d3eo0gxfj0w1/odair-jose-muito-alem-dos-rotulos-rei-do-brega-e-terror-das-empregadas-04024E1B3566D4A95326?types=A&> > acesso em 04/07/2017.

Agnaldo Timóteo. O mesmo também representa essa parcela de artistas “bregas” que ora se envolveram com a música popular brasileira da década de 1970, não tendo também uma relação amigável com o público presente. Trata-se de sua participação no programa global *Som Livre Exportação*, em 1971, que era um espaço destinado à apresentação de artistas vindos de festivais, por conseguinte, em sua grande maioria, da música popular brasileira. Agnaldo, como exceção desses artistas da música tachada de “cafona” ao se apresentar em tal programa, não chegou sequer a finalizar a primeira música da apresentação, pois o público começou a vaiar e jogar objetos nele, sendo, como afirma o próprio, “a maior vaia da sua vida”:

Eu indaguei se não seria porque ali era um espaço de cantores identificados com o público universitário. “Sim” – respondeu Timóteo –, “era o espaço do Ivan Lins, da Elis Regina, do Caetano Veloso, e era também um espaço de idiotas que não sabiam diferenciar entre um cantor e um político. Porque aquilo era um encontro de políticos, eles se reuniam lá para falar mal do governo, e eu era apenas um cantor; na época não tinha nenhuma participação na política e nem tinha cara de esquerda. E a juventude universitária sempre gostou de fingir-se esquerdista. São aqueles meninos de classe média que só usam tênis importados dos Estados Unidos e pensam que são comunistas. Me lembro que na hora a Elis Regina entrou no palco e deu um esporro naquela garotada babaca. Mas eu fiquei muito emocionado, chorei pra caramba, fiquei indignado. Foi horrível.”<sup>85</sup>

Na fala de Agnaldo Timóteo podemos perceber como o mesmo se coloca enquanto apenas cantor na década de 1970 e por não ter participação política, foi vaiado, já que o público queria um político, e não um cantor, segundo o mesmo. No entanto, ele desde a década de 1980 atua como político brasileiro. Sua participação na política iniciou no ano de 1982, ao se eleger deputado federal do Rio de Janeiro. Depois disso, o mesmo atuou no meio político ainda como vereador do Rio de Janeiro e também de São Paulo.

Dessa forma, atentamos que os ideais entre a música popular brasileira e a música popular “cafona” ora se divergem, ora se convergem, de modo que a MPB e a música tachada como “brega” são demarcadas por espaços de poder, onde o que define o que é um gênero ou outro são os espaços onde elas circulam: os lugares, as colunas culturais, os intelectuais, mas em outros aspectos, como em termos de temática, ambas trazem basicamente os mesmos assuntos, elemento esse que será abordado no capítulo seguinte.

---

<sup>85</sup> Declaração feita pelo cantor Agnaldo Timóteo em entrevista, In: ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 201.

**TERCEIRO COPO – “EU VOU TIRAR VOCÊ DESSE LUGAR”:** amores dançantes entre mesas de bar

Garçom, olhe pelo espelho  
 A dama de vermelho  
 Que vai se levantar.  
 Note que até a orquestra  
 Fica toda em festa  
 Quando ela sai para dançar.  
 Essa dama já me pertenceu  
 E o culpado fui eu da separação.  
 Hoje eu choro de ciúme,  
 Ciúme até do perfume  
 Que ela deixa no salão.

Garçom, amigo,  
 Apague a luz da minha mesa  
 Eu não quero que ela note  
 Em mim tanta tristeza.  
 Traga mais uma garrafa,  
 Hoje eu vou me embriagar.  
 Quero dormir para não ver  
 Outro homem em meu lugar.<sup>86</sup>

Num certo bar, um homem encontra-se bebendo, sozinho, olhando para uma dama no salão, onde as luzes encontram-se altas, como se fosse um holofote destacando sua beleza. A mesma está dançando e atraindo a atenção dos sujeitos ali presentes. Naquela mesa, na penumbra, perdido em suas reminiscências, ele continua observando de longe essa mulher, que está usando um traje vermelho, ao mesmo tempo em que conversa com o garçom, chamando a atenção dele para essa dama e contando-lhe sua fracassada história de amor com ela. Essa era a mulher que ele amava e, sentindo-se triste e culpado pela separação, apenas lhe resta observá-la dançar, enquanto embriaga-se como uma forma de fugir da realidade, do sofrimento de vê-la divertir-se com outros homens, despertando-lhe um ciúme que o consome.

*A Dama de Vermelho*, música de Waldick Soriano, gravada em 1983 no álbum *O Jogo do Amor*, trata-se de uma espécie de elegia, uma narrativa triste sobre um amor mal resolvido. Além disso, sua ambiência é um bastante recorrente na música tida como “cafona”: o bar. Neste ambiente, entre um copo e outro, o sujeito desabafa, fala das suas histórias de amor, dos seus amores perdidos, das suas decepções. No entanto, essa temática não é assídua apenas nas músicas desse gênero. Assim como diversos outros temas presentes na dimensão musical que, historicamente, configurou-se para sujeitos tais como Amado Batista, Reginaldo Rossi e

<sup>86</sup> SORIANO, Waldick. *A Dama de Vermelho*. Intérprete: Waldick Soriano. In: SORIANO, Waldick. *O Jogo do Amor*, p1983. 1 disco sonoro.

Waldick Soriano, personagens centrais desse trabalho, ela também se faz presente em canções da chamada Música Popular Brasileira. Ao longo do capítulo, procuraremos fazer uma relação entre ambas para percebermos quais as principais semelhanças e divergências presentes entre esses estilos e tentarmos entender como atuava a fronteira quando essas produções de ambos os gêneros falavam acerca do mesmo assunto. Afinal, o que definia uma música ser MPB ou “música brega” quando estas possuíam temas em comum?

Para fazermos uma relação entre esses dois gêneros, procuraremos discutir, entre tantos temas presentes em ambos, a representação feminina, a qual permeia esses gêneros muitas vezes de forma distinta; as músicas censuradas, tanto política quanto socialmente durante o período da ditadura civil-militar brasileira, seja por tratar dos chamados “símbolos da pós-modernidade”,<sup>87</sup> seja por abordar temáticas que atingissem ou denunciasses de forma direta ou indireta o regime político da época, como também por trabalhar assuntos que atingissem a moral e/ou os bons costumes. Além disso, iremos discutir também músicas relacionadas à traição e ao amor.

### 3.1. Musas das mesas na penumbra: imagens da representação feminina

*Não posso entender a sua crueldade  
Destruiu nosso mundo de felicidade  
Para conservar esse corpo seu  
Não quis ser mãe de um filho meu.*

Amado Batista

O personagem feminino se faz presente com certa frequência em canções de artistas dos mais diferentes gêneros e estilos. Geralmente esses artistas possuem a sua musa inspiradora e esta é desde a sua esposa, namorada, amiga, parente, como também atrizes ou personalidades famosas, ou amores não correspondidos, a qual os compositores tomam como inspiração para compor suas canções e discutir os mais diversos assuntos em suas obras, como exaltar a sua beleza ou contar uma história de amor. Ou seja, normalmente vemos uma versão romântica acerca da mulher e do universo feminino. No entanto, as músicas também servem para denunciar os mais diversos tipos de abusos sofridos por essa parte da sociedade, assim como também podem ser utilizadas para reafirmar preconceitos existentes em torno da mesma.

---

<sup>87</sup> CASTELO BRANCO, Edwar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 94.

Ao pesquisarmos sobre músicas que foram lançadas durante as décadas de 1970 e 1980 tanto da hoje consagrada como MPB quanto da música tida como “cafona”, encontramos sobre os mais variados temas no que diz respeito a como a mulher era interpretada em ambos os gêneros. Entre tantos temas comuns a ambos, podemos destacar como a prostituição estava sendo abordada nas produções musicais da época. Esse tema fazia-se muito presente nas letras das músicas “bregas”, até mesmo porque eram nesses ambientes onde a maioria dos cantores desse gênero faziam seus shows, sendo assim, viam de perto esse universo e mantinham contato direto com o mesmo.

Como já mencionado anteriormente, a maioria dos artistas tidos como “cafonas” vinham de famílias desfavorecidas economicamente, alguns tendo saído de interiores de diversos estados para aventurarem-se nas cidades grandes em busca de serem contratados pelas grandes gravadoras nacionais, a fim de obter sucesso e de uma melhor qualidade de vida. No entanto, isso era algo que demandava de algum tempo, por isso, a maioria desses artistas tinham que trabalhar naquilo que conseguissem, como uma forma de se manterem enquanto seus planos não se concretizavam. Alguns trabalhavam durante o dia e faziam shows durante a noite e eram justamente em bares e cabarés que esses artistas se apresentavam, na maioria das vezes. Com isso, eles retravam essa realidade, a qual eram telespectadores assíduos, em suas canções. É o caso de *Eu Vou Tirar Você Desse Lugar*, de Odair José:

Olha, a primeira vez que eu estive aqui  
Foi só pra me distrair  
Eu vim em busca do amor

Olha, foi então que eu lhe conheci  
Naquela noite fria  
Em seus braços, meus problemas esqueci

Olha, a segunda vez que eu estive aqui  
Já não foi pra distrair  
Eu senti saudades de você

Olha, eu precisei do seu carinho  
Pois eu me sentia tão sozinho  
E já não podia mais lhe esquecer

Eu vou tirar você desse lugar  
Eu vou levar você pra ficar comigo  
E não me interessa o que os outros vão pensar

Eu vou tirar você desse lugar  
Eu vou levar você pra ficar comigo

E não me interessa o que os outros vão pensar

Eu sei que você tem medo de não dar certo  
Pensa que o passado vai estar sempre perto  
E que um dia eu posso me arrepender

Eu quero que você não pense em nada triste  
Pois quando o amor existe  
Não existe tempo pra sofrer

Eu vou tirar você desse lugar  
Eu vou levar você pra ficar comigo  
E não me interessa o que os outros vão pensar

Eu vou tirar você desse lugar  
Eu vou levar você pra ficar comigo  
E não me interessa o que os outros vão pensar<sup>88</sup>

Nesta música, gravada no compacto simples *Odair José*, de 1972, o compositor utiliza uma melodia com a batida simples, a qual acompanha a música em toda a sua extensão. Nela, ele fala a partir de um eu lírico masculino, o qual na primeira vez que frequenta esse ambiente, como uma forma de divertir-se, conhece uma mulher e passa uma noite com a mesma, depois decide voltar para vê-la, pois sentiu saudades dela. Ou seja, o sujeito presente nesta canção não procura uma prostituta apenas para satisfazer seus desejos sexuais, mas também como uma forma de obter uma companhia, como podemos notar no trecho: “Olha, eu precisei do seu carinho/ Pois eu me sentia tão sozinho/ E já não podia mais lhe esquecer”. Após isso, ele decide tirá-la daquele ambiente para viver com ele, mesmo ela tendo certo receio do preconceito em torno do seu passado. Sendo assim, podemos ver que nesta canção, o compositor deixa claro que não importa o preconceito da sociedade para com aquele amor, embora a música seja contemporânea de uma época ainda marcada fortemente pelo preconceito em torno da imagem da prostituta como esposa.<sup>89</sup>

Devemos destacar aqui, além da função social da mulher e do homem em geral, a da prostituta na própria sociedade, onde era vista como uma “mulher da vida”, termo que a acompanhava mesmo após o casamento, pois havia na sociedade um receio de que essa mulher pudesse voltar a se prostituir, a não mais querer ter relações somente com um homem, o que não era tido como o ideal para as moças de acordo com os bons costumes da época, as

<sup>88</sup> JOSÉ, Odair. Eu Vou Tirar Você Desse Lugar. Intérprete: Odair José. In: JOSÉ, Odair. *Odair José*, p1972. 1 disco sonoro.

<sup>89</sup> Para uma discussão mais ampla a respeito, ver: RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista* (Brasil, 1890-1930). São Paulo: Paz e Terra, 2014; RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

quais tinham que conservar sua virgindade até o casamento, assim como manter certa conduta moral para que se mantivesse passível a arranjar um matrimônio vantajoso. Como afirmado por Marilda Corrêa Ciribelli: “as mães educavam suas filhas para serem caseiras, submissas, dependentes, passivas, delicadas e frágeis.”<sup>90</sup> Sendo assim:

(...) A mulher ideal era definida a partir dos modelos femininos tradicionais-ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido- e das características próprias da “feminilidade”, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. Nesse cenário, moviam-se moças de família versus levianas, galinhas versus moças para casar, vassourinhas e maçanetas. “Dar-se ao respeito” era uma palavra de ordem. “Não casar” era sinônimo de fracasso e interromper carreira, na chegada do primeiro filho, considerado normal. As esposas dos “anos dourados” eram valorizadas por sua capacidade de responsabilizar-se pela felicidade doméstica, “conquistando o homem pelo coração, mas conservando-o pelo estômago”.<sup>91</sup>

Por isso, as prostitutas estavam fora desse padrão de mulher casada ou de mulher que servia para casar, de acordo com a sociedade. Por isso, estas apareciam apenas como diversão para os homens, como sujeitos à margem da sociedade, mas necessárias, pois eram elas quem deviam iniciar os rapazes na atividade sexual, que, como afirmado por Pedro Vilarinho Castelo Branco, esses rapazes eram levados por seus pais ou parentes para que iniciassem suas relações sexuais, como forma de afirmar sua masculinidade.<sup>92</sup>

No entanto, as mesmas, aos olhos dos homens, eram vistas muitas vezes como mulheres mais fáceis, disponíveis e acessíveis, o que contribuía para que esses homens se apaixonassem por elas e, como expresso pelo próprio Odair José, quisessem tirá-las daquele lugar, que era o cabaré. Sobre isso, vemos em *Meninas Perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*<sup>93</sup> que as mulheres das classes sociais mais baixas eram as principais construtoras dessa diversidade, pois as mesmas não seguiam à risca os valores impostos pela classe dominante, já que elas preferiam os “amasiamentos”, onde tinham casos, dormiam juntos e não eram casadas.

<sup>90</sup> CIRIBELLI, Marilda Corrêa. *Mulheres Singulares e Plurais: (Sofrimento e criatividade)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 156.

<sup>91</sup> PRIORE, Mary Del. *Histórias Íntimas - Sexualidade e Erotismo na História do Brasil-2ª Ed*, 2014. p. 160-161.

<sup>92</sup> CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. *História e masculinidades. A prática escriturística e as vivências masculinas no início do século XX*. Teresina: EDUFPI, 2008.

<sup>93</sup> ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas Perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1989.

Não obstante, produções musicais que englobam esse tema da prostituição feminina também se faz presente em canções da chamada MPB. Exemplo disso, Chico Buarque, na *Ópera do Malandro*, conjunto de composições deste para o musical homônimo, em 1979, fala em *Folhetim* sobre o mesmo tema, sob o viés de uma mulher:

Se acaso me quiseses  
Sou dessas mulheres  
Que só dizem sim  
Por uma coisa à toa  
Uma noitada boa  
Um cinema, um botequim

E, se tiveres renda  
Aceito uma prenda  
Qualquer coisa assim  
Como uma pedra falsa  
Um sonho de valsa  
Ou um corte de cetim

E eu te farei as vontades  
Direi meias verdades  
Sempre à meia luz  
E te farei, vaidoso, supor  
Que és o maior e que me possuis

Mas na manhã seguinte  
Não conta até vinte  
Te afasta de mim  
Pois já não vales nada  
És página virada  
Descartada do meu folhetim<sup>94</sup>

A música de Chico, embora seja suave, com uma batida lenta, a qual permanece como uma constante no decorrer da música, possui elementos que a caracterizam como sendo pertencente ao estilo da MPB, como os arranjos mais elaborados através de notas e acordes mais complicados. Percebemos que nesta música, Chico Buarque fala através de metáforas, onde, “sou dessas mulheres que só dizem sim” refere-se a uma prostituta. E a mesma segue afirmando que em troca de bens poderia satisfazer os desejos, assim como também envaidecê-lo, fazendo-o acreditar que o mesmo a possuía, no entanto, no dia seguinte este já não lhe valeria mais nada. Aqui, temos outra versão do tema, pois a canção traz uma história contada a partir de um eu lírico feminino, onde, diferentemente da música de Odair José, as falas partem do próprio personagem feminino.

Isso também acontece em outras músicas de Chico Buarque, como *Terezinha*<sup>95</sup>, também parte integrante da *Ópera do Malandro*, que carrega a representação de um cortejo,

<sup>94</sup> BUARQUE, Chico. Folhetim. In: \_\_\_\_\_. *Ópera do Malandro*, 1979. 1 disco sonoro.

onde três homens tentam impressionar a personagem principal da música. Também é visível em *Bárbara*<sup>96</sup>, parte da peça de teatro *Calabar*, escrita por Ruy Guerra e musicada por Chico Buarque, gravada no álbum *Chico Canta*, de 1973, que representa um diálogo entre duas mulheres. Ambas possuem um eu lírico feminino, embora sejam compostas por Chico, e, assim como *Folhetim*, remetem a uma dimensão do ser feminino que transborda a configuração padronizada desse sujeito.

Sendo assim, compreendemos que entre essas canções de Odair José e Chico Buarque, embora abordem o mesmo tema, disponibilizam duas visões distintas: na música tida como “cafona”, o autor traz uma história de amor com uma prostituta, falando do carinho e cuidado que a mesma tem para com o homem que lhe procurou em busca de amor, de fugir da solidão. Nela, também é possível notarmos que o compositor traz aspectos que nos evidenciam o preconceito na qual a prostituta estava submetida ao se tornar esposa desse homem.

Já na música de Chico Buarque, que é um artista consagrado da Música Popular Brasileira, o cantor e compositor traz um ponto de vista diferente – sob o olhar da prostituta – onde não mais a mulher era tida como objeto, mas o homem. Talvez o compositor já tivesse contato com o movimento feminista, com os debates acerca de tal discussão, bastante difundidos na Europa e nos Estados Unidos daquele período, de forma que a mulher retratada na música não aparece ligada ao amor, ao apego, dimensão sentimental tão comum ao homem de outrora. Como destacado por Margareth Rago:

Certamente podemos encontrar outras expressões das lutas de resistência feminina fora do campo minado da política institucional. Afinal, é sobre a questão moral que recai o maior peso da opressão sobre a mulher. A não amamentação, a prática do aborto, a contestação do papel da esposa-mãe-dona-de-casa podem ser pensadas como sinais de outro tipo de resistência social das mulheres.<sup>97</sup>

Chico apresenta uma compreensão do tema com a prostituta sendo aquela que está à procura de bens materiais ou de uma noitada e nada mais, como podemos ver em: “Na manhã seguinte/ Não conte até vinte/ Te afaste de mim/ Pois já não vales nada/ És página virada/ Descartada do meu folhetim”.

---

<sup>95</sup> BUARQUE, Chico. Terezinha. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*, p1979. 1 disco sonoro.

<sup>96</sup> BUARQUE, Chico. Bárbara. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Chico Canta*, p1973. 1 disco sonoro.

<sup>97</sup> RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista*. São Paulo: Paz e Terra 2014. p. 102.

Ainda sobre como a mulher era representada nessas músicas, podemos ver que em algumas produções musicais de ambos os gêneros ainda retratavam uma visão a qual podemos caracterizar como machista sobre a mesma, sobre como ela devia se portar, como é o caso de *Marina*, música de Dorival Caymmi, gravada em compacto de 1947 e regravada posteriormente em *Caymmi Também é de Rancho*, de 1973, que faz parte do rol de artistas considerados emepistas:

Marina, morena  
 Marina, você se pintou  
 Marina, você faça tudo  
 Mas faça um favor  
 Não pinte esse rosto que eu gosto  
 Que eu gosto e que é só meu  
 Marina, você já é bonita  
 Com o que deus lhe deu  
 Me aborreci, me zanguei  
 Já não posso falar  
 E quando eu me zango, marina  
 Não sei perdoar  
 Eu já desculpei muita coisa  
 Você não arranjava outra igual  
 Desculpe, marina, morena  
 Mas eu tô de mal

Marina, morena  
 Marina, você se pintou  
 Marina, você faça tudo  
 Mas faça um favor  
 Não pinte esse rosto que eu gosto  
 Que eu gosto e que é só meu  
 Marina, você já é bonita  
 Com o que deus lhe deu  
 Me aborreci, me zanguei  
 Já não posso falar  
 E quando eu me zango, marina  
 Não sei perdoar  
 Eu já desculpei muita coisa  
 Você não arranjava outra igual  
 Desculpe, marina, morena  
 Mas eu tô de mal  
 De mal com você  
 De mal com você.<sup>98</sup>

Nessa composição de Dorival Caymmi, cantor baiano que se conformaria como referência em músicas que remetiam aos universos baiano e carioca, vemos uma representação do domínio masculino sobre a mulher até na sua forma de se arrumar, pois o

<sup>98</sup> CAYMMI, Dorival. *Marina*. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMMI, Dorival. *Caymmi Também é de Rancho*, p1973. 1 disco sonoro.

compositor nos mostra que o personagem fica bravo porque a mulher passou maquiagem no rosto e por isso ele fica de mal com ela, zangado e aborrecido. O personagem presente na canção não quer que a mulher se mostre para outros homens, que ela permaneça como figura do lar, do espaço privado, sem vaidades, sendo perceptível o sentimento de posse do personagem masculino para com o feminino. Onde a mesma não poderia ser notada por outros, o que demonstra insegurança de si mesmo e posse sobre a mesma.

Essa normatização do corpo feminino também se faz presente em músicas de ambos os gêneros musicais. Em produções da considerada “brega”, percebemos em *Você Não Deixou Nosso Filho Nascer*, composição de Vicente Dias gravada por Amado Batista no álbum *Casamento Forçado*, de 1984, como o discurso sobre ter filhos estava atrelado às produções musicais, funcionando como reflexo do pensamento da época em questão, onde era baseado muitas vezes na doutrina cristã, que proíbe o aborto. Como citado por Elizabeth Badinter, em sua obra intitulada *Um amor conquistado: um mito do amor materno*, era esperado que as mulheres fossem “boas reprodutoras, sem curiosidade nem ambições, era o que lhes convinha.”<sup>99</sup> Na música, Amado Batista fala de como a mulher tirou o direito de ser pai e de como ela foi cruel ao abortar para conservar o seu corpo:

Você não deixou o nosso filho nascer  
 Bebeu tantas coisas pra ele morrer  
 Você não deixou o nosso filho nascer  
 Bebeu tantas coisas pra ele morrer

Não posso entender a sua crueldade  
 Destruíu nosso mundo de felicidade  
 Para conservar esse corpo seu  
 Não quis ser mãe de um filho meu

Você não deixou o nosso filho nascer  
 Bebeu tantas coisas pra ele morrer  
 Você não deixou o nosso filho nascer  
 Bebeu tantas coisas pra ele morrer

Um choro dentro da noite  
 Às vezes atrapalha a gente  
 Levantaria com sono  
 Mas ficaria contente  
 O que será de nós dois  
 Não vamos ter sossego mais  
 Você tirou o direito

---

<sup>99</sup> BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p. 134.

Que eu tinha de ser pai<sup>100</sup>

Observamos como está exposto na letra o pensamento machista, que perpetua até mesmo nos dias atuais, no qual a mulher, em seus mais diversos aspectos, aparece como culpada por não fazer aquilo que o homem e a sociedade esperavam dela.

Esse pensamento se faz presente não somente nesta música, mas também em outras, como *Uma Vida Só (Pare de Tomar a Pílula)*, de Odair José:

Já nem sei há quanto tempo  
Nossa vida é uma vida só  
E nada mais

Nossos dias vão passando  
E você sempre deixando  
Tudo pra depois

Todo dia a gente ama  
Mas você não quer deixar nascer  
O fruto desse amor

Não entende que é preciso  
Ter alguém em nossa vida  
Seja como for

Você diz que me adora  
Que tudo nessa vida sou eu  
Então eu quero ver você  
Esperando um filho meu  
Então eu quero ver você  
Esperando um filho meu

Pare de tomar a pílula  
Pare de tomar a pílula  
Pare de tomar a pílula  
Porque ela não deixa o nosso filho nascer

Você diz que me adora  
Que tudo nessa vida sou eu  
Então eu quero ver você  
Esperando um filho meu  
Então eu quero ver você  
Esperando um filho meu

Pare de tomar a pílula  
Pare de tomar a pílula  
Pare de tomar a pílula  
Porque ela não deixa o nosso filho nascer<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> DIAS, Vicente. Você Não Deixou Nosso Filho Nascer. Intérprete: Amado Batista. In: BATISTA, Amado. *Casamento Forçado*, p1984. 1 disco sonoro.

Nessa música, Odair José, um dos precursores a falar da pílula anticoncepcional em canções, expõe como a mulher, ao tomar a pílula, impede que o filho do casal nasça e, como uma prova de amor, pede para que a mesma pare de tomar a pílula anticoncepcional, permitindo, assim, que possam ter um filho, como visto no trecho: “Você diz que me adora/ Que tudo nessa vida sou eu/ Então eu quero ver você/ Esperando um filho meu.”

Entretanto, a pílula anticoncepcional não foi um assunto abordado somente por Odair José em suas letras. Caetano Veloso, por exemplo, acredita-se que tenha sido o pioneiro neste assunto, através da sua música *Anunciação*, composta com Rogério Duarte e divulgada no álbum de 1968, onde o mesmo, assim como Odair, afirma que não era para a mulher se iludir tomando pílulas:

Maria, Maria  
 Nosso filho está perto  
 Esta noite eu o vi em sonhos  
 Me chamando  
 Antes já o pressentia  
 Esta noite eu o vi de repente,  
 vagamente  
 Maria, Maria  
 Maria, tenho medo que você não  
 chegue a tempo  
 Que ele apareça em meu quarto  
 noturno  
 Com uma faca na mão  
 E um sorriso nos lábios  
 É preciso impedir que ele cresça  
 longe de nós  
 E não nos reconheça  
 Maria, Maria  
 Tente mesmo chegando  
 A cabeleireira vermelha  
 Como incêndio mais belo do que nós  
 Enquanto nós pensamos  
 Que ainda jaz  
 Na caixa de sapato  
 Não deixe nosso filho  
 Substituir seu leite  
 Pelo leite das feras  
 Maria, Maria  
 Maria  
 Não te iludes com pílulas ou outros métodos  
 Tarde demais para tais providências  
 Essa noite, Maria, essa noite ele  
 gritou seu nome

---

<sup>101</sup> JOSÉ, Odair. Pare de Tomar a Pílula. Intérprete: Odair José. In: JOSÉ, Odair. *Odair José*, p1973. 1 disco sonoro.

Maria, Maria<sup>102</sup>

Percebemos aqui a pílula anticoncepcional como um símbolo da pós-modernidade, que, juntamente com as novas tecnologias surgidas eram temas para as mais diversas produções, como defendido por Edwar Castelo Branco em sua obra *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*, onde o mesmo afirma que a década de sessenta foi palco de muitas inovações tecnológicas, a exemplo disso podemos citar o videocassete, que chega ao Brasil nessa época e é um dos principais símbolos dessa modernidade que surgia. E a mesma, argumenta Edwar de Alencar Castelo Branco, vem para afirmar a ideia de “aldeia global”, conceito do canadense Marshall McLuhan, o qual é entendido por tal expressão que essa modernidade trazida pelos meios eletrônicos servia para unir pessoas e etnias, embora estivessem distantes. Mas, ao mesmo tempo em que essa modernidade se manifestava para os brasileiros, sendo comemorado cada novo avanço, a mesma era sinônima de medo, de uma incerteza do futuro.

Para ele, avanços científicos como a ida do homem à lua, especialmente, marcaram muito essa década. Tal avanço em questão provocou tamanha euforia que este assunto se fez presente em diversas produções artísticas e intelectuais, como por exemplo, as músicas. Artistas como Gilberto Gil, citado por Edwar de Alencar Castelo Branco em sua obra, produziram sobre este feito e, segundo o próprio Gilberto, este era um assunto que estava em alta, ou seja, todos estavam criando músicas, poemas e afins sobre o assunto em questão.

E não somente a conquista da lua era alvo de comentários e produções, mas todos os avanços tecnológicos que surgiam nessa época, os quais contribuíram e foram fundamentais para as tecnologias existentes nos dias atuais. Sobre isso:

Maravilhas tecnológicas como a invenção do vídeo-cassete e a conquista da lua, portanto, cada qual a seu modo e com sua extensão própria, contribuíram para transformar fortemente a vida dos homens e mulheres que viveram naquele período. Em busca de conexão, muitos corpos redefiniram valores em vastos campos da vida social. Esta redefinição, por sua vez, se fazia graças a um conjunto de esforços voltados pra a prospecção de novas linguagens.<sup>103</sup>

Para tal autor, esse período foi marcado pelas notícias de acontecimentos extraordinários na ciência, o que fez emergir também um sentimento de medo por parte da população, pois veio à tona também uma superlotação das cidades, o que foi durante um

<sup>102</sup> VELOSO, Caetano; DUARTE, Rogério. Anúnciação. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*, p1968. 1 disco sonoro.

<sup>103</sup> CASTELO BRANCO, Edwar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 53-54.

período motivo de preocupação, pois todas essas inovações tecnológicas surgiam primeiro nos grandes centros urbanos e posteriormente eram direcionadas aos interiores, o que fez com que as pessoas se sentissem atraídas a ir morar nessas cidades. Esse fenômeno da superlotação das cidades a partir da década de 60 pode ser entendido a partir da noção de cidade como um ímã, percepção da urbanista Raquel Rolnik, que em sua obra, enfatiza que as cidades funcionavam como um ímã, capaz de atrair sujeitos para seu burburinho.<sup>104</sup>

Outro motivo de receio por causa dessas inovações veio por conta das descobertas nucleares. Através dessas novas tecnologias, foi possível descobrir que alguns países eram detentores de armas nucleares, o que era sinônimo de mortes de uma sociedade inteira, pois, como afirmado por Edwar, as vítimas passavam a ser invisíveis. Em questão de minutos seria possível destruir uma cidade inteira sem ao menos ver o rosto de suas vítimas, o que diminuía o impacto causado nos assassinatos. Além disso, houve também as inovações no campo da ciência médica, como transplantes, o que também foi alvo de críticas de uma parte da sociedade por estar retardando a morte, ou como considerado por uma boa parte da população, “fazendo o papel de Deus”.

### 3.2. Um bar de vozes interditas: música “brega” e censura

O que rolava antigamente na música popular brasileira era o namoro no portão sob a luz do luar [...] e eu vim falando de cama, de pílula, de puta, de empregada doméstica, porque essa era a realidade do Brasil. E eu sou um cantor de realidade. Eu não sou um cantor de sonhos. Eu sempre digo isto para as pessoas: não ouçam meus discos esperando ouvir sonhos; vocês vão ouvir realidade. Então foi por isso que eu me tornei um artista polêmico e a censura começou a me proibir.<sup>105</sup>

O período do que trata Odair José, no trecho transcrito acima, é, conforme podemos perceber, marcado pelo sistema político da ditadura civil-militar brasileira, que atuava desde 1964, quando civis e militares, em reação às reformas de base propostas pelo então presidente João Goulart deflagraram um golpe de Estado, continuando até 1985, momento em que se concretizam os processos de abertura do regime e instalação da democracia.<sup>106</sup> Este foi um período onde havia um controle sobre os mais diversos tipos de produções, como jornais, revistas, telenovelas, peças de teatro, como também a música. Durante esses anos, vários órgãos atuavam junto ao governo como uma forma de inspecionar os temas presentes nessas

<sup>104</sup> ROLNIK, Raquel. *O que é Cidade*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

<sup>105</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 57.

<sup>106</sup> Para mais informações, ver: NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014; REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

produções, onde aqueles que fossem contrários ao governo, que possuíssem tons de denúncia ou desgosto com a ditadura, seriam censurados. Não obstante, esses segmentos artísticos também não podiam mencionar de forma negativa a situação do país, pois os governantes queriam passar uma imagem que o Brasil estava progredindo, como também aumentar o sentimento de nacionalismo dos brasileiros.

No que se refere ao ramo musical, artistas da chamada MPB são hoje reconhecidos por sua posição frente a esses acontecimentos, os quais traziam nas letras de suas músicas denúncias sobre o sistema político e a situação do país na época, como afirmado por Marcos Napolitano, “a sigla MPB tornava quase um conceito estético e, sobretudo, político”.<sup>107</sup> Artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil usavam suas canções como forma de protestar contra o sistema político vigente, declarando-se contrários ao mesmo, que agia de forma autoritária, não respeitando os direitos dos cidadãos. Todos eles tiveram músicas censuradas, algumas sendo necessária a mudança de uma palavra, do título ou de um trecho; outras sendo proibidas de serem lançadas.

Além disso, muitos emepistas foram exilados do Brasil após a decretação do Ato Institucional de número 5, considerado por muitos como o “golpe dentro do golpe”, fazendo com que a repressão se tornasse mais direta e ampla”.<sup>108</sup> Esses artistas emepistas possuíam, segundo Paulo César de Araújo, uma boa formação intelectual, o que lhes capacitava a discutir de maneira mais aprofundada a temática macropolítica. A maioria era de classe média alta, tendo estudado em bons colégios, alguns até mesmo fora do Brasil, por isso, os mesmos entendiam a proporção do golpe civil-militar e utilizavam suas canções como uma forma de denúncia e resistência ao mesmo. Ao contrário destes, os artistas da música tida como “brega”, em sua grande maioria, não entendiam, no momento da decretação do AI-5, a importância do mesmo ou o quanto esse evento iria atingir as suas vidas e a dos brasileiros. Segundo Paulo César de Araújo, “é possível até dizer que eles assistiram à decretação do AI-5 também ‘bestializados’, sem compreender o seu significado”.<sup>109</sup>

Todavia, embora não tivessem conhecimento do autoritarismo político vigente na época, esses artistas considerados “bregas” em sua grande maioria eram pertencentes a uma parte da sociedade a qual estava à margem dos planos governamentais implantados pelos militares. Sendo assim, os mesmos utilizavam suas músicas como meio para denunciar as

---

<sup>107</sup> NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 179.

<sup>108</sup> Idem. p. 215.

<sup>109</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 48.

condições que essa parte da sociedade menos favorecida economicamente vivia, assim como o preconceito que a mesma vivenciava cotidianamente. Pois, como afirmado por Marilena Chauí, esse autoritarismo não se fazia presente somente na política ditatorial, mas também na própria sociedade:

A sociedade brasileira, como sociedade, é autoritária. Ou seja, é uma sociedade marcada por profundas desigualdades sociais, que produz em seu interior uma legião de excluídos e consagra a individualidade como um fenômeno existente apenas da classe média para cima; é também uma sociedade na qual a estrutura fundiária produz o fenômeno da migração, do bóia-fria e do sem-terra; enfim, é uma sociedade onde há discriminação racial, sexual e de classe. E isto independentemente de estarmos vivendo nos chamados regimes de exceção ou nos chamados regimes democráticos (...) embora os traços do autoritarismo tenham sido reforçados, sem dúvidas, com o golpe de Estado de 1964, o autoritarismo no Brasil “não é exceção, nem mero regime governamental, mas a regra e expressão das relações sociais”<sup>110</sup>

Sendo assim, embora esses artistas da música considerada “brega” não tivessem como foco conteúdos propriamente políticos, eles, ao falarem do cotidiano, acabavam expondo o preconceito existente em torno dos mesmos e dessa parte da sociedade, que sofria no seu dia-a-dia com esse autoritarismo e discriminação presentes na própria sociedade, mesmo não tendo a pretensão de expor o preconceito. Mas, como sujeitos de um tempo, acabavam por trazer em suas músicas aspectos relacionados ao contexto sociopolítico da época, vivenciados no cotidiano, como podemos observar na letra de *Eu não sou cachorro, não*:

Eu não sou cachorro, não  
Pra viver tão humilhado  
Eu não sou cachorro, não  
Para ser tão desprezado

Tu não sabes compreender  
Quem te ama, quem te adora  
Tu só sabes maltratar-me  
E por isso eu vou embora.

A pior coisa do mundo  
É amar sendo enganado  
Quem despreza um grande amor  
Não merece ser feliz, nem tampouco ser amado

Tu devias compreender  
Que por ti, tenho paixão  
Pelo nosso amor, pelo amor de Deus

---

<sup>110</sup> CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 60-61.

Eu não sou cachorro, não<sup>111</sup>

Esta música de Waldick Soriano, presente no álbum *Ele Também Precisa de Carinho*, de 1972, aparentemente remete a assuntos cotidianos, presentes no repertório desses artistas considerados “cafona”, como a dor de cotovelo. No entanto, podemos fazer outra interpretação da mesma, onde o cantor, ao falar: “Eu não sou cachorro, não/ Para viver tão humilhado/ Eu não sou cachorro, não/ Para ser tão desprezado” serve não somente para falar do desprezo sofrido por conta de um grande amor, mas também como maneira de denunciar a discriminação que essa parcela da sociedade, da qual Waldick Soriano também fazia parte, sofria no seu cotidiano por parte da própria sociedade, principalmente sendo ela detentora de um maior favorecimento econômico. Preconceito esse existente entre os mais diversos ambientes, como em shows, onde se encontrava público pertencente à classe média, ou em programas de TV ou de rádio, assim como nas gravadoras. Podemos interpretar a letra dessa música, assim como de diversas outras presentes no repertório desses artistas da música considerada “brega”, como uma metáfora para falar da sua situação social.

Essas metáforas funcionavam não somente para denunciar esse preconceito existente, como também para que as produções desses artistas pudessem passar pela censura. Esse método atuou de forma eficaz tanto em produções musicais de artistas emepistas, quanto em músicas pertencentes ao gênero musical considerado “cafona”, como Benito di Paula, que passou pela experiência de ter suas canções censuradas, como é o caso do samba *Trapézio*, que originalmente trazia em sua letra “Esse Brasil é um trapézio, preso na cumeeira”. Sendo assim, a mesma foi barrada pela censura, sendo liberada somente após seu compositor trocar a palavra “Brasil” por “vida” em sua letra:

Se cobrir, vira circo, se cercar, vira cadeia  
Essa vida é um trapézio, preso na cumeeira

Se cobrir, vira circo, se cercar, vira cadeia  
Essa vida é um trapézio, preso na cumeeira

Vejo o palhaço por fora do carnaval  
Um picadeiro, plantas, matas de metal  
Um cara se equilibra  
Na Linha de Equador  
Mulher barbada na rua  
Ser chamada de senhor

Um elefante chorando

<sup>111</sup> SORIANO, Waldick. Eu Não Sou Cachorro, Não. Intérprete: Waldick Soriano. In: \_\_\_\_\_. *Ele Também Precisa de Carinho*, p1972. 1 disco sonoro.

Consolando um jacaré  
Gol da torcida, é claro  
Na partida é que não é

Fila pra venda do lixo  
Olha que coisa horrorosa!  
Dar de presente à donzela  
Um concreto em vez de rosa

Se cobrir, vira circo, se cercar, vira cadeia  
Essa vida é um trapézio, preso na cumeeira

Se cobrir, vira circo, se cercar, vira cadeia  
Essa vida é um trapézio, preso na cumeeira<sup>112</sup>

Devemos destacar aqui que esses órgãos censores não atuavam de forma solitária. Parte da população também era também responsável pela censura, pois algumas denúncias partiam da própria. Além disso, músicas de diversos cantores não foram censuradas apenas politicamente, mas também socialmente, como é o caso de *Pare de Tomar a Pílula*, a qual foi lançada durante um período no qual havia uma campanha pelo controle da taxa de natalidade, assim como uma difusão desse método anticoncepcional. Por isso, o governo fazia campanhas para que as mulheres utilizassem esse método. Sendo assim, Odair José, ao lançar a música, mostra-se contrário a tal campanha, pedindo que a mulher pare de tomar a pílula. Com isso, essa música acabou sendo proibida de tocar mesmo após o seu lançamento.

Além disso, tal canção também recebeu críticas por parte da Igreja Católica, pois a mesma acreditava que ela servia para divulgar esse método, que era contrário aos dogmas cristãos, os quais defendiam que as pessoas não deveriam fazer sexo por prazer e sim para reprodução, por isso tal método não era aprovado pela igreja, assim como a música falando do mesmo. Tal crítica também veio de grupos mais conservadores, os quais acreditavam que a música significava uma afronta, pois falava de assuntos que não deveriam ser tratados abertamente. Ou seja, algumas pessoas queriam a censura e cobravam a mesma.

Beatriz Kushnir, em sua obra *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*<sup>113</sup> nos mostra um estudo sobre essa parte da sociedade a qual era conivente com o regime militar, atuando de forma direta para que o mesmo fosse eficaz em sua função de censurar, com ênfase na imprensa. Para a autora, nas redações dos jornais havia a presença de censores. Algumas vezes, estes eram os próprios donos dos jornais, os quais

<sup>112</sup> PAULA, Benito di. Trapézio. Intérprete: Benito di Paula. In: PAULA, Benito di. *Benito di Paula*, p1978. 1 disco sonoro.

<sup>113</sup> KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012. p.17-66

compartilhavam da ideologia defendida pelos militares ou, por medo de terem seus jornais proibidos de funcionar, acabavam atuando de forma conjunta ao governo. Entretanto, essa não era uma regra para todos os jornais e jornalistas, sendo notável também a presença daqueles contrários ao sistema imposto pela ditadura: “existiram jornalistas que colaboraram com o regime e outros que resistiram a ele e/ou combateram-no.”<sup>114</sup>

Esses jornalistas que procuravam resistir à ditadura civil-militar utilizavam os mais diversos meios que lhes eram pertinentes para combater a censura imposta a eles. Os mesmos, por diversas vezes, segundo Kushnir, utilizavam de táticas que serviam para denunciar aos seus leitores que estavam sob censura prévia, o que acontecia como forma de manter os jornais em funcionamento. Essas táticas eram mensagens subliminares, que iam desde a colocar páginas em branco, como colocar receitas no lugar de matérias, como também na página inicial do jornal. Nesse sentido, é possível perceber, como afirma Beatriz Kushnir, que:

Os censores eram, portanto, a expressão de uma parcela da comunidade que os queria, e possuíam uma formação cultural semelhante à de muitos outros brasileiros. Nesse sentido, o governo que os empregava definia as exigências relativas ao seu perfil. Nem sempre as demandas do Estado quanto ao trabalho por eles executado confluíam com as de outros estratos dessa mesma sociedade. No âmago desse desencontro, a imagem do censor incapaz fortaleceu-se ante o absurdo, para quem preza a liberdade de expressão, das ordens que cumpriam. Esses funcionários públicos foram sempre executores de medidas, nunca os seus formuladores. Verdadeiros *cães de guarda*, durante a vigência de censura prévia, ligavam para as redações dos jornais de todo o país para instruir o coibido. Iniciavam afirmando: “De ordem superior, fica proibido...”<sup>115</sup>

Percebemos assim que essas mensagens subliminares se mostravam presentes tanto na imprensa quanto nas músicas. Em ambos havia, além dos funcionários do governo pagos para atuarem como censores frente a qualquer tentativa de denúncia do autoritarismo empregado pelo governo militar, a ação de civis, que atuavam juntamente com estes exigindo deles o cumprimento de sua função.

### 3.3. Vai trair o marido em plena lua de mel: histórias de traição

*Hoje é o dia do corno  
Foi bom te encontrar  
Vamos tomar um bom porre  
Pra comemorar*

Reginaldo Rossi

---

<sup>114</sup> Idem. p. 37.

<sup>115</sup> Ibidem. p. 23.

Um dos temas mais recorrentes na música dita “cafona” trata-se da traição conjugal, as chamadas músicas de dor de cotovelo, onde, geralmente, os personagens femininos das canções cometem adultério e os masculinos, ou o eu lírico, vão para os bares “afogar suas mágoas” sobre o acontecido através de bebidas alcóolicas, local no qual eles acabam desabafando com os sujeitos ali presentes, que geralmente é o garçom, ou algum sujeito o qual estes tratam como “amigo”. Essas músicas normalmente não tratam da traição masculina por que se trata das décadas de 1970 e 1980, onde o machismo ainda estava muito impregnado na sociedade, refletindo diretamente nessas músicas.

Nelas, na maioria das vezes, os homens são tidos como verdadeiros heróis se tiverem mais de uma mulher. Sendo assim, esse adultério masculino não é tão mostrado como traição, mas como um ato de um grande homem. Ou seja, para essa sociedade, se um homem possuir um romance com mais de uma mulher, ou cometer adultério ou traição, é enaltecida a sua masculinidade. Ao contrário do feminino, que é mal visto perante a sociedade, levando muitas vezes a crimes passionais, os quais eram justificados por sua honra. Temática essa que permeia a música *Em Plena Lua de Mel*, de Reginaldo Rossi:

Toda vez que o seu namorado sai  
 Você vai ver outro rapaz  
 Olha todo mundo está comentando  
 Seu cartaz tá aumentando

Moça linda, por favor  
 Guarde todo esse amor pra um rapaz  
 Dá vergonha de dizer  
 O que disseram de você, mas ouça

Dizem que o seu coração  
 Voa mais que avião  
 Dizem que seu amor  
 Só tem gosto de fel  
 Vai trair o marido em plena lua de mel

Dizem que o seu coração  
 Voa mais que avião  
 Dizem que seu amor  
 Só tem gosto de fel  
 Vai trair o marido em plena lua de mel<sup>116</sup>

Nesta música, parte do álbum *Cheio de Amor*, de 1981, podemos ver uma representação do pensamento e da visão da sociedade da época, o qual expõe como a mulher

<sup>116</sup> ROSSI, Reginaldo. *Em Plena Lua De Mel*. Intérprete: Reginaldo Rossi. In: ROSSI, Reginaldo. *Cheio de Amor*, p1981. 1 disco sonoro.

infiel era vista. Podemos notar isso a partir do próprio refrão da música: “Dizem que o seu coração/ Voa mais que avião/ Dizem que o seu amor/ Só tem gosto de fel/ Vai trair o marido em plena lua de mel”. Aqui, percebemos que, ao contrário do que era considerado quando o personagem infiel era o homem, quando este papel era ocupado por um personagem feminino, o mesmo era considerado como sinônimo de vergonha, de comentários maldosos das pessoas da dita sociedade tradicional e conservadora.

A traição é um dos temas preferidos desses artistas, como podemos notar nas produções musicais desses cantores e compositores considerados “bregas”, contudo, este tema também se faz notável em canções pertencentes à MPB, como na música *Deslizes*, composta Michael Sullivan e Paulo Massadas, e gravada pelo cantor cearense, Fagner, no álbum *Romance do Deserto*, de 1981. Nela, o eu lírico atua como par romântico do personagem da música, diferentemente da música de Reginaldo Rossi, a qual traz uma abordagem não romantizada. Ele trabalha o tema como se fosse um expectador da mulher presente na canção, e não o seu par romântico, como acontece na canção de Fagner, onde o compositor fala de traição e ao mesmo tempo, de perdão, onde o mesmo afirma que “fecha os olhos” para os passos do personagem, por que sabe que só assim não irá perdê-lo:

Não sei por que  
 Insisto tanto em te querer  
 Se você sempre faz de mim  
 O que bem quer  
 Se ao teu lado  
 Sei tão pouco de você  
 É pelos outros que eu sei  
 Quem você é

Eu sei de tudo  
 Com quem andas, aonde vais  
 Mas eu disfarço o meu ciúme  
 Mesmo assim  
 Pois aprendi  
 Que o meu silêncio vale mais  
 E desse jeito eu vou trazer  
 Você pra mim

E como prêmio  
 Eu recebo o teu abraço  
 Subornando o meu desejo  
 Tão antigo  
 E fecho os olhos  
 Para todos os teus passos  
 Me enganando  
 Só assim somos amigos

Por quantas vezes  
 Me dá raiva de querer  
 Em concordar com tudo  
 Que você me faz  
 Já fiz de tudo  
 Pra tentar te esquecer  
 Falta coragem pra dizer  
 Que nunca mais

Nós somos cúmplices  
 Nós dois somos culpados  
 No mesmo instante  
 Em que teu corpo toca o meu  
 Já não existe  
 Nem o certo, nem errado  
 Só o amor que por encanto  
 Aconteceu

E é só assim  
 Que eu perdo  
 Os teus desliz  
 E é assim o nosso  
 Jeito de viver  
 E em outros braços Tu  
 resolves tuas crises  
 Em outras bocas  
 Não consigo te esquecer  
 Te esquecer<sup>117</sup>

Percebemos aqui que esta música pertencente ao cantor consagrado da MPB, embora trate também de traição, traz outra visão, diferente da exposta na música de Reginaldo Rossi. Nela, o compositor aborda o tema com um olhar mais romantizado e atual. No entanto, podemos perceber em outras composições de artistas desse gênero esse mesmo tema, como *Nervos de Aço*, música de composição de Lupicínio Rodrigues e regravada por diversos artistas consagrados desse gênero musical, como é o caso de Paulinho da Viola, famoso sambista carioca. A canção traz em sua letra uma maior proximidade com a forma na qual os cantores tidos como “brega” utilizavam para falar dos mais diversos temas, que era através de uma linguagem clara e simples:

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor  
 Ter loucura por uma mulher  
 E depois encontrar esse amor, meu senhor  
 Ao lado de um tipo qualquer

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor  
 E por ele quase morrer

---

<sup>117</sup>FAGNER, Raimundo. Desliz. Intérprete: Raimundo Fagner. In: FAGNER, Raimundo. *Romance do Deserto*, p1981. 1 disco sonoro.

E depois encontrá-lo em um braço  
Que nem um pedaço do meu pode ser

Há pessoas com nervos de aço  
Sem sangue nas veias e sem coração  
Mas não sei se passando o que eu passo  
Talvez não lhes venha qualquer reação

Eu não sei se o que trago no peito  
É ciúme, despeito, amizade ou horror  
Eu só sinto é que quando a vejo  
Me dá um desejo de morte ou de dor<sup>118</sup>

Ciúme, despeito, traição. São questões presentes na música que Paulinho da Viola no álbum *Nervos de Aço*, de 1973. Essa discussão, presente nessa música, articula-se ao amor, temática mais presente nas canções “cafonas”, que dão suporte à discussão que desenvolveremos a seguir.

#### 3.4. Entre um copo e outro: lamentos de amores perdidos

*Amigo,  
Se essa cartinha falasse  
Pra dizer àquela ingrata  
Como está meu coração  
Vou ficar aqui chorando  
Pois um homem quando chora  
Tem no peito uma paixão*

Waldick Soriano

É notável a quantidade de músicas englobadas nesse gênero considerado “brega” acerca do amor. Essas canções geralmente abordam o amor impossível, inalcançável, proibido. Algumas possuem como cenário para a história contada na música o bar. Diferentemente dessas produções, nas músicas de grandes cantores e compositores da MPB encontramos uma imagem mais contemplativa, romantizada. Estes cantam o amor através de metáforas, usando uma linguagem coloquial. Nas melodias, trazem tons suaves, com o auxílio de instrumentos presentes na música erudita, como o piano. A exemplo disso, podemos citar a música *Falando de Amor*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, gravada em 1979 no álbum *Seu Tipo*, de Ney Matogrosso, onde o mesmo apresenta uma exaltação à mulher a qual ele está apaixonado:

---

<sup>118</sup> RODRIGUES, Lupicínio. Nervos de Aço. Intérprete: Paulinho da Viola. In: VIOLA, Paulinho da. *Nervos de Aço*, p1973. 1 disco sonoro.

Se eu pudesse por um dia  
 Esse amor essa alegria  
 Eu te juro, te daria  
 Se pudesse esse amor todo dia

Chega perto  
 Vem sem medo  
 Chega mais meu coração  
 Vem ouvir esse segredo  
 Escondido num choro-canção

Se soubesses como eu gosto  
 Do teu cheiro teu jeito de flor  
 Não negavas um beijinho  
 A quem anda perdido de amor

Chora flauta chora pinho  
 Choro eu o teu cantor  
 Chora manso bem baixinho  
 Nesse choro falando de amor

Quando passas tão bonita  
 Nessa rua banhada de sol  
 Minha alma segue aflita  
 E eu me esqueço até do futebol

Vem depressa, vem sem medo  
 Foi pra ti meu coração  
 Que eu guardei esse segredo  
 Escondido num choro-canção

Lá no fundo do meu coração<sup>119</sup>

Nesta música, é apresentado inicialmente um solo de violoncelo, o qual é acompanhado por alguns acordes feitos em um violão. Estes são, em seguida, acompanhados por uma flauta e também por um piano, onde o próprio Tom Jobim está tocando, produzindo uma melodia suave, lenta e harmônica. Neste momento, um coral inicia os primeiros versos da canção, passando para Tom em seguida. Os mesmos seguem a música, ora revezando, ora cantando juntos, até finalmente a música chegar ao seu fim. Notamos nessa música de Tom Jobim elementos que não costumam se fazerem presentes em produções musicais do estilo considerado “brega”, como o solo de violoncelo e também o piano, instrumentos que são mais utilizados na música clássica.

As músicas que fazem parte desse estilo musical considerado “cafona” possuem melodias muito parecidas, as quais são compostas por acordes simples, onde são utilizados

---

<sup>119</sup> JOBIM, Tom; MORAES, Vinícius de. Falando de Amor. Intérprete: Ney Matogrosso. In: MATOGROSSO, Ney. *Seu Tipo*, 1979. 1 disco sonoro.

poucos instrumentos e trazem consigo uma letra de fácil aprendizagem. Geralmente as músicas são compostas por poucos versos, os quais são repetidos durante toda a canção. Sua batida segue quase que uniforme durante toda a execução da mesma. Essa é uma característica da música tida como “brega” em geral, pois as mesmas apresentam, na maioria das vezes, melodias fortes e muito parecidas. Às vezes há uma mudança nos instrumentos utilizados de uma música para a outra, assim como de um artista para o outro, como a incrementação de instrumentos de sopro, por exemplo. Mas, em sua grande maioria, seguem esse padrão. Além disso, trazem ambientes comuns, do cotidiano desses artistas, como é o caso do bar.

Nele, temos um ambiente que se mostra, através das músicas desses artistas, propício para que essa imagem de homem machista vivenciada no próprio dia-a-dia desses artistas seja desconstruída, pois não são raras as produções que citam que o homem estava chorando, sofrendo por amor. Sendo assim, percebemos no ambiente do bar um lugar no qual a sensibilidade desses sujeitos é colocada em prática, desprendendo de seus ideais onde tinham que reafirmar a todo tempo que eram homens e, sobretudo, machos. Os mesmos, ao terem contato com o ambiente e, sobretudo, com as bebidas alcólicas, não atuavam mais como sujeitos que precisavam a todo momento fortalecer essa ideia que se faz presente na sociedade a qual o homem é apresentado como um ser que não demonstra sentimentos, que não chora ou não sofre por causa de um amor. Podemos ver a desconstrução dessa imagem na música *Garçom*, de Reginaldo Rossi:

Garçom  
Aqui, nessa mesa de bar  
Você já cansou de escutar  
Centenas de casos de amor

Garçom  
No bar todo mundo é igual  
Meu caso é mais um, é banal  
Mas preste atenção, por favor

Saiba que o meu grande amor  
Hoje vai se casar  
Mandou uma carta pra me avisar  
Deixou em pedaços meu coração

E pra matar a tristeza  
Só mesa de bar  
Quero tomar todas  
Vou me embriagar  
Se eu pegar no sono  
Me deite no chão

Garçom, eu sei  
 Eu estou enchendo o saco  
 Mas todo bebum fica chato  
 Valente, e tem toda a razão

Garçom, mas eu  
 Eu só quero chorar  
 Eu vou minha conta pagar  
 Por isso eu lhe peço atenção

Saiba que o meu grande amor  
 Hoje vai se casar  
 Mandou uma carta pra me avisar  
 Deixou em pedaços meu coração

E pra matar a tristeza  
 Só mesa de bar  
 Quero tomar todas  
 Vou me embriagar  
 Se eu pegar no sono  
 Me deite no chão<sup>120</sup>

A canção cujo trecho dá título a esse trabalho foi gravada em 1987 no álbum *Teu Melhor Amigo*. Nela, podemos notar como esse ambiente do bar estava colocado nessas produções sobre o amor desses artistas tidos como “bregas”, como é perceptível através de trechos como: “Garçom/ Aqui nessa mesa de bar/ Você já cansou de escutar/ Centenas de casos de amor”. O compositor segue afirmando que “No bar todo mundo é igual”, ou seja, nesse ambiente há certa igualdade entre os sujeitos que o frequentam, os quais procuram neste uma forma de fugir da realidade porque estão sofrendo uma desilusão amorosa ou foram traídos e vão procurar nele uma forma de amenizar esse sofrimento causado pela traição.

Tratam-se, portanto, de histórias construídas em dimensões que, apesar de distintas, por espaços e sujeitos que vivenciavam realidades e classes sociais outras, diziam respeito a dimensões eminente humanas. Amor, traição e a condição da mulher se apresentam como questões que atravessam diferentes facetas. As diferenças que se apresentam são, na verdade, formas distintas de lidar com tais problemas. Onde, portanto, fica a fronteira entre gêneros e sujeitos tão diferentes?

---

<sup>120</sup> ROSSI, Reginaldo. Garçom. Intérprete: Reginaldo Rossi. In: ROSSI, Reginaldo. *Teu Melhor Amigo*, 1987. 1 disco sonoro.

## PEDINDO A SAIDEIRA – Passando a régua, pagando a conta

O brega recifense pode entrar na lista de expressões artísticas genuinamente pernambucanas. O projeto de Lei nº 1176/2017, de autoria do deputado estadual Edilson Silva (PSOL), foi colocado em pauta, nesta terça-feira (25), e aprovado em primeira discussão na Assembleia Legislativa de Pernambuco (Alepe). "Esse projeto quer inserir o brega como expressão musical e cultural pernambucana junto com o frevo, maracatu, coco, ciranda, cavalo marinho e o mangubeat", explica o deputado ao Viver.<sup>121</sup>

A partir dessa notícia publicada pelo *Diário de Pernambuco* em abril de 2017, percebemos que há ainda nos dias atuais uma tentativa de valorização da produção desses artistas tidos como “bregas”, já que os mesmos ainda hoje são colocados em uma posição de inferioridade musical, de qualidade e de contribuição para a música brasileira por muitos. Faz-se necessária essa valorização desse estilo para que o mesmo seja debatido e para que seja possível uma compreensão por uma parte da sociedade de que ele é uma expressão artística, tendo sua importância para a discussão acerca de diversos momentos da história brasileira, como o recorte aqui sugerido.

Tal valorização tem sua importância, sobretudo no que diz respeito à visão carregada de preconceitos que o estilo “brega” ainda é visto tanto por músicos de outros gêneros e estilos, como pelos críticos e também por uma parcela de pessoas, a exemplo do professor de violão citado na introdução do trabalho, que não enxergam no “brega” um movimento que em muito contribuiu com a história do nosso país, por isso acabam não dando a sua devida importância e rotulando o estilo e seus representantes como sendo menores em comparação com artistas de outros estilos musicais, como o rock e a MPB.

Notamos assim que esse rótulo empregado a alguns desses artistas da música brasileira como “brega” ou “cafona” tem que ser discutido. Afinal, o que é ser “brega” no Brasil? Essas músicas seriam “bregas” para quem? Porque uma grande parte da sociedade, formada não apenas por pessoas oriundas das camadas sociais mais baixas – mas tendo neles os seus principais consumidores – escuta esse estilo musical que está presente no Brasil há tanto tempo. Quase tanto quanto a MPB, tendo esta, no entanto, sua base formadora constituída basicamente por artistas vinculados aos ciclos intelectuais e sendo consumida também por representantes desses intelectuais brasileiros.

---

<sup>121</sup> Diário de Pernambuco, 25 de abril de 2017. Disponível em: [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/04/25/internas\\_viver.700943/brega-sera-reconhecido-por-lei-como-expressao-cultural-de-pernambuco.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/04/25/internas_viver.700943/brega-sera-reconhecido-por-lei-como-expressao-cultural-de-pernambuco.shtml) > acesso em 09/07/2017

Uma das principais conclusões desse trabalho é que essa linha entre a MPB e a música “brega” encontra-se cada vez mais tênue, onde um artista de um grupo canta música do outro e vice-versa, mas, por outro lado, a mesma ainda atua como forma de medir as produções de maneira a enquadrá-las nesses conceitos, onde, se Caetano canta Reginaldo Rossi, essa música passa a ser MPB, mas a sua gravação original ainda continuará sendo considerada como “brega”, pois o que define o que é de um estilo ou de outro são os espaços de poder e os lugares onde estas circulam: onde são apresentadas, como são vistas nos veículos de mídia, dentre outros aspectos. Mas esse gênero musical não é definido somente pelo ritmo, como imagina o senso comum.

Como destacado neste estudo, ambos os estilos trazem vários aspectos em consonância, como a temática. Eles possuem basicamente os mesmos assuntos na formação das suas letras, que, como abordado, vão desde amores não correspondidos a problemas sociais. Todavia, um estilo é enquadrado dentro de um ideal de organicidade da música brasileira, o qual exigia que os herdeiros deixados por esses artistas nas décadas finais do século passado, deveriam seguir os exemplos dos que estavam inseridos nessa linha evolutiva para que sua produção fosse considerada como música popular, onde os que não seguiam esse modelo, eram deixados à margem desse pensamento e excluídos da MPB, não sendo classificados como tradição, tampouco como modernidade de tal gênero.

Paulo Cesar de Araújo iniciou um importante debate na historiografia brasileira a respeito da música. A partir do seu estudo foram originados vários artigos e trabalhos acadêmicos, bem como esta monografia, que desejamos que seja útil para a historiografia acerca da música tida como “brega” por muitos, mas que tem uma enorme importância no entendimento da história do nosso país, sobretudo nos estudos referentes à música brasileira.

## REFERÊNCIAS E FONTES

### BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A gente é cria de frases: sobre história e biografia. Maracanan*, jan.-dez. 2012.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano de oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 4. Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ARAÚJO NETO, Torquato. Coluna música popular, sexta-feira, 24 de março de 1967. In: *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto, 1944 – 1972*. Org: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. [Tradução: Waltensir Dutra]

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971- 1999)*. Tese (Doutorado em História) – USP – Universidade de São Paulo. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras, e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.

CASTELO BRANCO, Edwar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. *História e masculinidades*. A prática escriturística e as vivências masculinas no início do século XX. Teresina: EDUFPI, 2008.

CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. *1968 em disputa: o ano que inventou o movimento estudantil brasileiro*. Parnaíba: Sieart, 2014.

CIRIBELLI, Marilda Corrêa. *Mulheres Singulares e Plurais: (Sofrimento e criatividade)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

DUNN, Christopher. Tropicalia, Counterculture and the Diasporic Imagination in Brazil. In: Charles Perrone & Christopher Dun (Eds.), *Brazilian Popular Music & Globalization*. Gainesville University Press of Florida. 2001.

ESTEVEES, Martha de Abreu. *Meninas Perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1989.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música Popular: um mapa de leituras e questões*. Revista de História, São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NERY, Emília Saraiva. *A imprensa cantada de Tom Zé: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)*. 2014. Tese (Doutorado em História) – UFU – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia- MG, 2014.

\_\_\_\_\_. *Devires Na Música Popular Brasileira: as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (mestrado em História) - UFPI- Universidade Federal do Piauí. CCHL- Centro de Ciências Humanas e Letras. Programa de Pós-Graduação em História. 2008.

OLIVEIRA, Cristiano; ARAÚJO, Leonardo. *A Censura é Brega: Reflexões Sobre a Música Brega e Política no Contexto da Ditadura Militar Brasileira*. Revista Temática. Ano X, n. 03 – Março/2014.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista (Brasil, 1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ROLNIK, Raquel. *O que é Cidade*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 2004.

## FONTES

### *Letras de músicas*

BUARQUE, Chico. Bárbara. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Chico Canta*, 1973. 1 disco sonoro.

BUARQUE, Chico. Carolina. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda – Volume 3*. RGE, p1968. 1 disco sonoro.

BUARQUE, Chico. Folhetim. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*, 1979. 1 disco sonoro.

BUARQUE, Chico. Paratodos. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Paratodos*. RCA, p1993. 1 disco sonoro.

BUARQUE, Chico. Terezinha. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*, 1979. 1 disco sonoro.

CARLOS, Erasmo; CARLOS, Roberto. Festa de Arromba. Intérprete: Erasmo Carlos. In: CARLOS, Erasmo. *A Pescaria*. RGE, p1965. 1 disco sonoro.

CAYMMI, Dorival. Marina. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMMI, Dorival. *Caymmi Também é de Rancho*, 1973. 1 disco sonoro.

DIAS, Vicente. Brinquedo de Criança. Intérprete: Amado Batista. In: BATISTA, Amado. *Sol Vermelho*. Warner Music, p1982. 1 disco sonoro.

DIAS, Vicente. Você Não Deixou Nosso Filho Nascer. Intérprete: Amado Batista. In: BATISTA, Amado. *Casamento Forçado*, 1984. 1 disco sonoro.

FAGNER, Raimundo. Deslizes. Intérprete: Raimundo Fagner. In: FAGNER, Raimundo. *Romance do Deserto*, 1981. 1 disco sonoro.

JOBIM, Tom; MORAES, Vinícius de. Falando de Amor. Intérprete: Ney Matogrosso. In: MATOGROSSO, Ney. *Seu Tipo*, 1979. 1 disco sonoro.

JOSÉ, Odair. Deixa essa Vergonha de Lado. Intérprete: Odair José. In: JOSÉ, Odair. *Odair José*. Polydor, 1973. 1 disco sonoro.

JOSÉ, Odair. Eu Vou Tirar Você Desse Lugar. Intérprete: Odair José. In: JOSÉ, Odair. *Odair José*, 1972. 1 disco sonoro.

JOSÉ, Odair. Pare de Tomar a Pílula. Intérprete: Odair José. In: JOSÉ, Odair. *Odair José*, 1973. 1 disco sonoro.

LEE, Rita; COELHO, Paulo. Arrombou a Festa I. Intérprete: Rita Lee. In: LEE, Rita. *Refestança*. Som Livre, p1976. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. Arrombou a Festa II. Intérprete: Rita Lee. In: LEE, Rita. *Rita Lee*. Som Livre, p1977. 1 disco sonoro.

PAULA, Benito di. Trapézio. Intérprete: Benito di Paula. In: PAULA, Benito di. *Benito di Paula*, 1978. 1 disco sonoro.

RODRIGUES, Lupicínio. Nervos de Aço. In: VIOLA, Paulinho da. *Nervos de Aço*, 1973. 1 disco sonoro.

ROSSI, Reginaldo. Em Plena Lua De Mel. Intérprete: Reginaldo Rossi. In: ROSSI, Reginaldo. *Cheio de Amor*, 1981. 1 disco sonoro.

ROSSI, Reginaldo. Garçom. Intérprete: Reginaldo Rossi. In: ROSSI, Reginaldo. *Teu Melhor Amigo*, 1987. 1 disco sonoro.

SEIXAS, Raul. As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor. Intérprete: Raul Seixas. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, PhilipsPhonogram, 1974. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 3.

SODRÉ, Reginaldo; CHAPLIN, Charles. O Lixeiro e a Empregada. Intérprete: Amado Batista. In: BATISTA, Amado. *Sol Vermelho*. Warner Music, p1982. 1 disco sonoro.

SORIANO, Waldick. A Dama de Vermelho. Intérprete: Waldick Soriano. In: \_\_\_\_\_. *O Jogo do Amor*, 1983. 1 disco sonoro.

SORIANO, Waldick. Eu Não Sou Cachorro, Não. Intérprete: Waldick Soriano. In: SORIANO, Waldick. *Ele Também Precisa de Carinho*, 1972. 1 disco sonoro.

SORIANO, Waldick. Mundo Cruel. Intérprete: Waldick Soriano. In: SORIANO, Waldick. *Eu Também Sou Gente*. RCA, p1972. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano; DUARTE, Rogério. Anúnciação. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*, 1968. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, p1968. 1 disco sonoro.

#### Sites

Biografia de Amado Batista. Disponível em: <http://www.amadobatista.com.br/> > acesso em 07/07/2017.

Biografia de Chico Buarque. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.html> > Acesso em 27 jun. 2017.

Biografia De Heloísa Buarque de Hollanda. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/heloisa-buarque-de-hollanda/> > acesso em 28/06/2017.

Biografia de Tom Jobim. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/tom-jobim.htm> > acesso em 28/06/2017.

Dicionário Aurélio. Disponível em <http://www.academia.org.br/academicos/aurelio-buarque-de-holanda/biografia> > acesso em 28/06/2017.

Diário de Pernambuco, 25 de abril de 2017. Disponível em: [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/04/25/internas\\_viver,700943/](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/04/25/internas_viver,700943/)

[brega-sera-reconhecido-por-lei-como-expressao-cultural-de-pernambuco.shtml](#) > acesso em 09/07/2017.

Jornal do Commercio, Pernambuco. 23/10/2016. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2016/10/23/odair-jose-lanca-gatos-e-ratos-e-recusa-rotulo-de-brega-257802.php> > acesso em: 07/07/2017.

Jovem Pan Online. Disponível em: <http://jovempan.uol.com.br/entretenimento/rita-lee-conta-como-passou-de-inimiga-melhor-amiga-de-elis-regina-ouca.html> > acesso em 08/07/2017.

Jornal TRIP FM – UOL, 2015. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/d3eo0gxfj0w1/odair-jose-muito-alem-dos-rotulos-rei-do-brega-e-terror-das-empregadas-04024E1B3566D4A95326?types=A&> > acesso em 04/07/2017.

Programa *De Lá Pra Cá*. 30/04/2013. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/delapraça/episodio/waldick-soriano> > acesso em 06/07/2017.

Odair José em entrevista ao programa Fantástico, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e5vGKLWT-dE> > Acesso em: 07 jul. 2017.

Odair José em entrevista ao programa TRIP FM – UOL, 2015. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/d3eo0gxfj0w1/odair-jose-muito-alem-dos-rotulos-rei-do-brega-e-terror-das-empregadas-04024E1B3566D4A95326?types=A&> > acesso em: 04/07/2017.

WALDICK SEMPRE NO MEU CORAÇÃO. Diretora Patrícia Pillar. Produção anônima I, Brasil, 2009, 58 min. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XnuSPkO4EkA> > acesso em: 06/07/2017.



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DIGITAL NA BIBLIOTECA  
"JOSÉ ALBANO DE MACEDO"**

**Identificação do Tipo de Documento**

- ( ) Tese  
 ( ) Dissertação  
 (X) Monografia  
 ( ) Artigo

Eu, Francimary Alzira Cavalcante.  
 autorizo com base na Lei Federal nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 e na Lei nº 10.973 de 02 de dezembro de 2004, a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar, gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação "Ó pra matar a tristeza, né mesa de bar": debates entre MPB e música "brega" no Brasil dos anos 1960 a 1980" de minha autoria, em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão, pela internet a título de divulgação da produção científica gerada pela Universidade.

Picos-PI 08 de fevereiro de 2019.

Francimary Alzira Cavalcante.  
 Assinatura

\_\_\_\_\_  
 Assinatura