

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SILVIA OLIVEIRA CARDOSO

EU NÃO SOU LIXO

Música “brega”, indústria fonográfica
e crítica musical no Brasil dos anos 1970

Niterói
Maio de 2011

SILVIA OLIVEIRA CARDOSO

EU NÃO SOU LIXO

Música “brega”, indústria fonográfica
e crítica musical no Brasil dos anos 1970

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marildo José Nercolini

Niterói
Maio de 2011

EU NÃO SOU LIXO

Música “brega”, indústria fonográfica e crítica musical no Brasil dos anos 1970

SILVIA OLIVEIRA CARDOSO

ORIENTADOR: PROF. DR. MARILDO JOSÉ NERCOLINI

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Aprovada por:

Prof. Dr. Marildo José Nercolini – Orientador (UFF)

Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Enne (UFF)

Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta (UFPE)

Niterói, 9 de maio de 2011

Resumo

Nos anos 1970, a música “brega” alcançou uma grande popularidade no Brasil, estando ainda hoje intensamente vinculada à memória musical de amplos setores da sociedade, em especial, setores originários das classes populares. Na época, este segmento musical desempenhou um papel central no processo de desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira. Porém, muitas vezes, teve seu valor rebaixado pela crítica especializada e foi associado ao “mau gosto”. O objetivo dessa dissertação é analisar as avaliações da crítica musical em relação ao gênero “brega”, seus artistas e público. Nossa hipótese central é a de que nas análises da crítica evidencia-se a negação e a estigmatização do gosto “popular”, isto é, a intolerância ao estilo de vida e às maneiras de consumir e fruir das classes populares. A naturalização dos valores e regras enfatizados pela crítica especializada tem levado a um apagamento do processo histórico em que estas práticas estão inseridas. Buscamos com nosso trabalho ajudar a desconstruir a aparente pureza e neutralidade dos critérios e valores delimitados nesse processo.

Palavras-chave: Música “brega” ou “cafona”; indústria fonográfica; crítica musical; gosto.

Abstract

In the 1970's, the “brega” music achieved great popularity in Brazil, and even today it is heavily tied to the musical memory of broad sectors of society, especially, sectors that came from the popular classes. At the time, this segment played a central role in the development process of the brazilian music industry. But, often, the “brega” music had its value decreased by the critics and was associated with “bad taste”. The objective of this dissertation is to analyze the discourses of music criticism in relation to “brega” genre, its artists and audience. Our central hypothesis is that in the analysis of music criticism becomes evident the denial and stigmatization of taste “popular”. The naturalization of the rules and values emphasized by the critics has led to an erasure of the historical process in which these practices are embedded. We seek with this work to help to deconstruct the apparent purity and neutrality of the criteria and values delimited in this process.

Keywords: “Brega” or “cafona” music; music industry; music criticism; taste.

*O que é brega? Ser feliz, chorar, se apaixonar, tomar cerveja
pensando em alguém, escutar uma boa música?
Se brega é isso, sou brega.*

Bartô Galeno

*Todos nós temos um bolero em nossas vidas. Um Lucho Gatica
cantando um daqueles de arreentar o cotovelo. Mas as
pessoas tem vergonha de dizer que gostam. Ainda existe o
preconceito diante de um bolero mesmo que seja bonito.*

Claudia Barroso

*Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e
esquadrinhá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo.
Sua comunhão com as imagens, freqüentemente pré-
fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam
perder, vem, exatamente, do convívio com essas imagens.
Os homens “lentos”, para quem tais imagens são miragens,
não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário
perverso e ir descobrindo as fabulações.
É assim que eles escapam ao totalitarismo da racionalidade,
aventura vedada aos ricos e à classe média. Desse modo,
acusados por uma literatura sociológica repetitiva, de
orientação ao presente e de incapacidade prospectiva,
são os pobres que, na cidade, mais fixamente olham o futuro.*

Milton Santos

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF por ter aberto portas para o desenvolvimento deste trabalho. À CAPES pelo auxílio fundamental que deu tranquilidade para dedicar-me exclusivamente à pesquisa.

Ao meu orientador, professor doutor Marildo Nercolini, pelo apoio e orientação para elaboração deste trabalho. Também pela oportunidade de aprendizado durante a disciplina *Crítica e Música Popular no Brasil*, que lecionamos juntos no curso de graduação em Estudos de Mídia, experiência de estágio-docência que teve de fato grande importância para minha formação.

À professora doutora Adriana Facina, que me motivou com o tema da pesquisa ainda no curso de graduação, a partir de uma perspectiva crítica que não menospreza os sentimentos e emoções humanas. Também pela sua participação no exame de qualificação, que enriqueceu muito o desenvolvimento deste trabalho.

À professora doutora Ana Enne, pelas aulas e conversas estimulantes, que me ajudaram imensamente a desenvolver esta dissertação. E por sua colaboração decisiva no exame de qualificação, ajudando a definir melhor as questões e hipóteses do trabalho. Também por ter me aceito no *Grupo de Estudos sobre Comunicação e Sociedade* (Grecos), espaço de reflexão crítica que me permitiu uma aproximação maior com o campo da comunicação.

Ao professor doutor Felipe Trotta, que aceitou prontamente o convite para a banca de defesa e se mostrou muito disponível ao diálogo. Seus textos publicados sobre pagode e forró tiveram grande relevância para o amadurecimento de nosso trabalho.

Aos professores do PPGCOM, em especial Dênis de Moraes e Guilherme Nery, pelas aulas e conversas que me mobilizaram muito, permitindo-me distanciar brevemente de meu tema e refletir melhor sobre a pesquisa, com um olhar mais totalizante.

À Silvia Campos, colaboradora fundamental em toda a trajetória no mestrado, mostrando-se sempre muito solícita e profissional, mesmo nos momentos de correria e tensão do expediente na secretaria da Pós. Também a todos os funcionários e funcionárias do prédio que mantêm o espaço funcionando, limpo e agradável.

Às parceiras de pesquisa, Adriana Mattos e Raquel Sant'Ana, pelo incentivo e todos os tipos de colaboração imprescindíveis para a maturação do trabalho. Ao colega da Faculdade de História, Gustavo Alonso, pelas trocas de materiais, idéias e experiências. E aos colegas de mestrado, pelos momentos de aprendizado e troca de conhecimento.

Às amigas Carolina de Jesus e Priscilla Gomes, pela amizade, incentivo e força diante das dificuldades e inseguranças.

À minha família, em especial à minha mãe, Vilma, pelo amor e incentivo em todos os momentos. Também pela convivência nessa vida, sem a qual talvez não chegasse às questões e conclusões deste trabalho. À minha avó Zenair e ao meu avô Alcides, pelo exemplo de humildade, sabedoria e luta por uma vida mais digna. Ao meu irmão, Sergio, pelo carinho e por deixar seu computador à minha disposição na reta final do trabalho, permitindo-me concluí-lo com mais tranquilidade. Ao meu pai, Sergio, pelo carinho e amor, mesmo à distância.

À minha sogra, Delcy, que “descobriu” a Barraca do Januário na “imensidão” de barracas da Feira de São Cristóvão e indicou o caminho para uma das experiências mais ricas deste trabalho.

Ao meu companheiro, Vitor, pelo amor em paz e cada vez mais romântico. Também pelo incentivo para ingressar no mestrado e pela colaboração inesgotável em todas as etapas de desenvolvimento deste trabalho. Por cada dia ao meu lado, dando força e alegria.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1 – O lugar do “popular” na música e na cultura	
1.1 Do excesso à contenção: samba-canção e bossa nova.....	15
1.2 MPB e parâmetros de qualidade musical.....	25
1.3 Debates historiográficos sobre música popular brasileira.....	29
1.4 Apontamentos sobre cultura popular.....	35
Capítulo 2 – A música “brega” dos anos 1970	
2.1 O desenvolvimento da indústria cultural no Brasil.....	43
2.2 A expansão da indústria fonográfica brasileira.....	49
2.2.1 Os LPs e as novas estratégias comerciais das gravadoras.....	52
2.3 O fenômeno “brega” nos anos 1970.....	63
2.4 O sabor melodramático das músicas “cafonas”.....	81
Capítulo 3 – Crítica musical, negação e estigmatização do gosto popular	
3.1 “Cafona” e “brega”: definições, embates e disputas.....	94
3.2 “Bom gosto” x “mau gosto”: gosto não se discute?.....	101
3.3 Crítica musical, <i>habitus</i> e distinção social.....	105
3.4 A negação e a estigmatização da música “brega” nos discursos da crítica.....	108
Considerações finais	119
Bibliografia	122
Anexo CD de músicas	133

INTRODUÇÃO

“Fabuloso paradoxo que, sendo a música a mais “espiritual” das artes, não haja nada como os gostos musicais para afirmar a classe e distinguir-se. Eis aí a palavra que em seu jogo semântico articula as duas dimensões da competência cultural: a distinção, feita de diferenças e de distância, conjugando a afirmação secreta do gosto legítimo e o estabelecimento de um prestígio que procura a distância irrecuperável para aqueles que não possuem o gosto.”

Jesús Martín-Barbero

A música “cafona” ou “brega” alcançou uma grande popularidade no Brasil dos anos 1970, estando ainda hoje fortemente ligada à memória musical de amplos segmentos da sociedade. Naquela época, o principal veículo de divulgação do cancionário “brega” era o rádio, através de seus programas musicais. Porém, o consumo da televisão aumentava, passando a representar um importante e diferenciado meio de circulação para os intérpretes do gênero. Além do que, o aumento do lançamento de discos e fitas K7, permitido por uma expansão dinâmica do setor fonográfico, garantia ao público da música “brega” a possibilidade de obter as gravações de suas canções preferidas.

O segmento “cafona” abarcava ritmos diversos, todavia as músicas apresentavam aspectos semelhantes, tais como as letras “dramáticas”, que falam sobre desilusões amorosas, traição, encontros, separações, solidão. Temas estes interpretados de forma tão marcante pelo cantor ou cantora que, muitas vezes, esbravejava, lamentava, chorava e gritava sentimentos e emoções que pareciam reais. As performances singulares dos intérpretes dão à música romântica um forte “sabor melodramático” e, por isso, são muitas vezes apontadas como “exageradas” e “excessivas” pelos setores legitimadores de critérios e padrões de gosto.

Três grupos de artistas destacavam-se no segmento “romântico” nos anos 1970, de acordo com Paulo Cesar de Araújo (2005). O primeiro grupo reunia intérpretes de bolero, como Waldik Soriano, Nelson Ned e Lindomar Castilho. O segundo era formado por cantores e compositores de samba ou “sambão-jóia”, como pejorativamente eram chamados na época os sambas gravados por Benito Di Paula, Luiz Ayrão, Wando e Agepê. E o terceiro grupo se expressava através do ritmo da balada: Paulo Sérgio, Odair José, Evaldo Braga, Agnaldo Timóteo, Amado Batista,

Marcio Greyk, Fernando Mendes e outros, que deram continuidade ao estilo romântico consagrado por Roberto Carlos e a jovem guarda.

Embora a maior parte dos artistas fossem homens, algumas mulheres também se destacaram neste segmento com vozes muito expressivas. Diana, chamada por Chacrinha de “a cantora apaixonada do Brasil”, cantava baladas românticas. Claudia Barroso ganhou projeção nacional interpretando boleros como *Você mudou demais*, de Waldik Soriano. Perla, outra artista de sucesso da época, era paraguaia e gravou versões de músicas conhecidas do grupo pop sueco Abba.

Se por um lado, o gênero “romântico” fazia muito sucesso, estando fortemente ligado ao cotidiano das classes populares, principalmente; por outro, era rejeitado e desvalorizado por grupos e agentes formadores de opinião. Os discursos da crítica musical atribuíam às canções e aos artistas “românticos” valores negativos, que os associavam ao “mau gosto” ou à “cafônica”. Na década de 1980, o termo “brega” começa a ser usado em substituição à “cafona”, muito utilizado nos anos anteriores, para nomear esse gênero musical. Ambos os termos têm significado pejorativo, por isso são criticados e rejeitados por muitos artistas. Porém, o termo “brega” acabou sendo adotado por alguns cantores, como Reginaldo Rossi, que se auto-intitula “Rei do Brega”.

Ao longo dos anos, o uso da categoria “brega” foi ganhando significados distintos. Atualmente, conjuntos musicais de “tecnobrega” oriundos do Norte e Nordeste, como a Banda Calypso, assumem para si a alcunha de “brega”, transformando a categoria em um rótulo mercadológico positivo. Entre os representantes da geração de intérpretes “românticos” dos anos 1970, o uso ou não dos termos “cafona” e “brega” ainda hoje dá margem a embates e disputas pela definição de seus significados. Em nosso trabalho utilizamos tanto música “brega” ou “cafona” como música “romântica” (mais usada entre os artistas do segmento) entre aspas, para enfatizar que se tratam de categorias de classificação, ou seja, denominações que envolvem conflitos, disputas e distinções.

O objetivo do trabalho é estudar como a crítica especializada da época representava os artistas e as canções “bregas”, tentando elucidar de que maneira os discursos distribuía lugares e papéis sociais para a crítica, para o público e para os artistas da música “romântica”. A hipótese central é que nas análises da crítica e na categorização das músicas evidencia-se a negação e a estigmatização do gosto “popular”, isto é, a intolerância ao estilo de vida e às maneiras de consumir e fruir das classes populares. As definições de “bom gosto” e “mau gosto” são construídas em

meio a disputas pela legitimação de determinados padrões de qualidade musical e de todo um modo de viver e sentir.

O enquadramento do gênero “romântico” como produto de “mau gosto”, ou como “lixo cultural”, em nosso ponto de vista, precisa ser estudado a partir de uma abordagem necessariamente histórica, que enfatize o processo de escolha de determinados critérios e parâmetros de qualidade musical que valorizam negativamente os excessos e arroubos românticos. Também consideramos importante acompanhar aspectos que envolvem a criação musical desse gênero e sua relação com as estratégias de segmentação do setor fonográfico, num momento de crescimento do mercado de bens culturais e de recrudescimento da ditadura militar no Brasil.

A ênfase no contexto histórico permitirá uma compreensão mais ampla sobre as posições da crítica e o funcionamento da indústria fonográfica. Os estudos de Pierre Bourdieu sobre a *distinção* permitem investigar o que realmente está em jogo nos discursos da crítica e nas lutas simbólicas que os constituem e que, simultaneamente, são constituídas por eles (os discursos). A tese desse autor sobre o *gosto* como um marcador de *distinção social* é fundamental para a análise que desenvolveremos.

Outra referência teórica importante é a noção de *materialismo cultural* proposta por Raymond Williams. Buscamos analisar nosso objeto tendo em vista a idéia de que a *cultura* está entrelaçada com todas as dimensões da vida humana – econômica, política, jurídica etc. – e é fundamental na organização de diversas sociedades em tempos e espaços distintos. Trabalhamos com a noção de *cultura* como parte ativa dos processos históricos, e não como dimensão autônoma em relação aos demais aspectos da vida humana ou como esfera determinada pela estrutura econômica de forma mecânica.

O interesse em pesquisar a música “brega” surgiu durante o curso de graduação em História. De meados de 2007 ao final do ano de 2008, participamos da pesquisa de iniciação científica *Mundo “brega”: relações entre indústria cultural e “gosto popular” na sociedade brasileira contemporânea*, sob a orientação da professora doutora Adriana Facina, junto ao grupo de estudos formado por mais três colegas de curso: Adriana Mattos, Pedro Henrique Nunes e Raquel Sant’Ana. Durante boa parte deste período, contamos com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj).

O grupo de estudos iniciou um levantamento de material sobre música brasileira em algumas instituições situadas na cidade do Rio de Janeiro: Biblioteca da Funarte-Rio, Biblioteca Nacional, Biblioteca do Centro de Letras e Artes da UniRio e Museu da

Imagem e do Som (MIS). Realizamos leituras de textos, com discussões coordenadas. Além disso, desenvolvemos trabalhos de campo na Feira de São Cristóvão, onde percebemos uma intensa “sobrevivência” da música “brega” dos anos 1970¹. Também foram feitas entrevistas com cantores e cantoras “românticas”, como Luiz Ayrão, Kátia, Rosana, Genival Santos, Rossi Adriani, Conde Ubiramar e Nando Rosa (os três últimos apresentam-se atualmente em barracas da Feira de São Cristóvão com um repertório que inclui muitas canções de sucesso dos anos 1970). Nossa monografia de conclusão do curso de História, intitulada “*Tudo fizeram pra me derrotar*”: Música “brega” ou a estigmatização do “gosto popular” (2008), foi um desdobramento dessa caminhada.

Percebemos, logo no começo das pesquisas, a necessidade de uma abordagem interdisciplinar, dada a complexidade de nosso objeto. Nesse sentido, fomos nos aproximando de estudos e bibliografias de outras áreas do conhecimento como Antropologia e Sociologia. O interesse particular pela história dos meios de comunicação e da indústria cultural no Brasil nos levou a mudar de área, da História para a Comunicação.

Desde que iniciamos as pesquisas para a dissertação, demos continuidade à leitura da bibliografia selecionada no anteprojeto aprovado, além dos novos textos com que fomos nos deparando (em nossos estudos, em reuniões de orientação, ao longo dos cursos de que participamos, em encontros com colegas de Pós-Graduação e com outros pesquisadores em circunstâncias diversas) e que foram acrescentados à bibliografia de nosso trabalho. Realizamos levantamento de material na internet, como artigos acadêmicos, dissertações e teses. Através da internet, também acompanhamos alguns *blogs* sobre música que apresentam informações e análises de canções “cafonas”, de discos e das carreiras artísticas dos cantores e cantoras, além do que, assistimos diversos vídeos com os intérpretes “bregas”, postados no site *youtube*. Outro esforço foi o de coletar e observar capas de discos, em que percebemos a tentativa de fixar uma imagem pública dos artistas.

Além disso, acompanhamos e analisamos as críticas musicais do *Caderno B*, suplemento de cultura do *Jornal do Brasil*, a partir de um recorte cronológico do período que vai de 1968 até 1975, com o objetivo de observar como a música “romântica” era representada no principal caderno de cultura da época. A abordagem do estudo sobre os discursos da crítica dialoga com o modelo teórico-metodológico da

¹ Ver mais informações em: CARDOSO, 2008; NUNES, 2009; SANT’ANA, 2009.

Análise Crítica do Discurso, sem, no entanto, estar nele fechado. De acordo com este referencial teórico, os discursos são modos de ação historicamente situados, correspondendo a diferentes perspectivas de mundo, muitas vezes inconciliáveis, e modos de agir espacial e temporariamente determinados.

Ao longo da pesquisa, tivemos certa dificuldade em encontrar bibliografia sobre a música “romântica” dos anos 1970, principalmente porque as análises sobre esse período histórico tratam basicamente de MPB. A primeira publicação no Brasil sobre música “brega” é de 2002², e trata exatamente desse *silenciamento*. No livro *Eu não sou cachorro não*, Paulo Cesar de Araújo analisa como a *memória oficial* que vem sendo forjada em torno da história da música popular brasileira submete esse estilo, e as lembranças afetivas ligadas a ele, ao *silêncio* e ao *esquecimento*.

Sucesso de norte a sul do país, patrimônio afetivo de grandes contingentes das camadas populares, esta vertente da nossa canção romântica tem sido sistematicamente esquecida pela historiografia da música popular brasileira. Nas publicações referentes à década de 70, de maneira geral são focalizados nomes como os de Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Milton Nascimento, e discos como “Sinal Fechado”, “Falso Brillhante” e “Clube da Esquina”, todos, sem dúvida, representativos, mas que na época eram consumidos por um segmento mais restrito de público, localizado na classe média. O que a maioria da população brasileira ouvia eram outras vozes e discos (ARAÚJO, 2005: 15-16).

Levando em consideração que a memória e as narrativas sobre o passado são alvos de disputa nas interações sociais, e que estas disputas são visíveis nos esforços de construir uma determinada história da música popular brasileira, Araújo enfatiza o *esquecimento* de uma geração de cantores “românticos” que fizeram muito sucesso nos anos 70 e que ainda hoje estão ligados à memória musical de muitas pessoas.

Atualmente, ainda existe um amplo e diverso grupo de pessoas que escutam os sucessos “românticos” daquela época, compram CDs e LPs, estão reunidos em fã-clubes e mantêm uma memória afetiva relacionada a esse universo musical, associando essas canções a momentos e situações de suas vidas. A “sobrevivência” da música “brega” produzida nos anos 1970 já havia sido evidenciada por Araújo, ao relatar que todos os anos, no dia 2 de novembro (Dia de Finados), fãs de Paulo Sérgio visitam o Cemitério do Caju na cidade do Rio de Janeiro para prestar homenagem ao ídolo “romântico”, em torno de seu túmulo. Outro indício dessa “sobrevivência” pode ser identificado, por exemplo, na Feira de

² Samuel Araújo havia defendido anteriormente, embora sem ter publicado em livro, dissertação de mestrado em Música sobre o tema na Universidade de Illinois (EUA), com o título *Brega: Music and Conflict in Urban Brazil*, no ano de 1987.

São Cristóvão, também situada no Rio de Janeiro, onde alguns cantores interpretam canções “cafônicas” daquela época, mas que ainda são bastante conhecidas hoje, para um público freqüente e regular. Na “Feira”, também podemos ouvir essas canções sendo executadas nos “videokês” espalhados por seu amplo espaço (CARDOSO, 2008).

Dividimos a dissertação em três capítulos que estão inevitavelmente interligados. No primeiro, procuramos contextualizar a música popular brasileira no período que antecede a década de 1970. Destacamos a popularidade que as músicas “românticas” conquistaram, em especial nos anos 40 e 50, com o samba-canção e o bolero – gêneros marcados por um sentimentalismo considerado muitas vezes “excessivo”. A partir do final da década de 50, com o surgimento da bossa nova, novos padrões de qualidade musical, baseados na contenção dos “excessos” e dos “arroubos românticos” passam a orientar as avaliações estéticas da crítica. Analisamos ainda como a MPB torna-se padrão de qualidade musical a partir do final dos anos 1960, enfatizando o legado da bossa nova.

Desenvolvemos também um breve mapeamento dos debates historiográficos sobre música urbana brasileira durante o século XX, destacando algumas questões-chave que aparecem com recorrência nos estudos e análises ao longo dos anos, e que possibilitam uma compreensão mais aprofundada dos elementos, formas e conteúdos valorizados de maneiras distintas em contextos determinados. Fechando o capítulo um, apontamos alguns aspectos relacionados ao estudo da cultura popular no Brasil, dialogando com algumas reflexões teóricas dos autores Raymond Williams e Jesús Martín-Barbero, que analisam como as classes populares vão sendo, no decorrer do processo histórico, negadas e estigmatizadas no campo da cultura.

No segundo capítulo, apresentamos uma breve contextualização da década de 1970, destacando a expansão da indústria cultural no Brasil e, em especial, do setor fonográfico. Analisamos como a adoção do LP permite uma estratégia comercial diferenciada para as gravadoras, que passam a formar elencos estáveis de artistas, valorizando e investindo nos projetos gráficos das capas de discos, na busca por consolidar uma imagem pública dos cantores e cantoras. Além disso, estudamos como a produção da música “romântica” torna-se nessa época um segmento central para o desenvolvimento do mercado fonográfico, tentando evidenciar algumas pistas que nos possibilitem compreender melhor a grande popularidade alcançada por esse estilo musical.

No terceiro e último capítulo, desenvolvemos uma discussão sobre as categorias “bom gosto” e “mau gosto” e seus usos sociais, buscando diálogo com as reflexões de

Pierre Bourdieu sobre o gosto musical como um marcador privilegiado de distinção social. Também analisamos as representações sobre a música “cafona” ou “brega” nos discursos da crítica musical dos anos 1970, em especial do suplemento cultural do *Jornal do Brasil*, o *Caderno B*. Buscamos evidenciar os pontos de vista dos críticos, seus gostos musicais e os critérios de qualidade musical com que operam.

Afinal, as regras, os gostos e os valores não são “naturais”, como os críticos tentam nos fazer crer, são idéias e práticas construídas em meio a tensões e embates sobre o poder de representar o passado, o presente e pensar o futuro. Em suma, as classificações operadas pela crítica especializada e seus julgamentos de gosto fazem parte de um processo histórico que vem sendo afirmado e naturalizado como verdade absoluta, mascarando todo o jogo social em que está envolvido, com tensões e embates para legitimar as regras desta disputa.

CAPÍTULO 1

O lugar do “popular” na música e na cultura

*“Fica comigo esta noite
E não te arrependerás,
Lá fora o frio é um açoite
Calor aqui tu terás,
Terás meus beijos de amor,
Minhas carícias terás.”*

*(Fica comigo esta noite
Adelino Moreira - Nelson Gonçalves)*

1.1 Do excesso à contenção: samba-canção e bossa nova

As canções “românticas” e “sentimentais” ocupam um espaço de destaque na história da música popular brasileira. Procurando contextualizar o cancionário popular no período que antecede a década de 1970, temos visto que, pelo menos desde os anos 1930, com as performances arrebatadoras de cantores como Vicente Celestino, por exemplo, o repertório “romântico” conquistou uma grande popularidade na sociedade brasileira. Nos anos 1940 e 1950, principalmente, o samba-canção fazia muito sucesso contando histórias de desilusões amorosas, solidão e amores interrompidos, interpretadas com intensa dramaticidade pelos cantores e pelas cantoras do rádio.

Entre as décadas de 1930 e 1950, o rádio viveu sua chamada “era de ouro”, sendo o principal veículo de divulgação de informações, artistas e músicas. As grandes emissoras, como a Rádio Nacional, a Rádio Mayrink Veiga e a Rádio Tupi, tinham seu próprio auditório, orquestra e artistas contratados. As apresentações eram basicamente ao vivo, já que naquela época era proibida a radiodifusão dos discos. Segundo Araújo, “antes de gravar um disco, de ser contratado por alguma gravadora, o cantor tinha que brilhar no rádio, mostrar ali sua voz e seu ritmo diante dos músicos e da platéia do auditório” (ARAÚJO, 2006: 38-39).

A Rádio Nacional era, no Brasil, a emissora líder em audiência nos anos 1940 e 1950, e tinha entre seus cantores contratados nomes de grande popularidade como Francisco Alves, Sílvio Caldas e Orlando Silva. Criada em 1936, a Rádio Nacional empregava grande número de músicos, maestros, uma grande orquestra, além de rádio-atores, apresentadores e outros profissionais do ramo. A programação era variada:

rádio-novelas; programas humorísticos; cobertura de acontecimentos esportivos, principalmente locução de jogos de futebol; programas de auditório; programas culturais; programas musicais etc. Nessa época, a Rádio Nacional foi palco de acirradas competições pelo título de “Rainha do Rádio”, que envolveram cantoras como Emilinha Borba, Marlene e Ângela Maria. Em meados da década de 1950, Cauby Peixoto, que, de acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, seria “o último ídolo da época áurea da Rádio Nacional”³, passa a compor o elenco da emissora e a lotar o auditório da rádio em suas apresentações.

A partir da segunda metade da década de 1940, o samba-canção, que já tinha como tema central as “queixas amorosas”, passa por uma crescente “passionalização”. Ruy Castro aponta dois aspectos que nos ajudam a entender esse processo de mudança nas canções “românticas”. Em 1946, os cassinos foram fechados pelo então presidente da República Eurico Gaspar Dutra, e a partir daí as apresentações dos cantores da noite na capital do país migraram principalmente para as boates, que começaram a ser abertas, em especial, no bairro de Copacabana. Esse processo “mudou a maneira de se fazer música e de se cantar”, segundo Castro (2003:19), que explica: “o samba rasgado e aquelas orquestrações americanas, que se ouvia na época dos cassinos, aquilo tudo foi reduzido um pouco e até a maneira de cantar passou a ser mais intimista”.

O autor destaca ainda outro aspecto que teria contribuído para a mudança nas canções “sentimentais”: o aumento da penetração do bolero no cenário musical daquela época. Castro afirma que “os cantores mexicanos e cubanos eram popularíssimos no Rio, no Brasil inteiro, na segunda metade e no final dos anos 40” (*Id*: 18). Nesse momento, o samba-canção passa a ser “mais puxado para o bolero” (*Ibid*: 19), efeito considerado, por ele, como negativo para a música brasileira:

[...] começou realmente a haver um abuso, com a troca do sotaque do samba pelo do bolero. Acredito que o bolero, de certa maneira, foi uma influência negativa para a música brasileira, porque a música brasileira já tinha uma capacidade de se adocicar naturalmente, sem precisar daquela influência tão forte do bolero. E havia também o problema das letras, porque o bolero, como praticamente toda música popular em língua espanhola, tende um pouco para a canastrice. Então as letras desses sambas-canções abolerados eram passionais e reduziram toda a riqueza temática que a música brasileira tinha desde os anos 30 e grande parte dos anos 40 (*Ibid.*).

³ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 17/03/2011.

Nas palavras de Castro, a influência exagerada do bolero é um “abuso”, que acabaria por mudar o modo de dizer das canções “românticas” brasileiras, tornando-as “adocicadas” em demasia e tendendo para a “canastrice”. O autor identifica uma redução na variedade de temas após esse processo de mudança, a partir do qual passam a predominar as letras sobre “dores de amor” e histórias “passionais”. Segundo Castro, antes dessa mudança o samba falava de tudo: de malandro, de operário, da mulher como vilã, da mulher como Amélia, do homem que era esperto, do homem que era “corno”, criticava os costumes da sociedade, falava da atualidade. Depois, “tudo isso meio que se perdeu em função daquelas letras melosas e demagógicas da canção abolerada” (*Ibid.*), afirma o escritor.

Luiz Tatit também comenta a crescente “passionalização” do samba nesse momento, processo que associa à “influência do tango e do bolero hispano-americanos” e a “certo declínio na produção carnavalesca”, que teria sido efeito de um longo e doloroso período de guerra na Europa (TATIT, 2004: 47). O autor evidencia que se o samba “abolerado” teve êxito, prevalecendo como repertório das principais emissoras de rádio, também sofreu desgaste com o passar dos anos, perdendo audiência significativa do público jovem, “principalmente entre os estudantes” (*Id.*: 78). Embora ainda satisfizesse imenso contingente popular, o samba-canção já não entusiasmava mais “a classe média com acesso às escolas e universidades e com maior poder de consumo” (*Ibid.*: 48). Para este público, as canções “românticas” continham “excessos sentimentais” que passavam a ser valorizados negativamente. De acordo com Tatit:

Quando não vem compensada pelos recursos da tematização e da enunciação oral a dicção romântica corre o risco de adquirir excessos sentimentais que beiram o melodrama. Isso costuma afastar o público – em geral, mais abastado – que se envolve de forma mais objetiva e técnica com o mundo musical (*Ibid.*: 78).

Este público, ao mesmo tempo em que tinha restrições à prática do samba “abolerado”, começava a ouvir e gostar de um novo estilo musical muito influenciado pelo *cool jazz* e pelo cinema estadunidense, que começou a ganhar corpo com a geração de Dick Farney, Johnny Alf, Lúcio Alves e outros músicos mais novatos como Tom Jobim, Nora Ney e Luís Bonfá. Segundo Tatit, durante a década de 1950 as “letras leves” desses músicos, sendo “conduzidas por harmonia refinada”, não teriam convivência pacífica com as “letras dramáticas” dos sambas-canções, “compostos sobre acordes perfeitos” (*Ibid.*: 48). Este processo desembocaria no surgimento da bossa nova,

no final dos anos cinquenta, que busca neutralizar todo o “sentimentalismo excessivo” que o samba-canção teria levado ao samba.

Em síntese, o processo de “passionalização” pelo qual o samba-canção passou insere-se em um contexto mais amplo, que inclui os anos de decadência do carnaval por causa da guerra e a influência dos ritmos latino-americanos, como afirmou Tatit. E mesmo considerando a redução na diversidade temática, apontada por Castro, é importante observar que estes aspectos não são necessariamente negativos, como parece querer dizer a crítica especializada. A “música de fossa”, com sua linguagem “excessiva” e melodramática, fala do sofrimento e de temas difíceis que não têm espaço em outros gêneros musicais. Além disso, esse estilo musical provoca em seu público identificações, respostas e fruções mais afetivas, que lhe permitem associações com seus sentimentos e sua vida – diferenciando-se assim do público que se envolve de forma “mais objetiva e técnica” com a música.

Segundo Maria Izilda Matos (2003: 37), nos anos 1950 “amar era sinônimo de sofrer”. As letras dos sambas-canções traziam o tema da “dor de amor”, falando de “amores impossíveis, paixões proibidas, infidelidades e esperas sem fim” (*Id.*). Embora o samba-canção ocupasse uma posição central no cenário musical dos anos 1940 e 1950, a autora afirma que há um desprestígio em relação a esse estilo musical – identificado, principalmente, na historiografia. Nas palavras de Matos, “a historiografia da música popular brasileira tem privilegiado a década anterior (1930), destacando-se as origens do samba, dando um salto para a Bossa Nova e para a produção pós-Bossa Nova” (*Ibid.*: 25).

Encontramos na historiografia sobre música brasileira uma ampla bibliografia sobre o samba dos anos 1930, sobre a bossa nova e sobre a MPB dos anos 1960 – que tinha forte influência do projeto de modernização trazido pela bossa nova. Porém, existem algumas *descontinuidades* na historiografia que apontam para o *silenciamento* de determinadas práticas musicais como, por exemplo, o samba-canção e o bolero dos anos 1940 e 50, a jovem guarda dos anos 1960, a música “brega” dos anos 1970, além de gêneros mais recentes como o “sertanejo”, a “axé music” e o pagode romântico, que fizeram muito sucesso nos anos 1990.

Ao longo dos anos, esse cenário tem apresentado mudanças, e já existem estudos sobre esses gêneros, embora ainda sejam poucos. Há uma defasagem grande entre os estudos publicados que tratam destes gêneros em relação às análises sociológicas e estéticas dos gêneros “consagrados” na historiografia sobre música popular – estas, bastante abundantes e de grande diversidade temática. Liv Sovik afirma que “o silêncio

sobre a música que foi superada pela bossa nova” (que seria a música romântica em geral e o samba-canção em particular) e “o silêncio sobre eventuais qualidades, é instigante”, e sublinha o fato de que a bossa nova, ao iniciar uma nova fase de discurso identitário, tornaria mais instigante ainda esse silêncio (SOVIK, 2006: 6). Para a autora, se a história da música popular contemporânea é contada a partir da bossa nova, “isso se deve em parte à forma de contá-la dos tropicalistas, os vencedores na luta cultural dos anos 60, para quem a bossa nova foi revelação de uma verdade musical e cultural” (*Id.*).

Para Sovik, a bossa nova tratava, na terminologia da época, “do amor, o sorriso e a flor”, optando assim por um “romantismo menos dramático, mas ligado à juventude e à classe média para quem o casal patriarcal tradicional deixava de convencer, mesmo como campo de experimentação passional” (*Ibid.*: 16). Por outro lado, a “canção da fossa”, gênero “antecessor da bossa nova – uma música banal, aparentemente muito parecida de canção em canção” teria em suas letras e melodias “um convite à dança, ao gestual, à consciência corporal em sua dimensão mais dolorosa”, sem deixar de falar dos conflitos (*Ibid.*: 17).

O surgimento da bossa nova no final da década de 1950 modificara radicalmente os parâmetros do que era considerado “qualidade musical” na época. A prática da bossa nova buscava uma economia e depuração sonora que eliminasse alguns excessos na canção, particularmente o “excesso passional” que tomara conta da música popular nos anos 1950 (TATIT, 2008), rejeitando assim os sambas-canções e os boleros considerados “melodramáticos” e a maneira operística de interpretar estas canções, ao estilo de Dalva de Oliveira e outros.

Os intérpretes e compositores envolvidos com a bossa nova buscavam a “modernização” da música brasileira, inspirados pelo entusiasmo da classe média com o governo Juscelino Kubitschek, que prometia tornar o Brasil um país “moderno”. As canções apresentavam uma complexa estrutura melódica-harmônica, performance vocal minimalista, cuja principal referência é o cantor João Gilberto, criador também de uma batida de violão que singulariza o estilo musical. Segundo Tatit:

A bossa nova de João Gilberto neutralizou as técnicas persuasivas do samba-canção, reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condução melódica. Neutralizou a potência de voz até então exibida pelos intérpretes, já que sua estética dispensava a intensidade e tudo que pudesse significar exorbitância das paixões. Neutralizou o efeito de batucada, que, por trás da harmonia, configurava o gênero samba em boa parte das canções dos anos trinta e quarenta, eliminando a marcação do tempo forte na batida do violão. Desfez a relação direta entre o ritmo

instrumental e a dança que caracterizava as rodas de samba. Dissolveu a influência do *cool jazz* nos acordes percussivos estritamente programados para o acompanhamento da canção, sem dar espaço à improvisação (*Id*: 49-50).

A bossa nova sintetiza em suas canções diferentes estilos musicais e promove uma “decantação da canção” (*Ibid*: 51), separando as “impurezas”, isto é, qualquer característica muito acentuada. Assim, dispensa todo excesso que possa resvalar no dramático. De acordo com Wisnik, a bossa nova teria criado uma cisão “irreparável e fecunda” entre dois patamares da música popular brasileira: “o romantismo de massas que hoje chamamos ‘brega’” e a “música ‘intelectualizada’, marcada por influências literárias e eruditas, de gosto universitário ou estetizado” (WISNIK, 2004: 208).

Com forte inspiração nas mudanças estéticas trazidas pela bossa nova, “vão ser construídos os critérios de avaliação estéticos hegemônicos nos anos posteriores” (NERCOLINI, 2010: 1). Os artistas da nascente MPB começam a compor e cantar nos anos 1960 entusiasmados pela proposta modernista da bossa nova e enfatizando a importância desse legado. Parte dos setores legitimadores de estilos e regras musicais – como a crítica especializada e pesquisadores de música – também passam a trabalhar a partir de uma ênfase de valorização desse estilo de música “moderna”.

A performance vocal dos intérpretes de samba-canção dos anos 1940 e 1950 passa a ser considerada “dramática” e “exagerada”, ao passo que a interpretação “contida” dos cantores da bossa nova, com a voz calibrada no volume da fala cotidiana, é valorizada como plano superior numa suposta hierarquia das produções musicais. João Gilberto seria o ícone máximo desse jeito de cantar à meia voz, sem ênfase emotiva, com uma performance corporal “leve”, “despojada” e extremamente “contida”.

Em 2008, durante a turnê de comemoração pelos 50 anos da bossa nova, o compositor baiano fez alguns shows no Brasil, onde não se apresentava há algum tempo. Surgiram diversas especulações preocupadas sobre qual seria sua reação caso o espetáculo fosse atrapalhado de alguma forma – por algum barulho, por exemplo. O comportamento da platéia que parece ser esperado pelos admiradores da bossa nova e de João Gilberto, em especial, é de silêncio e total concentração na performance do cantor. Na crítica sobre o show de São Paulo, destacada abaixo, percebemos a preocupação “tensa” do público com o andamento perfeito do show, isto é, sem qualquer ruído ou interferência.

A primeira canção do roteiro foi *Aos pés da cruz*. Tudo normal, o som muito bom, somente atrapalhado pelos cliques das máquinas de

fotografia dos profissionais que cobriam o show. Até que aquele famoso barulhinho que é ouvido quando desligamos nossos computadores estronda nos alto-falantes. O público fica tenso, mas João (parece que) nem reparou⁴.

A contenção, portanto, não fica restrita apenas à performance de João Gilberto, mas também atinge seu público. Segundo Júlio Diniz, “há uma ‘higienização’ latente no processo de produção/recepção na BN [bossa nova], uma depuração radical do excesso, seja ele musical, seja ele poético, seja ele gráfico e visual” (DINIZ, 2003: 103). Desse modo, não é esperado do público de bossa nova respostas muito intensas à execução das canções, como a dança, o canto conjunto e outros tipos de participação do público existentes em outros estilos musicais.

De acordo com Júlio Hungria, com o surgimento da bossa nova “morriam o dó de peito e o canto que causou e ainda causa espanto em grande soluçado” (HUNGRIA, 1970: 2). Ao mesmo tempo em que afirma a morte do canto “soluçado” e dos “arroubos melodramáticos”, após o florescimento da bossa nova, Hungria contraditoriamente registra a permanência de intérpretes como Ângela Maria, porém não sem reservas.

Em sua crítica sobre a gravação de *Gente Humilde* (Garôto, Chico Buarque e Vinícius de Moraes) por Ângela Maria [CD Anexo: faixa 1], em 1970, Hungria conclui que, como intérprete, ela “está atrasada uns dez anos, no mínimo”, não fazendo diferença a escolha das músicas, seja *Gente Humilde* ou “qualquer subgênero do seu repertório de todos os dias” (*Id.*). Em sua análise, Hungria diz que uma parte da “crítica-especializada-digna-de-crédito” teria elogiado “apressadamente” a incursão da cantora por um repertório “mais inteligente/conseqüente da nossa música popular”, iniciativa que ele avalia como frustrada.

Embora reconheça que Ângela Maria tenha conseguido com o disco “emocionar” uma platéia maior do que a habitual, para o crítico a iniciativa de gravar canções mais “sofisticadas” esconde a tentativa da cantora de impor “a sua cota costumeira de submúsica, de repertório desqualificado” (*Ibid.*). Hungria valoriza positivamente o fim dos “arroubos melodramáticos” e destaca a importância da bossa nova nesse processo, e da continuidade dada a ele pela MPB nos anos 1960. Para o crítico, Ângela Maria teria ficado para trás, enquanto a MPB teria evoluído.

⁴ CARNEIRO, 2010. Disponível em: <<http://www.sidneyrezende.com/noticia/79378+joao+gilberto+nos+50+anos+de+bossa+nova>>. Acesso em: 25/02/2011.

A crítica de Hungria aponta dois aspectos importantes na construção de valor em música naquele momento: a performance vocal – quanto menos dramática melhor, de acordo com a proposta da bossa nova baseada no lema “menos é mais”; e o repertório – que deve ser selecionado com todo cuidado, tentando evitar misturas “confusas”, como a escolha “mais inteligente” de *Gente humilde*, por Ângela Maria, em meio a um repertório “desqualificado”.

Se a performance vocal torna-se importante na construção de critérios de valor, a escolha do repertório parece ter uma relevância ainda maior. O disco da cantora Nara Leão lançado em 1968 foi mal visto na época por alguns setores da crítica, pelo fato de incluir em seu repertório um bolero: *Lindonéia* (Caetano Veloso). A crítica de Juvenal Portella (intitulada “A contradição de Nara”), publicada no *Caderno B*, é um exemplo disso. O disco “chocante”, segundo Portella (1968b: 2), traria um repertório “esquisito” e “contraditório”, “não se sabendo como classificá-lo”, porque inclui um bolero “sem nenhuma qualidade” junto com um “magnífico trabalho de pesquisa”. O crítico não poupa nem Caetano, compositor da canção, que para ele é como seu bolero: “contraditório e ingênuo”.

Difícilmente, sem paixões e com total isenção, alguém poderá dar cotação máxima a um disco que podia alcançar rendimento muito mais alto, não fosse o abandono do critério inicial da escolha do repertório. Nara Leão fez um serviço da mais alta importância buscando nos arquivos musicais existentes algumas peças preciosíssimas do cancionário popular brasileiro quase totalmente esquecidas no tempo. Mas não o levou até o final, sabe-se lá por que. Julgou, talvez, mais fácil completar o número de faixas regulamentares do elepê Philips (R 765 051 L) com algumas outras composições, inteiramente desligadas da intenção maior, a de oferecer não apenas mais um disco ao público e sim algo de mais precioso. E se perdeu. Eis que saiu um disco confuso porque um bolero – *Lindonéia* – jamais poderia estar ao lado de, por exemplo, *Donzela, por Piedade, Não Perturbes*, modinha do tempo do Império (*Id.*).

Nara Leão, que esteve muito envolvida com a bossa nova e com a MPB, tem uma performance vocal suave e baixa, canta como se falasse, bem no estilo bossa nova. Sua interpretação não despertaria dúvidas em relação à qualidade entre a crítica entusiasmada com a bossa nova. No entanto, o disco da cantora teria “se perdido” da proposta que Portella vê como positiva – a recuperação de canções populares antigas –, tornando-se “confuso” com a inclusão do bolero *Lindonéia*. Um disco que tinha tudo para ser de muito prestígio acaba perdendo essa característica pelo repertório incluir um bolero.

Outro exemplo da relação entre performance vocal e repertório na construção de valor em música popular pode ser destacado em críticas sobre o cantor Nelson Gonçalves. Este começou sua carreira profissional nos anos 1940, gravando sambas, tangos, boleros e outros estilos musicais. Segundo Ricardo Cravo Albin, Nelson “foi o derradeiro dos grandes intérpretes que vinham na generosa tradição de abrir o peito e cantar (e encantar), mesmo sem microfone”⁵, dando continuidade ao estilo de música “romântica” de Francisco Alves, Orlando Silva, Carlos Galhardo e Silvío Caldas. A partir dos anos 1950, o cantor deu início a uma longa e expressiva parceria com o compositor Adelino Moreira, que rendeu composições em dupla, como o bolero *Fica comigo esta noite* (1961). Além disso, Nelson Gonçalves tornou-se o principal intérprete das canções de Adelino. Mais tarde, Adelino ainda atuaria como empresário de Nelson.

José Ramos Tinhorão, ao comentar o disco *Nelson de todos os tempos* (RCA), lançado em 1975, faz grandes elogios ao desempenho vocal do cantor, mas não deixa de apontar sua insatisfação com o repertório escolhido: “A verdade é que, por mais culturalmente rebaixados que sejam vários dos sambas-canções-abolerados de seu repertório, Nelson Gonçalves canta bem como quê” (TINHORÃO, 1975: 2). O mesmo tipo de abordagem havia feito Juvenal Portella em 1968, ao analisar o disco *Missão Cumprida – A volta de Nelson Gonçalves* (RCA):

A grande censura que se fazia ao cantor Nelson Gonçalves, do gênero chamado romântico, era a qualidade negativa de seu repertório. O cantor – dos melhores em termos de interpretação e recursos vocais – jamais aceitou as críticas, quase todas voltadas exclusivamente contra o seu autor preferido, Adelino Moreira. [...] A seleção musical não é boa. Adelino Moreira, o mais combatido dos autores durante a fase de maior sucesso de Nelson, não pode ser desprezado como autor, pois tem 2 ou 3 canções da melhor qualidade. Infelizmente neste disco não faz mais do que aquele tipo de música que agradava ao público inculto e os freqüentadores dos cabarés e bares baixos da cidade. A união Nelson-Adelino, nesta volta do cantor, significa apenas uma tentativa da RCA e da dupla, de reconquistar os antigos ouvintes. A nosso ver, isto não ocorrerá (PORTELLA, 1968c: 2).

Para os críticos, Nelson Gonçalves é um grande intérprete, “não deixa dúvida quanto ao fato de ter sido e ser um dos maiores cantores brasileiros de todos os tempos” (TINHORÃO, 1974b: 2). No entanto, seu repertório, repleto de canções do compositor português Adelino Moreira, é na maioria das vezes visto com restrições e julgado como de “mau gosto”, sendo associado a um público “inculto” e aos frequentadores de cabarés e “bares baixos da cidade”. Nesse sentido, a crítica citada acima evidencia um

⁵ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 17/03/2011.

juízo mais moral do que estético. Embora a voz de Nelson seja valorizada positivamente, seu repertório não é considerado de “bom gosto”, pois fala aos consumidores “incultos”, frequentadores de espaços “baixos”, “degradantes” dos bons costumes e da educação.

Adelino compôs inúmeros sucessos “românticos”, gravados por vários cantores e cantoras: Carlos Augusto, Cauby Peixoto, Francisco Carlos, Ângela Maria, Núbia Lafayette, Lourdinha Bittencourt, entre outras. Em 1960, comporia aquele que seria seu “maior sucesso”, o samba-canção *Negue* (parceria com Enzo de Almeida Passos), gravado primeiro por Carlos Augusto e regravado por vários cantores de diferentes épocas e estilos como Cauby Peixoto, Agostinho dos Santos e Maria Bethânia [CD Anexo: faixa 2].

*Negue o seu amor, o seu carinho
Diga que você já me esqueceu
Pise machucando com jeitinho
Esse coração que ainda é seu [...]*

Esta canção é um exemplo emblemático de como a relação entre performance vocal e repertório na avaliação das músicas pela crítica é oscilante. Afinal, o compositor Adelino Moreira passa a ocupar um plano rebaixado na hierarquia de produções e gostos musicais, criada e legitimada pela crítica especializada, porém suas canções podem alcançar o patamar do que é de “bom gosto” se forem interpretadas por algum artista consagrado no mercado e na crítica, como a cantora Maria Bethânia. Nelson Gonçalves parece ser criticado exatamente por exagerar na quantidade de canções de Adelino incluídas em seu repertório, pouco frequente nas gravações de Bethânia, que consegue reunir em seus discos uma variedade maior de compositores de gerações e estilos diferentes⁶. As apresentações ao vivo e os discos de Bethânia recebem, na maioria das vezes, altos elogios da crítica especializada justamente pela capacidade da cantora de juntar canções diversas – de gêneros e compositores diferentes – com uma interpretação singular.

Dessa maneira, os critérios de valor utilizados na avaliação das canções e de seus intérpretes são muitas vezes complexos e contraditórios, além do que envolvem aspectos que ultrapassam as questões estéticas. Os critérios de valor e os gostos musicais predominantes em cada época no campo da crítica musical vão se modificando

⁶ No disco *Álibi* (Polygram - 1978), Maria Bethânia gravou *Negue* junto com músicas de compositores consagrados como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Gonzaguinha e compositoras pouco conhecidas na época como Dona Ivone Lara e Rosinha de Valença.

no decorrer das décadas. O que nos chama atenção é a passagem do excesso à contenção no final dos anos 1950, que cria um novo padrão de qualidade em música popular. Padrão este que inspirou e formou fortemente os gostos musicais de muitos artistas e críticos que atuariam nos anos subseqüentes.

1.2 MPB e parâmetros de qualidade musical

Com o florescimento da chamada MPB na década de 1960, novos critérios de qualidade musical são forjados, sendo fortemente relacionados aos valores trazidos pela proposta moderna da bossa nova. A sigla MPB (abreviação de Música Popular Brasileira) começou a aparecer no contexto dos festivais televisionados compreendendo a produção de determinados artistas que não se vinculavam exclusivamente a nenhum gênero musical. Ao mesmo tempo em que abrangia uma grande diversidade de artistas, de ritmos e trajetórias diferentes, a denominação MPB delimitava uma fronteira bastante subjetiva entre o que era e o que não era música popular brasileira com “letra maiúscula”.

Segundo Marcos Napolitano, esta sigla “sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50” (NAPOLITANO, 2002: 1). Ao longo dos anos 1960, a MPB vai se tornando um espaço de resistência política e cultural e uma referência de qualidade musical no mercado fonográfico brasileiro, chegando à década de 1970 “dotada de alto grau de reconhecimento junto às parcelas de elite da audiência musical, ainda que alguns setores do meio acadêmico e literário não compartilhassem dessa valorização excessiva” (*Id*: 2).

Os estudos de Napolitano oferecem uma interpretação crítica sobre a MPB, diferenciando-se das análises que enfatizam somente as formas e conteúdos contestatórios e revolucionários de suas canções. O autor analisa a produção desse segmento como um processo ambíguo, que teria dois vetores concomitantes: por um lado, a MPB buscava sua autonomia, estabelecendo suas próprias regras de criação e constituindo-se como espaço de resistência cultural e política; por outro, seus artistas estavam inseridos no mercado musical, exercendo um papel fundamental no desenvolvimento da indústria cultural. Desse modo, a MPB articulava “reminiscências da cultura política nacional-popular” com a “nova cultura de consumo vigente após a era do ‘milagre econômico’” (*Ibid.*).

Levando em conta esse processo ambíguo, Napolitano afirma que a MPB “denota algo mais do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira *instituição*, fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira” (NAPOLITANO, 1999: 13). Consolidada então como “instituição sócio-cultural”, a MPB “delimitava espaços culturais, hierarquias de gosto, expressava posições políticas, ao mesmo tempo que funcionava como uma peça central da indústria fonográfica” (NAPOLITANO, 2002: 9). Assim, desde o final da década de 1960, a sigla MPB passaria a distinguir uma música socialmente valorizada, sinônimo de “bom gosto”.

Apoiada no consumo de profissionais dos meios de comunicação, de escolas, universidades e outros setores legitimadores, os parâmetros musicais da MPB se transformam em referência de qualidade musical no mercado. A noção de “sofisticação” musical, poética e o esmero nos cuidados técnicos dos discos de MPB (arranjos, gravação, mixagem, projeto gráfico, divulgação) colaboraram para sedimentar o estilo como núcleo do “bom gosto” na música popular (TROTТА, 2006: 85).

As cantoras e os cantores da MPB alcançam nos anos 1970 uma alta valorização no campo da crítica especializada, passando a ocupar um patamar de prestígio entre os segmentos da indústria fonográfica. Esta posição privilegiada proporcionava aos artistas do gênero um maior investimento para suas produções e também maior autonomia em relação às estratégias comerciais das gravadoras. Nesse sentido, os artistas da MPB podiam experimentar novos sons e repertórios em suas gravações, sem a cobrança de bater recordes de vendagem, como ocorria com os artistas dos segmentos “comerciais”. Além disso, as capas dos álbuns da MPB apresentavam um nível de elaboração e sofisticação pouco visto em discos de outros segmentos, como trataremos no próximo capítulo. Segundo Napolitano, o valor “agregado” dos álbuns da MPB era cada vez maior, “na medida em que se consolidava o público massivo nas faixas mais altas da pirâmide social, permitindo assim um preço final que compensasse o investimento” (NAPOLITANO, 2001: 300-301).

Para o historiador, “o ouvinte padrão de MPB”, isto é, “o jovem de classe média com acesso ao ensino médio e superior” (NAPOLITANO, 2002: 3) projetava no consumo das canções as ambigüidades e valores de sua classe social, fornecendo uma tendência de gosto que ajudou a definir o sentido da MPB. A partir dos festivais televisionados, a indústria cultural direcionava a produção e a circulação da MPB para a juventude do meio universitário, sedenta por inovações estéticas e canções engajadas contra o regime militar. “São essas pessoas que se tornam o público de MPB por excelência, sobretudo no período de maior repressão do regime, entre 1969 e 1974”, afirma Napolitano (*Id*: 6). A indústria

cultural buscava também nestas camadas sociais uma nova geração de compositores, visando à renovação do cenário musical “de prestígio”.

Concomitante ao processo que leva a MPB a tornar-se um referencial de qualidade musical, são estabelecidas hierarquizações das produções artísticas e dos gostos musicais, em que todos os outros gêneros adquirem maior ou menor valor de acordo com a aproximação ou o afastamento dos elementos característicos do parâmetro de “bom gosto”. Segundo José Miguel Wisnik, a denominação Música Popular Brasileira vinha associada

[...] a um purismo defensivo contra a cultura internacional (a música pop e o rock, a vanguarda e a Jovem Guarda) e contra o gosto e a presença das massas (o romantismo dito hoje brega, a música sertaneja, e outra vez a Jovem Guarda) (WISNIK *apud* NERCOLINI, 2010: 10).

Em meados da década de 1960, o embate entre MPB e jovem guarda ganhou grandes proporções, tendo como arena principal a televisão. No ano de 1965, a TV Record lançou dois programas em sua grade que fomentaram a rixa entre os dois segmentos musicais e seus públicos. O programa *O Fino da Bossa* estreou primeiro, em maio, sendo apresentado pela cantora Elis Regina e pelo cantor Jair Rodrigues. Em agosto teria início a exibição do programa *Jovem Guarda*, comandado por Roberto Carlos, Wanderléia e Erasmo Carlos.

Os artistas da MPB e os setores que a legitimaram como parâmetro de “bom gosto” no campo da música popular viam a jovem guarda como aposta alienante da indústria cultural em um momento de ditadura militar e criticavam, principalmente, o uso da guitarra elétrica. Em defesa da música nacional, os representantes da MPB chegaram a organizar uma passeata contra a guitarra elétrica, que percorreu as ruas de São Paulo em 1967, e a considerar a jovem guarda como “inimiga”⁷ da música popular brasileira. Para Napolitano, “o sentido da MPB se constrói num diálogo com esse outro, com essa negação, com essa anti-MPB que na época era vista como a Jovem Guarda” (NAPOLITANO, 2003: 128-129).

Esse embate MPB *versus* Jovem Guarda chega aos píncaros por volta de 67. A OMB (Ordem dos Músicos do Brasil) chega a instituir um teste para os músicos, dizendo o seguinte: “Olha, quem não tiver a carteirinha da OMB, quem não passar no exame para músico, não

⁷ O clima de disputa entre os dois segmentos pode ser observado na proclamação afixada nos bastidores do Teatro Record, em 1966: “Atenção, pessoal, O Fino não pode cair! De sua sobrevivência depende a sobrevivência da própria música moderna brasileira. Esqueçam quaisquer rugas pessoais, ponham de lado todas as vaidades e unam-se todos contra o inimigo comum: o iê-iê-iê” (MELLO, 2003: 119).

poderá tocar música ao vivo”. E esse recado, esse ato da OMB era direcionado justamente aos músicos da Jovem Guarda, porque eles não sabiam tocar mais que três acordes. Como todo bom roqueiro de garagem, aliás, tocar quatro acordes já é música erudita. E, obviamente, quase nenhum músico jovem de 16, 17 anos, tocando ali de ouvido, consegue passar no teste, e muitos deles perdem espaços profissionais por causa disso (*Id*:130).

O programa *Jovem Guarda*, transmitido aos domingos, rapidamente passou a ter mais audiência que *O Fino* (como passou a se chamar posteriormente o programa *O Fino da Bossa*), provocando uma competição por audiência muito favorável à TV Record. Segundo Nercolini (2010a: 9) “quem ganhava com isso era a própria TV Record, canal onde os dois programas eram exibidos, pois acirrava os ânimos e o desejo de superação dos próprios músicos e seus seguidores, com repercussão em jornais e revistas e também junto ao público”.

A distância e a diferença entre os dois segmentos foram se dissolvendo aos poucos no final da década 1960, com o desgaste e o término dos programas, e com o surgimento da Tropicália⁸, que se contrapôs à *exclusão* praticada pela MPB e adotou o gesto da *assimilação*.

O tropicalismo identificou e prestigiou os traços da cultura brasileira que emanavam das manifestações habitualmente recalcadas ou rejeitadas pelos grupos de demarcação. Transitou pelo rock internacional, pelo iê-iê-iê local, pelo “brega”, pelo experimentalismo músico-literário, pelo folclore e *solidificou* esse ajuntamento com a imagem da “geléia geral brasileira” (TATIT, 2008: 57-58).

Alguns estudos dão tanta ênfase ao gesto tropicalista, de *mistura* e *assimilação*, que identificam nele a inspiração de muitos artistas que surgiram na década de 1970, produzindo numa lógica contrária à da exclusão (característica da MPB) e favorável à diversidade (característica da Tropicália). Nas palavras de Tatit:

Nunca mais houve restrições que interferissem nas escolhas dos instrumentos e repertórios, nas atitudes de palco, na configuração temática ou construtiva das letras, nos arranjos, nas misturas de estilos e, sobretudo, na assimilação da música estrangeira (*Id*: 59).

A conclusão determinista de Tatit pode ser relativizada, se levarmos em conta, por exemplo, as estratégias de segmentação da indústria fonográfica, que ainda serão aprofundadas neste trabalho. Nos anos 1970, as grandes gravadoras trabalhavam com estratégias diferenciadas para os diversos segmentos musicais, e no caso dos artistas da

⁸ A Tropicália foi lançada no III Festival de Música Popular Brasileira, organizado pela TV Record em 1967. Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram-se com as canções “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque”, respectivamente.

faixa “comercial” as restrições às suas criações vinham principalmente de dentro dos escritórios das empresas, que exerciam uma certa pressão para que o investimento fosse direcionado basicamente às canções de sucesso, repetindo fórmulas e conteúdos já testados e aceitos pelo público massivo. Porém, o gesto da Tropicália parece ter cumprido um papel importante de expandir as possibilidades de fazer música, assimilando inclusive canções consideradas “cafonas”. Este gesto aguçou a tensão entre “bom gosto” x “mau gosto” e música “popular” x música “comercial”.

A Tropicália dava evidência ao fato de fazerem também música “comercial” embora mantendo a preocupação com a atualização da música brasileira, diferenciando-se da MPB que percebia estes elementos como pólos opostos. Ou seja, os criadores da MPB lidavam com essa questão de forma paradoxal, pois em seus discursos públicos repudiavam o mercado, mesmo sendo peça chave para consolidação da indústria fonográfica na época, e exaltavam a responsabilidade em conscientizar os ouvintes, aspectos estes que, de acordo com Napolitano, formam ambigualmente a MPB. Sendo assim, a idéia de que MPB é só música “cultura” e música “brega” é só “lixo comercial” cairia por terra. Chegamos, portanto, à necessidade de estudar como os diferentes segmentos musicais relacionam-se com a indústria cultural, mantendo com ela uma relação de autonomia relativa. A pretensão é superar as afirmações de que a lógica industrial e comercial dos meios de comunicação de massa somente degrada os aspectos da cultura popular presentes na música brasileira, idéias bastante frequentes no debate historiográfico sobre música popular brasileira no século XX, como veremos a seguir.

1.3 Debates historiográficos sobre música popular brasileira

Segundo Napolitano (2006: 136) “a discussão em torno das questões históricas, sociológicas e estéticas da música popular brasileira não é uma novidade das últimas décadas”. Desde os anos 1930, análises sobre a música popular brasileira como a dos cronistas Francisco Guimarães (Vagalume) e Orestes Barbosa – sobre samba – apresentam dentre as questões centrais os temas das “origens” e dos meios de comunicação de massa. No livro *Na roda do samba* (1933), o jornalista Francisco Guimarães delimitava um lugar social para o samba: “o ‘morro’ surge como um território mítico, lugar da ‘roda’ onde se praticava o verdadeiro samba” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000: 4). A “roda de samba” era vista como espaço de produção musical “espontânea” e “autêntica”, que ainda não havia sido “descaracterizada” pelo rádio e pela indústria fonográfica.

O cronista e compositor Orestes Barbosa, embora também estivesse preocupado com as “origens” e a “autenticidade” do samba, apresentava uma perspectiva diferente da de Guimarães. Para Barbosa, o samba teria nascido no morro, mas “o processo de diluição em outros espaços sociais e culturais do Rio de Janeiro tinha efetivamente consagrado o samba como gênero musical ‘nacional’, por excelência” (*Id.*: 5), garantindo seu sucesso popular. Além disso, identificava no rádio um importante meio de afirmação do gênero.

Para Napolitano, nos anos 1950 começa a se esboçar “um pensamento crítico e propriamente musicológico (ou etnomusicológico) sobre a música popular brasileira” (NAPOLITANO, 2006: 136), a partir de trabalhos como os de Almirante (Henrique Foreis Domingues) e Lúcio Rangel. O radialista e compositor Almirante⁹, desde o final dos anos 1940, dedicou-se ao estudo da trajetória de Noel Rosa e de outros cantores e compositores da “velha guarda”¹⁰, procurando “estabelecer as bases históricas da música urbana brasileira, por meio de antecedentes folclóricos” (NAPOLITANO, 2000: 6). O jornalista Lúcio Rangel também buscava em seus trabalhos valorizar um determinado passado musical (anos 1920 e 30) e “construir um projeto musicológico para a música urbana brasileira, à base de um pensamento folclorista” (*Id.*), que o levou a criar, junto com Pêrsio de Moraes, a *Revista de Música Popular* (1954-1956). A revista era baseada numa perspectiva folclorista e crítica à crescente mercantilização do rádio, buscando resgatar a “autêntica” tradição da música popular urbana.

Napolitano afirma que os “folcloristas urbanos” Almirante e Lúcio Rangel marcaram um momento importante na historiografia da música popular brasileira, reconhecendo o samba como “manifestação nacional e autêntica, consagrado através dos meios de comunicação” (*Ibid.*: 12). A afirmação deste gênero como “nacional” e “tradicional” também evidencia uma preocupação de distingui-lo e preservá-lo em relação a outros gêneros estrangeiros, como o *jazz*, o bolero e a rumba, que na virada dos anos 1940 para os anos 1950, conquistavam uma crescente audiência no Brasil.

O florescimento da bossa nova no final dos anos 1950 tornou-se a “linha divisória”, segundo Napolitano (2006: 137), de um debate entre críticos que a viam como um “*entreguismo* musical e cultural” e “reafirmavam um ‘neofolclorismo’ que

⁹ Desde 1928, Almirante formava o “Bando dos Tangarás” junto com Noel Rosa, João de Barro, Henrique Britto, Álvaro Miranda.

¹⁰ Segundo Napolitano, esta expressão foi disseminada por Almirante, e abarcava “músicos do primeiro samba (Donga, Pixinguinha), nomes ligados às escolas de samba (Ismael Silva), e artistas diretamente relacionados com os primeiros programas musicais do rádio (Noel Rosa, João de Barro, Silvio Caldas)” (NAPOLITANO, 2000: 7).

preservasse a música dos ‘negros e pobres’” (como Lúcio Rangel e José Ramos Tinhorão) e outros que também defendiam o nacionalismo, mas propunham a “fusão de elementos da tradição com elementos da modernidade” (como Nelson Lins e Barros, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra). Para o autor, esta segunda vertente teria triunfado no mercado de música.

De acordo com Napolitano, as perspectivas “nacionalista” e “folclorista” serão retomadas pela juventude engajada dos anos 1960, porém simultaneamente à valorização da “tradição” enfatizava-se os elementos “modernos” da música brasileira, notadamente inspirados nas inovações trazidas pela bossa nova. A defesa da “linha evolutiva” da canção brasileira, feita por Caetano Veloso em 1966 numa mesa-redonda promovida pela *Revista Civilização Brasileira*, tornou-se um marco para o debate sobre a relação entre “tradição” e “modernidade”, sendo retomado em diversos estudos sobre música brasileira a partir do final da década. Caetano defende com a expressão “linha evolutiva” a criação de “novos” sons partindo da “tradição”:

[...] nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que *foi* a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza 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 (VELOSO *apud* GULLAR *et al.*, 1966: 378).

A fala de Caetano não apresenta os elementos da tradição e da modernidade como opostos e estanques, pelo contrário, parece afirmar a necessidade de uma fusão destes aspectos para dar continuidade ao desenvolvimento da canção brasileira moderna, contrapondo-se aos críticos que combatiam qualquer inovação na música popular (como Tinhorão). Ao longo dos anos, a tese do cantor foi muito discutida, encontrando uma significativa adesão de parte da crítica musical entusiasmada com os projetos de “modernização” da música brasileira. Porém, também teve uma larga

restrição por parte da crítica favorável à “tradição” e ou de críticos que percebiam no discurso de Caetano um viés “evolucionista”.

A partir dos anos 1970, há uma produção bibliográfica mais sistemática, que incorpora aspectos dos debates sobre música popular dos anos anteriores. Napolitano explica que, em um primeiro momento, “a maior parte da produção foi realizada por jornalistas, na forma de crônicas, biografias e memórias”. Somente a partir de meados da década de 80 “os programas de pós-graduação em ciências humanas, letras e artes passaram a abrir espaço para pesquisas relativas à MPB e outros gêneros musicais” (NAPOLITANO, 2006: 138).

Napolitano desenvolve um mapeamento e um balanço da bibliografia sobre música popular brasileira produzida a partir dos anos 1970, concluindo que “a reflexão sobre a música popular chegava aos anos 1980 tendo uma base ensaística e historiográfica ainda difusa e irregular”, mas teria desempenhado um papel decisivo para “quebrar as últimas resistências da opinião pública e dos setores mais intelectualizados sobre a urgência e a necessidade de se examinar as complexas questões que formatavam a vida musical brasileira” (*Id*: 145). A partir dos anos 1980 o debate sobre música popular tornar-se-ia “mais especializado”, além disso, novos temas e personagens começariam a ser abordados em artigos, livros e teses acadêmicas.

O debate historiográfico sobre música popular ao longo dos anos assimilou temas e questões diversas a partir de abordagens diferentes, mas a relação entre elementos “tradicionais” e “modernos” parece ter se constituído em uma espécie de fio condutor das análises. Outros aspectos como a interferência dos meios de comunicação de massa e da música estrangeira também são recorrentes e acabam sendo inseridos direta ou indiretamente no debate sobre “tradição” x “modernidade”. Os meios massivos e as influências musicais estrangeiras ora são vistos como elementos que corromperam a “pureza tradicional” da música brasileira, transformando-a em música “comercial”; ora são vistos como possibilidade de “desenvolvimento” e “evolução” da canção.

Segundo Paulo Cesar de Araújo, desde pelo menos 1922, “a tensão entre ‘tradicional’ e ‘moderno’ ocupa o centro do debate político-cultural no país, refletindo o dilema de uma elite em busca de sua identidade nacional” (ARAÚJO, 2005: 339). Porém, após o surgimento da bossa nova teriam se desenvolvido duas principais “vertentes interpretativas” da música popular brasileira: as vertentes da “tradição” e da “modernidade”.

A vertente da “tradição” teria como principal fonte a obra de José Ramos Tinhorão, que exaltava o samba “de raiz” e “fazia a defesa intransigente de uma música popular brasileira ‘autêntica’, ‘pura’, ‘tradicional’ e ‘legítima’, contra a ‘linguagem universal’ pretendida pelos adeptos da bossa nova” (*Id.*). Para o crítico, a influência da música estrangeira levaria a “descaracterização” e “alienação” da cultura popular. Seguindo Araújo, os símbolos de “tradição” e “autenticidade” na música brasileira seriam os sambistas da “velha guarda” como Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Batista, Cartola, Carlos Cachça, Zé Ketí, Nelson Sargento, Clementina de Jesus e outros de uma geração mais nova como Paulinho da Viola, Elton Medeiros, João Nogueira, Martinho da Vila.

A segunda vertente, a da “modernidade”, seria representada, por exemplo, pelo livro *Balanço da bossa* (1968), organizado por Augusto de Campos, que Araújo classifica como “uma contundente resposta às posições dos adeptos da vertente da ‘tradição’” (*Ibid*: 341). O livro, que inclui, além dos textos de Augusto de Campos, análises de Brasil Rocha Brito, Júlio Medaglia e Gilberto Mendes, enfatiza a importância da atualização da música popular brasileira e da experimentação em busca de novos sons e novas letras, além de valorizar como positivas as influências da música estrangeira (notadamente do *jazz* e do *rock* inglês). Como símbolos de “modernidade” e “evolução”, Araújo destaca os nomes de Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, Tom Jobim, João Gilberto, e a geração que teria surgido da influência direta da bossa nova: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Elis Regina, Gal Costa.

Para Araújo, a partir de meados dos anos 1960, o público de classe média e formação universitária passaria a eleger seus cantores e compositores preferidos de acordo com estas duas vertentes interpretativas, deixando de lado toda produção musical que não se adequasse nem à tradição, nem à modernidade. O autor afirma que a análise específica da preferência musical desse público é fundamental, pois seria deste segmento social que sairiam os críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos, ou seja, “os ‘enquadradores’ da memória da nossa música popular” (*Ibid*: 343). Isto ajudaria a explicar porque a quase totalidade das publicações sobre música brasileira se refere sempre a gêneros musicais e artistas identificados com a “tradição” ou a “modernidade”, enquanto uma vasta produção musical popular, que não está identificada a nenhuma das duas vertentes, encontraria dificuldades para obter reconhecimento da crítica ou espaço na historiografia.

Cantores e compositores como Waldik Soriano, Nelson Ned ou Agnaldo Timóteo estariam distantes do que é considerado de “raiz” e “tradição” ou “modernidade” e “evolução”, segundo Araújo. Pelo contrário, os artistas “cafona” dos anos 1970 são “geralmente associados ao ‘atraso’, ‘subdesenvolvimento’ e ‘pobreza’” (*Ibid*: 344). Mesmo os compositores que seguem a linha do samba, como Benito di Paula e Wando, seriam deixados de lado ou rebaixados pelos setores legitimadores dos critérios de qualidade musical. Estes, muitas vezes associados à expressão “sambão-jóia”, eram considerados “falsificadores” do “samba de raiz” e distantes das “origens” populares.

Por fim, Araújo indica que o processo de “silenciamento” e “esquecimento” não atinge apenas à geração de cantores “cafona” dos anos 1970. Outros artistas populares não identificados à “tradição” ou à “modernidade” também seriam “excluídos”, como, por exemplo, Anísio Silva e Altemar Dutra, ambos intérpretes de bolero, gênero não identificado a nenhuma das duas vertentes e considerado uma influência negativa na canção brasileira. Além das cantoras e dos cantores de rádio como Nelson Gonçalves, Ângela Maria, Cauby Peixoto, Francisco Carlos, Ivon Curi, Nora Ney, Zezé Gonzaga, Ellen de Lima, Jorge Goulart, Rosita Gonzalez, Adelaide Chiozzo, Marlene, Emilinha Borba e outros que se destacaram no cenário musical entre os anos de 1945 e 1958. Araújo afirma:

Situado exatamente entre o tempo da “tradição” (o pré-45) e o tempo da “modernidade” (o pós-58), o mundo musical da era do rádio “é visto como o reino do improvisado, do descompromisso profissional, do baixo nível artístico, da futilidade. De certa forma, não se atribui qualquer importância musical a essa época” [citação de LENHARO, 1995: 8]. Mas isto mais uma vez se explica porque a quase totalidade desses artistas também não está devidamente identificada nem à “tradição” nem à “modernidade” (*Ibid*: 349).

Para Araújo, nesta explicação residiria todo o “mistério” das categorias “brega” e “cafona”, ou seja, receberiam estas classificações os artistas e as canções que o público de classe média letrada não identificava, ou encontrava dificuldade de identificar, com a “tradição” ou a “modernidade”. Assim, “quanto mais longe dessas duas vertentes, mais perto do ‘brega’, e vice-versa” (*Ibid*: 352).

Este debate sobre “tradição” e “modernidade” atravessou não só os estudos sobre música popular, também as reflexões em torno das diferentes concepções de “cultura popular”. A própria expressão “cultura popular” ganhou significados distintos ao longo da história, que se baseavam também em questões relacionadas a esses dois pólos. Como veremos no próximo tópico, existem várias interpretações sobre o assunto, que renderiam

muitas dissertações. Não é nossa pretensão esgotar aqui este assunto, apenas levantaremos alguns apontamentos que possam contribuir com nossa hipótese central.

1.4 Apontamentos sobre cultura popular

Os primeiros estudos brasileiros sobre cultura popular datam do final do século XIX¹¹ e buscam traços nacionais na poesia popular, opondo-os às influências culturais de Portugal. A procura do “típico” e das “origens” seria um dos meios de afirmação da identidade nacional, preocupação freqüente na historiografia desde então e que teve abordagens e implicações diferentes ao longo das décadas.

Um aspecto comum entre os autores “folcloristas” do final do século XIX e início do século XX é a visão de que a cultura popular estaria mais presente no meio rural e em cidades do interior. Esta perspectiva era associada à noção de que “a cultura popular é rude, rústica, ingênua, enfim algo que se opõe àquilo que está relacionado com o progresso: a ‘civilização’” (AYALA; AYALA, 2002: 14). Outro aspecto é o compartilhamento da idéia de que, com a chegada do progresso, a cultura popular estaria ameaçada ao desaparecimento, sem possibilidade de resistência.

A oposição entre folclore e “civilização”, combinada com a crença na tendência ao desaparecimento das manifestações culturais populares, irão desembocar, muitas vezes, na preocupação em “registrar antes que acabe”, isto é, em documentar tudo que é considerado folclórico ou parte das tradições populares, antes que se apague da memória do povo (*Id*: 15).

A partir dos anos 1930 e, sobretudo, dos anos 1950, com o desenvolvimento da industrialização e a “modernização” do país, o receio dos folcloristas quanto ao desaparecimento das “tradições populares” se intensificou, tornando ainda maior o esforço em registrá-las e preservá-las. Estudos posteriores, que criticavam a perspectiva folclorista, afirmariam que as manifestações da cultura popular se modificam juntamente com o contexto social em que são produzidas, porém sem que isso implique necessariamente em sua extinção.

Se as reflexões sobre cultura popular no Brasil estiveram desde os primeiros estudos associadas às discussões sobre a nacionalidade, a partir dos anos 1960 essa vinculação se intensifica e torna-se mais explícita, “fazendo com que os aspectos político-ideológicos passem ao primeiro plano das discussões sobre cultura popular”

¹¹ Em 1873 são publicados os artigos de Celso Magalhães. No ano seguinte, são publicadas cartas de José de Alencar a Joaquim Serra. E a partir de 1879 são publicados artigos de Silvio Romero, reunidos posteriormente em livro (AYALA; AYALA, 2002: 11).

(*Ibid*: 43). Movimentos como os CPCs (Centros Populares de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes) discutiam problemas relacionados ao “povo brasileiro” buscando transformar seus posicionamentos em “intervenções” na vida social. O principal centro surge em 1961, na sede da UNE, dirigido por Carlos Estevam Martins, Oduvaldo Vianna Filho e Leon Hirzman. Outros CPCs se organizaram pelo país, utilizando peças teatrais para difundir uma “arte popular revolucionária”. Apesar da diversidade de concepções de cultura popular entre os membros desses movimentos, uma idéia parecia ser compartilhada pela maioria: a de que a cultura somente poderia ser popular na medida em que fosse revolucionária.

A visão dos membros dos CPCs sobre o povo, que seria “alienado” e precisaria ser liderado pela “vanguarda iluminada”, manifesta-se claramente no “Anteprojeto do Manifesto do CPC”, de Carlos Estevam. No texto, o sociólogo faz uma distinção entre as expressões “arte popular” (que seria criada por profissionais para o público das grandes cidades), “arte do povo” (que seria o folclore, “predominantemente um produto das comunidades atrasadas” das áreas rurais ou urbanas não-industrializadas) e “arte popular revolucionária”. Esta última, que seria realizada pelos CPCs, seria essencialmente “radical”, pretendendo ser popular “quando se identifica com a aspiração fundamental do povo” (MARTINS *apud* AYALA; AYALA, 2002: 45-46). O manifesto chega a decretar que “*fora da arte política não há arte popular*” (*Id.*, grifo do autor). Mas a idéia apresentada do que seria a “arte popular”, apenas uma imposição dos escritórios da indústria cultural ao público massivo, e a “arte do povo”, feita por pessoas de “comunidades atrasadas”, deixa clara a visão estreita sobre a cultura popular:

[...] a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento (*Ibid.*).

No entanto, a partir de 1966 são publicadas pela primeira vez no Brasil algumas obras do pensador italiano Antonio Gramsci, que teriam uma “importância inegável” para o debate sobre “cultura e cultura popular, vinculada às relações de dominação política” (AYALA; AYALA, 2002: 47). Na década de 1970, as idéias de Gramsci começariam a se sobrepor à defesa de uma “vanguarda iluminada” que iria educar o povo. O conceito de *hegemonia*¹², um dos mais importantes do autor italiano, mudou o

¹² A *hegemonia* seria, segundo Williams (1979: 113-115), “um sistema vivido – de significados e valores que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. [...] é sempre um

tom da discussão sobre cultura popular, e estudos mais sistemáticos das manifestações culturais populares contribuíram para que o debate conceitual fosse aprofundado.

O conceito gramsciano de *hegemonia* facilitou a compreensão de que a cultura popular ao mesmo tempo “expressa as condições de existência e os pontos de vista e interesses das classes dominadas” e “internaliza concepções que atendem os interesses das classes dominantes” (*Id*: 57).

A diferença de posições dos diferentes grupos sociais na estrutura de classes implica a existência de concepções de mundo que se contrapõem. A cultura popular tanto veicula os pontos de vista e interesses das classes subalternas, numa perspectiva de crítica à dominação, mais ou menos consciente, quanto internaliza os pontos de vista e interesses das classes dominantes, legitimando a desigualdade existente (*Ibid*: 51).

As manifestações de cultura popular, portanto, seriam “necessariamente contraditórias”, divulgando então concepções de mundo que atuam no sentido de “manter e reproduzir” as desigualdades e a exploração econômica, e, simultaneamente, veiculando “pontos de vista e posições que contestam a ideologia dominante, podendo, portanto, contribuir não para a reprodução, mas para a transformação da estrutura social vigente” (*Ibid*: 58).

Em síntese, os autores afirmam que entendem o termo cultura popular a partir de suas características essenciais, “a heterogeneidade, a ambigüidade, a contradição”, tanto formalmente quanto “em termos dos valores e interesses que veicula, ou seja, no nível político-ideológico”, e não como “um conjunto coerente e homogêneo de atividades” (*Ibid*: 60). As reflexões seguem o critério da “autonomia relativa” da cultura popular, que não significa “nem isolamento, nem ausência de influência da cultura erudita ou da indústria cultural, o que é impossível na sociedade moderna” (*Ibid*: 62).

Antes de aprofundarmos a discussão sobre o lugar do “popular” na cultura, é importante considerar que a percepção da existência de classes dominantes e classes subalternas em uma ou mais sociedades não implica na existência de uma cultura dominante e outra subalterna, homogêneas internamente e estanques entre si. A realidade é contraditória, heterogênea, complexa, transitória, mediada por circulação cultural, reapropriação e hibridação.

processo. Não é, exceto analiticamente, um sistema ou uma estrutura. [...] Além disso, ela não existe apenas passivamente como forma de dominação. A hegemonia tem que ser continuamente renovada, recriada, defendida e modificada. Também é continuamente resistida, limitada, alterada e desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões. Temos então de acrescentar ao conceito de hegemonia o conceito de contra-hegemonia e de hegemonia alternativa, que são elementos reais e persistentes da prática.”

[...] uma classe social de modo algum é sempre culturalmente monolítica. Quanto a esse e a outros aspectos, determinados grupos dentro de uma classe podem estar subindo ou caindo de importância, segundo o desenvolvimento geral da classe e da sociedade. Além disso, os grupos dentro de uma classe podem ter filiações culturais, às vezes religiosas, alternativas (recebidas ou desenvolvidas), que não são características da classe como um todo. E ainda, em qualquer classe tradicional, há processos de diferenciação interna, freqüentemente por tipos de trabalho. A partir de todas essas situações podem existir bases alternativas para variações na produção cultural. Adicionalmente, há uma base para variações nas relações em mudança entre determinada classe e outras (WILLIAMS, 2000: 74).

É um senso comum afirmar que as classes populares só escutam música “brega” ou de “baixa qualidade”, e só fazem música “brega” ou de “gosto duvidoso”. O que é importante evidenciar é que as práticas, os gostos e estilos de vida dos diferentes segmentos das classes populares são heterogêneos, ambíguos, dinâmicos e variam de acordo com as condições reais da vida social.

A complexidade do conceito de *cultura* é enfatizada por vários autores que buscaram mapear as mudanças de significados do termo no decorrer do movimento histórico. Até o século XVIII ele ainda era um processo objetivo, que remetia ao trabalho agrícola e ao cultivo do campo, mas a partir da segunda metade do século a idéia de cultura ganha força e amplia-se. Esse processo está ligado ao desenvolvimento do conceito de *civilização*. Segundo Williams (1979: 19), esta categoria expressava “dois sentidos que estavam historicamente unidos” naquele contexto de afirmação do Iluminismo, mas que eram contraditórios entre si.

Por um lado, “a perspectiva evolutiva da História Universal característica do século XVIII foi, é claro, um avanço significativo” (*Id*: 20), que afirmava a ação do homem no desenvolvimento da história, ou seja, os homens haviam “realizado a *civilização*”, contrapondo-se a uma concepção relativamente “estática” da história, que dependia de pressupostos religiosos ou metafísicos. Por outro, foi um processo que havia culminado num “Estado realizado”, que na prática era a civilização metropolitana da Inglaterra e França, e “tudo o que se podia projetar racionalmente era a extensão e o triunfo desses valores realizados” (*Ibid.*).

Jesús Martín-Barbero aponta que, para os ilustrados, a noção política do povo como “instância legitimante do governo civil, como gerador da nova soberania”, tem correspondência com uma idéia “radicalmente negativa” do popular no âmbito da cultura. As manifestações culturais do povo sintetizariam “tudo o que estes quiseram ver superado, tudo o que vem varrer a *razão*: superstição, ignorância e desordem”

(MARTÍN-BARBERO, 2003: 36). Se, por um lado, o povo torna-se categoria política, legitimadora da “vontade geral”, por outro, é visto como turba perigosa que pode representar ameaça às regras e aos valores hegemônicos.

[...] o povo é fundador da democracia não como população, senão apenas como “categoria que permite dar parte, como garantia, do nascimento do Estado moderno”. Uma sociedade moderna não é pensável, segundo Rousseau, se não é constituída a partir da “vontade geral”, e por sua vez essa vontade é a que constitui o povo como tal. A racionalidade que inaugura o pensamento ilustrado se condensa inteira nesse circuito e na contradição que encobre: está contra a tirania em nome da vontade popular mas está contra o povo em nome da razão (*Id*: 36).

Esse processo contraditório explicita uma “inclusão abstrata e exclusão concreta, quer dizer, a legitimação das diferenças sociais” (*Ibid*: 36-37). A invocação da figura do povo e da “vontade geral” legitima o poder da burguesia, em contraste com a negação desse povo no âmbito da cultura. Nesse movimento, segundo Martín-Barbero, são estabelecidas as categorias do “culto” e do “popular” como antagônicas. O “popular” designaria o que é “inculto” e sua constituição em conceito apontaria “um modo específico de relação com a totalidade do social: a da negação, a de uma identidade reflexa, a daquele que se constitui não pelo que é mas pelo que lhe falta” (*Ibid*: 37).

Até o final do século XVIII, *cultura* e *civilização* eram de fato “termos intercambiáveis” (WILLIAMS, 1979: 20). No entanto, a perspectiva iluminista seria confrontada pelo movimento romântico, que enfatiza a idéia de *cultura* como oposta à idéia de *civilização* e *progresso*, afirmando a existência de diferentes maneiras de desenvolvimento e crescimento humano. A *civilização* era vista pelos românticos como sinônimo de artificialidade e superficialidade, isto é, como “um cultivo de propriedades ‘externas’ – polidez e luxo – em contraposição a necessidades e impulsos mais ‘humanos’” (*Id.*). A *cultura* passava a ser associada à diversidade entre os povos e suas práticas e valores específicos e também ao cultivo de si, da vida interior, ou seja, à formação de subjetividade.

Assim, o modelo civilizacional seria marcado por um padrão de interação social ritualizado e atento às regras de polidez, fruto do autocontrole de si e do domínio dos instintos, enquanto que a matriz cultural romântica defenderia o espontaneísmo e a livre expressão dos sentimentos como valores positivos, que reaproximariam os seres humanos da natureza (FACINA, 2007: 4).

De acordo com Martín-Barbero, os românticos chegaram por três vias, nem sempre convergentes, à “‘descoberta’ do povo”. Em primeiro lugar, a partir da

“exaltação revolucionária” ou de seus ecos, que dotava o “populacho” de uma imagem positiva que articulava duas idéias: “a de uma *coletividade* que unida ganha força” e “a do *herói* que se levanta e faz frente ao mal” (MARTÍN-BARBERO, 2003: 38). Em segundo, pelo entusiasmo em relação ao nacionalismo, que reclamava um “substrato cultural” e uma “alma” que dessem sentido à nova unidade política, “substrato e alma que estariam no povo enquanto matriz e origem telúrica” (*Id.*).

A terceira é relacionada à reação contra as idéias dos ilustrados principalmente sobre política e estética: “reação *política* contra a fé racionalista e o utilitarismo burguês” (*Ibid.*), que em nome do progresso transformaria a vida social em caos¹³; “*rebelião estética*, contra a arte real e o classicista princípio de autoridade” (*Ibid.*, grifo do autor), que revalorizaria o sentimento e a espontaneidade como espaço de florescimento da subjetividade. O autor afirma que “com esses três ingredientes o Romantismo constrói um novo imaginário no qual pela primeira vez adquire *status* de cultura o que vem do povo.” (*Ibid.*: 39). Este imaginário romântico ganha uma importância histórica ao identificar o “popular” como criativo e produtor de expressões e prática culturais.

No entanto, Martín-Barbero também aponta os limites das idéias e práticas do romantismo. A “mistificação na relação povo-Nação” converteria o povo em uma “entidade abaixo ou acima do movimento do social”, não relacionada aos conflitos e divisões sociais. Nas palavras do autor, “o povo-Nação dos românticos conforma uma ‘comunidade orgânica’, isto é, constituída por laços biológicos, telúricos, por laços *naturais*, quer dizer, sem história” (*Ibid.*: 41). Em diálogo com Canclini, ele chama a atenção para a persistência dessa concepção na cultura política dos populismos. Outro aspecto enfatizado por Martín-Barbero como problemático no imaginário romântico é a ambigüidade da sua idéia de cultura popular. Se os românticos valorizam a atividade cultural do povo, o fazem dando ênfase à pureza e autonomia da cultura popular que ainda não teria sido “contaminada” pela cultura hegemônica. Dessa maneira, negariam a circulação cultural e o movimento da história, “o que se resgata acaba sendo uma cultura que não pode olhar senão para o passado” (*Ibid.*: 42).

Embora com perspectivas diferentes, tanto iluministas quanto românticos acabam por caracterizar a cultura popular pela falta: ora é vista como lugar da falta de

¹³ Martín-Barbero chama atenção para o desenvolvimento de uma idealização do passado e revalorização do primitivo e irracional, que guardaria não poucos laços com o socialismo utópico e “seu protesto contra a ausência de uma verdadeira sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 2003:38).

cultura e de saber, ora é vista como ameaçada de desaparecimento, sem resistência. Para as duas vertentes, o “povo é o passado” culturalmente falando, segundo Martín-Barbero. Ambas negam o processo de desenvolvimento da cultura popular, ao imaginá-la como camada homogênea e estanque da atividade cultural humana.

A cultura popular tem “autonomia relativa”, está inserida no movimento da história e em permanente diálogo com a cultura massiva e erudita, que também não são coerentes e puras. Concordando com Canclini, na mesma medida em que a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno não funciona, “o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los” (CANCLINI, 2001: 19). A divisão da cultura em três níveis não procede se levarmos em conta que ela é construída e reconstruída cotidianamente, portanto, transitória e incoerente.

[...] o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica (MARTÍN-BARBERO, 2003: 117).

Um importante desdobramento para o estudo da cultura popular e suas mediações pode ainda englobar a análise das transformações dos costumes e dos comportamentos cotidianos no decorrer do “processo civilizador”. Embora não seja objetivo desta pesquisa deter-se muito nesse assunto, consideramos importante pontuar alguns aspectos evidenciados por Norbert Elias (1994) sobre o tema. Os comportamentos considerados típicos do homem civilizado ocidental nem sempre foram os mesmos. Ou seja, o “processo civilizador” implica em mudanças nas regras de comportamento, que levam a um lento refinamento dos hábitos cotidianos.

A postura, os gestos, a vestimenta, as expressões corporais, o riso, as lágrimas, as formas de sentir e imaginar, as maneiras de comer e beber, as formas de lazer, a rotina de trabalho, tudo isso corresponde a determinadas condições e estruturas de relações humanas. Nas palavras de Elias: “a civilização que estamos acostumados a considerar como uma posse que aparentemente nos chega pronta e acabada, sem que perguntemos como viemos a possuí-la, é um processo ou parte de um em que nós mesmos estamos envolvidos” (ELIAS, 1994: 73).

Um estudo crítico sobre as atividades culturais e as formas de sentir e viver das classes populares deve levar em conta os valores, padrões de qualidade artística e de refinamento produzidos e reproduzidos em contextos históricos determinados, tomando-

os sempre como transitórios e relativos. Assim, buscamos enfatizar que os critérios e valores utilizados na avaliação da cultura popular não são naturais, prontos e acabados, estão em permanente disputa na vida social.

CAPÍTULO 2

A Música “Brega” dos anos 1970

*“No toca-fita do meu carro,
uma canção me faz lembrar você.
Acendo mais um cigarro e
Procuro lhe esquecer.”*

*(No toca-fita do meu carro
Bartô Galeno-Carlos André)*

2.1 O desenvolvimento da indústria cultural no Brasil

A partir da instauração do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, até o fim do governo Médici, em 1974, o Brasil viveu um período de recrudescimento do regime militar. A decretação do AI-5, sem prazo de vigência, agravou o caráter antidemocrático da ditadura e institucionalizou a repressão e a tortura.

[...] Agravava-se o caráter ditatorial do governo, que colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembléias Legislativas estaduais, passando a ter plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos dos cidadãos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender o *habeas corpus* em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, dentre outras medidas autoritárias. Paralelamente, nos porões do regime, generalizava-se o uso da tortura, do assassinato e de outros desmandos. Tudo em nome da *segurança nacional*, indispensável para o *desenvolvimento* da economia, do posteriormente denominado *milagre brasileiro* (RIDENTI, 2000: 40).

Esse estado de coisas levou algumas organizações políticas a acreditarem que a ditadura só poderia ser derrubada pela força das armas. A partir de 1969, estes segmentos deram início às ações de guerrilha urbana e rural. Muitos outros tipos de ação de resistência e contestação foram realizadas, apesar das perseguições aos movimentos de oposição, do desaparecimento de muitos militantes sindicais, estudantis, da prisão de artistas e outros suspeitos de ataque ao governo e de subversão. No campo musical, as “canções de protesto” criticavam a dura realidade através do recurso da “metáfora” e da “linguagem da fresta” (VASCONCELOS, 1977; RIDENTI, 2000). A chamada MPB foi duramente atingida, com alguns cantores presos ou forçados ao

exílio. Além do mais, diversas canções foram proibidas ou sofreram censura, obrigando os autores a modificar trechos das letras.

Esse cenário é marcado também pelo crescimento das taxas de desempenho da economia brasileira. De 1968 a 1974, houve um crescimento dinâmico das forças produtivas, acompanhada do aumento da concentração de riquezas. O governo buscava sua legitimação política com base nos êxitos econômicos e financeiros, que foram sustentados por maciços empréstimos internacionais, gerando uma imensa dívida externa. O chamado “milagre brasileiro” garantiu “lucros mirabolantes” às empresas oligopolistas, nacionais e estrangeiras (MENDONÇA e FONTES, 2004: 22). Isso foi possível devido aos benefícios concedidos às grandes empresas, principalmente através da política de incentivo fiscal, e, também, devido ao arrocho salarial, uma vez que os salários dos trabalhadores não acompanhavam o aumento dos preços e da produtividade. O fluxo migratório vindo do campo e das cidades do interior ajudava a engrossar o exército de mão-de-obra disponível nas grandes cidades, possibilitando remunerações ainda mais baixas.

A partir de fins dos anos 1930 e início da década de 40, muitos nordestinos e habitantes do interior de diversos estados brasileiros passam a migrar para cidades como São Paulo e Rio de Janeiro em busca de emprego e de “uma vida melhor”, fluxo esse acelerado entre os anos 1950 e 60. Entre as décadas de 1960 e 70, a população urbana, que vinha crescendo ao longo dos anos, supera a rural, como mostra a tabela abaixo. Ou seja, em apenas 20 anos, de 1950 a 1970, a sociedade brasileira deixa de ser majoritariamente rural e passa a ser eminentemente urbana, “com todos os problemas sociais e culturais de tão rápida transformação” (RIDENTI, 2000:42).

Evolução do índice de urbanização no Brasil entre 1940 e 1991

Ano	População total	População urbana	Índice de urbanização
1940	41.326.000	10.891.000	26,35
1950	51.944.000	18.783.000	36,16
1960	70.944.000	31.956.000	45,52
1970	93.139.000	52.905.000	56,80
1980	119.099.000	82.013.000	68,86
1991	150.400.000	115.700.000	77,13

Fonte: Santos, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1993.

Na nova cidade, os migrantes “arrumam-se” como serventes de obra, pedreiros, porteiros, faxineiras, empregadas domésticas, babás, motoristas de ônibus, táxi e caminhão, garçons, em formas de trabalho precárias e perversas. Formam e

incrementam fortemente as populações periféricas da cidade, levando, por exemplo, à ocupação de favelas de diferentes regiões e bairros.

Muitas coisas são diferentes na cidade grande, em relação ao lugar de origem dos migrantes, desde o ritmo de vida e de produção até a comida. Como nos diz Sader (1988: 89): “enfrentando uma cultura estranha, o migrante se sente perdido, isolado, sem amparo, tendo, no entanto, de adequar-se a esse sistema”. Ao mesmo tempo em que experimentam um sentimento de nostalgia daquilo que perderam, “da trama de relações pessoais e comunitárias onde se reconheciam e eram reconhecidos” (*Id*: 90), precisam aprender a lidar com a nova realidade, procurando emprego e moradia, conhecendo novos itinerários, adquirindo habilidades para o trabalho urbano.

A adaptação à nova realidade, muitas vezes, é mediada por parentes e conterrâneos que já moram na nova cidade. A solidariedade desenvolvida entre as famílias e os vizinhos são essenciais nesse processo. Ao longo dos anos, com o aumento do consumo de aparelhos de TV, este meio de comunicação também passou a cumprir um importante papel no processo de familiarização, por parte dos migrantes, às linguagens e aos códigos de convivência das cidades grandes (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Segundo Ortiz (1994: 113), no Brasil as décadas de 1960 e 70 são marcadas pela “consolidação do mercado de bens culturais”, processo tutelado pelo governo militar. Nesse período, há um desenvolvimento diferenciado dos diversos setores da indústria cultural. O autor destaca o crescimento da produção cinematográfica, da indústria fonográfica, dos setores editoriais (livros e revistas), da publicidade e, principalmente, do setor televisivo.

A TV se concretiza como veículo de comunicação de massa no Brasil em meados dos anos 60. O suporte tecnológico para o desenvolvimento do setor televisivo vinha sendo patrocinado pelo Estado. Em 1965, é criada a Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações), que “inicia toda uma política modernizadora para as telecomunicações” (*Id*: 117), vinculando o Brasil ao sistema internacional de satélites (Intelsat). Em 1968, inaugurava-se um sistema de microondas, que permitiria a interligação de todo o território brasileiro, viabilizando uma aproximação entre as regiões do país.

O governo militar percebeu a importância de se atuar “junto às esferas culturais” (*Ibid*: 115-116). Para Ortiz, a expansão da indústria cultural no Brasil interessava profundamente à ideologia do “desenvolvimento com segurança” vigente no período.

Dessa maneira, ao mesmo tempo em que se investia no desenvolvimento tecnológico, mantinha-se um controle rígido sobre as produções culturais.

Evidentemente os empresários têm prejuízos com as peças, livros, programas, filmes censurados, mas eles têm consciência que é o estado repressor que fundamenta suas atividades. A censura “excessiva” é certamente um incômodo para o crescimento da indústria cultural, mas este é o preço a ser pago pelo fato de ser o pólo militar o incentivador do próprio desenvolvimento brasileiro (*Ibid*: 121).

A partir de meados da década de 1960, a música era atração principal na programação televisiva. Os festivais da canção, exibidos pela Rede Record, TV Excelsior, TV Tupi e Rede Globo, representavam espaços importantes de divulgação para os artistas, funcionando como uma espécie de “laboratório” para as gravadoras testarem canções e intérpretes, o que permitia “investimentos mais seguros em nomes que já teriam passado pelo crivo da crítica e do público” (NERCOLINI, 2010a: 12). Alguns programas musicais surgiram a partir do sucesso e da repercussão que certos cantores tiveram nos festivais. Por exemplo, Elis Regina comandaria junto com Jair Rodrigues, a partir de 1965, o programa *O Fino da Bossa*, na Record, depois de ganhar o I Festival de Música Popular interpretando a canção *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes.

No mesmo ano, como vimos anteriormente, a Record lançou outra atração musical que também fez muito sucesso, o programa *Jovem Guarda*, comandado pelo trio Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. Além desses dois programas, muitos outros foram experimentados por diferentes emissoras tendo a performance de astros da música popular brasileira como atração principal: *Bossaudade* (com Elizete Cardoso e Ciro Monteiro), *Show em Si... Monal* (comandado por Wilson Simonal), *Corte Rayol Show* (com Renato Corte Real e Agnaldo Rayol) e *Pra ver a banda passar* (apresentado por Nara Leão e Chico Buarque), entre outros.

Alguns programas de auditório, que permaneceram no ar durante os anos 1970, também tinham a performance musical como atração central, por exemplo, os programas de Chacrinha, Bolinha, Sílvio Santos, Raul Gil e Flávio Cavalcanti, que conquistaram uma grande popularidade. Os programas de auditório apresentados por Chacrinha na TV, em especial, configuravam espaços importantes para divulgação dos artistas e suas músicas nos anos 1970. O programa *A Discoteca do Chacrinha* era exibido às quartas-feira 20h, na TV Globo, e fazia muito sucesso, abrindo as portas para inúmeros cantores populares. No domingo às 20h, Chacrinha comandava outro programa, *Hora da Buzina*, que depois passou a chamar *Buzina do Chacrinha*, com

números de calouros. Abelardo Barbosa, seu nome verdadeiro, teve uma grande experiência como radialista antes de estreiar na televisão, em que atuou nos canais Tupi, TV Rio, Bandeirantes e Globo. Tornou-se um nome muito influente no meio cultural nas décadas de 1970 e 80, impulsionando a carreira de diversos artistas da música popular brasileira, muitos deles ligados ao segmento “cafona” ou “brega”.

O comunicador pernambucano tornou-se um exemplo do que seria considerado “cafona” naquela época, apresentando-se na televisão com roupas engraçadas e espalhafatosas ao lado das famosas chacretes, dançarinas que trajavam pouca roupa e faziam caras e gestos sensuais para a câmera. Empregando um humor debochado, Chacrinha acionava sua buzina para desclassificar os calouros, cantava no microfone junto com os cantores, sem a menor preocupação com sua voz ao microfone sobressair à voz do cantor, “pichava” pessoas famosas, da política ou das artes, criava frases engraçadas e dava gritos freqüentes como "Terezinhaaaaaaaaaa, uuuhhh uuuhhh!", que eram acompanhados em uníssonos pela platéia. A brincadeira de jogar bacalhau e outros alimentos para a platéia, como banana, melancia ou pepino começou quando seu programa foi patrocinado pela rede de supermercados *Casas da Banha*. Durante o programa, em tom de galhofa, Chacrinha perguntava ao auditório: “Vocês querem bacalhau?”. A platéia disputava “à tapa” o produto que era lançado em sua direção pelas mãos do próprio Chacrinha ou por Russo, seu famoso assistente de palco.

O apresentador Sílvio Santos também abria espaço para artistas da música popular em seus programas dominicais como *Os galãs cantam e dançam*, em que intérpretes da música brasileira, acompanhados por fãs sorteadas, dividiam os vocais e interpretavam suas canções. No programa *Qual é a Música?*, Sílvio apresentava uma espécie de gincana musical com a participação de cantoras e cantores famosos. No *Show de Calouros*, não havia só apresentação de candidatos a astros, sempre algum cantor era convidado a apresentar suas músicas.

O *Programa do Bolinha*, apresentado por Edson Cury e exibido pela TV Bandeirantes aos sábados à tarde, contava com a apresentação de cantores, calouros e transformistas, e a participação de jurados polêmicos.

Bolinha apontava a mão direita para o céu, fazendo balançar suas reluzentes pulseiras de ouro e declarava triunfal a palavra ‘Sucesssooooo’. Em seguida, um astro da música popular entrava no palco vociferando seu sucesso mais recente. [...] foi lá que Raul Seixas, um tanto alterado, deixou cair o microfone e seguiu cantando seu *Cowboy fora-da-lei*. Só deu falta do acessório essencial segundos depois. Jogou-se ao chão e riu do próprio deslize, num misto de

pastelão e *nonsense* que só o programa do Bolinha podia mostrar (CABRERA, 2007: 144).

Outro programa que semanalmente dava bastante espaço para atrações musicais, nos anos 1970, era comandado por Raul Gil. O apresentador passou pelas TVs Bandeirantes, Tupi, Record e SBT e, assim como Silvio Santos, permanece ainda hoje com um dos principais programas da televisão aberta nos fins de semana. Segundo Cabrera, todos esses apresentadores da TV tiveram grande importância para a divulgação da música e dos rostos de centenas de artistas populares brasileiros. Ele afirma que “talvez a música dita brega não tivesse chegado a lugares tão distantes [...] sem esses programas de grande audiência” (*Id*: 45).

Ao longo dos anos, o espaço reservado à performance dos artistas no conjunto da programação televisiva vai se restringindo, e a divulgação das canções na televisão vai ficando mais circunscrita ao fundo musical das telenovelas e das propagandas. Heloísa Toledo destaca um depoimento de Tatit que confirma essa idéia.

Nos anos 60 e começo de 70, toda música popular brasileira estava numa emissora de televisão: a Record. Fazia parte da programação, inclusive, todos os grupos antagônicos: eles tinham do Tropicalismo até a Jovem Guarda, a MPB de linha dura, de protesto, que não deixava passar nada que não fosse a música engajada. Tinha ainda a linha do tipo Simonal, do tipo Fino da Bossa, Ronnie Von, dissidências da Jovem Guarda, enfim, tudo estava na Record. Isso acabou durante os anos 70. [...] Depois disso, já não havia nenhuma emissora que congregasse todo mundo. Acabou a história de música em televisão. A televisão passou a ser o lugar da novela. O máximo que se tem hoje é o fundo musical da novela (TATIT *apud* TOLEDO, 2007: 4).

A divulgação da música através da cena de uma novela é “uma estratégia que acaba por permitir que seu consumo seja potencializado através de sua associação com personagens ou situações propostos por determinado enredo” (TOLEDO, 2007: 3). Este tipo privilegiado de divulgação das canções tornou-se um novo modelo da interação entre música e televisão. A telenovela faz parte da grade de programação da Rede Globo desde sua fundação, em 1965. A emissora seria a única entre as redes de TV brasileiras a “manter, desde o início, um projeto regular de teledramaturgia, consolidando um padrão próprio de produção – conhecido comumente como ‘padrão Globo de qualidade’ – e destinando vários horários à exibição de suas produções” (*Id*: 5).

O crescimento obtido no período pela gravadora Som Livre, das Organizações Globo (à qual também pertence a Rede Globo) e que produzia essencialmente trilhas de novelas, é resultado da parceria vantajosa entre a televisão e a música. Atuando desde

1971, três anos depois a Som Livre já tinha 38% do mercado de discos mais vendidos; em 1975, 56% e, em 1977, tornou-se líder no mercado (DIAS, 2000: 60). Em pouco tempo, a Som Livre tornou-se o maior exemplo da bem sucedida interação entre música e TV, justamente num momento de expansão da indústria cultural no Brasil, o que evidencia que esse processo se desenvolveu com a intensa articulação entre seus diversos setores, especialmente, o fonográfico e o televisivo.

2.2 A expansão da indústria fonográfica brasileira

No cenário de expansão de diversos setores da indústria cultural no Brasil, o setor fonográfico apresentava um crescimento rápido e dinâmico. Durante a década de 1970, segundo Morelli (2009: 61), as empresas do setor cresceram a uma taxa média de 15% ao ano, “mesmo enfrentando por duas vezes o problema da escassez de matéria-prima por ocasião dos dois choques nos preços internacionais do petróleo”. As taxas de crescimento da produção fonográfica brasileira foram ininterruptamente positivas até 1979, quando o país alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos. De acordo com Ortiz (1991: 127-128), em seis anos, de 1970 a 1976, o setor fonográfico cresceu em faturamento 1.375%. Nessa época, tanto os suportes quanto os equipamentos fonográficos alcançaram vendas expressivas. A venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. E o consumo de toca-discos, entre 1967 e 1980, aumentou 813% (*Id.*).

Nesse cenário, filiais de grandes empresas do setor fonográfico estavam sendo instaladas em várias partes do mundo, com o objetivo de criar e alimentar novos mercados. Os lugares onde seriam instaladas as filiais eram escolhidos em função das melhores oportunidades de negócio para as grandes empresas; onde fosse possível, por exemplo, evitar certos controles aduaneiros e/ou reduzir custos de produção. Essas empresas expandem-se de forma dinâmica a partir da distribuição de produtos estrangeiros e de investimentos na produção de música nacional e nos mercados locais.

No caso do Brasil, além da vantagem econômica que o crescimento do mercado de bens culturais oferecia às grandes empresas, essas ainda contavam com uma legislação federal favorável aos seus interesses. Outro aspecto positivo para desenvolvimento do setor fonográfico naquele momento era o florescimento de uma grande produção musical no país. Nesse sentido, se o setor fonográfico encontra obstáculos por conta do cerco da censura aos produtos musicais, simultaneamente é beneficiado com determinadas medidas do governo militar. Mesmo com a proibição de

muitas canções e discos, a indústria fonográfica apresentava um grande avanço. Entre os anos de 1965 e 1972, a venda de discos teve um crescimento médio de 400% (PAIANO *apud* DIAS, 2000: 54). Segundo Dias, “se a interferência da censura foi drástica do ponto de vista da criação artística, economicamente, a indústria do disco parece não ter sentido os seus efeitos” (DIAS, 2000: 58).

Dias aponta quatro fatores que nos ajudam a compreender a expansão dessa indústria fonográfica brasileira nos anos 1960 e 70. Em primeiro lugar, enfatiza a consolidação da produção de música brasileira e, conseqüentemente, de seu mercado. A indústria fonográfica, segundo a autora, aproveitou a intensa produção nacional da época e constituiu elencos estáveis, principalmente com artistas ligados à MPB. Estes produziam discos com venda garantida por vários anos, mesmo que em pequenas quantidades, e traziam prestígio para as gravadoras, pois eram identificados como produtos de “bom gosto” no campo da crítica especializada. Também compunha o elenco de algumas gravadoras um segmento musical mais “popular” que se destacava como grande vendedor de disco, segundo Dias:

Outro segmento altamente lucrativo que se consolida, na época, como grande vendedor de discos, é aquele nascido do movimento Jovem Guarda, uma das primeiras manifestações do rock. Renovado por tal movimento, o mercado de canções românticas fez de Roberto Carlos, cantor exponencial da Jovem Guarda, um dos maiores vendedores de discos da indústria brasileira. Esse segmento de mercado explorava, igualmente, canções românticas consideradas popularescas e/ou próximas ao gênero sertanejo, que mais tarde viria a ser chamado de “brega” (*Id*: 55).

O segundo fator seria a chegada do *long-play* (LP), que representou uma significativa mudança econômica, com a redução de gastos e a otimização dos investimentos para as empresas, que até então trabalhavam com compactos simples e duplos. Um LP continha, “em termos de custos, seis compactos simples e três duplos” (PAIANO *apud* DIAS, 2000: 56). O LP, um disco de vinil de 12 polegadas, com 33 1/3 rotações por minuto, permitiu aumentar a quantidade de músicas armazenadas em cada bolacha. Além do mais, possibilitou uma estratégia de venda diferenciada às empresas, em que o artista torna-se mais importante que o disco, como veremos adiante.

Em terceiro lugar, a autora destaca a existência de uma grande fatia do mercado ocupada pela música estrangeira. Como mencionado antes, nessa época, as empresas multinacionais do setor fonográfico participam de grandes e médios mercados mundiais distribuindo produtos estrangeiros e investindo nas produções nacionais. No Brasil, a

legislação da época favoreceu a circulação de música estrangeira, oferecendo vantagens como a isenção do pagamento do Imposto sobre a Circulação de Mercadorias (ICM) – com compensações indiretas de investimento na produção nacional. Como nos esclarece Silva (2001: 6): “em 1967, foi promulgada a lei de incentivo fiscal, que permitia às gravadoras aplicarem o ICM devido pelos discos internacionais em gravações nacionais”.

As músicas estrangeiras entravam no mercado brasileiro com custos amortizados, já que as matrizes gravadas fora do país não geravam gastos com produção, apenas com reprodução. E, além disso, contavam com o apoio da legislação federal brasileira, que isentava de impostos quem apresentasse uma contrapartida de investimento no mercado de discos nacionais. A situação benéfica às multinacionais do disco era desfavorável às empresas nacionais, que arcavam com os custos de produção de todos os seus discos – com exceção da Som Livre, que inicialmente lança apenas coletâneas e portanto não tinha gastos com gravação.

Se o segmento de música estrangeira era predominante no mercado brasileiro de discos, em parte essa marca expressiva decorre também de lançamentos de discos de artistas brasileiros que não apenas compunham e interpretavam em inglês, mas também adotavam pseudônimos estrangeiros: Terry Winter, Michael Sullivan, Mark Davis (Fábio Jr.), Morris Albert, Christian, Demis Rousseau, Dave MacLean, Dee D. Jackson e as bandas Light Reflections e Lee Jackson.

O último fator apresentado por Dias que justificaria a expansão da indústria fonográfica brasileira é o aumento da interação no conjunto da indústria cultural. Os discos com músicas dos festivais da televisão e as coletâneas de sucessos do rádio são exemplos desse processo. O caso mais significativo é o das trilhas sonoras de telenovelas, que representavam um importante canal de divulgação das músicas, potencializando a venda de discos. Como apresentamos antes, a Som Livre é o maior exemplo de sucesso dessa parceria entre televisão e música.

Outro aspecto, o tecnológico, também foi importante nesse processo de expansão da indústria fonográfica. Os estúdios de gravação começaram a se modernizar e a se aproximar dos padrões técnicos internacionais ao longo da década de 1970 (MACHADO, 2006). Durante esse período, a indústria fonográfica consolida uma importante participação no mercado nacional, situação que se sustentará até o final da década.

Os estudos sobre o avanço do setor fonográfico naquele momento ressaltam a concentração da produção no âmbito de poucas empresas e a centralização das normas e decisões (DIAS, 2000; VICENTE, 2006; MARCHI, 2006). Nos anos 1970, as

multinacionais do disco já eram atuantes no mercado brasileiro. As maiores empresas fonográficas eram: Odeon/EMI, CBS (que dá origem a Sony Music em 1987, após uma fusão de empresas¹⁴), RCA (que dá origem a BMG-Ariola em 1987), WEA (que dá origem a Warner Music nos anos 90), Phonogram (que dá origem a Polygram em 1978), Continental (que dá origem ao grupo Warner Music nos anos 90, após fusão com a WEA e outras empresas), Copacabana e Som Livre (essas três últimas eram empresas nacionais).

Em 1979, a proporção de faturamento das empresas era o seguinte: Som Livre, 25%; CBS, 16%; Polygram, 13%; RCA, 12%; WEA, 5%; Copacabana e Continental, 4,5% cada uma; Fermata, 3%; Odeon (EMI), 2%; K-Tel, 2%; Top Tape e Tapeçar, 1% cada uma; outras, 11% (DIAS, 2000: 74). Dias afirma que “considerando a natureza peculiar e as condições privilegiadas desfrutadas pela Som Livre, os números confirmam a posição de liderança das transnacionais” (*Id.*).

Tendo em vista o dinâmico e complexo processo de desenvolvimento da indústria fonográfica, a seguir analisaremos de forma mais aprofundada um dos aspectos destacados por Dias como importante para a expansão deste setor da indústria cultural: a adoção do LP como principal suporte fonográfico e as novas estratégias comerciais utilizadas a partir de então pelas gravadoras.

2.2.1 Os LPs e as novas estratégias comerciais das gravadoras

Na década de 1970, o *Long Play* (LP) transforma-se no principal formato de disco utilizado pelas gravadoras, superando a venda de compactos simples e duplos, somados, a partir de 1973 (VICENTE, 2006). A adoção do LP leva à redução de custos e aumento dos lucros, e também a uma modificação nos rumos da própria produção do disco. Com o LP são oferecidas condições para que alguns artistas desenvolvam um trabalho que não poderia ser feito nas mídias que existiam até então. Para Dias, o LP é o formato apropriado para uma postura diferenciada, adotada por algumas gravadoras, que direcionam suas estratégias comerciais para a formação de elencos estáveis, de modo que o investimento direcionado para alguns intérpretes transforma-os “em artistas conhecidos e atuantes no conjunto do *show business*” (DIAS, 2000: 57).

¹⁴ No decorrer dos anos, os grandes grupos empresariais mundiais do setor fonográfico passaram por inúmeras operações de compra e venda, anexações e fusões. Ver mais informações sobre o assunto em Morelli (2009) e Dias (2000).

Para Simões (2007), o LP tenderia a tornar os artistas mais importantes do que suas canções individualmente, permitindo-lhes realizar um trabalho mais autoral, consolidando as vendas de seus discos. O uso do LP como forma de fixar a imagem de um artista ou de realizar um trabalho mais autoral ainda não era uma estratégia comum a todas as empresas do setor, e entre as “bolachas” mais vendidas destacava-se um número significativo de coletâneas e discos de trilhas de novelas – que não eram trabalhos de um artista individual ou grupo musical.

As artes gráficas das capas dos LPs ajudavam a fixar a identidade visual do artista, a partir da exibição de fotografias, desenhos, imagens que tivessem a ver com o “conceito” do álbum, formando uma espécie de “rosto” para a obra. Construía-se uma imagem pública do artista para agradar e vender, com forte apelo publicitário. André Midani afirmou em 1970, época em que foi presidente da Philips, que uma capa “deve ambientar corretamente o produto que está vendendo. Ser uma sustentação fotogênica, uma identificação do ídolo que está surgindo” (MIDANI *apud* CREIMER, 1970: 10). Acompanhavam a capa, muitas vezes, pôsteres dobrados com uma fotografia grande do artista. Alguns deles traziam, além da foto, as letras das músicas e informações sobre composição e gravação de cada uma delas. Em exemplares mais simples, as letras vinham impressas no verso da capa. Já em outros casos, não havia nem letras, só mesmo o título das composições, embora a presença das letras também fosse um elemento-chamariz na venda dos discos.

Em análise de Egeu Laus, publicada na página eletrônica *Overmundo*, a importância das capas e a centralidade da imagem são enfatizadas como fundamentais para a construção da idéia de uma obra completa:

Por mais que ouçamos, queremos também ‘ver e tocar’. Procuramos, talvez, uma ‘confirmação’ das emoções e sentimentos suscitados por aqueles sons. Pergunte aos amigos sobre algum disco marcante e as imagens gráficas das capas explodem na memória junto com os sons. Os discos eram ‘conceitos’ e os projetos gráficos faziam parte dele¹⁵.

Numa sociedade em que o apelo visual tem tanta força, as capas de disco tornam-se elemento fundamental para constituição das identidades visuais dos cantores no campo artístico. Sendo assim, as gravadoras procuram entregar a confecção das capas a profissionais competentes, já que “a capa pode ser a maior amiga ou inimiga do disco” (MIDANI *apud* CREIMER, 1970: 10). Com o aparecimento do LP, a arte gráfica

¹⁵ LAUS, Egeu. “O fim das capas de disco”. *Overmundo*. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/.../o-fim-das-capas-de-discos>>. Acesso em: 28/06/09.

das capas “grandes” de disco (31x31cm) passa a estabelecer um forte vínculo com o conteúdo sonoro e a agregar valor aos discos. De acordo com Simões, a capa se constitui “como um objeto de expressão artística que aumenta o prazer estético e comunicativo da obra musical, acentuando o sentido do olhar e permitindo ao espectador captar a atmosfera conceitual que se deseja transpor” (SIMÕES, 2007: 2).

Esse canal de comunicação privilegiado passa a veicular, por exemplo, fotografias e gravuras de grandes nomes das artes plásticas, como as capas dos discos *Legal* (1970), de Gal Costa – feita pelo artista plástico Hélio Oiticica (imagem 1), e *Nervos de aço* (1973), de Paulinho da Viola – feita pelo artista plástico Elifas Andreato (imagem 2)¹⁶.



Imagem 1: *Legal* (Philips-1970)



Imagem 2: *Nervos de Aço* (Odeon-1973)

Em artigo de 1970 publicado no *Caderno B* do Jornal do Brasil, Eni Creimer afirmava que a capa atua, quase sempre, como um “agente catalisador” na compra do disco. Como confirmação desta idéia, a autora destaca a afirmação do gerente de uma conhecida loja de discos da Zona Sul do Rio de Janeiro daquela época: “as pessoas não gostam muito de dizer e alegam outras razões, mas a verdade é que muita gente compra o disco por causa da capa” (CREIMER, 1970: 10). O mesmo gerente informa que a atenção dada à capa na hora da compra parte principalmente do público jovem: “[...] os adolescentes, principalmente. Lembro-me de que há alguns anos quando as nossas capas eram ruins, ficavam fascinados com as capas americanas e pagavam um dinheirão pelos discos” (*Id.*).

As capas dos LPs surgiram nos EUA e aos poucos foram adotadas pelo resto do mundo. De acordo com Creimer, após o aparecimento do LP em 1950, os norte-americanos começaram a se preocupar com a durabilidade e a estética das capas. No início, a embalagem do disco era feita de papel pardo na frente e atrás, com um buraco no meio, que deixava o disco pouco protegido – levando-os posteriormente a fechar a

¹⁶ Todas as imagens de capas de disco utilizadas nesta dissertação estão disponíveis na internet.

capa e a utilizar um papel menos maleável. Aos poucos, foram inovando também na elaboração estética das capas:

A concorrência entre as gravadoras – muitas vezes gravando a mesma música – provoca a busca pela *personalização* do envoltório no disco. No início, os fotógrafos triunfaram com seus retratos. Depois, foram descobertos a cor, o retrato desenhado, o abstrato, o psicodelismo e o grafismo. A última contribuição veio dos franceses. São capas feitas numa espécie de papel-metal dourado e prateado, gravado com figuras geométricas, ou no qual são imprimidos em caracteres negros e austeros, o nome da obra e do autor (*Ibid.*).

As capas de disco no Brasil também passam por transformações visíveis em poucos anos. Um breve artigo de 1972 fala de grandes mudanças no projeto gráfico das capas de disco em um período de cinco a dez anos:

Basta dar uma olhadinha numa gravação de uns cinco ou dez anos atrás e uma editada agora. Da capa com a fotografia pouco cuidada de uma mesa de aniversário, com bolo de velinhas e a frase ‘Doces, salgadinhos e a música envolvente de Fulano de Tal’, para o disco objeto de Caetano Veloso, que se decompõe e se desdobra¹⁷.

O trecho aponta dois aspectos importantes: o primeiro diz respeito à atenção e ao cuidado com a sofisticação da capa que os novos discos da época começam a exibir, isto é, com a “personalização do envoltório”, destacada por Creimer; o segundo tem a ver com a idéia de que a capa deve conter uma imagem que represente de maneira singular cada intérprete, em diálogo com sua obra, ou seja, uma “sustentação fotogênica, uma identificação do ídolo”, nas palavras de Midani. A capa ganha uma importância enorme para a produção do disco e para a construção da imagem pública do artista, trazendo mudanças nas estratégias comerciais das gravadoras.

Neste sentido, o projeto gráfico das capas cada vez se sofisticava mais, em busca, principalmente, de consumidores sedentos por inovações estéticas e obras com imagens impactantes. Para estes, “já não basta só a qualidade artística e técnica de uma gravação. O público parece exigir cada vez mais de tudo”¹⁸. A produção das capas movimentava equipes com diversos profissionais: artistas plásticos, manequins, fotógrafos, desenhistas, diagramadores, redatores e outros. “Tudo é discutido, a começar – e principalmente – pela capa: a cor predominante, o apelo publicitário, o tipo das letras e até a imagem projetada por quem está no disco”¹⁹.

¹⁷ “O outro lado de um disco”. *Jonal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 out. 1972. Caderno B, p.7.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ *Ibid.*

O disco de Caetano Veloso que o artigo citado acima menciona é *Transa* (Phonogram/Philips, 1972). A capa deste LP (imagem 3) traz uma foto horizontal em preto e branco do artista cantando com o microfone pendurado na haste à sua frente, ocupando 1/3 da capa; os outros 2/3 recebem cor vermelha, sem ilustração, apenas escrito em letra média: *Caetano Veloso – Transa*. Ao abrir a capa, vemos duas fotos em preto e branco de Caetano, uma de cada lado, recortadas em formato de setas apontadas para cima; no lado oposto à ponta da seta, está escrito “CAI” de cabeça para baixo; tudo isso sobre um fundo cinza com bolas pequenas na cor preta. A parte de trás do disco se parece com a capa, no entanto, a foto de Caetano é maior, ocupando metade da quarta-capa.

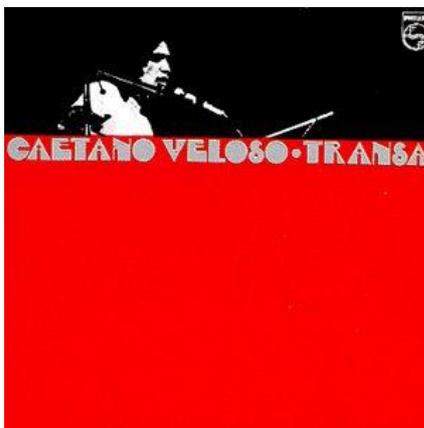


Imagem 3: *Transa* (Phonogram/Philips, 1972)

O LP de Caetano é um exemplo nítido da valorização e sofisticação das capas de disco naqueles anos. As gravadoras não poupavam investimentos em um projeto gráfico que conferisse distinção. Isto fica claro na afirmação de Armando Pitigliani, diretor da Philips em 1972: “as despesas não devem ser poupadas, nem no nível técnico das gravações, nem na confecção das capas”²⁰. José Augusto Ramos Cruz, *layoutman* da mesma gravadora naquele ano, lembra a execução do disco *Transa*:

Esse disco deu muito trabalho. E saiu muito caro. A idéia partiu de Álvaro Guimarães, amigo de Caetano, que sabia exatamente como queria o disco, mas não sabia como executar o trabalho. Nosso departamento de artes gráficas se encarregou de tudo e foram meses de trabalho para surgir um disco criativo como a própria música do cantor e compositor. O público gosta desse tipo de disco de impacto e, apesar de caro, até hoje vende bem, meses depois de lançado²¹.

O trabalho criativo da capa de *Transa*, álbum definido no encarte como um “discobjeto”, buscara materializar em imagem a expressão artística de Caetano Veloso,

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

sem poupar custos. A tendência de projetos gráficos de impacto era uma realidade do mercado fonográfico da época, ávido por um público crescente de jovens, cada vez mais interessado em inovações estéticas. É difícil precisar quanto custava em média a produção de uma capa de disco, mas pelo visto a tendência foi de aumento dos custos ao longo dos anos. Em 1970, Creimer informava que a capa consumia 20% do preço de custo do disco, praticamente o mesmo percentual gasto na gravação propriamente dita (cantor, arranjos, orquestras e materiais), informava a autora (CREIMER, 1970: 10). Já em 1974, de acordo com informações de Heleno de Oliveira, diretor do Departamento Comercial da Phonogram na época, o custo das capas teria dobrado ou triplicado: “Elas saem em média, entre 40 e 60% do custo do produto” (SOUZA, 1974b: 5).

Outros exemplos de capa de impacto da época podem ser vistos nos dois discos do grupo Secos e Molhados, ambas com fotografia de Antônio Carlos Rodrigues, criador também das máscaras que celebrizaram o conjunto. O primeiro disco, *Secos e Molhados* (Continental-1973 / imagem 4), exibia na capa as cabeças dos integrantes do grupo sobre bandejas de papelão expostas numa mesa repleta de comida. Segundo informações da época, foi cobrado o preço simbólico de 1 cruzeiro. A capa do segundo disco, sem título (Continental-1974 / imagem 5), uma das mais caras daquela época (20 mil cruzeiros), mostra três cestos de palha sobre fundo preto e em cada cesto o rosto dos músicos em cor (RANGEL, 1974: 8).

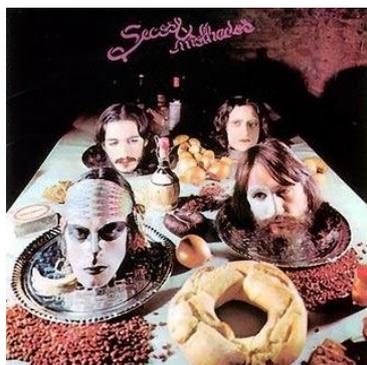


Imagem 4: *Secos e Molhados* (Continental-1973)

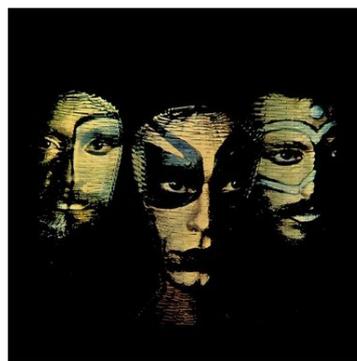


Imagem 5: sem título (Continental-1974)

O som impactante do Secos e Molhados era materializado por imagens também de impacto. O primeiro disco fez um sucesso inesperado, marcando em pouco tempo a faixa de 1 milhão de cópias vendidas – uma vendagem atípica para artistas do segmento “de prestígio” –, e sua capa tornou-se uma das mais famosas do mercado de discos brasileiro. Uma produção sofisticada de capas pode ser observada em muitos discos do que se convencionou chamar de MPB. O prestígio que este grupo de artistas trazia para

as gravadoras fazia com que os altos custos da produção dos discos e possíveis atrasos de lançamento fossem recompensados, mesmo, em muitos casos, não vendendo tanto quanto os segmentos musicais mais “populares”.

Como afirmamos antes, nos anos 1970 as gravadoras buscam formar um elenco estável, principalmente com artistas que pudessem trazer *status* para seus catálogos. Nessa época, intérpretes da então chamada MPB despontavam como nomes bem-conceituados no campo da crítica especializada e entre um público predominantemente jovem e originário de segmentos letrados da classe média. Cantoras e cantores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Maria Bethânia, Gal Costa, Nara Leão, Milton Nascimento e Elis Regina destacavam-se como artistas de prestígio entre setores legitimadores dos padrões de qualidade musical. Esses artistas “de prestígio” garantiam às gravadoras um investimento mais seguro e lucrativo em médio e longo prazo, pois se tornavam artistas consagrados pela crítica, tendo alguns de seus álbuns altamente valorizados no mercado de discos por longo prazo.

Porém, os investimentos das gravadoras também se direcionavam a outro grupo de artistas, que tinha um apelo mais “popular” e garantia altos patamares de venda de imediato. Segundo Dias (2000: 78), estes artistas “de marketing” (ou “comerciais”) são concebidos e produzidos – eles, seus produtos e todo o esquema promocional que os envolve – a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido. Nos anos 1970, entre os artistas “comerciais”, destacavam-se representantes do gênero “brega”, como Agepê, Waldik Soriano, Agnaldo Timóteo e Odair José. Embora estes artistas vendessem muito, aos olhos da crítica tinham um repertório de “gosto duvidoso” e uma interpretação “exagerada” e “cafona”.

As empresas do setor fonográfico trabalhavam com uma lógica de renovação e descarte acelerado, própria à “lógica da moda” analisada por Gilles Lipovetsky. Para o autor, as indústrias culturais são ordenadas pela lógica da moda, da “renovação acelerada”, e pelo objetivo do “sucesso efêmero”. No entanto, essa renovação se dá a partir da repetição de conteúdos, de estruturas, de estilos já existentes. Citando Edgard Morin, Lipovetsky diz que a cultura industrial “realiza a síntese do original e do padrão, do individual e do estereótipo” (LIPOVETSKY, 1989: 209). Os produtos culturais moldar-se-iam, então, em fórmulas já experimentadas.

Para a música “romântica” ser incorporada à *indústria cultural* seria preciso um processo de adequação aos padrões já estabelecidos, conformando-se, então, à categoria

de produto “comercial”. As principais músicas interpretadas pelos cantores e cantoras “bregas” eram boleros, baladas românticas ou sambas, gêneros musicais que já tinham sido muito testados no rádio e nos discos e conquistaram grande popularidade no Brasil.

Em entrevista concedida em julho de 2007, Luiz Ayrão, cantor e compositor de muitos sambas de sucesso e que, de acordo com a segmentação do mercado, compõe o time dos “românticos”, fala da produção intensa que era exigida de artistas como ele: “Eu virei um número que eu tinha que bater todo ano. Eu era um cantor destinado a bater o meu *record* todo ano”²². Ayrão fala de um processo de produção alucinante, em que a obrigação com a superação contínua dos números das vendas de disco desumaniza sua criação artística.

Nesse sentido, podemos dizer que a indústria fonográfica trabalhava com uma estratégia comercial baseada em “duas vias de ação”, uma de “distinção” dos produtos de “prestígio” e outra, norteadas pela lógica da moda, da “renovação acelerada” e do “sucesso efêmero”, tão bem sintetizada por Lipovetsky. Dias (2000) afirma que através dessas “duas vias de ação” a grande indústria fonográfica brasileira organizava sua produção e definia as áreas e formas a serem tomadas pela segmentação do mercado. Assim, as “subsidiárias locais” das transnacionais do disco trabalhavam sob a pressão das matrizes, para que mantivessem patamares satisfatórios de lucratividade (DIAS, 2000: 78-79).

Um exemplo desse processo de diferenciação entre os grupos de artistas “comerciais” e os artistas “de catálogo” fomentado pelas gravadoras foi apontado por Araújo (2005), ao comparar a tentativa de dois cantores, ligados a segmentos musicais diferentes, de gravar um disco experimental, diferente de tudo que já tinham feito em suas carreiras, e que foram tratadas pela mesma gravadora de forma distinta. Em 1973, Caetano Veloso teve na Phonogram total liberdade para produzir o disco *Araçá Azul* (imagem 6), sua primeira gravação em LP depois da volta do exílio em Londres, que teve grande rejeição por parte do público. Pouco tempo depois, o cantor “romântico” Odair José apresentou à mesma gravadora, o projeto de gravar uma “ópera-rock de protesto religioso” (*Id*: 191), que foi recusado. Odair “bateu pé firme” e foi gravar com a RCA que, “como uma forma de atrair o artista para seu elenco” (*Ibid*: 193), aceitou realizar o projeto que a concorrente recusara. O LP acabou sendo lançado em 1977, ganhando o

²² Entrevista realizada no Rio de Janeiro em 6 de julho de 2007, pela professora doutora Adriana Facina, coordenadora do projeto de pesquisa “Mundo ‘brega’: relações entre indústria cultural e ‘gosto popular’ na sociedade brasileira contemporânea”.

título de *O filho de José e Maria* (imagem 7), mas não fez muito sucesso e acabou tendo o mesmo destino que *Araçá Azul*: “as cópias foram recolhidas das lojas e dissolvidas na fábrica da gravadora” (*Ibid*: 194).

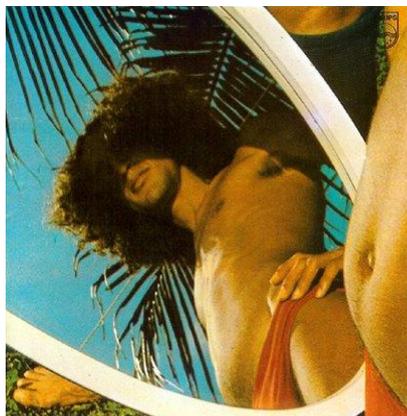


Imagem 6: *Araçá Azul* (Phonogram-1973)

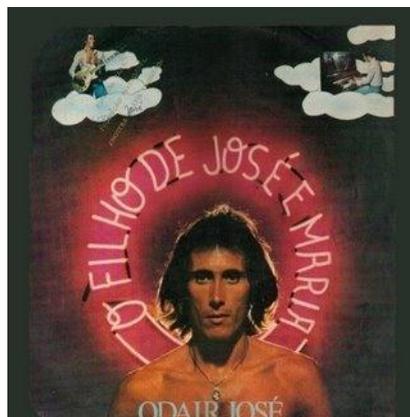


Imagem 7: *O Filho de José e Maria* (RCA-1977)

Ambas as capas são impactantes e sofisticadas nos detalhes, além disso, mostram os dois cantores sem camisa, sendo a exibição do corpo de Caetano ainda maior, trajando apenas uma sunga vermelha. A capa do LP de Caetano traz um retrato em três planos: em primeiro plano, a barriga e o baixo ventre do cantor; em segundo, um espelho oval de moldura branca que reflete a imagem de Caetano em pé de sunga, mãos na cintura, cabelo comprido e volumoso e cabeça voltada para sua imagem refletida no espelho; o fundo é o céu azul e folhas de coqueiro; em terceiro plano, na parte superior direita da capa, aparece um pedaço da cintura de uma pessoa que veste um calção escuro e parece estar segurando o espelho; na parte inferior esquerda, um pé, que parece ser dessa mesma pessoa pisando num gramado. A capa do LP de Odair José traz uma fotografia do rosto e torso nu do cantor, que usa apenas um colar com pingente. O título do disco, *O Filho de José e Maria*, aparece como uma auréola sobre a cabeça de Odair e em neon, lembrando os letreiros das boates acesos à noite. Em cima do título há duas nuvens desenhadas, uma de cada lado, com a fotografia de dois músicos, um guitarrista e um pianista, que parecem pular de dentro das nuvens. O fundo é escuro e na altura do peito está escrito o nome do cantor.

Embora a capa de Caetano seja impactante, essa característica não é novidade se compararmos com outras capas anteriores do artista. Já a capa de Odair traz um ineditismo muito grande se comparada aos discos do cantor que foram elaborados antes desse. As capas de Odair, geralmente, traziam uma foto do seu rosto, com poucos detalhes no cenário. Aliás, observando os discos dos cantores “românticos” dos anos

1970, percebemos que criar impacto com as capas era uma preocupação menos importante. Os projetos gráficos dos LPs de cantores e cantoras “românticas” não parecem buscar tanta inovação como algumas capas de discos dos artistas da MPB.

A fotografia do rosto do intérprete predominava nas capas de disco do gênero “brega”, como vemos nos LPs *O Ídolo Negro* (Polydor-1971 / imagem 8), primeiro da carreira de Evaldo Braga e *Uma vez mais* (CBS-1973 / imagem 9), de Diana. Ambos trazem uma identidade visual semelhante: a capa do disco de Evaldo mostra a foto do cantor até a altura dos ombros, com a cabeça virada de lado sobre fundo azul, terno branco com blusa de gola alta por baixo, também branca; a capa do LP de Diana exhibe foto da cantora também até a altura dos ombros, sorrindo, com fundo laranja avermelhado, roupa escura com estampa. O espaço ocupado pelos títulos das faixas é mais ou menos o mesmo, e a fonte dos títulos dos álbuns é um pouco diferente – o do disco de Diana chama mais atenção por trazer o nome da cantora em caixa alta numa fonte maior e branca, e o título do disco em fonte menor e na cor preta.



Imagem 8: *O Ídolo Negro* (Polydor-1971)



Imagem 9: *Uma vez mais* (CBS-1973)

Outro tipo de capa elaborada na época trazia fotografias com mais detalhes, exibindo quase o corpo inteiro do intérprete “romântico” e um fundo temático. Na capa do LP *Ele também precisa de carinho* (RCA-1972 / imagem 10), Waldik Soriano aparece ao ar livre sentado numa poltrona branca com terno cinza, chapéu e óculos escuros, tendo no colo um cachorro preto, que ele segura com o braço esquerdo; o braço direito aponta para cima, com o dedo em riste, como se estivesse dando uma lição em alguém; o retrato ganhou uma moldura de cor clara e traz o nome do artista e do disco do lado direito. A foto com o cachorro não parece ter sido uma escolha casual, pois o carro chefe do disco é a faixa *Eu não sou cachorro não*.

A capa de *Eu vou rifar meu coração* (RCA-1973 / imagem 11), disco de Lindomar Castilho, traz uma fotografia do cantor ao ar livre, apoiado com os braços numa espécie de cerca de madeira, olhando para o lado sorrindo; o cantor está vestido com calça escura e camisa clara, de manga comprida com bolinhas escuras, e usa relógio e anel dourados, acessórios bastante comuns na vestimenta de Lindomar. A fotografia “estourada” pela forte luminosidade do sol realça a imagem do cantor.



Imagem 10: *Ele também precisa de carinho* (RCA-1972) **Imagem 11:** *Eu vou rifar meu coração* (RCA-1973)

Outro par emblemático de capas de discos do gênero “brega” é do cantor e compositor Nelson Ned. Elas exploram a baixa estatura do cantor, apelando de forma perversa para construir uma identidade visual do “pequeno gigante da canção”²³, como Nelson Ned ficou conhecido. A capa do primeiro LP de Nelson, intitulado *Um show de noventa centímetros* (Polydor-1964 / imagem 12), traz uma fotografia do cantor, vestido com *smoking*, de óculos, ao lado de uma fita métrica, sobre fundo azul. Nelson conta que quando soube do título do disco, imediatamente comentou: “Mas eu já tenho 1 metro e 12 centímetros!” (NED; COSTA, 1996: 46). Ao que os homens da gravadora teriam respondido: “Mas queremos explorar comercialmente esses 90 centímetros. Quanto menor você parecer ao público, melhor será para sua promoção” (*Id.*). Dessa maneira, mesmo com informação mentirosa sobre a altura de Nelson, a gravadora lançava no mercado de discos *Um show de noventa centímetros*.

Em 1969, o cantor lançaria o LP *Tudo Passará* (Copacabana / imagem 13), que fez muito sucesso na época e garantiu uma projeção maior para a carreira de Nelson, principalmente com as canções *Domingo à tarde* (Nelson Ned) e a que dá título ao disco. Na capa do LP, a pequena estatura do artista ainda é explorada, porém de forma mais branda, com uma fotografia de Nelson sentado em um contrabaixo acústico,

²³ Expressão criada por Paulo Gracindo.

instrumento grande que acaba contrastando bastante com a baixa estatura do cantor; no fundo um cômodo escuro que pode ser um estúdio, em que só é visível uma partitura apoiada numa haste. O disco também traz a canção *Tamanho não é documento* (Nelson Ned e Hamilton Gouvêa Bastos), em que Nelson parece desabafar sobre a discriminação sofrida por causa de sua altura [CD Anexo: faixa 3]:

*Tamanho não é documento
Pelo menos tenho sentimento
Mas isso é coisa que você não tem
Não me importo só por não ter crescido
Nada perco em ter nascido tão pequenino
Sou pequeno, mas sei que meu Deus é grande
E para ele eu também sou
Igualzinho à você*



Imagem 12: *Um show de noventa centímetros* (Polydor-1964)



Imagem 13: *Tudo Passará* (Copacabana-1969)

Em uma análise inicial das capas de LP feitas nos anos 1970, percebemos como esse meio tornava-se, naquele momento, um elemento-chave para conferir legitimidade a determinados artistas, principalmente aos representantes da MPB. As capas de disco desses cantores e cantoras exibiam sofisticação, inovação e impacto, e os custos elevados eram considerados um bom investimento – que trariam prestígio para as gravadoras. As capas dos artistas “bregas” eram menos elaboradas, mais previsíveis e não buscavam tanto causar impacto, tendo custos mais baixos, como o conjunto dos investimentos promocionais nesse segmento.

2.3 O fenômeno “brega” nos anos 1970

O segmento “romântico” abarcava artistas muito diferentes entre si como, por exemplo, Waldik Soriano (compositor e intérprete de boleros melancólicos) e Wando (compositor e intérprete de sambas e baladas românticas com recorrentes metáforas

sobre relações sexuais). Reunia, ainda, canções gravadas em ritmos diversos – como balada, bolero e samba – que apresentam, todavia, aspectos semelhantes, tais como as temáticas das letras, profundamente românticas, que falam sobre amor, traição, encontros, decepções amorosas, separações, solidão, e também sobre acontecimentos cotidianos da vida de pessoas comuns (na maioria das vezes o personagem central é homem). As performances de voz marcantes dos intérpretes dão à música romântica um forte sabor melodramático.

É difícil a definição das músicas ou dos artistas como pertencentes ao universo “cafona”, já que tal classificação não se baseia apenas em uma mera questão de estilo musical, ou de características meramente formais – outros elementos entram nessa classificação. Alguns cantores, como Waldik, autor do bolero *Tortura de Amor*, e Odair José, compositor da balada *Vou tirar você desse lugar*, são consenso. Outros, como Roberto Carlos, Fábio Júnior, Fagner, Fafá de Belém, Alcione ficam na fronteira entre o “romântico” e o “brega”, o “bom gosto” e o “mau gosto”. Desse modo, as categorias de classificação tendem a oscilar. Uma mesma música, dependendo da versão, da voz e das condições em que foi gravada, pode ser considerada “brega” num momento e no outro não. Um exemplo conhecido dessa situação aconteceu com a música *Você não me ensinou a te esquecer* (Fernando Mendes, José Wilson e Lucas), gravada por Fernando Mendes em 1978 e regravada por Caetano Veloso em 2003, quando virou tema do filme *Lisbela e o prisioneiro* e foi indicada ao Grammy Latino. As duas versões, feitas em contextos diferentes, tiveram recepções distintas por parte da crítica. Afinal a releitura de uma canção por outro autor é uma nova canção:

[...] a canção já não é mais a mesma. Ela pode ter a mesma indicação melódica, ela pode ser até submetida ao mesmo regime harmônico, às mesmas indicações rítmicas, a letra não muda, mas a força interpretativa e a assinatura dessa voz vão dar a essa canção um sentido completamente diferente (DINIZ, 2003: 101).

A música “romântica” e “sentimental” já era, antes dos anos 1970, um estilo que desfrutava de grande popularidade, como evidenciamos no primeiro capítulo. As canções “de fossa” desde pelo menos os anos 1930 faziam sucesso no Brasil com temas de “dor de cotovelo”. Em artigo de 1972, Margarida Autran informava que na Rádio Jornal do Brasil, a maioria das cartas de ouvintes pedia “música sentimental”. A autora afirmava:

A irrupção da música pop, a partir dos anos 60, deu a impressão ilusória de que a música romântica, de fossa, estivesse ultrapassada. Na verdade, isso nunca aconteceu: a canção sentimental nunca vendeu tanto como agora. Varia apenas o tipo de música e de intérprete, de acordo com a

idade e o nível sócio-cultural do consumidor – do bolero revivido ou nacionalizado ao rock nostálgico, do tema instrumental popular ao operístico ou erudito de lirismo refinado. Sem falar nas trilhas sonoras de telenovelas ou filmes mais ou menos açucarados, que lideram tranquilamente as paradas de sucessos (AUTRAN, 1972: 10).

A permanência da popularidade das músicas “românticas” ainda nos anos 1970 é registrada por Autran, que afirma que este gênero nunca esteve ultrapassado. O que ocorreu parece ter sido uma ampliação da variedade de nichos pertencentes a este segmento musical – entre eles, um dos que faziam mais sucesso, segundo a autora, corresponde à produção de trilhas sonoras de novelas. As trilhas possuíam, com frequência, faixas com músicas “sentimentais”, algumas interpretadas por cantores ou cantoras “cafonas”. A canção *Moça*, sucesso do repertório “brega” composto por Wando, foi tema de Elizabeth (Leina Krespi), na novela *Pecado Capital* (TV Globo) em 1975. Na trilha sonora da novela *Duas Vidas* (TV Globo - 1976), havia três músicas interpretadas por cantores “cafonas”: *Menina de cabelos longos* (Agepê - Canário), cantada por Agepê, *Sorte tem quem acredita nela* (Mário Marcos - MaxCilliano), gravada por Fernando Mendes e *Olhos nos olhos* (Chico Buarque), interpretada por Agnaldo Timóteo.

A execução das canções “cafonas” durante o desenrolar da trama da novela, servia como um canal privilegiado para a divulgação delas na televisão. Além das novelas, outros espaços importantes para divulgação das músicas “bregas” na TV eram os programas de auditório citados anteriormente, como os apresentados por Chacrinha, Bolinha, Raul Gil, Silvio Santos entre outros. No entanto, nos anos 1970, o principal veículo de divulgação dessas músicas ainda era o rádio, principalmente as estações AM. A maioria da população brasileira mantinha o rádio como principal fonte de informação. Com a diminuição do tamanho dos aparelhos e o surgimento dos rádios à pilha era possível carregá-lo com mais facilidade para outros cômodos da casa ou mesmo para a rua. Boa parte do público ouvinte de rádio era feminino, as donas de casa e empregadas domésticas que cumpriam seus afazeres muitas vezes com o rádio ligado.

No Brasil, desde os anos 1930, com o sucesso de “cantores do rádio”, passando pelo período de implementação da televisão e até os dias de hoje, é o rádio que acompanha o dia-a-dia da população e fornece gratuitamente músicas novas e consagradas para consumo imediato de toda a sociedade (TROTТА, 2006: 18).

Com frequência, as canções “cafonas” batiam recordes de execução em rádios. Em novembro de 1973, dois *hits* do repertório “brega”, *Retalhos de Cetim* (Benito di Paula) e *Eu, você e a praça* (Odair José), ocuparam a 3ª e a 4ª posição, respectivamente,

entre as mais tocadas no rádio no Rio de Janeiro, de acordo com pesquisa do Nopem (HUNGRIA, 1973d: 14). O segmento “romântico” também ocupava uma posição central no mercado fonográfico nos anos 1970, sendo o líder em venda de discos entre os produtos nacionais, como evidencia a tabela abaixo, organizada por Eduardo Vicente com dados do Nopem (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado). A imprecisão dos números deve ser levada em conta, pois são baseados em informações de lojistas (das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo).

Distribuição por segmento dos 50 álbuns mais vendidos anualmente (Eixo Rio/São Paulo): 1965/1979

Ano	Inter nacional	Trilhas novela	Pop - Romântico	Romântico	MPB	Samba	Rock	Infantil	Sertanejo	Soul Rap Funk	disco
1965	15	-	-	17	8	6	2	-	1	-	-
1966	17	-	-	16	8	4	2	-	-	-	-
1967	14	-	-	20	4	5	1	-	1	-	-
1968	9	-	-	21	8	8	2	-	-	-	-
1969	6	-	-	22	7	6	4	1	-	-	-
1970	22	-	-	12	4	5	2	-	-	-	-
1971	23	-	-	14	8	3	1	-	-	1	-
1972	24	4 (3/1)	-	12	3	6	-	-	-	1	-
1973	16	1 (0/1)	-	14	8	7	2	1	1	0	-
1974	27	6 (6/0)	-	5	3	9	1	-	-	2	-
1975	29	3 (3/0)	-	3	2	9	3	-	-	1	-
1976	16	4 (2/2)	-	5	7	11	1	-	-	2	-
1977	19	3 (1/2)	-	9	4	9	2	-	1	2	-
1978	23	2 (2/0)	-	12	4	5	-	2	-	0	3
1979	18	1 (0/1)	-	15	6	9	-	1	-	0	-

Fonte: VICENTE, Eduardo. *Os dados do Nopem e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999* IASPM – VII Congreso de la Rama Latinoamericana del IASPM – Havana/Cuba – 2006.

Além de fazerem muito sucesso no Brasil, alguns cantores “românticos” também trilharam uma carreira promissora fora do país, como Nelson Ned, Lindomar Castilho, José Augusto, Luiz Ayrão e outros. Em 1970, o cantor e compositor mineiro Nelson Ned ganhou o prêmio de melhor intérprete no Festival da Canção Latina, em Nova Iorque, episódio que alavancou sua carreira internacional. Nelson tornou-se muito popular em países da América Latina – como Argentina, México, Colômbia, Venezuela, Porto Rico –, nos EUA e na África, principalmente em Angola e Moçambique (ARAÚJO, 2005: 359-361 e 330). Em 1973, ele despontava na lista dos dez LPs mais vendidos de música latina em Nova Iorque, com dois discos: *Si las flores pudieron hablar* (United Artists) e *El pequeno gigante* (United Artists) (HUNGRIA, 1973a: 5).

No ano seguinte, o compositor de *Tudo Passará* encabeçava a lista dos maiores vendedores de discos na Argentina, com o disco *Feliz Cumpleaños* ficando 26 pontos

acima do segundo colocado (SOUZA, 1975a: 5). Ainda em 1974, recebeu da revista *Record World*, o prêmio de primeiro cantor latino a ter vendido um milhão de cópias de discos nos EUA (NED; COSTA, 1996: 83). O “ápice” de sua popularidade internacional, segundo Araújo (2005: 360), teria se dado em junho de 1974, quando o cantor lotou, por duas vezes, o teatro *Carnegie Hall*, distinto palco de Nova Iorque que já havia recebido artistas famosos como Frank Sinatra, Ella Fitzgerald e Ray Charles. No Brasil, o *Carnegie Hall* era conhecido por causa do “mitificado” concerto bossanovista ocorrido em 1962. No *Jornal do Brasil*, a notícia do show de Nelson Ned nesse palco foi publicada em uma curta nota intitulada “Ned no (ex?) templo da bossa”:

Tremei, sacrossantos cultores da sagrada bossa nova. Dia 16 de junho vosso venerado templo (onde se realizou o histórico concerto Bossa Nova no Carnegie Hall, 11-11-62) será ocupado nada menos, nada mais que por Nelson Ned, emérito boquerista e baladista lacrimoso. Há dois meses em Nova Iorque (sua gravadora, a United, lançará o ao vivo da exibição em álbum duplo) Ned vem acompanhado por um rastilho de êxitos nos países latino-americanos e na América Central, apontado em alguns anúncios como *el numero uno, autentico gigante de la cancion y otras cositas más*. As listas de êxitos latinos das publicações *Record World*, *Disco Revista* e *El Hit Parade de Nueva York*, apontam *Happy Birthday, My Darling*, de e com Nelson Ned no primeiro lugar em vendas. E seus dois concertos (um às 2h30min, outro às 7h30min) já vendidos (preços, de cinco a oito dólares) para a colônia latina de Nova Iorque, segundo informa a Copacabana, gravadora do artista no Brasil. A United ainda reserva para Ned um LP em inglês, tentando ampliar ainda mais a faixa de mercado do cantor e compositor [...] (SOUZA, 1974a: 5).

A nota não deixa dúvidas sobre a fama e a importância internacional conquistadas por Nelson Ned e suas canções “lacrimosas”, por mais incômodo que isto pudesse significar. O sucesso do artista no exterior dava mostras de maior reconhecimento de público e crítica fora de seu país do que dentro. Uma reportagem de 1978²⁴ dizia que os discos de Nelson Ned, no exterior, vendiam até mais que no Brasil: enquanto dentro do país, chegava ao patamar de 80 a 100 mil cópias de disco por ano, no exterior atingiu a marca de 1 milhão de cópias.

Lindomar Castilho também fez muito sucesso no exterior, principalmente nos países latino-americanos, e por isso passou a ser chamado de *El nuevo idolo de las Américas*. No México, o compacto simples *Voy a rifar mi corazón* (1973) vendeu 78 mil cópias na semana em que foi lançado, e a canção que deu título ao compacto foi regravada mais de cinquenta vezes entre 1973 e 1974. No Brasil, o disco *Eu Vou Rifar Meu Coração* (RCA-

²⁴ *Última Hora*, São Paulo, 30 set. 1978.

1973) consta dentre os que tiveram maior vendagem, principalmente nas regiões Norte e Nordeste – onde está concentrada a maior parte dos fãs de Lindomar²⁵. O cantor e compositor goiano chegou a gravar 21 discos no exterior ao longo de sua carreira.

Segundo Araújo (2005: 115), assim como Nelson Ned e Benito di Paula, Lindomar era muito popular também em alguns países da África, “onde seus discos eram lançados quase simultaneamente aos do Brasil”. O sucesso do autor de *Eu canto o que o povo quer* em Angola lhe rendeu um busto em sua homenagem no Departamento de Cultura de Luanda, que foi uma surpresa para o cantor: “Eles me chamaram lá, mas não me avisaram do que se tratava. Quando descerrei o pano, apareceu o meu rosto. Foi uma das maiores emoções de minha vida” (*Id*: 116).

Em 1975, era José Augusto que disparava nas listagens dos mais vendidos em vários países latino-americanos com a gravação de *Candilejas*, versão em espanhol de *Limelight* (Charles Chaplin). De acordo com informações do site oficial do cantor²⁶, foi a partir desse *hit* que ele se consagrou no exterior, alcançando a marca de cinco milhões de discos vendidos, no México, Espanha, Argentina, Peru, Colômbia, Costa Rica, Equador, Venezuela e em grande parte da comunidade latina dos Estados Unidos.

A geração de cantores “românticos” dos anos 1970 tem uma formação musical muito diversa. Luiz Ayrão comenta que cresceu ouvindo a Rádio Nacional, que tocava diferentes estilos musicais, dando espaço aos cantores e cantoras para interpretarem canções de gêneros variados. Inspirado por essa diversidade sonora experimentada desde criança, o cantor e compositor carioca cria suas canções em ritmos diferentes.

Eu sou de uma geração que ouvia a Rádio Nacional. [...] Na Rádio Nacional, não existia esse negócio de rádio segmentada como tem hoje, rádio só para rock, rádio só para samba, rádio só para pagode, de MPB. [...] Eu ouvia tudo aquilo e na hora de compor, eu compunha valsa, tango, bolero, cha cha cha, rock'n roll. Isso se espelhou em minha carreira profissional, faço músicas diferentes: música romântica, samba [...] música alegre, música de duplo sentido, música sertaneja. Faço tudo que a imaginação mandar²⁷.

Outro elemento importante para compreendermos melhor a formação diversificada dessa geração de cantores “cafonas” dos anos 1970 pode ser destacado em relatos de Wando e Reginaldo Rossi sobre o início de suas carreiras artísticas. Ambos

²⁵ RIBEIRO, J. “Cantores de sucesso que a poeira do tempo está apagando”. *Música popular do Brasil*, 07 novembro 2008. Disponível em: <<http://musicapopulardobrasil.blogspot.com/>>. Acesso em: 28/06/2009.

²⁶ Disponível em: <<http://www.joseaugusto.com.br>>. Acesso em: 10/03/2011.

²⁷ Entrevista de Luiz Ayrão ao Programa *Você.net*, apresentado por Maura Roth, em 26 mar. 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sPKgOS7mN_0>. Acesso em: 10/03/2011.

fizeram parte de bandas de baile antes de fazerem sucesso como intérpretes singulares do gênero “brega”. O cantor e compositor mineiro Wando, que na época tocava guitarra, conta que estes grupos apresentavam músicas de diferentes estilos: rock, balada, samba etc²⁸, buscando atrair as pessoas para a pista através da execução de músicas dançantes. Reginaldo Rossi, que cantava em bandas de baile, também destaca essa experiência como importante para sua formação musical.

Os principais ritmos musicais trabalhados pelos artistas do segmento “romântico” ou “brega” eram a balada, o bolero e o samba. Através desses três gêneros, o segmento “brega” se consolidaria como um nicho central no mercado fonográfico dos anos 1970, conquistando amplos setores da sociedade. Muitos cantores do segmento “romântico” começaram a fazer sucesso na esteira da jovem guarda, tornando-se as apostas musicais “populares” de algumas gravadoras no período posterior ao AI-5.

Em 1968, Roberto Carlos, que mais tarde viria a ser considerado o “rei” da música romântica brasileira, deixava o programa *Jovem Guarda* para dar seguimento a uma carreira mais voltada para a balada romântica, engrossando o segmento de músicas “sentimentais”, cuja vendagem de discos vinha aumentando no final dos anos 60. A figura de Roberto Carlos e as canções de amor que compôs junto com Erasmo Carlos inspiraram muitas gerações de cantores, não só do segmento considerado “cafona”. Samuel Araújo destaca a influência da aparência, do estilo de cantar e do repertório de Roberto Carlos para os artistas do universo “brega”, debruçando-se em especial sobre a geração de 1980.

From their repertoire or singing style to their personal appearance, highly popular singers within the *brega* universe have emulated one or another of Roberto Carlos’s trademarks. Very often, the isolation of and emphasis on some of its central features, such as its romantic stereotype (e.g., singer/composer Nelson Ned) or its erotic appeals (e.g., singer Sidney Magal), in addition to “personal interpretations” of Carlos’s repertoire (e.g., Waldick Soriano) are the path followed by other artists who gravitate around the same musical sphere (i.e., deluxe *brega*)²⁹ (ARAÚJO, 1988: 72).

²⁸ Entrevista de Wando ao Programa *Laços de Amor* (TV Record), apresentado por Leda Prado, sem data. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gDRTRtRP93A&feature=related>>. Acesso em: 10/03/2011.

²⁹ “Desde seu repertório ou estilo de cantar até a sua aparência pessoal, cantores muito populares do universo *brega* imitam uma ou outra das marcas registradas de Roberto Carlos. Muitas vezes, o isolamento e a ênfase em algumas das suas características centrais, como o estereótipo romântico (p. ex., cantor/compositor Nelson Ned) ou seus apelos eróticos (p. ex., Sidney Magal), além de ‘interpretações pessoais’ do repertório de Roberto Carlos (p. ex., Waldick Soriano) são os caminhos seguidos por outros artistas que gravitam em torno da mesma esfera musical (p. ex., *brega* de luxo)” (ARAÚJO, 1988: 72, tradução de minha autoria).

Paulo César de Araújo (2005: 31) afirma que embora se credite diretamente à carreira do cantor e compositor capixaba Roberto Carlos a existência dos cantores de balada romântica dos anos 1970, deve-se ressaltar a “mediação” e a “forte influência” de outro artista, o também cantor e compositor capixaba Paulo Sérgio. Seu primeiro disco foi lançado em 1968 por uma gravadora pequena (Caravelle) e teve uma vendagem bastante expressiva para a época. “Várias faixas do disco entraram nas paradas de sucesso nacional, principalmente a balada *Última Canção*” (*Id*: 27). Segundo o autor, Paulo Sérgio surgia “com o mesmo sorriso tímido, os mesmos olhos tristes, o mesmo estilo musical e o mesmo timbre vocal do ídolo Roberto Carlos”, o que levou a imprensa na época a afirmar que “ouvir a voz de um ou de outro, praticamente não faz diferença” (*Ibid*).

Segundo Araújo, “Paulo Sérgio não foi o primeiro nem seria o último cantor a começar a carreira imitando Roberto Carlos” (*Ibid*). O autor afirma que desde pelo menos 1965, quando Roberto Carlos lançou o sucesso *Quero que vá tudo para o inferno* (Roberto e Erasmo Carlos), “imitadores de sua voz e estilo vinham sendo lançados e retirados do mercado” (*Ibid*: 28). Porém, embora tenha carregado a pecha de “imitador do rei”, para Araújo, Paulo Sérgio tornou-se “precursor de um estilo de balada romântica [...] que influenciou toda uma geração de cantores/compositores populares surgidos a partir de 1968: Odair José, Fernando Mendes, Luiz Geraldo, Jean Marcel, Gilberto Reis, Fredson e outros” (*Ibid*: 31). O autor explica que Paulo Sérgio “retrabalhou a fórmula da balada romântica” e abriu espaço no mercado de discos para uma nova geração de cantores românticos que começou a fazer sucesso após o declínio da fase áurea da jovem guarda.

Ao reconhecer com Araújo que Paulo Sérgio teve um papel importante para a consolidação da geração de cantores “cafonas” dos anos 1970, não podemos deixar de lado a relevância de Roberto Carlos para essa mesma geração de artistas. Afinal, o próprio Roberto inicia uma nova fase de sua carreira no início dos anos 1970, mais voltada para o “romantismo”.

Ao longo dos anos 60, Roberto Carlos andava no seu carro a toda velocidade e suas aventuras amorosas eram ambientadas no banco de um automóvel. Alegres e divertidas no caso de *O calhambeque*; tensa em *Por isso corro demais* ou triste em *As curvas da estrada de Santos*. Era a fase das gírias, do embalo e da velocidade. A partir da década seguinte isso mudou, e as histórias de amor das canções de Roberto Carlos não se desenrolam mais no espaço público das estradas, e sim na intimidade de seu quarto, com fronhas, lençóis e roupas espalhadas pelo chão. Ali ele canta o amor maduro, erotizado, expresso nos versos de

canções como *O côncavo e o convexo*: “Nosso amor é assim / pra você e pra mim / como manda a receita / nossas curvas se acham / nossas formas se encaixam na medida perfeita” (ARAÚJO, 2006: 296).

A partir do início dos anos 1970, o repertório de Roberto Carlos vai ficando menos roqueiro e juvenil, tornando-se mais baladeiro, romântico e com temáticas mais adultas. Segundo Araújo, “o romantismo de Roberto Carlos ficou mais explícito e erotizado” (*Id*: 407). Essa mudança foi gradual, de acordo com o autor, e teve como marco inicial o LP *O inimitável* (1968), lançado após a saída de Roberto do programa *Jovem Guarda*. O disco trazia como faixa de abertura a canção “derramadamente romântica” *Eu não vou mais deixar você tão só* (Antônio Marcos), contrariando a tendência dos álbuns anteriores que “sempre traziam como faixa de abertura uma canção forte, de rock” (*Ibid*: 408), como *É proibido fumar*, *Quero que vá tudo pro inferno*, *Eu sou terrível*, todas composições da dupla Roberto e Erasmo. Em depoimento ao *Caderno B do Jornal do Brasil*, o próprio cantor afirma ter entrado num outro ciclo após 1970.

Foi como um ciclo, em que fiz muitas músicas falando de carros, tendo a velocidade como tema, como *Nas curvas da Estrada de Santos, A 120-150 por hora*. Mas foi um ciclo que encerrei em 1970 e quando falo agora, em além da velocidade, quero dizer, na verdade, além de tudo³⁰.

A transição na carreira de Roberto tornar-se-ia completa com o lançamento do disco de 1971, cuja faixa de abertura trazia a canção *Detalhes* (Roberto e Erasmo Carlos), que se tornou uma das mais conhecidas do repertório de Roberto Carlos e um marco definitivo da consolidação dele como “o maior cantor romântico do país” (*Ibid*). Outra música “romântica” do LP que faria grande sucesso era *Amada Amante* (Roberto e Erasmo Carlos). O início desse segundo ciclo da carreira de Roberto Carlos também foi marcado pela temporada na casa de shows Canecão (no Rio de Janeiro), entre 1973 e 1974, cujo título é emblemático: “Além da velocidade”. O intérprete reafirmava a virada mais “romântica” em sua carreira, trazendo em seu repertório canções como *A deusa da minha rua* (Newton Teixeira e Jorge Faraj) e *El dia em que me quieras* (Carlos Gardel e Alfredo Le Pera).

Muitos cantores “cafonas” falam da jovem guarda, em especial da carreira de Roberto Carlos, quando comentam sobre suas referências musicais, entre eles Amado Batista, Bartô Galeno, Agnaldo Timóteo, Reginaldo Rossi e Odair José. Alguns deles tiveram bastante proximidade com a jovem guarda, como é o caso do cantor e compositor pernambucano Reginaldo Rossi. Considerado um dos precursores do rock

³⁰ Especial RJB. “Roberto Carlos: A liberdade além da máquina”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1974. Caderno B, p. 10.

no Nordeste, Reginaldo iniciou a carreira artística em 1964, cantando rock em bares e clubes de Recife, acompanhado pelo conjunto *The Silver Jets*. Nessa época, ele chegou a participar algumas vezes do programa *Jovem Guarda*, antes de seguir carreira solo. Agnaldo Timóteo também se apresentou no programa, e alcançou projeção nacional em 1967, quando lançou a canção *Meu grito* [CD Anexo: faixa 4], composta por Roberto Carlos e dada de presente a Agnaldo. Foi lançada no LP *Obrigado, querida* (Odeon), que vendeu cerca de seiscentas mil cópias.

*Mas se eu grito todo mundo
De repente vai saber
Que eu morro de saudade
E de amor por você*

*Ai que vontade de gritar
Seu nome bem alto no infinito
Dizer que meu amor é grande
Bem maior do que meu próprio grito*

*Mas só falo bem baixinho
E não conto pra ninguém
Pra ninguém saber seu nome
Eu grito só meu bem.*

Quando o cantor e compositor Odair José se mudou do município goiano Morrinhos para a capital do estado, fez parte de algumas bandas que tocavam músicas dos Beatles e da jovem guarda. Uma das apresentações de sua banda foi na abertura do show de Roberto Carlos em Goiânia. Odair relata que tentou mostrar algumas músicas para Roberto no dia do show, mas ele teria pedido para procurá-lo na cidade do Rio de Janeiro. Com essa “sugestão” de Roberto e a vontade de se profissionalizar como músico, Odair mudou-se para o Rio, aos 18 anos de idade. Tocou em boates e “inferninhos” da Praça Mauá, e, junto com outros compositores “românticos”, costumava aguardar na porta da gravadora CBS a chegada de Roberto Carlos para tentar mostrar uma música ou entregar uma fita-cassete gravada com suas canções. “Ficávamos eu, Nenéo, Luiz Ayrão, os compositores do Brasil inteiro ali na porta da CBS, mais ou menos um grupo de cem pessoas esperando a chance de mostrar uma música para Roberto no momento que ele chegasse”, lembra o cantor goiano Odair José (*apud* ARAÚJO, 2006: 266).

Luiz Ayrão, compositor de muitas músicas de sucesso, a maioria sambas de grande apelo popular, teve algumas músicas gravadas por Roberto. Em 1966, Roberto Carlos lançaria o primeiro sucesso de Ayrão, a balada *Nossa canção* [CD Anexo: faixa 5], que foi regravada em 1976 pelo próprio compositor.

*Olha aqui,
Preste atenção,
Essa é a nossa canção.*

*Vou cantá-la, seja aonde for,
Para nunca esquecer do nosso amor,
Nosso amor.*

*Veja bem, foi você
a razão e o porquê
De nascer essa canção assim,
pois você é o amor que existe em mim [...]*

Esta música foi um dos grandes sucessos do álbum de 1966 de Roberto Carlos, “chamando a atenção para o jovem compositor Luiz Ayrão” (ARAÚJO, 2006: 370). O autor de *Nossa canção* fala que a gravação de Roberto Carlos “abriu muitas portas” para ele: “[...] depois dela me tornei um compositor mais conhecido. Todos os outros cantores começaram a pedir músicas minhas para gravar” (AYRÃO *apud* ARAÚJO, 2006: 370). No disco de 1968, *O inimitável*, Roberto Carlos gravou outra música composta por Ayrão: *Ciúme de você*, que posteriormente foi regravada pela cantora Zizi Possi e pelo grupo de pagode Raça Negra.

Além da balada, outro estilo musical associado ao gênero “brega” nos anos 1970 era o bolero, que também já era nessa época um estilo de grande popularidade no Brasil. Como vimos no primeiro capítulo, em meados dos anos 1940 e nos anos 1950 o bolero, gênero romântico e de tempo lento, conquistava uma audiência cada vez maior no Brasil, misturando-se com outros estilos musicais, principalmente, com o samba. O sucesso do bolero, naquela época e posteriormente, nos anos 1970, recebia duras críticas e era classificado como de “mau gosto”, devido à presença constante dos arroubos melodramáticos. Alguns cantores “cafonas” da geração de 1970, como Waldik Soriano, faziam constantes referências aos intérpretes de bolero que despontaram principalmente nos anos 1940 e 1950, como o chileno Lucho Gatica, o cubano Bienvenido Granda, o porto-riquenho Rafael Hernandez e o mexicano Pedro Vargas.

Nas palavras de Waldik fica explícita a forte ligação com artistas que o antecederam e a assimilação dos estilos musicais latino-americanos em sua criação artística: “Criei o meu estilo, um brasileiro amexicanizado, sob influência dos grandes artistas do passado e das guarânias. E com minha música toco o povo, procuro chegar à sua alma” (SORIANO *apud* ARAÚJO, 2005: 45). Waldik acabaria por se tornar o “supremo rei do bolero”³¹ no Brasil, relatando em suas canções as dores de amor, a

³¹ Título de um dos LPs de Waldik Soriano (RCA-1977).

solidão e a tristeza de uma maneira muito singular e melancólica. Uma das canções mais famosas e mais regravadas de Waldik é *Tortura de Amor* [CD Anexo: faixa 6], que foi gravada a primeira vez em 1962 pelo próprio compositor, sem muito sucesso, e regravada pelo mesmo em 1974, quando teve a sua execução e radiodifusão públicas proibidas em todo território nacional, devido ao incômodo provocado nos censores pela palavra “tortura” (ARAÚJO, 2005).

*Hoje que a noite está calma,
E que minh'alma esperava por ti,
Apareceste, afinal,
Torturando este ser que te adora.*

*Volta, fica comigo
Só mais uma noite.
Quero viver junto a ti,
Volta meu amor.*

*Fica comigo, não me desprezes.
A noite é nossa,
E o meu amor pertence a ti [...]*

Waldik era um artista performático, que interpretava as canções com voz alta, embargada, parecia chorar enquanto cantava. Em seus shows, ao mesmo tempo em que mantinha uma postura um tanto melancólica, procurava confirmar a fama de sedutor e garanhão e arriscava alguma frase ou gesto galanteador para as fãs. O cantor e compositor baiano criou um dos trajés mais marcantes da história da música popular brasileira. Apresentava-se sempre com terno e gravata escuros, chapéu de feltro preto e óculos escuros, vestimenta e acessórios inspirados em Durango Kid, personagem de filmes de faroeste americano, que assistia no cinema quando era jovem: “Como não posso usar máscara, uso os óculos”³², justifica Waldik. Segundo o cantor, se ele não usar essa indumentária, o povo estranha e ele também, e conclui que não se sente bem com roupa clara.

Waldik, que antes da fama trabalhou como garimpeiro, lavrador e caminhoneiro, chegou à cidade de São Paulo em 1958 para tentar a vida como cantor. Em 1960, lança seu primeiro compacto simples *Quem és tu?* (Chantecler). Enquanto percorria as rádios, trabalhava como faxineiro e servente de pedreiro. Ele já era muito conhecido em algumas regiões do Nordeste quando ganhou projeção nacional, em 1969, com o lançamento do bolero *Paixão de um homem*. Nos anos 1970, Waldik protagonizou dois filmes, ambos com trilha sonora composta apenas por canções suas: *Paixão de um*

³² Entrevista de Waldik ao Programa *Nomes do Nordeste*, 14 nov. 2006 - entrevista feita por Ethel de Paula. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=R6pG0Obh-ms>>. Acesso em: 10/03/2011.

homem (1972), inspirado em suas músicas, e *O poderoso garanhão* (1973), uma paródia de *O poderoso chefão* (1972). Em 2007, aos 74 anos, Waldik voltaria aos cinemas, sendo personagem do documentário *Waldick, sempre no meu coração*, dirigido pela atriz Patrícia Pillar, quem também esteve à frente da produção do CD e do DVD *Waldick Soriano ao Vivo* (Som Livre-2007).

Outro ícone do bolero nos 1970, Nelson Ned conquistou um grande público dentro e fora do país, no auge de sua fama, como mencionamos anteriormente. Desde criança, Nelson ouvia discos de Francisco Alves, Carlos Galhardo, Orlando Silva, Silvio Caldas e programas da Rádio Nacional. Sua família era muito musical e ele acabou se familiarizando cedo com as canções e aprendendo a tocar alguns instrumentos. Em sua biografia, Nelson relata que desde o começo da trajetória como compositor e cantor descobriu-se como “romântico”.

[...] desde o início de minha carreira, descobri que sempre seria um cantor romântico. Sempre fiz as letras de minhas músicas baseado em conversas de namorados em banco de jardim, na busca da felicidade. As letras que compus nunca tiveram conotações políticas ou sociais. Meu compromisso sempre foi com o romantismo, com aquela conversinha no pé do ouvido da mulher amada (NED; COSTA, 1996: 41).

Sua trajetória como intérprete começa após Nelson destacar-se em um concurso de cantor no programa *Um cantor por um milhão, um milhão por um cantor*, na TV Rio, quando ele recebeu proposta para gravar um disco pela Philips/Polygram. Sua primeira gravação em compacto foi realizada em 1964, interpretando de um lado a valsa *Eu sonhei que tu estavas tão linda* (Lamartine Babo e Francisco Matoso), e do outro *Prelúdio à volta* (Osmar Navarro). O compacto teve uma boa aceitação, Nelson começou a ser chamado para programas da televisão, como *Hebe Cynar e Simpatia* (TV Paulista), apresentado por Hebe Camargo, uma das primeiras apresentadoras da TV brasileira. Ainda em 1964, gravaria seu primeiro LP *Um show de 90 centímetros* (Philips). Como se não bastasse o título mentiroso “imposto” pela empresa, com a desculpa de que o disco não vendeu tanto como os executivos da Polygram esperavam, Nelson foi dispensado no mesmo ano do lançamento do LP:

[...] nesse período a Polygram me dispensou, argumentando que eu não vendia discos. Para uma gravadora comercial, você não é um artista, você é um número, tem que vender discos. Se não atingir certa quantidade mínima de discos vendidos, eles encerram o contrato com você. Foi o que fizeram comigo em 1964 (*Id*: 47).

O depoimento do cantor e compositor mineiro lembra-nos a afirmação de Luiz Ayrão, abordada anteriormente, que também enfatiza essa pressão fomentada pelas gravadoras em relação à produção e à vendagem de determinados artistas. Nelson passou cerca de três anos sem gravadora, nem empresário. Neste meio-tempo, apresentava-se em programas de TV e em boates do Rio de Janeiro e de São Paulo cantando sucessos internacionais. Em 1969, já com o apoio do empresário Genival Mello, Nelson gravou em compacto simples a canção *Tudo passará* (Copacabana), que fez muito sucesso, “ocupando o primeiro lugar no *hit parade* das rádios Bandeirante, Nacional e Globo” (*Ibid*: 68). Além disso, esta canção foi regravaada 40 vezes em 10 idiomas diferentes, e venderia “mais de 20 milhões de cópias no mundo inteiro.” (*Ibid*)

Entre tantas vozes masculinas, Cláudia Barroso teve dificuldade de se inserir no mercado fonográfico, despontando somente aos 40 anos de idade para a carreira como cantora de bolero. No final dos anos 1950, Cláudia, já mãe de dois filhos e desquitada, participou de alguns programas de calouros, até que em 1957, após uma vitoriosa participação no programa de calouros de Renato Murce, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, foi convidada para fazer um teste de *crooner* na boate do Hotel Copacabana Palace. Cláudia foi aceita e ali iniciou sua carreira artística profissional, seguindo mais tarde para as casas noturnas de São Paulo, onde fez muito sucesso: “por seu talento e versatilidade, [Cláudia] tornou-se *crooner* muito disputada pelos donos de casas noturnas de São Paulo, pois cantava também em vários idiomas”³³.

Em 1962, a cantora grava seu primeiro compacto, pela Odeon, com a canção *Fica comigo essa noite* (Adelino Moreira e Nelson Gonçalves) e *Não, eu não vou ter saudade* (Vaucaire - C. Dumont; versão: Romeu Nunes). Em 1970, Cláudia participou como jurada do programa Silvio Santos, e se destacou tanto em suas aparições que foi contratada pela emissora, passando a comparecer frequentemente ao programa, o qual era levado ao ar, ao vivo, aos domingos. Em 1971, lançou seu primeiro LP pela gravadora Continental, interpretando as músicas *A vida é mesmo assim* e *Quem mandou você errar* [CD Anexo: faixas 7 e 8, respectivamente], ambas de sua autoria.

³³ Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 10/03/2011.

*A vida é mesmo assim,
Alguém tem que perder
Pra outro entrar no jogo*

*Perdoa meu amor
Se você descobriu
Que tudo foi um logro*

*Joguei um jogo franco,
Amei você somente
E dei até meu pranto*

*Mas tudo teve fim,
O amor findou pra nós
Como findou pra mim [...]*

*Quem mandou você errar
Quem mandou você pecar
Eu te avisei tantas vezes
Eu te alertei tantas vezes*

*Hoje vive a lamentar
Hoje implora o meu perdão
Eu te avisei tantas vezes
Eu te alertei tantas vezes*

*Aquela que ganhou você de mim
Hoje ri da sua dor
Fez você ficar assim*

*Agora eu lamento por você
Pois eu não te quero mais
Nosso amor chegou ao fim*

Em 1972, quando Claudia despontava nas paradas de sucesso com outra composição sua, *Por Deus eu juro*, o *Caderno B* do *Jornal do Brasil* publicava uma reportagem sobre a carreira da cantora, com depoimentos dela sobre o difícil início da carreira artística:

A carreira de Claudia Barroso compreende 20 anos de luta em busca da fama, três dos quais como *crooner* do Copacabana Palace, quando a bossa nova começava a aparecer. E vários anos andando de boate em boate, clube em clube, rádio em rádio e nada. “É bastante melancólico a gente chegar aos 40 anos despercebida e aí estourar na praça com uma música”³⁴.

Sobre seu repertório, Claudia fala de quando começou a compor suas canções e sobre a relação com Waldik Soriano, compositor de *Você mudou demais*, música que ganhou grande projeção na voz dela: “Procurando repertório encontrei *Você mudou demais*, de Waldick Soriano. Ele havia gravado esta música há muito anos e estava esquecida no fundo da gaveta. Gravei e aconteci.” Nessa época, surgiria um boato de que Claudia e Waldik estariam tendo um caso, que ela relata com raiva: “Aí inventaram que nós tínhamos um caso e mil coisas. Não ligo”. Mas, afirma que depois que sua gravação “explodiu”, Waldik passou a recusar propostas dela para gravar suas músicas: “[Waldick] dizia que era responsável pelo meu sucesso”. Então, ela teria decidido compor suas próprias músicas – letra e melodia –, com “raiva do Waldick”³⁵.

A cantora e compositora mineira dizia em 1972 que não se importava com os termos “pejorativos” e explica que as pessoas tinham vergonha de dizer que gostavam e se emocionavam com bolero.

³⁴ “Sua vida é um bolero”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1972. Caderno B, p. 4.

³⁵ *Id.*

Todos nós temos um bolero em nossas vidas. Um Lucho Gatica cantando um daqueles de arrebentar o cotovelo. Mas as pessoas tem vergonha de dizer que gostam. Ainda existe o preconceito diante de um bolero mesmo que seja bonito. Não pretendo mudar de estilo. Estou casada com o público e enquanto ele não pedir desquite, continuo³⁶.

O cantor chileno Lucho Gatica, lembrado por Claudia, fez muito sucesso no Brasil como intérprete de boleros na década de 1950. Seu repertório e performance vocal inspiraram muitos cantores e cantoras brasileiras, colaborando com o fortalecimento do bolero no Brasil e embalando o romantismo de muitos casais com canções que fizeram bastante sucesso como *Besame Mucho* (Consuelo Velásquez) e *La Barca* (Roberto Cantoral).

Além do bolero e da balada, outro grupo de artistas “cafonas” dos anos 1970 teria se voltado para a criação de sambas, entre eles Benito Di Paula, Luiz Ayrão, Agepê e Wando, que eram freqüentemente acusados de “falsificar” o samba pela crítica especializada. As duras críticas ao samba criado e interpretado por estes artistas tornaram-se comuns naquela época em que estavam no topo das paradas de sucesso, o que evidencia a preocupação de alguns críticos em definir e classificar o que era samba e o que não era. De acordo com Araújo, a expressão “sambão-jóia” teria surgido em 1970 para designar um tipo de samba que seria “descaracterizado”, “abolerado”, “distante das chamadas autênticas fontes populares” (ARAÚJO, 2005: 344). No livro *Brasil musical: Viagem pelos sons e ritmos populares* (1988), os autores utilizam a expressão “contrafação aguada” para caracterizar o samba feito pelos compositores “cafonas”.

Com tanta irrigação na horta do samba era natural que surgisse a contrafação aguada, a que o ensaísta paulista Gilberto Vasconcellos (*De olho na fresta*) se referiu como o *sambão jóia*. Servido por uma pitada de ufanismo e uma guinada sonora na direção de fórmulas mais fáceis, gente como o ex-jovem guarda Luiz Ayrão, o pianista Benito Di Paula, Agepê e Wando, entre outros, apressaram a exaustão do samba na crista da mídia. Wando e Agepê retornariam nos anos 1980 já inclinados sem subterfúgio para um romantismo derramado que os aproxima mais do gênero brega (CÁURIO *et al.*, 1988: 140).

No início de sua carreira profissional, Wando compunha, tocava violão e guitarra, mas ainda não cantava. Seu primeiro samba de sucesso foi *O importante é ser fevereiro*, gravado em 1971 por Jair Rodrigues, que, na época, era muito conhecido, por causa de suas famosas performances nos festivais televisivos e também por sua participação no programa de TV *O Fino da Bossa*. Em 1973, Wando gravou seu

³⁶ BARROSO *apud* “Sua vida é um bolero”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1972. Caderno B, p. 4.

primeiro LP *Glória Deus no céu e samba na Terra*, trazendo uma seleção musical predominantemente composta por sambas. Porém, com o passar dos anos, os discos de Wando começaram a voltar-se para um repertório mais romântico, composto menos por samba e mais por baladas, com forte apelo sexual.

Benito di Paula iniciou sua carreira artística como *crooner* de boates na cidade do Rio de Janeiro nos anos 1960, transferindo-se posteriormente para São Paulo, onde passou a apresentar-se em casas noturnas da capital e da cidade de Santos. O primeiro compacto gravado por Benito, em 1966 pela RGE, não era composto por sambas, e sim por dois boleros, porém não teve muita repercussão. O cantor e compositor fluminense só alcançaria projeção nacional em 1973, com o samba *Retalhos de cetim* [CD Anexo: faixa 9], que foi gravado primeiro em um compacto simples, pela Copacabana, e posteriormente em LP, e fez muito sucesso.

*Ensaiei meu samba o ano inteiro,
Comprei surdo e tamborim.
Gastei tudo em fantasia.
Era só o que eu queria,
E ela jurou desfilar pra mim.*

*Minha escola estava tão bonita.
Era tudo o que eu queria ver.
Em retalhos de cetim,
Eu dormi o ano inteiro.
E ela jurou desfilar pra mim.*

*Mas chegou o carnaval,
E ela não desfilou.
Eu chorei na avenida, eu chorei.
Não pensei que mentia a cabrocha, que eu tanto amei.*

O compacto simples com *Retalhos de Cetim* vendeu mais de 150 mil cópias na época. O samba foi regravado posteriormente por Jair Rodrigues, pela orquestra do maestro francês Paul Mauriat e pelo guitarrista norte-americano Charlie Byrd³⁷. Nos anos seguintes, Benito di Paula lançaria outras músicas que alcançaram grande popularidade, como *Charlie Brown* (1974). Os sambas de Benito ficaram muito marcados pelo uso do piano, tocado pelo próprio intérprete. Ao longo dos anos, recebeu duras críticas de pesquisadores de música e jornalistas que tinham restrições à ênfase romântica dos sambas de Benito, que, além de tudo, tinha uma aparência pouco comum entre os sambistas “de raiz”, com cabelos longos, bigode e brinco.

³⁷ Ver em Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 21/03/2011.

Outro compositor e intérprete de sambas associados ao gênero “brega” é Luiz Ayrão, que vem de uma família de músicos e começou sua carreira como compositor no final dos anos 1950. A primeira gravação de Ayrão ocorreu somente em 1968, e seu primeiro grande sucesso foi lançado em 1973, o samba *Porta Aberta* [CD Anexo: faixa 10], uma homenagem de sua autoria para a Escola de Samba Portela. A canção teve uma enorme aceitação do público ouvinte de disco e rádio, e foi regravada em seu LP de 1974.

*[...] Por isso, a nostalgia tomou conta de mim
Mas um amigo percebeu e me disse assim:
Para que tanta tristeza?
Rapaz, acabe com ela e vem comigo conhecer...*

*A Portela, Portela,
Fenômeno que não se pode explicar.
Portela, Portela,
Uma corrente faz a gente sem querer sambar.*

*É ela, é ela,
O novo amor a quem eu quero agora me entregar.
O samba fez milagre,
Reabriu meu coração para a Portela entrar.*

Depois do compacto com *Porta aberta* permanecer vários meses na lista dos discos mais vendidos de 1974, Luiz consolidaria sua popularidade com o lançamento de outras canções de sucesso, como *Bola dividida* (Luiz Ayrão), *Os amantes* (Sidney da Conceição, Lourenço e Augusto Cesar), *A saudade que ficou* (*O lencinho* –Elzo Augusto e Joãozinho da Rocinha). Joãozinho da Rocinha era um dos pseudônimos de Ayrão. Em meados dos anos 1970, o cantor e compositor carioca mudou-se para São Paulo, onde se apresentava em casas de show noturnas e acabou tornando-se empresário de três casas fundadas na cidade.

O gênero “brega” teve seu auge na década de 1970, período em que a indústria fonográfica brasileira se expandia, e permaneceu em alta até meados da década seguinte, com a chegada de mais cantores e cantoras “românticas” que ajudaram a engrossar o segmento, desfrutando de uma enorme popularidade no Brasil. Porém, a partir de meados dos anos 1980, vai deixando de ter a importância que tinha na década anterior; as estratégias comerciais da indústria fonográfica se modificam e passam a priorizar outros segmentos de música, como o rock.

Assim, os artistas “bregas” passam a encontrar cada vez mais dificuldades para produzir seus discos e divulgá-los. Porém, mesmo distante da grande mídia, seus representantes continuaram fazendo shows e compondo músicas. Nas regiões Norte e Nordeste, “o termo [brega] resistiu nomeando um estilo musical de inspiração romântica

que sobreviveu nas periferias, nas variações *brega music*, *brega pop*, *calypso* ou simplesmente *brega*” (FONTANELLA, 2008: 2).

2.4 O sabor melodramático das músicas “cafona”

A música “brega” aborda uma abrangente diversidade de temas em suas letras, que acabam se entrecruzando e se subdividindo em outros. Seguindo a divisão temática proposta por Adriana Facina (2007), existem três grandes grupos de assuntos que se desdobram em subgrupos menores. O mais recorrente é o amor, que se estende no relato do amor romântico, da dor do amor impossível, da relação amorosa conturbada, da solidão, da traição, do ciúme, entre outros. Um aspecto importante é o fato da grande maioria das letras relatarem histórias sob o ponto de vista masculino, afinal as mulheres são minoria entre os compositores.

Um segundo grupo temático do cancionário “cafona” conta histórias que envolvem questões sociais como pobreza, experiência da imigração e dificuldades de sobrevivência na metrópole, episódios trágicos na vida de pessoas comuns, rotina de vida e trabalho, sofrimento físico ou estigmatização pela aparência física. O terceiro tema geral relaciona-se à sexualidade, e inclui as músicas “de motel” ou “de cabaré”, com histórias de envolvimento sexuais (que geralmente seguem o padrão de relacionamento heterossexual), de prostituição e de experiências homoeróticas, menos recorrentes.

No tratamento de todos esses temas, há a presença muito forte de um “sabor melodramático” (MARTÍN-BARBERO, 2003: 171), expresso nas letras, performances e gestuais. De acordo com o autor espanhol Martín-Barbero, o *melodrama* é o “gênero em que se reconhece a América Latina popular, mas também a culta... quando se embriaga” (*Id*: 316). Ele afirma que nenhum outro gênero fez tanto sucesso na região quanto o *melodrama*, nem mesmo o de terror ou o de aventuras.

Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nestas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário. [...] filão [...] em que se faz visível a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa (*Ibid.*).

O *melodrama* é um gênero emblemático, que faz a mediação entre cultura popular e cultura massiva. A cultura massiva é heterogênea, não corresponde apenas à lógica cultural dominante. Também responde a demandas simbólicas das classes

dominadas, isto é, conserva matrizes culturais capazes de ativar uma memória e um imaginário popular.

De acordo com Jesús Martín-Barbero, a retórica do *melodrama* está ligada a matrizes culturais que existiam antes mesmo do capitalismo. Em fins do século XVIII, o que vai se chamar *melodrama*, especialmente na França e na Inglaterra, tem a ver com as “formas e modos dos espetáculos de feira e com os temas das narrativas que vêm da literatura oral” (*Ibid*: 170). Nessa época, os teatros populares eram proibidos de se apresentarem nas cidades, e “o que é permitido ao povo são *representações sem diálogos*, nem faladas nem cantadas, e isso sob o pretexto de que ‘o verdadeiro teatro não seja corrompido’” (*Ibid.*). O “verdadeiro teatro”, reservado às “classes altas”, era nesse momento fundamentalmente literário, sua “complexidade dramática está dita e se sustenta inteiramente na retórica verbal”. Por sua vez, o *melodrama* apóia sua dramaticidade basicamente na expressividade corporal e na encenação, predominando a mímica e a dança em conjunto com os efeitos sonoros.

Nesse sentido, a origem do *melodrama* está ligada à proibição da palavra nas apresentações populares e à busca do excesso de gestos para expressar os sentimentos. Seu esbanjamento contraria regras e maneiras refinadas que conformam a educação burguesa e influenciam seus padrões de gosto, como nos explica Martín-Barbero:

E esse forte sabor emocional é o que demarcará definitivamente o melodrama, colocando-o do lado popular, pois justo nesse momento [...] a marca da educação burguesa se manifesta totalmente oposta, no controle dos sentimentos que, divorciados da cena social, se interiorizam e configuram a “cena privada” (*Ibid*: 171).

Martín-Barbero chama a atenção para o fato de que quando o *melodrama* e “seu modo de atuação através de grandes efeitos” se massificam, através do rádio e do cinema, “tender-se-á a atribuir esse afã em produzir efeitos portentosos a uma mera estratégia comercial” (*Ibid*: 174). Ele acrescenta que possivelmente “o afã portentoso do gesto melodramático” esteja relacionado historicamente menos aos estereótipos comerciais que ao desenvolvimento de encenações, danças e gestos simultâneo a economia da linguagem verbal das matrizes populares. A retórica do excesso no *melodrama* parece atender às necessidades e vontades de um público que procura “ações e grandes paixões”:

Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em

risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como degradante por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém contudo uma vitória contra a repressão, contra uma determinada “economia” da ordem, a da poupança e da retenção (*Ibid*: 178).

No universo da música “brega” os excessos e arroubos românticos não se restringem às histórias relatadas nas letras, também estão presentes nos gestos e na expressão corporal de uma maneira geral, nas vestimentas e nas performances tanto dos artistas como do público. Desenvolve-se um compartilhamento de gostos que valoriza positivamente a expressão mais intensa das emoções e sentimentos. A ênfase da paixão, dor, raiva, angústia se manifesta na voz e no corpo como um todo. Para Dantas, “não se pode nem mesmo pensar a canção popular sem levar em consideração os gestos, a dança, a voz, enfim, a performance” (DANTAS, 2006: 56). Seguindo as reflexões de Paul Zumthor, Dantas afirma que a performance não se restringe à apresentação do intérprete, mas também à “ação do público em relação ao que ele escuta” (*Id.*).

Martín-Barbero destaca a importância do cinema e do rádio, e a partir dos anos 1960, da TV, como mediadores entre as matrizes culturais populares e os formatos industriais. Para o autor, um dos aspectos dessa mediação será a conexão do que vem das culturas camponesas com o mundo da sensibilidade urbana, em contextos de intenso processo migratório em toda a América Latina (MARTÍN-BARBERO, 2003: 279). As canções tocadas no rádio acabam “fundindo elementos de nostalgia camponesa com novos modos de sentir cidadãos [...] confrontando a paixão desenfreada com o moralismo e o refinamento urbanos” (*Id*: 278). E continua afirmando que:

Cinema e rádio serão ao mesmo tempo os gestores de uma integração musical latino-americana que se apoiará tanto na “popularidade” de certos ritmos – o bolero, a rancheira, o tango – quanto na mitificação de alguns ídolos da canção (*Ibid*: 280).

No caso do Brasil, a intensa assimilação do bolero e outros ritmos latino-americanos no período posterior à 2ª Guerra Mundial é mediada principalmente pelo rádio, mas também pela indústria fonográfica de maneira geral. Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, a mistura do samba com o bolero fazia muito sucesso naqueles anos, gerando incômodo em muitos críticos que consideravam a influência do gênero latino exagerada e negativa. Nesta época, era muito forte entre os estudiosos de música brasileira a preocupação com a preservação do samba “autêntico” e “verdadeiramente” brasileiro, tornando-se comum a opinião de que os meios de comunicação de massa e a música estrangeira pudessem corromper a “pureza” do samba “de raiz”.

A defesa da “autenticidade” da música brasileira e as críticas duras à indústria cultural, embora ao longo dos anos tenham sido revistas e reformuladas, ainda permaneceriam muito fortes nos discursos da crítica musical dos anos 1970, como veremos posteriormente. A música considerada “brega” seria apontada como uma imposição da indústria fonográfica para o público pobre e ignorante, numa perspectiva simplista que dá a essa mesma indústria o poder de criar, sozinha, seus próprios ídolos, ao mesmo tempo em que apresenta o público como passivo, negando a produção cultural popular que se deixa ver no cancionário “brega”.

A criação da música “cafona” ou “brega” faz parte de um processo complexo que envolve mediações entre os formatos industriais e elementos de matrizes populares, que parece com o processo de desenvolvimento do melodrama como gênero ligado à transformação do popular em massivo, com sua recusa à contenção “civilizada” de sentimentos (FACINA, 2007). As canções “bregas” eram e ainda são consumidas e apreciadas, pois existe um público grande e diverso que se identifica com os episódios que são relatados em suas letras e com os valores e signos da cultura popular que elas resgatam.

Em depoimento de 2007, o cantor e compositor Luiz Ayrão fala da necessidade da música sensibilizar o povo para ser consagrada, ainda que o que se considera popular seja em alguma medida determinado pelos produtores musicais e dirigentes das gravadoras. No processo criativo, artistas, músicos, arranjadores e produtores procuram chegar a formas e conteúdos que toquem os sentimentos e as emoções do público e permitam uma identificação com a vida real.

Se você não fizer para o povo, a sua obra não é consagrada. [...] Pode ser que essa coisa venha de cima pra baixo, tudo bem, mas se o povo, o pessoal de baixo não consagrar e não colocar no coração [...] ³⁸.

Ayrão também relata como se dá o processo de composição de suas músicas e de onde vêm os temas trabalhados por ele. A inspiração criativa e a escolha dos temas viriam das experiências cotidianas dele ou das histórias acontecidas com outras pessoas.

Olha, eu não sei quem foi que inventou essa frase, mas, eu li isso pela primeira vez com Antonio Marcos. Ele dizia que os compositores são repórteres da sua época e que ao invés de escreverem em prosa, escreviam em verso. É mais ou menos isso mesmo. A gente vê uma história passada com a gente, ou passada com as outras pessoas. Eu nunca fabriquei música, eu nunca fiz uma música fabricada. Aquela

³⁸ Entrevista realizada no Rio de Janeiro em 06 de julho de 2007, pela professora doutora Adriana Facina.

música que o cara diz assim: “faz uma música pra mim assim, assim...”. Eu nunca fiz, eu nunca consegui fazer³⁹.

A fala de Ayrão enfatiza a importância de compor baseado em histórias reais ou que possam ter algum fundo de verdade. Ainda que as canções passem pelo crivo do que é comercialmente vendável, parece haver uma preocupação em associar a história relatada na música à vida, servindo como uma lição, um conforto ou uma motivação para os ouvintes refletirem e/ou aplicarem em suas vidas. A identificação dos ouvintes com os personagens das histórias das canções “bregas” revelam um tipo de resposta à música diferente da resposta de um público mais erudito, que valoriza altamente as experimentações formais e buscam na arte uma referência à própria arte, suas regras e formas, e não à vida cotidiana, evidenciando um nível elevado de desprendimento e desinteresse em relação às necessidades do mundo social.

Acompanhando as reflexões do autor francês Pierre Bourdieu, temos visto que a arte moderna recusa sistematicamente “tudo o que é ‘humano’, ou seja, genérico e comum – por oposição ao distintivo ou distinto –, a saber, as paixões, as emoções, os sentimentos experimentados pelos homens ‘comuns’ em sua existência ‘comum’” (BOURDIEU, 2007: 12). Já a “estética popular” (uma estética em si e não para si) estaria baseada na “afirmação da continuidade da arte e da vida que implica a subordinação da forma à função” (*Id.*). O autor conclui que:

Poder-se-ia dizer que os intelectuais acreditam mais na representação – literatura, teatro, pintura – que nas coisas representadas, ao passo que o “povo” exige, antes de tudo, que as representações e as convenções que as regulam lhe permitam acreditar “naivamente” nas coisas representadas (*Ibid:* 12-13).

Esse aspecto da produção/recepção da música “brega”, presente no depoimento de Ayrão, que relaciona a música à vida, pode ser apontado então como um critério de valor diferente dos padrões de “bom gosto” legitimados pela crítica, que valorizam muito mais as formas e as referências ao próprio mundo da arte, desvalorizando ou rejeitando o “encurvamento” da arte a algum tipo de função, seja a identificação do público ou a dança. Talvez isso nos traga pistas para entender porque a música romântica é estigmatizada em nossa sociedade. Seria por que fala de emoções e sentimentos experimentados por homens “comuns”, que não estariam de acordo com a arte moderna, em que os excessos e arroubos românticos são contidos?

³⁹ *Id.*

O cantor e compositor Waldik Soriano também relaciona suas músicas à experiência de vida: “A vida do ser humano é amar, sentir saudade de alguém, de alguma coisa, de algum lugar. Sentir falta de alguém, ser enganado por alguém, enganar alguém também” (SORIANO *apud* LEAL, 2007). Como nas letras de muitas músicas feitas por ele, o amor aparece como a razão e a finalidade da vida, e a idéia de amor conflituoso ou interrompido é recorrente. É o caso do bolero *Paixão de um homem* [CD Anexo: faixa 11], lançado em 1969 e que foi o primeiro sucesso de Waldik.

*Amigo,
Por favor, leve essa carta
E entregue àquela ingrata
E diga como estou
Com os olhos rasos d'água
E o coração cheio de mágoa
Estou morrendo de amor*

*[...] 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*

Esta letra marcada pelas lágrimas geralmente era interpretada por Waldik num tom melancólico, com a voz embargada, parecendo chorar, principalmente ao cantar as palavras “chorando” e “chora” nos últimos versos. A mulher amada é tratada como “ingrata”, como a causadora do sofrimento amoroso, enquanto ele define-se como “um pobre homem” apaixonado. Geralmente, a pessoa amada – na maioria dos casos do sexo feminino – é representada como a responsável por todo sofrimento, ao passo que o eu-lírico é apenas um sofredor: está “com os olhos rasos d'água”, com o “coração cheio de mágoa” e confessa estar “morrendo de amor”.

De acordo com Rodrigo Faour, até os anos 1960 quase todas as músicas brasileiras “mostravam as mulheres como as desgraçadas, as infiéis, as ingratas, as que não têm coração, as que não entendem bem o homem, e chegavam a compará-las até a prostitutas” (FAOUR, 2006: 112). Ao longo da década de 60 esse quadro vai se modificando, principalmente, com o surgimento de compositores do meio universitário, identifica o autor, que “juntamente com as transformações na cultura mundial em termos de comportamento, acabaria por trazer às nossas letras uma mulher menos desgraçada, infiel, ingrata, fútil, desagradável, leviana e perdulária” (*Id*: 122). No

entanto, aquela imagem negativa da mulher ainda permaneceria em muitas canções “românticas” de compositores “à moda antiga”, como Waldik.

Outra canção do repertório “brega” que fala de uma relação conflituosa com a mulher amada é a balada *Tudo fizeram para me derrotar* (Evaldo Braga e Isaías Souza), gravada por Evaldo Braga [CD Anexo: faixa 12] em 1972 no disco *O ídolo negro vol. 2*.

*Tudo fizeram pra me derrotar
Não conseguiram ao menos lembrar
Que sem parente e sem um amor
Minha sorte vou chorar*

*Eu já não faço questão de viver
Sem teu amor posso apenas sofrer
Pois se você não voltar, meu amor
Eu prefiro morrer*

*[...] Teu pai sem pensar jogou fora
A felicidade que é toda tua.
Sabendo que eu não tinha casa
Pois quase me arrasa
Jogando na rua [...]*

A letra conta a história de uma relação entre um homem e uma mulher, interrompida pelo pai dela, e sobre o sofrimento decorrente da separação. O eu-lírico sofre e chora não só porque foi afastado da mulher que ama, mas também por ter sido rejeitado pelo pai dela pelo fato de ser um sujeito pobre, que não tem casa, nem família. Se por um lado, a canção apresenta um relato machista e paternalista, que naturaliza a submissão da filha à vontade do pai – comportamento bastante comum na sociedade daquela época –, por outro traz uma denúncia da exclusão social, ao enfatizar que a relação amorosa foi desfeita pelo pai dela justamente pelo fato do homem ser pobre. As emoções e sentimentos estão tão exacerbados nessa letra que o eu-lírico demonstra estar a um passo da morte. A letra é interpretada com intensa dramaticidade pelo cantor, e acompanha sua voz um recurso de *backing vocal* entoando um canto lacrimoso, em cada intervalo entre as estrofes da letra, que dá à balada um sabor melodramático.

As interpretações das letras pelos cantores e cantoras é um elemento forte do cancionário “brega”. O tom melodramático das canções torna-se mais intenso com as interpretações que parecem esbravejar sentimentos e emoções reais. Segundo Dantas, a performance pode dar configurações diversas ao “sentido da canção” e ao seu “efeito estético” (DANTAS, 2006: 56) e parte do sentido da voz vem, precisamente, do “modo como ela é emitida” (*Id*: 62). O autor afirma que assim como na fala, no canto a entonação tem um papel muito importante: “tal como fazemos no dia-a-dia, é através da

entonação do cantor que sabemos se a canção é, de fato, triste, alegre ou mesmo irônica” (*Ibid*: 64).

Um caso emblemático em que letra e interpretação juntas apresentam um forte sabor melodramático é a canção *Domingo à tarde* [CD Anexo: faixa 13], composta por Nelson Ned e gravada por ele próprio em 1969, em compacto simples (junto com *Tudo Passará*), e posteriormente lançada em LP – ambos os discos lançados pela Copacabana.

*O que é que você vai fazer domingo à tarde,
Pois eu quero convidar você pra sair comigo,
Passear por aí numa rua qualquer da cidade,
Vou dizer pra você tanta coisa que a ninguém eu digo.*

*Eu não tenho nada pra fazer domingo à tarde,
Pois domingo é um dia tão triste pra quem vive sozinho.
Quando eu vejo um casal namorando, é que eu sinto a verdade.
É tão triste passar o domingo sem ter um carinho [...]*

A balada começa com um convite de um homem solitário para um passeio num domingo à tarde, e tem uma melodia triste e uma letra que revela, aos poucos, um sentimento muito forte de melancolia. A voz de Nelson potencializa o relato de angústia e solidão que se acentua aos domingos para quem “vive sozinho”. Em diversas sociedades do mundo ocidental, domingo é um dia de descanso e diversão para uma grande parte das classes trabalhadoras, que têm nesse dia um momento de ruptura com a rotina de “trabalho alienado”⁴⁰ que recomeça no dia seguinte.

No Brasil, uma das principais formas de aproveitar o domingo para esses segmentos sociais é reunir a família, seja para comer e beber, para ver TV ou simplesmente para conversar. Portanto, para quem não tem família ou está longe geograficamente dela, o dia tende a ser de mais nostalgia e melancolia. Nesse sentido, esta música nos faz lembrar as experiências dos migrantes, principalmente nos primeiros meses de adaptação na grande cidade, convivendo com a saudade da família e da terra natal e o sentimento de solidão. *Domingo à tarde* fez muito sucesso no Brasil, em Portugal e na África. Em depoimento de 1996, Nelson Ned afirmava: “ainda hoje,

⁴⁰ Nos *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844), Karl Marx define quatro dimensões do “trabalho alienado” no sistema capitalista: a primeira, diz respeito ao “estranhamento” do trabalhador em relação ao produto de seu próprio trabalho, que é ao mesmo tempo sua relação com o *mundo exterior sensível*, com os objetos da natureza, sem a qual nada pode criar; a segunda expressa a “alienação de si mesmo”, de sua atividade vital, que não lhe oferece satisfação, mas o deixa infeliz, “mortifica sua *physis* e arruína o seu espírito”. Nas palavras de Marx, “o trabalhador só se sente [...] junto a si [quando] fora do trabalho e fora de si [quando] no trabalho”. A terceira dimensão é a alienação do homem com relação ao seu ser como membro da espécie humana e parte da natureza; a quarta expressa o “estranhamento” do homem pelo próprio homem (MARX, 2004: 81-86).

quando vou fazer excursões em Portugal, na África, ou na colônia portuguesa no Canadá, eles me pedem insistentemente para cantá-la” (NED; COSTA, 1996: 69).

Concomitante à temática amorosa, as músicas “bregas” abordam situações de constrangimento e estigmatização por causa da pobreza, da condição social, do tipo de trabalho, da aparência física. O que é cantado nas músicas “bregas” apresenta forte ligação com as experiências das camadas populares na sociedade brasileira, principalmente as relacionadas ao sofrimento. A canção *Deixa essa vergonha de lado* (Odair José e Andreia Teixeira), gravada por Odair José [CD Anexo: faixa 14] em 1973, fala sobre o amor de um homem por uma empregada doméstica que tem medo de revelar sua função e de ser rejeitada e abandonada por ele.

*Eu já sei que essa 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*

*[...] Deixa essa vergonha de lado!
Pois nada disso tem valor
Por você ser uma simples empregada
não vai modificar o meu amor*

Na época do lançamento da música, Odair José foi chamado de “o terror das empregadas”⁴¹. Embora a letra trate de uma forma romantizada e amena da estigmatização sofrida pelas empregadas domésticas em nossa sociedade, ela apresenta elementos importantes da realidade, como, por exemplo, o constrangimento de assumir a função de empregada doméstica – vista como menor e menos importante pelo senso comum –, e o espaço reservado a elas na casa, o quarto “do fundo” (nos apartamentos residenciais, esse cômodo é um cubículo, situado próximo à área de serviço e à cozinha, por exemplo). Além desses elementos, poderíamos apontar as entradas diferenciadas nos prédios residenciais, chamadas de “entrada de serviço”, os baixos salários e o não pagamento de hora extra, além de outros aspectos que configuram o baixo prestígio dessa função em nossa sociedade.

⁴¹ Expressão com a qual Odair José foi representado na letra da música *Arrombou a festa*, de Rita Lee e Paulo Coelho: “[...] O Odair José é o terror das empregadas / Distribuindo beijos, arranjando namoradas”.

Esse rebaixamento de valor da função e do lugar social da empregada doméstica tem a ver com o processo histórico de divisão social do trabalho no sistema capitalista, que dissocia o trabalho intelectual e o manual, o saber e o fazer, dando um prestígio elevado ao primeiro e pouquíssimo valor ao segundo. Como afirma Arantes (2009: 14), “essa dissociação entre ‘fazer’ e ‘saber’, embora a rigor falsa, é básica para a manutenção das classes sociais pois ela justifica que uns tenham poder sobre o labor de outros” (*Id*: 14). Essa separação e hierarquização de valor entre as funções, portanto, estão diretamente relacionadas com a desigualdade social, com os privilégios das classes dominantes e a estigmatização das classes populares.

As músicas consideradas “cafônicas” contêm relatos sobre o dia-dia de trabalhadores “comuns”, como empregadas, garçons e caminhoneiros. A proximidade dessas músicas com esses grupos tem a ver com a origem social dos artistas da música romântica, que são predominantemente das classes populares e têm um baixo nível de instrução. Muitos começaram a trabalhar quando ainda eram crianças – o que dificultava a vida escolar. Agnaldo Timóteo, por exemplo, a partir dos 9 anos já trabalhava como auxiliar de torneiro mecânico (ARAÚJO, 2005: 17). Embora o público seja majoritariamente dessa mesma origem social, a música acaba atravessando outras classes sociais para as quais não foi originalmente pensada.

A temática sexual também é bastante presente nas letras das canções “bregas”. Um dos compositores mais associados a esse tema é Wando, que no início da carreira era compositor apenas de samba, “mas logo descobriu no romantismo erótico a sua linha de frente” (FAOUR, 2006: 235). Wando ganhou projeção nacional como intérprete em 1975, com a música *Moça* [CD Anexo: faixa 15], de sua autoria. Esta fez parte da trilha sonora da novela *Pecado Capital* (TV Globo-1975) e conquistou muito sucesso naquele ano. Quando tocava essa canção e outras de estilo mais romântico em seus shows, Wando foi percebendo que esse tipo de música agradava mais o público feminino. E foi sentindo necessidade de falar de forma mais direta sobre a intimidade de um casal⁴².

⁴² Wando afirma que quando tocava *Moça* nos shows, “os homens quando a ouviam gostavam muito, e as mulheres, então, adoravam” (WANDO *apud* FAOUR, 2006: 237). Quando percebeu isso, o compositor começou a buscar uma linguagem mais direta para falar de temas que já eram cantados: “percebi que poderia expressar através de minhas músicas uma série de coisas que não se fazia por uma proibição psicológica e religiosa até. Então, nas minhas canções decidi olhar o que havia à minha volta pelo lado feminino” (*Id*: 236). A atenção especial às mulheres é justificada por Wando: “A mulher sempre foi muito carente, principalmente depois que se casa. Antes do casamento, cria um monte de fantasias, depois fica meio irmã do marido. Falo sempre nos meus shows que os maridos têm de acabar com aquela velha conversa de ‘puta na rua, santa em casa’ porque isso é uma sacanagem, um péssimo costume” (*Ibid*: 239).

*Moça, me espere amanhã
levo o meu coração
pronto pra te entregar*

*Moça, moça eu te prometo
eu me viro do avesso,
só pra te abraçar*

*Moça, sei que já não é pura,
teu passado é tão forte
pode até machucar*

*Moça, dobre as mangas do tempo
jogue o teu sentimento
todo em minhas mãos*

*Eu quero me enrolar nos teus cabelos
abraçar teu corpo inteiro,
morrer de amor, de amor me perder*

A voz envolvente de Wando torna a declaração apaixonada da letra mais sensual. A canção fala sobre o envolvimento de um homem com uma mulher que não é mais virgem (“não é pura”), num momento em que a vida sexual das mulheres solteiras ainda era um tabu e mesmo entre as mulheres casadas existia uma série de castrações e pudores. Em depoimento a Faour, Wando diz que quando escreveu essa música “a virgindade ainda era vista como uma coisa importante” (WANDO *apud* FAOUR, 2006: 236). E complementa:

Em conversa com meus amigos, percebia que os caras eram apaixonados pelas mulheres que não eram virgens, mas, sempre que podiam, escondiam de suas famílias esse detalhe dessas mulheres com que saíam para não causar problemas. Nessa canção, deixo bem claro que a virgindade não era necessária. Ora, se você ama uma pessoa, esquece tudo que veio antes, dobra a manga do tempo e começa tudo de novo (*Id.*).

A música fez tanto sucesso que alcançou o patamar de 1 milhão e 200 mil cópias de discos no ano do lançamento. Segundo relato do cantor “era preciso três, quatro fábricas pra prensar os discos, tamanha era a demanda. Tudo porque quis falar que não havia problemas em amar uma moça que não era mais *pura*” (*Ibid.*: 237). Progressivamente, as letras de Wando foram ficando mais “picantes” e “obscenas”. Para Faour, nos anos 1980, o cantor “acabou sem querer por suprir uma lacuna dos discos de Roberto Carlos, que foram encarecendo progressivamente, e o mercado pôde dar mais valor ao seu erotismo, cada vez mais escancarado” (FAOUR, 2006: 238). A intimidade das letras de Wando com a temática sexual, sua performance e a de seu público (majoritariamente feminino), que se envolve intensamente – chegando a lançar calcinhas no palco, as quais Wando recolhe, cola em seu rosto e cheira –, renderam-lhe

o título de “cantor das calcinhas”. Em 1990, no disco *Tenda dos prazeres* a imagem da capa trazia uma calcinha virada de cabeça para baixo, formando uma tenda com Wando embaixo. Posteriormente, ele acabou lançando uma grife de calcinhas, apenas distribuídas nos shows.

Antes dos anos 1960, a sensualidade era um tema raro na música popular brasileira. Segundo Faour, “o amor e o tesão eram tratados de uma maneira muito empolada, artificial” (*Id*: 183). Ele conclui que “no geral, nossas letras se dividiam entre o amor interdito (90% dos casos) e a sacanagem generalizada (nos outros 10%). A sensualidade e delicadeza ao falar de uma musa ou do próprio encontro de corpos, portanto, eram bastante contidas”. Aos poucos essa situação vai se modificando, com a chegada da geração de compositores universitários da MPB, com a mudança no repertório de Roberto Carlos a partir dos anos 1970, que privilegiava as canções que falavam sobre a intimidade de um casal, e também com o lançamento de canções do segmento “brega” mais voltadas para o tema da sexualidade – de compositores como Wando, Odair José, Agepê e outros.

Em 1972, Odair José lança a balada *Vou tirar você desse lugar* [CD Anexo: faixa 16], de sua autoria, que narra o envolvimento amoroso de um homem com uma prostituta e sua vontade de tirá-la “desse lugar” (prostíbulo) e assumir esse amor.

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

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

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

*Olha, eu precisei do seu carinho
Pois eu me sentia tão sozinho
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*

O compacto simples com a canção vendeu 1 milhão de cópias no ano de seu lançamento. A história relatada em sua letra surgiu das experiências de Odair no ambiente das boates e clubes noturnos em que cantava no início de sua carreira

artística⁴³. Naquela época era relativamente comum que os rapazes iniciassem sua vida sexual com uma prostituta, em muitos casos, sendo levados até o cabaré pelos próprios pais. E não era incomum que um homem se apaixonasse por uma “mulher da zona”. Porém, numa sociedade conservadora e contida sexualmente, se o envolvimento com uma mulher solteira que não fosse mais virgem já era mal visto, imagine como seria percebido o namoro ou casamento com uma prostituta.

Na música de Odair José, o homem diz que vai tirar a mulher por quem é apaixonado da “zona”, e levá-la para viver junto dele, não se importando nem com o passado dela, nem com que os outros vão dizer. Nesse sentido, esta letra apresenta uma postura diferente de uma defesa muito forte na época da idéia conservadora de que mulher para “casar” é a virtuosa, que tenha condições de ser uma boa dona-de-casa e uma mãe atenciosa, e mulher para “transar” é a “profissional” do sexo, que tem larga experiência e pode dar prazer em troca de dinheiro.

As canções de Odair José, entre elas *Vou tirar você desse lugar* e *Deixa essa vergonha de lado*, tratam de episódios da vida cotidiana de pessoas “comuns”, através de uma linguagem direta e acessível a qualquer ouvinte. Estes elementos estão presentes no repertório “brega” como um todo e são valorizados positivamente pela comunidade de gosto ligada a esse gênero musical.

No entanto, para uma parte considerável da crítica especializada estes aspectos são enfatizados como negativos e de “mau gosto”. Analisaremos no capítulo seguinte como se desenvolve o processo de naturalização de determinados julgamentos de gosto, valores e regras que acabam negando ou estigmatizando a música “brega”, principalmente na crítica musical da época.

⁴³ Em entrevista à Rádio Globo citada por Araújo, Odair José conta qual seria o sentido da história relatada na música: “A história é a seguinte: o cara trabalhava o dia inteiro e ao final do dia, em vez de ir para casa, ele passava ali para tomar um drinque e tal. E com esse drinque começava um grande romance. No dia seguinte, ele voltava para tomar um segundo drinque, e mais um terceiro, porque já estava realmente apaixonado por alguém dali. Eu assisti muito isso. Porque ali se encontram moças extremamente dignas, e o fato de estar naquele trabalho é apenas uma opção ou circunstâncias da vida, porque às vezes você faz planos de vida e a vida muda seus planos. Enfim, a intenção é quebrar esses tabus, romper esses preconceitos, que ainda hoje existem por aí” (JOSÉ *apud* ARAÚJO, 2005: 15).

CAPÍTULO 3

Crítica musical, negação e estigmatização do gosto popular

*“Cantando dia a dia eu mais subo
Pois a crítica é o adubo que uso em meu jardim.
O lixo do seu último comentário
Fez um bem extraordinário,
Bem ou mal fale de mim”*

*(Pedras e lixo
Waldick Soriano e Maria Madalena Pires)*

3.1 “Cafona” e “brega”: definições, embates e disputas

No Brasil, os termos “cafona” e “brega” surgiram em momentos diferentes com significados muito próximos. O primeiro foi muito utilizado nos anos 1960 e 70, até que, a partir dos anos 1980, o termo “brega” começa a ser usado em seu lugar, com o mesmo propósito de nomear e classificar um conjunto de músicas e também padrões de gosto, consumo e fruição relacionados às classes populares.

Antes dos artistas “românticos” dos anos 1970, segundo Araújo (2005), uma outra geração de cantores já havia recebido designações pejorativas como “cafona”: a geração de Anísio Silva, Orlando Dias, Silvinho, Adilson Ramos, Nelson Gonçalves e alguns outros nomes que, entre o final dos anos 1950 e início da década de 60, fizeram sucesso como intérpretes de bolero. Uma geração posterior de artistas, que despontou no final dos anos 70 e manteve-se regularmente nas paradas de sucesso nacional até meados dos anos 80, também foi tachada de “cafona” e principalmente de “brega”: Sidney Magal, Peninha, Amado Batista, Gilliard, Carlos Alexandre, Jane & Herondy, entre outros.

O termo “cafona” é de origem italiana (*cafonê*) e tem significado semelhante à pessoa de modo incivilizado e rude. No Brasil, os termos “caipira” e “matuto” também são usados como sinônimos, nomeando tudo que é considerado simplório, rude, atrasado e de “mau gosto” na vida cotidiana. De acordo com a *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*, a categoria “brega” começa a ser utilizada a partir de 1982 para designar: “coisa barata, descuidada ou malfeita”; “de mau gosto, sinônimo de ‘cafona’ ou *kitsch*”; “a música mais banal, óbvia, direta, sentimental e

rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários” (MARCONDES, 1999: 117). A mesma enciclopédia ainda informa:

Tida popularmente como música feita por e para as classes sociais mais baixas, o *brega* também costuma ser aceito em segmentos de maior poder aquisitivo. Suas raízes estão nas canções trágicas de Vicente Celestino (*Coração Materno*), no samba-canção abolerado da década de 1950, no bolero de cantores como Silvinho (*Esta noite eu queria que o mundo acabasse*) e Waldik Soriano (*Paixão de um homem*) e nos imitadores e diluidores do pop-rock da *Jovem Guarda* (Paulo Sérgio, Odair José, Fernando Mendes, Peninha). Na segunda metade da década de 1970, já estava formado o estilo musical e interpretativo que mais tarde seria rotulado de “brega”, com os excessos intencionais de cantores como Sidney Magal, Diana e Evaldo Braga (*Id.*).

Um dos aspectos que chamam a atenção neste fragmento é a definição de “brega” como um “estilo musical e interpretativo”, o que evidencia a importância da performance do intérprete para a identificação do segmento musical. Outro elemento que merece destaque é a noção de classe apresentada (“música feita por e para as classes sociais mais baixas”), embora com a relativização da delimitação do público ouvinte, que acaba abrangendo segmentos “de maior poder aquisitivo”.

É relevante na história desses termos a aparição de ambos nos títulos de duas telenovelas exibidas pela TV Globo. Em 1971, a novela *O Cafona* contava a história de um novo rico, interpretado por Francisco Cuoco, que desejava ser aceito pela alta sociedade e acabava se envolvendo com uma grã-fina, representada por Tônia Carrero, que lhe ensinaria a ter “boas” maneiras e gostos “refinados”. Já em 1987, estréia a novela *Brega e Chique*, que tinha como personagens centrais duas mulheres, interpretadas por Marília Pêra e Glória Menezes: uma era rica, “chique” e moradora de um bairro nobre de São Paulo, a outra era pobre, “brega” e morava na periferia da mesma cidade. Embora de classes sociais distintas, as duas formam um triângulo amoroso com um empresário paulista, representado por Jorge Dória. Após ele fugir do país, as duas mulheres acabam se conhecendo e tornando-se amigas, sem saber que são esposas do mesmo homem.

A ampla divulgação dos termos, principalmente “brega”, nas críticas musicais e na mídia⁴⁴, em geral, fomentou uma série de debates, confrontos e disputas em torno de suas definições e dos problemas de seus usos. Como afirmamos logo na introdução, alguns artistas “românticos” da década de 1970 acabaram adotando a categoria “brega” (como Reginaldo Rossi, que se auto-intitula “Rei do Brega”). Porém, a maioria dos

⁴⁴ Em 1984, o cantor e compositor Eduardo Dusek lança o disco *Brega-Chique, Chique-Brega* (Polydor).

artistas do segmento que faziam sucesso naquela época consideraram essa denominação preconceituosa. O cantor e compositor carioca José Augusto, por exemplo, afirma:

Eu não considero minha música brega, mesmo porque eu não sei nem definir esse termo. Eu ouvia comentários, ouço comentários, mas isso pra mim não significa nada. Minha música é minha música. Eu [...] classifico como música romântica popular⁴⁵.

José Augusto rejeita o rótulo “brega” para nomear o tipo de música que ele faz, e define sua obra como “romântica popular”. Estas duas palavras – “romântica” e “popular” – são usadas com bastante frequência pelos artistas do gênero para nomearem suas músicas. Talvez sejam as categorias preferidas pela maioria deles, por não terem uma carga tão pejorativa como “cafona” e “brega” têm. No entanto, são amplas demais e acabam cruzando e misturando as fronteiras da segmentação musical, que são bastante delimitadas nos discursos da crítica musical. Se, por um lado, a preferência pelo uso do termo “romântico” pela maioria dos artistas marca o distanciamento da carga pejorativa de “cafona” e “brega”, por outro busca a aproximação com gêneros que se encontram numa posição mais elevada de uma suposta hierarquia dos segmentos musicais.

O goiano Odair José conta que o termo “brega” não o incomodava, na época, porque ainda não era utilizado, mas critica a conotação pejorativa dessa categoria:

Na minha época não tinha isso. As pessoas falavam, mas eram mais termos como “cafona”, os adjetivos eram diferentes. O adjetivo na verdade, no meu modo de ver, ele prevalece, ele define para quem está dando o adjetivo, quem está adjetivando a coisa, então é você que está dizendo. Aquilo que você está se referindo como “brega”, pode não se achar. O “brega”, na verdade, foi dado como uma coisa de mau gosto. Na verdade, não é. É pejorativo. O “brega” tem mais aquela coisa do puteiro, não é verdade? Eu acho que nasceu um pouco daí. (...) O “brega” aqui era um puteiro, a zona. E que tipo de música se consome naquele ambiente? Ah, o Odair José toca muito lá. Ah, então, o Odair José é “brega”. Acho que veio um pouco disso, dessa associação. Depois ficou a coisa do gosto, o “brega” é o mau gosto. Gosto é o gosto de cada um. Eu acho que a associação do “brega” vem daí. E não me incomoda (JOSÉ *apud* WANDER, 2006).

A associação entre música “brega” e “puteiro” é bastante frequente. Waldik Soriano, por exemplo, afirmou que “brega” para ele “é sinônimo de cabaré” (SORIANO *apud* LEMOS, 2007: 45), e explicou: “nesses lugares, as pessoas ouvem música romântica, mas não só nos bregas. Faço música romântica, as pessoas gostam disso”. Para o cantor e compositor baiano, o motivo do sucesso das músicas que ele faz – não só nos

⁴⁵ “Música que o povo canta”. *Extra Online*, 20 out. 2008. Disponível em: <<http://extra.globo.com/especiais/mpc/>>. Acesso em: 28/06/2009.

cabarés, mas também em bailes ocorridos em outros espaços – seria o prazer das pessoas dançarem juntas, “de dançar de rosto colado, levar a namorada, a esposa, a amante...”⁴⁶.

Uma suposta origem do termo “brega” que é muito repetida, principalmente na região Nordeste, é a de que se referiria à Rua Manoel da Nobrega, zona de meretrício de Salvador. Com o tempo o letreiro da rua teria descascado, sobrando apenas “brega”. O termo teria se difundido nomeando situações de “mau gosto” da “zona”, como brigas e confusões, e comportamentos “reprováveis” pelos “bons” costumes, principalmente, a boêmia e a prostituição. As músicas tocadas nesses ambientes, assim como os modos de se vestir e de se comportar dos seus frequentadores, são então classificadas e rebaixadas numa escala de valores e de gostos da sociedade.

Observamos em algumas críticas de música a recorrência da associação entre a música de Waldik Soriano ou de Nelson Gonçalves, por exemplo, ao ambiente “desqualificado” dos cabarés. Essa vinculação entre a música e o ambiente (e vice-versa) evidencia um julgamento moral dos tipos de relação social que estão associados aos dois elementos, como se fossem uma coisa só.

A maioria dos artistas “românticos” da década de 1970 rejeita os termos “cafona” e “brega”, e o fazem questionando a carga pejorativa de tais palavras, buscando valorizar o tipo de música que os artistas do segmento fazem e cantam. No entanto, em alguns casos os próprios representantes do gênero “romântico” entram na disputa assumindo, contraditoriamente, uma posição que acaba por reforçar a estigmatização sofrida por eles. Em 2010, uma reportagem publicada no *Segundo Caderno* do jornal *O Globo* anunciava a preparação da cantora Diana (que passou a assinar como Dianah) para uma “volta em grande estilo”, depois de quase duas décadas “sumida da mídia e dos palcos cariocas” (LICHOTE, 2010: 6). Na ocasião, Diana questionava indignada o uso das categorias “cafona” e “brega” como classificadoras de sua música, mas a partir de uma perspectiva elitista:

Cafona? Estudei teoria musical, e essa palavra não existe em nenhum livro. [...] Se sou brega, Beatles e Sinatra, que como eu cantavam o amor e eram populares, também são. Neil Diamond de quem gravei *I am... I said...* como *Porque brigamos*, é cafona? Há artistas populares, como Fernando Mendes, Marcio Greyck e eu, e popularescos. Gosto de Waldik Soriano, mas *Eu não sou cachorro*, não é popularesco (DIANAH *apud* LICHOTE, 2010: 6).

⁴⁶ SORIANO *apud* LEAL, 2007. Disponível em: < <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2049667-EI6596.00-Waldick+Soriano+Sou+da+universidade+da+vida.html> >. Acesso em: 28/06/2009.

Curioso que Diana recorra aos nomes dos cantores norte-americanos Frank Sinatra e Neil Diamond e do grupo britânico Beatles para questionar o uso do termo “brega” como definidor do tipo de música que ela produz, “popular”, que ela aproxima também das músicas de cantores nacionais como Fernando Mendes e Márcio Greyck. A cantora acaba criando uma divisão entre artistas “populares” e “popularescos”, que rebaixa a um nível inferior os “popularescos”, reproduzindo assim a lógica elitista que estigmatiza o cancionário “cafona”.

Um exemplo de música “popularesca” dado por ela é *Eu não sou cachorro, não*, de Waldik Soriano, cantor que ela diz apreciar. Para se distinguir como cantora “popular” e não “popularesca”, Diana recorre a sua formação escolar: “estudei no colégio Stella Maris [colégio de freiras] e fiz Socila, fui preparada para ser adida cultural do Itamaraty. Meu pai tinha três empregos, entre eles o de porteiro do nosso prédio, para me dar uma boa educação” (*Id.*). Ou seja, mesmo vindo de uma família de trabalhadores de baixa renda, Diana demonstra certo preconceito em relação às músicas feitas por e para as classes populares, enfatizando a importância de sua formação “cultura” para valorizar sua carreira artística.

Outra postura individual que torna o debate ainda mais complexo é a do cantor e compositor goiano Amado Batista – um dos principais nomes do segmento, principalmente, a partir dos anos 80, fazendo muito sucesso até hoje. Em 2008, no programa de TV *3 a 1*⁴⁷ (exibido pela emissora pública TV Brasil), o pesquisador convidado Paulo César de Araújo fez uma provocação a Amado Batista, questionando se não seria favorável adotar o nome “brega”, já que este teria sido consagrado pela crítica, pelo público e por alguns artistas. O historiador ainda acrescenta que no seu ponto de vista dever-se-ia redefinir e revalorizar o sentido do termo “brega”. Amado responde enfaticamente que não concorda com o uso do termo, porque considera preconceituoso. Em seguida, o cantor afirma que o tipo de música que ele faz e canta é que seria a verdadeira MPB, porque é mais popular. Ao reforçar sua recusa à categoria, o cantor goiano classifica sua música como “romântica”.

Em 2010, Amado participou de outro programa televisivo, “Sarau” (exibido pelo canal pago Globonews em dois episódios), ao lado de outros dois representantes da música “brega”, o cantor e compositor Reginaldo Rossi e Falcão, artista “gozador” do gênero “brega”, que gravou em 1992 uma versão em “inglês macarrônico” do grande

⁴⁷ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JAwNrhGB3oM&NR=1>>. Acesso em: 13/01/2011.

sucesso de Waldik Soriano: *Eu não sou cachorro, não*. Durante o programa, houve alguns momentos em que o termo “brega” foi usado para definir esse tipo de música e, principalmente, Reginaldo Rossi falou muito sobre a estigmatização do gênero, porém, Amado Batista, que em 2008 retrucou com vigor à provocação de Paulo César de Araújo, no programa exibido em 2010 não fez qualquer comentário sobre o que pensa do assunto.

Esta mudança no discurso de Amado Batista demonstra que as opiniões dos artistas são oscilantes, ou seja, por mais que alguns tenham uma posição mais definida sobre o assunto, os discursos são flexíveis às circunstâncias. Em síntese, a disputa, o embate e a conciliação em relação ao uso dos termos são modos de jogar com a situação, que às vezes requer uma intervenção mais dura e outras vezes não. Na Feira de São Cristóvão, espaço de lazer e sociabilidade no Rio de Janeiro, tivemos a oportunidade de perceber uma defesa totalmente diferente do termo “brega”.

Entre meados de 2007 e início de 2009, desenvolvemos trabalho de campo na Feira de São Cristóvão, como parte das atividades da pesquisa de iniciação científica “Mundo brega: relações entre indústria cultural e ‘gosto popular’ na sociedade brasileira contemporânea”, sob orientação da professora doutora Adriana Facina. Neste período, tivemos a oportunidade de acompanhar a programação musical da Barraca do Januário, chamada de “Momento do Brega”, em que vários cantores interpretam canções do repertório “brega” dos anos 1970. São artistas como Nando Rosa, Rossi Adriani e Conde Ubiramar, entre outros, pouco conhecidos nos grandes meios de comunicação, mas que estabeleceram seu público de maneira bastante consolidada nesse espaço.

Artistas e público são majoritariamente da faixa etária de 50 a 60 anos e criaram naquele espaço laços profundos de identidade e amizade. Com a gradual restrição de espaços para o gênero “brega” na Feira de São Cristóvão, dando lugar às apresentações de forró pé-de-serra e forró eletrônico, os cantores e frequentadores do “Momento do Brega” foram aos poucos tomando para si a “identidade de resistentes” (SANT’ANA, 2009), e percebendo aquele momento como portador de valores que estariam sendo deixados de lado, principalmente o amor romântico, tema que atravessa quase todas as canções “bregas”. Isso fica claro no depoimento de Yomar, frequentadora da Barraca do Januário:

Pra mim, romântico é o que vem de dentro, o que é amor de verdade, e todo mundo sofre de amor, é a única coisa que é igual pra rico, pobre, seja o que for. Não fazem mais músicas assim, de amor, de saudade.⁴⁸

⁴⁸ Entrevista concedida em 16/08/2008 na Barraca do Januário (Feira de São Cristóvão – Rio de Janeiro).

Em entrevista, o cantor Nando Rosa, organizador do “Momento do Brega”, afirmou que não vê problemas em ser chamado de “brega”, termo que “acaba virando uma marca de identidade”. Nas palavras dele, “brega” indicaria tudo que é “exagerado”, “tudo que é demais”: “amar demais”, “dançar demais” ou “chorar demais”. O cantor disse ainda que canta apenas músicas que gosta, consideradas por ele como “alternativas”. Neste sentido, Nando Rosa defende o “Momento do Brega” como um momento “alternativo”⁴⁹. Comentando este depoimento, a historiadora Raquel Sant’Ana afirma:

O interessante do uso do termo “alternativo”, é que ele parece fundamentado em uma visão que entende a independência dos parâmetros do mercado como positiva. O próprio nome “Momento do Brega” denota a percepção de que o gênero não tem um espaço próprio, equivaleria a um “momento” do alternativo, em contradição com todos os outros “momentos”. Um “momento” em que as regras seriam outras, e o “alternativo”, o “esquecido” tem vez (*Id*: 27).

Tanto para freqüentadores da barraca quanto para os artistas parece haver uma relação entre a restrição de espaços nos grandes meios de comunicação ao gênero “brega”, hoje em dia, e o fato de este possuir forte caráter popular. Em entrevista, o cantor Conde Ubiramar conclui:

[...] isso [música popular brasileira] é complicado! Pois, no Brasil, para ser cantor é preciso ter dinheiro; quem não tem dinheiro não grava disco, não vai à programa de TV [...] o “brega” canta e fala de uma forma direta, escrachada, enquanto o artista mais intelectualizado tem um linguajar mais rico⁵⁰.

O depoimento de Rossi Adriani dá ainda outras indicações. O cantor, que se apresenta toda semana na Barraca do Januário, teria chegado perto do sucesso na década de 1970. Já gravou 28 álbuns, tem um contrato de distribuição de seus CDs independentes com a gravadora Universal, e vive há 40 anos como produtor musical do gênero. Em depoimento, descreveu o “esquema” de funcionamento da indústria fonográfica e falou sobre o apelo popular que faz com que o gênero tenha tanto sucesso entre as classes populares. Sobre o rendimento por execução de suas canções, ele afirma:

As gravadoras em geral não repassam esses lucros, nem dá pra saber os dados. Mas reclamar não compensa, porque se perder o contrato fica impossível pagar tudo de gravação, distribuição e divulgação do CD. [...] os que mais vendem hoje em dia são os sertanejos, os sertanejos também

⁴⁹ Entrevista concedida em 16/08/2008 na Barraca do Januário (Feira de São Cristóvão – Rio de Janeiro).

⁵⁰ Entrevista concedida em 22/02/2008 na Barraca do Januário (Feira de São Cristóvão – Rio de Janeiro).

são chamados de *brega*, eles chamam de *brega* o que o público mais gosta. Eu fico até orgulhoso de me chamarem de *brega*.⁵¹

No entanto, quando perguntamos a Rossi que tipo de música ele canta, preferiu dizer: “romântica”. Esta escolha fica evidente nos títulos da trilogia de CDs do artista: “Romântico”, “Muito Romântico” e “Muito mais Romântico”.

Em resumo, o “Momento do Brega” é percebido por frequentadores e artistas como “alternativo”, como “sobrevivência” de um romantismo que estaria se perdendo nos dias de hoje. Como afirma Sant’Ana (*Ibid*: 28), “é o espaço de um ritual, de preservação de valores vistos como diferentes e melhores, mais verdadeiros, do que os generalizados na sociedade”. Essa visão extremamente positiva em relação ao gênero “brega” demonstrada pelos artistas e público da Barraca do Januário contraria fortemente a visão negativa sobre o gênero de parte da crítica musical brasileira.

3.2 “Bom gosto” x “mau gosto”: gosto não se discute?

A expressão “gosto não se discute” é um senso comum repetido muitas vezes quando a conversa sobre preferências musicais chega ao ponto da divergência e do desacordo. É comum que esta expressão seja precipitada num diálogo justamente para evitar desentendimentos e desgastes, então o gosto musical é comparado à crença religiosa e ao time de futebol, ou seja, “cada um tem o seu”. Essa solução ameniza e encobre disputas que vêm à tona cotidianamente. Afinal, se o gosto musical pode ser compartilhado por um grupo de pessoas, gerando afinidades e laços afetivos, também pode ser motivo de embate e divisão social.

Atualmente, há inúmeras comunidades virtuais, como as da rede social *Orkut*, que reúnem uma quantidade significativa de pessoas em torno de gostos musicais em comum. Em comunidades que homenageiam artistas “cafonas” da geração dos anos 1970⁵², por exemplo, admiradores e fãs relatam que as músicas do gênero são “as melhores formas de falar de amor” ou “perfeitas para se cantar para a amada depois de uma briguinha”; suas letras “dizem justamente o que eu estou sentindo ou passando”, “mexem com o coração”, “trazem lembranças muito boas” e “todas as músicas falam

⁵¹ Entrevista concedida no dia 22/02/2008 na Barraca do Januário (Feira de São Cristóvão – Rio de Janeiro).

⁵² Algumas das comunidades virtuais do *Orkut* que acompanhamos são: *Eu ouço Amado Batista, e daí?* Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=4528725>>; *Márcio Greyck Portal Márcio*. Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=601404>>; *Odair José*. Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=60735>>; *Waldick Soriano*. Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=46689>>; *Diana*. Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=502656>>. Acesso em: 25/03/2011.

alguma coisa sobre a vida da gente”. Há um compartilhamento de interesse por esse estilo musical e uma constante troca de informação e material sobre os artistas ou o gênero “brega” nessas comunidades, além de todo desenvolvimento de afinidades e laços de identidade e afeto.

Na vida social, as produções artísticas são valorizadas ou não em função das preferências estéticas de indivíduos e grupos diversos que reagem e respondem de formas diferentes a elas. Essa diversidade de gostos e fruições das obras constitui e é constituída por formas de sociabilidade diferentes, seja como aproximações (por identificação), divergências ou disputas. As distinções entre o que é “bom” ou “mau gosto” nas relações sociais, em princípio, apenas evidenciarão a diversidade de gostos musicais e maneiras de fruir.

Porém, não se pode perder de vista sua relação com o contexto social, de desigualdade econômica e de acesso à educação e cultura, dentre muitos outros aspectos importantes para a vida em sociedade e para o cultivo de si. Entendendo as categorizações como práticas sociais inseridas nessa realidade, é preciso atentar para a emergência de determinados preconceitos e estigmas evocados em algumas definições do que seria “mau gosto”.

As disputas pelos significados de “bom” e “mau gosto” nas práticas sociais são muitas vezes marcadas por um “endurecimento de determinados julgamentos” (WILLIAMS, 2000: 124). Williams afirma que “a tentativa de distinguir ‘arte’ de outras práticas muitas vezes tem a presunção de classes e hábitos privilegiados”. Nesse sentido, a ênfase de importância não se restringe aos elementos estéticos da música, ampliando-se para uma “avaliação moral de determinadas maneiras de consumo e fruição” (*Id.*). O autor chama a atenção para o uso de termos “mais duros” para categorizar as artes populares, o que pode ser melhor compreendido se levarmos em conta o processo de refinamento dos gostos das classes hegemônicas no decorrer da história, como forma de distinção social.

Segundo Williams, na língua inglesa a palavra *gosto* (*taste*) aparece desde o século XIII com um significado “mais amplo do que provar com a boca” e mais próximo de *tocar* ou *sentir*. A partir do final do século XVII e especialmente no XVIII, essa palavra tornou-se “significativa e difícil”, pois “passou a ser grafada com maiúscula para referir-se a uma qualidade geral”. O autor explica que *Gosto* (com letra maiúscula) tornou-se equivalente de *discriminação*: “a palavra *Gosto* (...) significa aquela rápida faculdade ou capacidade de discernimento da mente, pela qual

distinguímos com precisão o bom, o mau ou o indiferente” (BARRY *apud* WILLIAMS, 2007: 197). Nesse período, as expressões *de bom gosto (tasteful)* e *de mau gosto (tasteless)* desenvolveriam-se com a mesma referência.

Williams chama a atenção para os termos com que Wordsworth, em fins do século XIX, atacava o *Gosto*, identificando “a abstração de uma faculdade humana em um atributo cortês generalizado”, associado à noção de *Regras* e *Maneiras* (WILLIAMS, 2007: 197-198). Desse modo, *Gosto* e *bom gosto* separam-se dos sentidos humanos ativos e convertem-se em uma questão de aquisição de certos hábitos e regras. O autor reafirma que o julgamento do que é “bom” ou “mau gosto” não é um julgamento abstrato, mas uma prática desenvolvida nas relações sociais em determinado contexto histórico.

Nesse sentido, a classificação de uma música como “brega” ou de “mau gosto” é uma prática social situada num contexto singular, não é algo a-histórico, nem um julgamento abstrato. As categorias utilizadas para rebaixar este gênero musical têm sua história, que se desenvolve em meio a tensões, embates e disputas para significar e representar os bens e as práticas culturais do passado e do presente.

A afirmação de que uma produção artística é de “mau gosto” pressupõe uma idéia definida do que seja de “bom gosto”. As classificações e categorizações implicam em escolhas de critérios, valores e regras, não apenas estéticos, mas também, e principalmente, morais – escolhas essas atravessadas por relações que não são puras, simétricas, equilibradas, coerentes, justas. Quando as definições de “bom” e “mau gosto” são elaboradas e expostas por um agente ou grupo, simultaneamente, apresenta-se determinado ponto de vista sobre a vida social.

[...] as classificações musicais não dizem respeito somente a sons, mas também a pessoas, também elas classificadas hierarquicamente em torno das categorias musicais. A formação das comunidades musicais implica em um acirramento das disputas pelos critérios de diferenciação das categorias e pela sedimentação de referenciais de legitimidade e qualidade (TROTТА, 2005: 189).

O que está em jogo nas disputas pela afirmação do gosto não são somente as regras e critérios estéticos. Também está em confronto o julgamento sobre os estilos de vida, as maneiras de consumir e usufruir determinados bens, principalmente os culturais – que dizem tanto sobre o cultivo de si. Para Williams, as distinções entre arte e não-arte ou entre intenções e respostas estéticas não são “verdades eternas”, ou categorias

“supra-históricas”, mas “elementos concretos de um tipo de organização social” (WILLIAMS, 2000: 129).

Umberto Eco afirma que o “mau gosto” é “individuado como ausência de medida”, porém “resta definir as regras dessa ‘medida’, e então nos damos conta de que elas variam com as épocas e civilizações” (ECO, 2001: 70). Para o autor italiano, “bom” e “mau gosto” são categorias transitórias que não podem, de modo algum, servir para definirem a funcionalidade de uma mensagem que desempenha funções diversas, no contexto de um grupo ou de toda a sociedade. Eco também aponta a existência de uma variabilidade de fruições e respostas às produções artísticas. De acordo com ele, “numa sociedade de massa, a comunidade dos consumidores de mensagens prevê uma série de reações que não são assim tão facilmente redutíveis ao modelo unitário do homem-massa” (*Id*: 87).

Afirmando a necessidade e a importância de uma análise sociológica das artes, Williams critica determinadas teorias sobre cultura que acabam tomando como elemento neutro uma categoria sociocultural com regras internas, cujas formas e condições deveriam, ao contrário, ser questionadas e analisadas.

Podemos e muitas vezes devemos parar de discutir sobre arte e, em vez disso, ir ver uma pintura, ouvir música ou ler um poema. Isso, porém, é muito diferente daquele desvio *conceitual* em que nos pedem para suspender a investigação sociológica e passar não a atentar para uma determinada obra, mas para uma categoria generalizada com suas supostas regras internas. Essa é a diferença entre um desvio empírico necessário, quando o raciocínio é aplicado a um de seus supostos objetos e deve assumir totalmente o confronto, e um empirismo enganoso (porque falsamente generalizado), em que se sustenta que determinados tipos de atenção a determinados objetos presumivelmente autônomos estão justificados e protegidos pelas condições de uma imediatez não refletida. Uma coisa é deixar de lado a análise sociológica e ir ler um poema; outra, inteiramente diversa, é deixar de lado a análise sociocultural e logo em seguida adotar uma categoria sociocultural cujas formas e condições devem, exatamente, ser objeto de análise (WILLIAMS, 2000: 119-120).

Se as categorias de classificação utilizadas para dividir e hierarquizar bens e práticas culturais estão inseridas em um cenário de permanente disputa de critérios, medidas, referenciais estéticos e julgamentos, então não é possível tomá-las como elementos neutros. As reflexões de Pierre Bourdieu também nos alertam sobre os perigos de tomar como dado algo que é construído socialmente, em determinadas condições históricas, como veremos adiante.

Outra aproximação possível entre esses dois autores envolve a relação entre gosto e consumo. Os produtos artísticos que os sujeitos consomem são escolhidos em função do gosto individual, ainda que haja oferta e acesso restritos. O gosto pode ser identificado então pelo somatório das preferências e rejeições que cada sujeito manifesta ao consumir e usufruir os bens em determinadas condições sociais. Williams chama a atenção para a forte ligação entre as noções de gosto e consumidor no mundo moderno.

Hoje a idéia de *gosto* não pode ser separada da idéia de consumidor. As duas noções, em sua forma moderna, desenvolveram-se juntas, e as respostas à arte e à literatura foram profundamente afetadas pelo pressuposto de que o observador, o espectador ou o leitor é um consumidor, que exerce e subseqüentemente exhibe o seu *gosto* (WILLIAMS, 2007: 198).

O gosto seria identificado na aquisição de produtos e na forma de utilizá-los. A associação entre consumo de bens culturais e estilo de vida permite aos indivíduos construir representações de si e distinguirem-se dos outros, idéia que vai ser muito trabalhada por Bourdieu.

3.3 Crítica musical, *habitus* e distinção social

Nesta dissertação, buscamos enfatizar os gostos e valores estéticos que ficam “camuflados” nos discursos e nas representações dos setores legitimadores dos critérios e padrões de qualidade musical hegemônicos. Em decorrência desse processo há uma naturalização das escolhas musicais e dos julgamentos, que mascara a existência de regras e critérios que, contraditoriamente, estão fortemente delimitados. Os críticos têm acesso privilegiado aos meios de comunicação de massa, o que possibilita que seus valores e julgamentos circulem e reverberem na sociedade. Esta situação lhes reserva o papel de um seletor grupo que detém o poder de classificar os produtos culturais.

Se a indústria fonográfica forjava uma diferenciação entre seus produtos – criando uma lógica de prestígio para as condições de produção de determinado grupo de artistas, em prejuízo de outro segmento de cantores e compositores fortemente ligados às camadas populares da sociedade –, essa lógica era reforçada no âmbito da crítica especializada e das pesquisas sobre música. Esses setores legitimadores têm poder para inculcar julgamentos e categorias de classificação do cancionário “romântico”, seus artistas e seu público, além de definições do que seria “bom” e “mau gosto”. O discurso da crítica tem credibilidade, pois é impregnado pela visão de mundo de um determinado

grupo social por ele representado, que concorda e legitima suas tomadas de posição.

Segundo Bourdieu:

[...] um crítico apenas pode ter “influência” sobre seus leitores na medida em que eles lhe concedem esse poder porque estão estruturalmente de acordo com ele em sua visão do mundo social, em seus gostos e em todo o seu *habitus* (BOURDIEU, 1996: 191).

Enquanto para alguns críticos e intelectuais a música “romântica” tem um valor negativo, para um público grande e diverso, originário das classes populares, ela ganha um significado afetivo, pois está ligada ao seu cotidiano e presente em espaços e momentos de sociabilidade e lazer, como feiras, bailes, churrascos de fins-de-semana, festas de família, entre outros.

Ao mesmo tempo em que afirmam suas preferências culturais e desenvolvem seus julgamentos sobre as diversas expressões artísticas, criando um sistema de hierarquia dos produtos e dos gostos, os setores legitimadores definem sua posição nessa hierarquização e evidenciam sua visão de mundo.

O gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas (BOURDIEU, 2007: 13).

Para Bourdieu, os indivíduos e grupos sociais exibem seus gostos, relacionados às artes ou à vestimenta, através, principalmente, do consumo e da forma como utiliza a aquisição. A partir da afirmação de seus gostos os sujeitos buscam se diferenciar dos outros, evidenciando sua singularidade e personalidade. Especialmente, as preferências individuais ligadas às artes (que dizem tanto sobre o cultivo de si) são utilizadas como marcadores privilegiados de distinção social em nossa sociedade. Martín-Barbero, ao explicitar a tese de Bourdieu, afirma que:

Fabuloso paradoxo que, sendo a música a mais ‘espiritual’ das artes, não haja nada como os gostos musicais para afirmar a classe e distinguir-se. Eis aí a palavra que em seu jogo semântico articula as duas dimensões da competência cultural: a *distinção*, feita de diferenças e de distância, conjugando a afirmação secreta do gosto legítimo e o estabelecimento de um prestígio que procura a distância irrecuperável para aqueles que não possuem o *gosto* (MARTÍN-BARBERO, 2003: 124).

A noção de gosto aparece nas reflexões de Bourdieu relacionada ao conceito de *habitus*. Este é definido como disposições adquiridas pelos indivíduos, em sua trajetória de vida, e manifestadas a partir de “estilos de vida” e “visões de mundo”. Assim, o

habitus forjaria ações e imaginário nos indivíduos e condicionaria suas tomadas de posição, de acordo com o papel que cumprem e o lugar que ocupam no *espaço social*.

No entanto, estas disposições não são apenas estruturantes de comportamentos, práticas e idéias. De modo dialógico, elas também são estruturadas, construídas e definidas nas interações sociais, sendo flexíveis às circunstâncias objetivas da realidade.

Nessa linha de reflexão, a capacidade de um indivíduo diferenciar e apreciar determinados bens culturais, adquirir e usar produtos artísticos está vinculada ao *habitus*. E as diferenças e distâncias entre os *habitus* geram tensões, contradições, disputas, embates e consonâncias dentro da sociedade. Dessa maneira, os julgamentos sobre gostos e preferências aparecem nas interações sociais unindo ou separando pessoas e, conseqüentemente, forjando solidariedades ou constituindo divisões.

Segundo Bourdieu, o uso que é feito das categorias de julgamento do gosto e o sentido que lhes é dado “dependem dos pontos de vista particulares, situados social e historicamente e, com muita freqüência, perfeitamente irreconciliáveis, de seus usuários” (BOURDIEU, 1996: 330). O que as reflexões do autor nos revelam é que gostos, preferências e padrões estéticos são construções sociais – ligadas diretamente ao *habitus* de determinados grupos –, desenvolvidas de acordo com o lugar que determinado grupo ou agente ocupa no *espaço social* e o papel que desempenha.

A noção de *habitus* é um instrumento teórico fundamental para as reflexões aqui desenvolvidas, pois percebemos uma tendência à naturalização de determinadas interpretações com relação aos gostos musicais e aos referenciais estéticos. O prestígio de canções e artistas ligados a um público de classe média letrada, em detrimento daqueles ligados a um público majoritariamente popular, é a principal conseqüência dessa naturalização.

Conforme observado por Bourdieu, o *habitus* mascara sua construção, sua estrutura, aparentando ser natural, e leva o indivíduo a pensar que a realidade é evidente. Se os “gostos legítimos” e os referenciais estéticos estão vinculados a visões de mundo e pontos de vista, situados em um *espaço social* marcado por disputas pelo poder de representar o passado e o presente, é necessário desnaturalizá-los, recuperando o percurso histórico em que se desenvolveram.

Assim, as categorias empregadas na percepção e na apreciação da obra de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico: associadas a um universo social situado e datado, constituem o objeto de usos eles próprios socialmente marcados pela posição dos usuários. A maior parte das noções que os artistas e os críticos empregam para

se definir ou para definir seus adversários são armas e apostas de lutas, e muitas das categorias que os historiadores da arte aplicam para pensar seu objeto não são mais que esquemas classificatórios oriundos dessas lutas e mais ou menos habilmente mascarados ou transfigurados. Inicialmente concebidos, a maior parte do tempo, como insultos ou condenações (mas nossas categorias não vêm do grego *kategorein*, acusar publicamente?), esses conceitos de combate tornam-se pouco a pouco categoremias técnicas a que, graças à amnésia da gênese, as dissecações da crítica e as dissertações ou as teses acadêmicas conferem um ar de eternidade (*Id*: 331-332).

O uso da expressão “arte” cumpriria um papel distinção social, já que os formuladores e detentores dos códigos de “bom gosto” – que norteiam a classificação de uma manifestação como “artística” – seriam, justamente, pertencentes às classes dominantes. As expressões culturais das classes populares são muitas vezes tidas como incapazes de atingir certos patamares técnicos considerados “legítimos” por grupos que possuem condições para o domínio dos códigos formais hegemônicos. Essa perspectiva recai sobre a música “brega”, rebaixando o gênero, seus artistas e público em uma suposta hierarquia de produções artísticas, enfatizada por críticos de arte e pela historiografia.

Sob nosso ponto de vista, um estudo crítico sobre música deve ter sempre em vista o contexto em que determinada canção ou gosto musical é valorizado positiva ou negativamente. Além disso, a atenção e o cuidado para não tomar como neutra ou natural uma expressão ou um julgamento são fundamentais para compreendermos melhor o processo de legitimação de determinados gêneros e estigmatização/negação de tantos outros. Nas palavras de Bourdieu, é preciso evitar essa armadilha, pois significaria “considerar natural, quer dizer, ao mesmo tempo óbvia e fundada na natureza, uma maneira de perceber que não é mais que uma entre outras possíveis” (BOURDIEU *apud* MARTÍN-BARBERO, 2003: 125). O processo de naturalização dos julgamentos e critérios delimitados pela crítica tem como um de seus efeitos a negação de que podem existir outros gostos e fruições com direito a serem tais.

3.4 A negação e a estigmatização da música “brega” nos discursos da crítica

Na pesquisa sobre as representações da música “romântica” dos anos 1970 nos textos de crítica, concentramos nossa análise no *Caderno B*, suplemento de cultura do *Jornal do Brasil*, com recorte cronológico entre os anos de 1968 e 1975. Criado em 1960, o *Caderno B* tornou-se referência para leitores jovens e universitários, escritores, jornalistas, artistas e críticos no que dizia respeito aos temas culturais, principalmente a

partir dos anos 1970, quando passou a dar importância não apenas à informação, mas também à formação do leitor: “O tom dado ao conteúdo dos textos [...] já não era o de apenas informar os acontecimentos culturais, mas também o de formalizar opiniões sobre eles”⁵³ e sobre outros aspectos da realidade naqueles anos de recrudescimento da censura.

Considerado um caderno de cultura de muita qualidade⁵⁴ na época, o *Caderno B* trouxe uma significativa inovação para a mídia impressa, já que passava a reunir todas as seções e matérias relacionadas às atividades culturais em um único caderno diário, diferenciando-se dos suplementos que circulavam apenas nos finais de semana. Abordava a cultura nacional e internacional com uma variedade de textos sobre artes plásticas, literatura, música, teatro, comportamento, cotidiano – além da divulgação de atividades e eventos culturais.

Durante o período pesquisado, o *Caderno B* dava espaço diário para a crítica de música, bem como de teatro, cinema, artes plásticas e televisão. Observando as colunas referentes à temática musical publicadas no suplemento (entre 1968 e 75) e suas frequências, percebemos uma tendência de mudança no enfoque ao longo dos anos. No primeiro ano pesquisado e em parte do segundo (1968-69), notamos que o espaço reservado à análise e crítica da música popular era menor em relação ao reservado à música erudita. A análise e divulgação de apresentações musicais davam ênfase a um circuito musical erudito, como, por exemplo, à programação da Sala Cecília Meirelles.

Em 1968, existiam três colunas sobre música no *Caderno B*: uma sobre música erudita, escrita por Renzo Massarani e publicada quatro vezes na semana (de terça à sexta), e duas sobre música popular – *Discos populares*, assinada por Juvenal Portella com frequência semanal, e *Música popular*, coluna de curta duração (dois meses, aproximadamente) escrita por Sergio Porto e publicada duas vezes por semana. A partir de 1969, verificamos uma tendência a um equilíbrio maior entre os espaços dados às críticas e análises de música erudita e música popular, percebida também no ano seguinte. Ocorre uma diminuição de frequência da coluna sobre música erudita, passando a ter frequência bissemanal. Além disso, a partir de março de 1969 estreia uma coluna sobre música popular, assinada por Júlio Hungria, também bissemanal,

⁵³ FERREIRA, Vilma. “A contribuição do *Caderno B* do *Jornal do Brasil* durante o período de repressão política do regime militar”. In: VI Congresso Nacional de História da Mídia. Niterói, 2008. Disponível em: <http://www.entretextos.jor.br/page_txt.asp?smn=2&txt=77&sbmn=6>. Acesso em: 06/03/2011.

⁵⁴ Segundo Ferreira (2008), o *Caderno B* era considerado um lugar de experimentação “em que havia liberdade para criar”. Além disso, trazia também colunas, que eram espaços de grande prestígio, assinadas por colaboradores “de peso”, entre eles a escritora Clarice Lispector.

ocupando um espaço vago há quase 10 meses, depois do afastamento de Sérgio Porto. A coluna *Discos populares* se mantém com menor regularidade até o final de 1970.

A partir de 1971, o *Caderno B* passa a publicar aos domingos uma página inteira intitulada *A música de hoje em dia*, que apresentava notícias de lançamento de discos e shows de música popular, informações sobre o movimento do mercado fonográfico no Brasil e no mundo, listas de discos mais vendidos e também análises de produtos musicais. Esta seção era editada por Júlio Hungria, que também assinava a coluna bissemanal sobre música popular. Durante 1972 e 1973, o crítico continua à frente dos espaços reservados à música popular no *Caderno B*, sendo que em 1973, a seção de domingo é reformulada e recebe o título *Música popular*.

Durante os anos de 1974 e 1975, foram os críticos Tárík de Souza e José Ramos Tinhorão que estiveram à frente das análises sobre música popular do *Caderno B*, sendo que, geralmente, o primeiro escrevia mais sobre o cenário musical internacional e o segundo comentava mais a produção de música nacional. A frequência das duas colunas era um tanto irregular, uma ou duas análises de cada crítico por semana; além da seção dominical, que tem continuidade e passa a ser editada por Tárík de Souza. Nesse período, as críticas sobre música popular passaram a ocupar mais espaço no suplemento do que as críticas sobre música erudita, que se limitaram a uma coluna durante a semana (assinada ainda por Massarani) e uma seção no jornal de domingo. Em resumo, ao longo dos anos, vai diminuindo a assimetria percebida em 1968 e parte de 1969 em relação aos espaços reservados à música popular e à erudita, até que a situação se inverte, por volta de 1974, passando a predominar as críticas sobre a primeira.

Analizamos a seguir alguns textos de crítica, publicados no *Caderno B* naquela época, que falam da música “brega” e seus artistas. Observamos uma estreita semelhança de opinião entre eles no que diz respeito à avaliação desse gênero musical, seus cantores e público. A música “cafona” ou “brega” é geralmente negada como manifestação artística e/ou estigmatizada, isto é, representada como de menor valor e de baixa qualidade, sendo associada ao “mau gosto” de um público considerado “inculto”, que precisaria ser educado para adquirir um gosto mais refinado.

Waldik Soriano, que começou sua carreira como compositor e cantor no final dos anos 1950, mas que somente ganhou projeção nacional a partir do final da década de 1960, foi considerado “sem grande importância no panorama musical” do ano de 1968 (PORTELLA, 1968a: 2). De acordo com Juvenal Portella, autor da crítica que anunciava o lançamento do LP de Waldik (pela Copacabana), o disco seria

“inexpressivo, salvando-se apenas o desempenho da orquestra” (*Id.*). O artista baiano seria muito mal visto pela crítica da época, de maneira geral.

Segundo Araújo (2005: 45), “a imagem de Waldik e o som de seus boleros eram o símbolo maior da cafonice nos anos da ditadura militar”. Além de “cafona”, Waldik carregava também a pecha de “alienado” (como praticamente todos os cantores do gênero), sendo associado à defesa da ditadura – posição confirmada algumas vezes pelo mesmo⁵⁵. A visão política conservadora de Waldik lhe rendia um rebaixamento de valor ainda maior junto aos críticos que apoiavam as manifestações estudantis e opunham-se ao regime militar. Este aspecto reforçava a opinião de que Waldik seria “atrasado” esteticamente e moralmente, relatando em suas letras emoções e atitudes “rudes” e “grosseiras”.

Em 1972, já tendo alcançado altas taxas de vendagem de disco e emplacado alguns sucessos nas listas das mais tocadas do rádio, Waldik assinava contrato com a RCA, encerrando acordo com a Continental (3ª gravadora pela qual gravou discos), o que “parecia ser desejo seu há um ano, pelo menos” (HUNGRIA, 1972a: 6) – já havia tentado negociar com a CBD/Phonogram. O cantor baiano teria recebido na época um adiantamento de 300 mil cruzeiros ao fechar contrato com a RCA e, segundo informações da própria empresa, seu primeiro compacto na nova gravadora já teria “milhares de cópias vendidas por antecipação” (*Id.*).

O sucesso das canções de Waldik era visto com reservas pela crítica, como fica explícito na análise de Júlio Hungria sobre o LP *Eu também sou gente* (RCA), lançado pelo cantor em 1972. A crítica, intitulada “A voz do povo” destaca o sucesso do cantor – afinal, naquele momento o LP de Waldik alcançava altos patamares de vendagem – mas, a partir de uma perspectiva aparentemente ambígua.

Quando o diretor social do clube da pequena cidade do interior da Bahia proibia a entrada de Waldick Soriano, como a tentar cortar pela raiz o mal que via no cantor e seu repertório, estava fazendo nada mais do que antecipar-se a alguns milhares de compatriotas no gesto radical e precipitado: hoje, um cantor nacionalmente conhecido, frequentador constante das paradas de sucesso, o gesto de proibi-lo é repetido milhares de vezes, por pessoas que assumem, até sem notar, o papel de diretores sociais no seu âmbito doméstico restrito – ou eventualmente até mais amplo.

⁵⁵ Em entrevista, Waldick Soriano afirma que não entende porque sua canção *Tortura de Amor* foi censurada em 1974, já que teria uma proximidade com os militares: “Não entendo por que fui censurado. Se você ler *Tortura de amor*, é uma música romântica, não tem nada sobre tortura. E sempre fui amigo dos militares, nunca fui contra os militares, sempre me dei muito bem com eles. Agora, Chico e essa turma entravam pesado contra eles... Mas eu nunca fiz música política” (SORIANO *apud* LEAL, 2007. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2049667-EI6596,00-Waldick+Soriano+Sou+da+universidade+da+vida.html>>. Acesso em: 28/06/2009).

Como serão exatamente essas pessoas que repudiam pura e simplesmente a *música de zona* sem deitar-se ao menos um minuto sobre o significado da coisa, sobre o fenômeno? [...] (HUNGRIA, 1972b: 2).

Ao mesmo tempo em que o crítico diz que não se deve ignorar Waldick, como fariam algumas pessoas que fechavam as portas para o cantor, Hungria chega a afirmar que “claro, não se vai recomendar o disco – nem pelo modismo que isso pudesse significar”.

[...] Muito bem: o que se pretende dizer aqui não fica, evidentemente, pelo terreno da cumplicidade com os diretores sociais da nossa época; por outro lado, não se pretende entrar, de modo nenhum, pelo terreno de uma alegre descoberta de valores até aqui eventualmente encobertos pelos óculos escuros e pelo chapéu do artista.

Quando um novo LP de Waldick emerge, no entanto, dos suplementos para as listas de mais vendidos, será talvez oportuno fazer, pelo menos, reparos a certas idéias difundidas, generalizadas e enraizadas a respeito do problema.

Em primeiro lugar, o fenômeno Waldick Soriano – o artista Waldick Soriano, o sucesso Waldick Soriano – é uma realidade palpável demais para ser colocada simplesmente à margem do estudo do processo musical brasileiro; em segundo lugar, a sua importância, pela extraordinária representatividade que ele ostenta, não pode ser minimizada e muito menos ignorada; em terceiro lugar, o uso da censura qualitativa, mesmo quando não oficial, pode provocar resultados (precedentes) muito perigosos – quem é que pode assumir o papel de juiz num caso desses? [...] (*Id.*)

Nas palavras do crítico, a produção musical do artista é “repetitiva, inconseqüente e desinformada”, ou seja, Hungria pratica dessa forma a “censura qualitativa” que critica em seu texto.

[...] Isso me parece importante colocar: se a música de Waldick Soriano não significa nada mais do que a repetitiva, inconseqüente e desinformada música que se faz no país, este não é um problema dele, Waldick, mas da comunidade que o criou, que o projetou, que o amparou, que o fez ídolo. Waldick Soriano não é um monstro estranho a essa enorme comunidade; muito pelo contrário, estranho será Caetano Veloso. Waldick Soriano é um artista ao nível da comunidade, (ou da faixa da comunidade) que o elegeu. E o caso, afinal, não me parece que seja negá-lo, proibi-lo, fechar as portas do clube (talvez o caso fosse ampliar o quadro de sócios do clube – a tal ponto que a comunidade, desenvolvida, não produzisse um outro Waldick).

[...] E claro, não se vai recomendar o disco – nem pelo modismo que isso pudesse significar [...] (*Ibid.*).

O discurso de Hungria apresenta um encadeamento de idéias que sintetiza de forma muito cuidadosa a negação da música “brega” e do gosto “popular”. O que dizer da frase “talvez o caso fosse ampliar o quadro de sócios do clube – a tal ponto que a comunidade, desenvolvida, não produzisse um outro Waldick”?

[...] O que se sugere, no entanto, é uma troca de posições por parte da audiência mais consciente e qualificada. Não há por que ficar contra Waldick – ele é real e representativo demais para que possamos pensar em manter uma posição elitista; eu acredito que o certo seja ficar a favor do aprimoramento da comunidade na espreita do dia em que não lhe seja mais possível produzir ídolos como esse; e, enquanto isso não ocorre, e enquanto se caminha para lá (ou se deseja caminhar), eu acredito que se possa olhar para Waldick Soriano sem deboche – mesmo que ele não seja exatamente o seu representante no palco da música popular brasileira (*Ibid.*).

Fica bastante claro no texto que não é Waldick o “mal que se deve cortar pela raiz”, mas sim as pessoas, a “comunidade” de gosto, que o admira, identifica-se com as canções e produz ídolos do nível de Waldick, ou seja, as classes populares. A disputa pelo gosto torna-se arena da luta de classes. O crítico defende o desaparecimento de um gosto musical marcadamente popular, que está ligado a formas de sentimento e expressão diferentes do que ele considera legítimo. A solução para a derrocada do que é de “mau gosto” seria ficar a favor do “aprimoramento” da comunidade de gosto que reverencia Waldick, à espera de que ela um dia “evolua”, e “não lhe seja mais possível produzir ídolos como esse”. Nas últimas frases, Hungria se diferencia explicitamente dessa comunidade de gosto: “eu acredito que se possa olhar para Waldick Soriano sem deboche – mesmo que ele não seja exatamente o seu representante no palco da música popular brasileira”. Assim, ele deixa claro que o diálogo se trava, prioritariamente, com a “audiência mais consciente e qualificada”, na qual se inclui, e que deve mudar de posição em relação a Waldick, representante de outro grupo.

O tom contraditório da crítica de Hungria, que acaba reforçando a lógica de negação/estigmatização a que inicialmente ele se diz contrário, parece semelhante ao apresentado por Walter Silva, em texto publicado na *Folha de S. Paulo* em 1978. A crítica de Silva, intitulada “Magal, sim, senhor”, fala do sucesso alcançado pelo cantor Sidney Magal, que ganha projeção nacional no final da década de 1970 exibindo uma performance dançante e sensual de um “amante latino”⁵⁶.

Precisamos assumir nossa incultura. Claro que, para a nossa minoria e da qual fazemos parte, seria maravilhoso que os maiores vendedores de discos fossem Chico Buarque, Tom Jobim, João Gilberto, Elis Regina, Caetano Veloso, Milton Nascimento, etc. Mas não são. Os ídolos deste povo são Roberto Carlos, Sidney Magal, Waldick Soriano, Odair José, Lindomar Castilho, Tião Carreiro e Pardinho, Milionário e Zé Rico, Zé Bettio, etc.

⁵⁶ *Amante Latino* é o título do filme protagonizado por Sidney Magal, lançado em 1979 e produzido por Pedro Rovai.

O dia em que o rádio e a televisão mostrarem a importância dos João Gilberto, por exemplo, haverá, por parte da grande maioria uma tomada de consciência e talvez, ele venha a se igualar em popularidade aos Magal da vida. Mas, enquanto isso não acontece, é forçoso reconhecer que não adianta ir contra o povo.

Ele está preparado para ir até Magal e daí para frente ele não entende mais nada [...] Sidney Magal é o povo e o que é que essa gente tem contra o povo? (SILVA, 2002: 186-187).

Para o crítico, o gosto do povo é “incultura” e ele só estaria “preparado” para apreciar artistas do nível de Sidney Magal, rebaixado numa suposta hierarquia de estilos musicais como de “mau gosto”. O gosto do povo é considerado de menor valor, pois ele não seria capaz de entender “mais nada” além do patamar de Magal, ou seja, seria limitado e sem consciência. Silva diz que seria “maravilhoso” se os maiores vendedores de discos fossem artistas ligados à bossa nova e à MPB como João Gilberto, Chico Buarque ou Caetano Veloso.

O crítico aponta que o rádio e a TV poderiam cumprir um papel de conscientização do povo, para que este adquirisse um gosto musical mais refinado: “o dia em que o rádio e a televisão mostrarem a importância dos João Gilbertos, por exemplo, haverá, por parte da grande maioria uma tomada de consciência”. Desse modo, Silva afirma suas preferências musicais e rebaixa o gosto popular, criando uma distância irrecuperável entre seu gosto e o do “povo”, que para ele é ingênuo, limitado e precisaria ser educado para apreciar João Gilberto. Em resumo, a crítica de Silva se aproxima do texto de Hungria citado anteriormente exatamente por apresentar um julgamento moral do gosto popular, que o rebaixa, estigmatiza e nega.

Se as músicas de Waldik e outros artistas “românticos” eram consideradas de nível inferior, essa era a avaliação, também, sobre as pessoas que as consumiam. Nesse sentido, muitas vezes a música “cafona” é classificada como “música de zona” ou “de puteiro”, e comparada às pessoas que trabalham e frequentam esses espaços, consideradas sujas e vulgares. É esse imaginário que inspira também a crítica de Hungria sobre o LP de Lindomar Castilho, *Eu vou rifar meu coração* (RCA), lançado em 1973.

[...] Depois de vender 100 mil cópias de um *Coração Vagabundo*, que não é o de Caetano, mas o seu, Lindomar Castilho está saindo com um LP cuja música-título (*Eu vou rifar meu coração*) é uma comercial referência ao bem sucedido avulso anterior. Cantando o gênero *música-de-zona* que já consagrou outros intérpretes como Waldik Soriano e Agnaldo Timóteo, Lindomar interpreta, entre outras, uma canção especialmente destinada às subparadas, *Eu não quero ser teu amante*, onde prova, ao menos, uma coisa – que Waldik Soriano é muito, muito melhor do que ele (HUNGRIA, 1973b: 2).

O LP de Lindomar comentado pela crítica fez muito sucesso no Brasil e foi gravado também em espanhol, sendo direcionado ao mercado de música latino-americano. Como enfatizamos no segundo capítulo, o disco em espanhol teve uma excelente aceitação nos países vizinhos e até no México, onde a canção-título foi regravada várias vezes por diferentes cantores. O repertório do disco é composto por doze faixas, sendo quatro composições suas em parceria com outros autores: *Eu vou rifar meu coração*, *Se eu pudesse caminhar sozinho*, *Olha que coisa linda* e *Pela paz universal*, as três primeiras em parceria com Letinho e a última com Luis Manuel.

A maioria das canções do LP é de outros compositores, como *Vestida de Branco* (Waldik Soriano e Sebastião F. da Silva), *Coração Vagabundo* (Pitter e Pitter) e *Eu não quero ser teu amante* (*No quiero ser tu amante*/Guillermo Toro Vega; versão: Genival Mello). Esta última música é a única faixa do disco em que Lindomar utiliza o recurso da fala no meio da canção, como se conversasse com Deus sobre sua angústia por amar uma mulher casada: “Perdoa, meu senhor. Todo pecado é só meu [...]” (CD Anexo – faixa 17). Tal recurso dá à música um tom extremamente melodramático, aspecto que muitas vezes é valorizado negativamente nas críticas. Talvez tenha sido por isso que Hungria enfatizou que esta canção é “especialmente destinada às subparadas”. Mas, o que dizer da expressão “subparadas” se Lindomar ocupava as posições mais altas das paradas de sucesso?

As críticas aos sambas de Agepê, Wando, Luiz Ayrão e Benito di Paula, nos anos 1970, deixavam menos explícito o julgamento moral do universo da música “brega”, e apresentavam uma preocupação maior em distinguir o “verdadeiro” e o “falso” samba. O samba “de raiz”, identificado com a “tradição” e as “origens”, seria o “verdadeiro” samba, enquanto o samba “comercial”, identificado ao mercado e à lógica da moda musical da época, seria o samba “falso” e “descaracterizado”. Na opinião de Tinhorão, “o samba ganhou um som tão familiar ao ouvido dos brasileiros que começou a permitir o aparecimento de falsificadores do gênero”. Esse processo teria chegado ao ponto de confundir os ouvidos de um “leigo”, segundo o crítico, pois seria difícil notar “a diferença entre o verdadeiro e o falso samba popular” (TINHORÃO, 1974a: 2). Um exemplo de “falsificação do verdadeiro samba nacional” (TINHORÃO, 1974c: 2), por exemplo, seria a canção *Que Beleza*, de Benito di Paula.

Em 1974, algumas críticas de Tinhorão, publicadas no *Caderno B*, apresentavam análises comparativas entre dois discos de samba, em que um dos escolhidos representava o “verdadeiro” e o outro o “falso” samba. O crítico afirma que são

oportunos esses “pequenos exercícios didáticos”, e “mais do que nunca necessários”, num momento definido por ele como “tão pobre de lições brasileiras”, com destaque para o aumento de circulação de música estrangeira (TINHORÃO, 1974d: 2).

Uma dessas críticas de Tinhorão, publicada em julho de 1974, compara o disco de Luiz Ayrão (Odeon) e o do grupo 5 Só (CBS), ambos lançados naquele ano. Quanto ao primeiro, o crítico afirma que as composições de Luiz Ayrão (metade das 12 faixas) têm um traço em comum: “são leves, bonitinhas, coloridas e ocas como balões de São João” (*Id.*). Sobre o samba *Porta Aberta*, uma das composições de Ayrão que integram o repertório do disco, ele afirma: “não passa de um pastiche do *Foi um rio que passou em minha vida*, de Paulinho da Viola” (*Ibid.*) – canção e artista considerados melhores pelo crítico. Em relação ao disco do quinteto 5 Só, Tinhorão destaca que os compositores são “das camadas mais populares”, suas criações teriam uma “força algo rude” e trabalhariam com o “imprevisto”, isto é, com a espontaneidade e o improviso, constituindo um “paradigma da verdadeira inspiração e do verdadeiro valor de criação” (*Ibid.*).

Para Tinhorão, os sambas de Luiz Ayrão seriam “pastiche” e “falsificações” do samba de “raiz”. A falta de conteúdo é também apontada pelo crítico como um elemento que desvaloriza o samba de Ayrão. A canção *Porta Aberta*, que conquistava grande sucesso no rádio e despontava no mercado fonográfico em um dos compactos de samba mais vendidos naquele momento, fala sobre o mesmo tema de *Foi um rio que passou em minha vida*: a escola de samba Portela (criada na cidade do Rio de Janeiro) – homenageada por tantos outros sambas além do de Paulinho e do de Ayrão. No entanto, o crítico diferencia as duas homenagens à Portela, associando uma à “verdade” e a outra à “falsificação”. Seguindo a mesma lógica, Tinhorão recomenda o disco do grupo 5 Só, porque estaria mais próximo da “tradição” e das “origens” do samba “de raiz”, e rechaça o LP de Ayrão, considerado “comercial”.

Este esquema de análise reproduz a distinção entre “tradição” e mercado como pólos antagônicos e estanques. O uso de termos pejorativos na avaliação dos sambas de Ayrão, Benito di Paula e outros artistas do gênero “brega” denota um sentimento de desprezo pelo trabalho deles que parece ter a intenção de separá-los e distanciá-los do segmento consagrado da categoria samba. Estratégia esta identificada pelo pesquisador Felipe Trotta, em sua análise sobre o pagode romântico dos anos 1990, cuja finalidade seria determinar que esses artistas *não estão fazendo samba*.

[...] o respeito à tradição implica num conhecimento idiomático das referências do gênero, seu ‘segredo’ e seus ‘fundamentos’, sem os

quais não há como fazer samba. O que se discute, portanto, não é tanto *o que é* o samba e nem exatamente o que é um samba de qualidade, mas, no fundo, *quem* pode (ou não) utilizar essa denominação e se apropriar da categoria com toda sua simbologia, seu histórico e sua legitimidade (TROTТА, 2007: 124).

Seguindo esta hipótese, poderíamos afirmar que Luiz Ayrão e os sambistas “cafonas” são considerados “falsificadores” do samba pela crítica porque *não podem* fazer samba de “raiz”, uma vez que não compartilham seus “segredos” e “fundamentos”. O jornalista e pesquisador de música Sérgio Cabral, reconhecido por sua proximidade com o universo do samba “de raiz”, ao analisar o disco lançado por Benito di Paula em 1978, descreve o incômodo sentido por ele ao escutar o LP:

Não há como fugir: a primeira sensação que o disco transmite é a de total indigência. Letra e música disputam a maior falta de imaginação. Em nenhum momento, encontra-se uma idéia, um achado, uma jogada sequer. Em matéria de primarismo, é qualquer coisa de insuperável em nossa música popular [...] Há uma música no disco chamada “Velho, profissão esperança”, que é de fazer o ouvinte ficar corado, sem saber onde meter a cara, tal o mal estar provocado pela mensagem piegas e mal feita (CABRAL, 1978).

Cabral deixa bastante claro que não gostou do disco de Benito, e afirma sua opinião de uma forma tão contundente que desconsidera a possibilidade de existência de outros tipos de avaliação e pontos de vista, parece que sua opinião é a única possível, como ele diz, “não há como fugir”. A análise sobre a única faixa do disco à qual faz menção, “Velho, profissão esperança”, é sinceramente depreciativa. Para Cabral, a música faz o ouvinte ficar envergonhado (“corado”, “sem saber onde meter a cara”) e sentir “mal estar”, por causa da “mensagem piegas e mal feita”. O incômodo expressado pelo crítico e pesquisador revela uma intolerância ao gosto do outro, que nos remete à afirmação esclarecedora de Bourdieu: “os gostos são, antes de tudo, aversão, feita de horror ou de intolerância visceral (‘dá ânsia de vomitar’), aos outros gostos, aos gostos dos outros” (BOURDIEU, 2007: 56).

Em síntese, as avaliações da crítica musical sobre o gênero “brega” nos anos 1970 parecem não se restringir aos aspectos estéticos, tendendo a ampliar-se para um julgamento moral de determinadas formas de consumo e fruição. Nesse sentido, estes julgamentos “especializados” criam um sistema de hierarquização das produções artísticas e dos gostos musicais que rebaixam os artistas, as canções e o público “brega”. Ao mesmo tempo em que a crítica delimita os parâmetros de “bom gosto”, ela rebaixa outras formas de sentir, fruir, consumir, fomentando assim a negação e a estigmatização

de determinados gostos, principalmente, os gostos vinculados à experiência de vida das classes populares, como é o caso da música “brega” aqui analisada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Eu não sou lixo
Para você querer me enrolar
Eu não sou lixo
Pra você fora jogar, meu bem”*

Evaldo Braga, Pantera e Carmen Lúcia

As músicas “românticas” e de “sabor melodramático” não começaram a fazer sucesso nos anos 1970. Como vimos no início do primeiro capítulo, desde as primeiras décadas do século XX esse estilo de música já alcançava uma grande popularidade no Brasil. Nos anos 1940 e 50, através do rádio, os sambas-canções derramavam suas “queixas amorosas” cada vez mais “passionais”, principalmente, a partir do aumento de circulação de outros gêneros vindos de países latino-americanos, como o bolero. No final dos anos 1950, com o florescimento da bossa nova, novos padrões e critérios estéticos passam a ser elaborados, e aos poucos são consagrados no âmbito da crítica musical entusiasmada com a perspectiva de atualização da música popular. Esses novos padrões e critérios passam a considerar “excessivo” e “piegas” o “transbordamento sentimental” dos sambas-canções e boleros, que começam a ocupar um lugar rebaixado numa suposta hierarquização das produções artísticas.

Na década de 1960 e nos anos subsequentes, o legado da bossa nova seria altamente valorizado no âmbito da produção musical e da crítica especializada, passando a vigorar uma oposição entre qualidade musical e “arroubos românticos”. A chamada MPB nasce reivindicando fortemente o projeto bossanovista de modernização da música popular brasileira, e ocupando uma posição de resistência cultural e política no cenário de ditadura militar. Os artistas desse segmento sofreram com a censura e as perseguições políticas daqueles “anos de chumbo”, e suas letras ficaram cada vez mais “duras” e engajadas na crítica àquele estado de coisas, utilizando-se de metáforas, em muitos casos, para falar de assuntos e questões “proibidas”. Com esse “endurecimento” das letras, as canções distanciavam-se dos temas de amor e sofrimento amoroso, e os artistas da MPB passam a ver como “inimigos” os ícones da jovem guarda, com suas músicas de amor consideradas “inocentes” e “juvenis” e que, além de tudo, utilizavam a guitarra elétrica para tocar rock, gênero mal visto na época e acusado de corromper a música popular brasileira.

A MPB consolida-se na década de 1970 como o principal parâmetro de qualidade musical entre os setores legitimadores dos critérios e padrões estéticos hegemônicos. Além disso, passava a ocupar uma posição central na indústria fonográfica, contribuindo com sua expansão. Nesse sentido, não é apenas a música “brega” que está vinculada ao mercado discográfico nesse momento, como alguns estudos fazem questão de repetir. A MPB e a música “brega” representam nesta época importantes segmentos musicais que recebiam investimentos diferenciados das empresas do setor fonográfico. Se a MPB representava um investimento “de prestígio” para as gravadoras, mesmo que seus artistas não vendessem tanto quanto os cantores chamados “comerciais”, a música “brega” era um segmento que trazia muito lucro, pois seus discos alcançavam patamares muito altos de vendagem, mesmo não recebendo uma avaliação positiva da crítica.

Por um lado, para as gravadoras e a crítica, a música “brega” representava um gênero “comercial” que vendia muito, assim que os discos chegavam às lojas, e rapidamente tornava-se “descartável”. Mas para um público grande e diverso, principalmente originário das classes populares, esse era um gênero com o qual se identificavam e se emocionavam. A música “brega” era e ainda é consumida e apreciada, pois existe um grande número de pessoas que se identifica com os episódios relatados nas letras e com os valores e signos da cultura popular que elas resgatam. Portanto, o gênero não pode ser tomado apenas como uma “aposta” da “poderosa” indústria cultural, pois esta não pode sedimentar tradições e criar vínculos societários.

O mercado não pode sedimentar tradições, pois tudo o que produz “desmancha no ar” devido à sua tendência estrutural a uma obsolescência acelerada e generalizada não somente das coisas mas também das formas e das instituições. O mercado não pode criar *vínculos societários*, isto é, *entre sujeitos*, pois estes se constituem nos processos de comunicação de sentido, e o mercado opera anonimamente mediante lógicas de valor que implicam trocas puramente formais, associações e promessas evanescentes que somente engendram satisfações ou frustrações, nunca, porém, sentido. O mercado não pode *engendrar inovação social* pois esta pressupõe diferenças e solidariedades não funcionais, resistências e dissidências, quando aquele trabalha unicamente com rentabilidade (MARTÍN-BARBERO, 2003: 15).

Tentamos ao longo dessa dissertação trabalhar com a idéia de que a música “brega” ao mesmo tempo em que negocia com a lógica comercial também se apóia em aspectos das matrizes culturais que vão sendo modificadas ao longo do processo histórico. Em nosso ponto de vista, o sucesso do cancionero “brega” está diretamente

relacionado às experiências de “sentir” e “viver” das classes populares em um momento de repressão e agravamento das duras condições de vida dos pobres, além do enorme fluxo migratório para as grandes cidades. Cenário este receptivo às canções de lamento, especialmente, que falam sobre as novas experiências com a cidade grande, a solidão, a pobreza e a marginalização. Nesse sentido, se a crítica musical rebaixa o valor da música “brega”, classificando-a como de “mau gosto”, as representações oferecidas pela crítica não são as únicas possíveis.

Como buscamos enfatizar ao longo do trabalho, diversas representações, gostos e fruções são construídas pelas classes populares. Sem dúvida, o gênero “brega” ainda foi pouco analisado e ainda são muito restritas as reflexões sobre as matrizes culturais resgatadas em suas canções. Para seguir nesse intento, um dos passos que consideramos fundamental é a relativização dos critérios e normas utilizados pela crítica em suas avaliações. Desse modo, enfatizamos a importância de recuperar a história dessas construções e práticas sociais, dando evidência às suas contradições, aos silêncios e aos julgamentos de valor. Se desconsiderarmos o processo histórico, corre-se o risco de tomar como algo dado, como natural, pontos de vista e narrativas que representam apenas a visão de mundo de alguns segmentos sociais. Essa naturalização favorece a manutenção das desigualdades sociais, além de fortalecer a estigmatização e a negação das formas de sentir e viver das classes populares.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (org). *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática (Col. Grandes Cientistas Sociais), 1986.

ARANTES, Antônio. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense (Col. Primeiros Passos), 2009, 14ª ed.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não: Música Popular Cafona e indústria cultural*. Rio de Janeiro: Record, 2005, 5ª ed.

_____. *Roberto Carlos: em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006.

ARAÚJO, Samuel. “Brega: Music and Conflict in Urban Brazil”. *Latin American Music Review*, vol. 9, nº 1. Spring-Summer, 1988, p. 50-89.

_____. “O fruto do nosso amor”. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 163-178.

AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática (Série Princípios), 2002, 2ª ed.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes. MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRAGANÇA, Maurício. “Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada”. *Eco-Pós (UFRJ)*, vol. 10, 2007, p. 29-47.

CABRERA, Antonio Carlos. *Almanaque da música brega*. São Paulo: Matrix, 2007.

CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

CARDOSO, Ciro. *Uma Introdução à História*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CARDOSO, Silvia. *Tudo fizeram pra me derrotar: Música “brega” ou a estigmatização do “gosto popular”*. Monografia – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

CÁURIO, Rita (org.). *Brasil musical: Viagem pelos sons e ritmos populares*. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de arte, 1988.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COSTA, Jefferson e NED, Nelson. *O pequeno gigante da canção: a vida de Nelson Ned*. São Paulo: Editora Vida, 1996.

DANTAS, Danilo. “A dança visível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos”. In: FREIRE FILHO, João e JANOTTI JUNIOR, Jeder (org.). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: EDUFBA, 2006.

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

DINIZ, Júlio. “Sentimental demais: a voz como rasura”. In: DUARTE, Paulo S. e NAVES, Santuza (org.) *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Faperj, 2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2001, 6ª ed.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*, vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, 2ª ed.

ENNE, Ana Lúcia. “Memória, identidade e imprensa numa perspectiva relacional”. *Revista Fronteiras*, vol. VI, nº 2, julho/dezembro de 2004.

FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. “Noutras palavras, sou muito romântico: mediações entre criação artística e indústria cultural em entrevistas com artistas populares”. VII Encontro Regional Sudeste de História Oral - Memória e Política, Rio de Janeiro: Associação Brasileira de História Oral, 2007.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

FAOUR, Rodrigo. *História Sexual da MPB: A evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006, 2ª ed.

- FONTANELLA, Fernando. *A estética do brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife*. Dissertação – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MARCHI, Leonardo. *A nova produção independente: indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e da comunicação*. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- MARCONDES, Marcos A. (org.). *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998, 2ª ed.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, 2ª ed.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- MATOS, Cláudia. “Canção popular e performance vocal”. V Congresso da Seção Latino-Americana, Rio de Janeiro: IASPM-LA – Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, junho 2004.
- MATOS, Maria I. “Antônio Maria: boêmia, música e crônicas”. In: DUARTE, Paulo S. e NAVES, Santuza (org.) *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Faperj, 2003.
- MATTOS, Adriana. *A Jovem Guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o Programa Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público*. Monografia – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MENDONÇA, Sonia Regina & FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil Recente: 1964-1992*. São Paulo: Ática, 2004.
- MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, 2ª ed.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, M. Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História*, vol. 20, nº 39. São Paulo: 2000.

NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada nos anos 60”. In: DUARTE, Paulo S. e NAVES, Santuza (org.) *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Faperj, 2003.

_____. “A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica”. *Revista ArtCultura*, vol. 8, nº 13. Uberlândia: jul-dez 2006, p. 135-150.

NAVES, Santuza. “Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 15, nº 43, 2000.

NERCOLINI, Marildo J. *A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas*. Tese - Programa de Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

_____. “A Música Popular Brasileira repensa identidade e nação”. *Revista Famecos*, vol. I, nº 31. Porto Alegre: 2006, p. 125-132.

_____. “A MPB e a televisão brasileira: histórias que se entrelaçam”. In: RIBEIRO, Ana P.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (Org.). *Televisão, história e gêneros*. Rio de Janeiro: Contexto, 2010a, v. PRELO.

_____. “Bossa Nova como régua e compasso: apontamentos sobre a crítica musical no Brasil”. XIX Encontro Anual Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, 2010b.

NUNES, Pedro Henrique. *O “brega novo”*: relações entre indústria cultural, gosto e sexualidade. Monografia – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, p. 3-15.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SANT'ANA, Raquel. *Muito mais romântico: Sobrevivência do brega, matrizes culturais populares e brechas na Indústria Cultural*. Monografia – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 2008.

SILVA, Alberto R. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

SILVA, Walter. *Vou te contar: histórias de música popular brasileira*. São Paulo: Códex, 2002.

SIMÕES, Mariana. *A Tropicália, o Manguebeat e o 'Pós-Mangue' nas capas de disco: Identidades, fronteiras e estéticas na narrativa imagética contemporânea*. III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 2007.

SOVIK, Liv. *Um lírio em lamaçal: a identidade cultural brasileira na música dos anos 1950*. XV Encontro Anual da COMPÓS - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, UNESP-Bauru, 2006.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, José R. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

TOLEDO, Heloísa. “Som Livre e trilhas sonoras das telenovelas: pressupostos sobre o processo de difusão da música”. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007.

TROTTA, Felipe. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Tese - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valoração na prática do samba*. *Revista Galáxia*, nº 13. São Paulo: jun. 2007, p. 115-127.

_____. *Música popular, moral e sexualidade: Reflexões sobre o forró contemporâneo*. *Revista Contracampo*, nº 20. Niterói: ago. 2009.

VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____; GULLAR, F.; *et alli*. “Que caminho seguir na música popular brasileira?” *Revista Civilização Brasileira*, nº.7, ano I, maio de 1966, p. 375-385.

VICENTE, Eduardo. “Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70”. *Revista Electrónica Internacional de la Economía Política de las Tecnologías de Comunicación y Información*, vol. VIII, nº III, 2006, p. 118.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Palavras-chave*. São Paulo, Boitempo, 2007.

WISNIK, José M. *Sem receita, ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Textos extraídos de páginas eletrônicas

CABRAL, Sergio. “A Rádio Nacional”. *Revista Realidade*, nº 75, abr-jun 1972. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista11-mat11.pdf>>. Acesso em 25/02/2011.

CARNEIRO, Luiz F. “João Gilberto nos 50 anos de Bossa Nova”. *Blog SRZD*, 31 mar. 2010. Disponível em: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/79378+joao+gilberto+nos+50+anos+de+bossa+nova>>. Acesso em 25/02/2011.

FERREIRA, Vilma. “A contribuição do Caderno B do Jornal do Brasil durante o período de repressão política do regime militar”. VI Congresso Nacional de História da Mídia. Niterói: Anais eletrônicos do Congresso, 2008. Disponível em: <http://www.entretextos.jor.br/page_txt.asp?smn=2&txt=77&sbmn=6>. Acesso em: 10/02/2011.

FONTANELA, Fernando. “Do Brega POPULARESCO ao Calypso do consumo: Corpo e subalternidade na hegemonia do consumo”. *Revista Contracultura*, nº 2, abr. 2008..

Disponível em: <http://www.uff.br/revistacontracultura/Do%20Brega%20POPULARESCO%20ao%20Calypso%20Artigo.pdf>. Acesso em: 10/02/2011.

LAUS, Egeu. “O fim das capas de disco”. *Overmundo*. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/.../o-fim-das-capas-de-discos>>. Acesso em 28/06/09.

LEAL, Cláudio. “Sou da universidade da vida”. *Terra Magazine*, 7 nov. 2007. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2049667-EI6596,00-Waldick+Soriano+Sou+da+universidade+da+vida.html>>. Acesso em 28/06/2009.

MACHADO, Gustavo. “Transformações na Indústria Fonográfica Brasileira nos anos 1970”. *Sonora*, vol. 1, 2006, p. 6. Disponível em: <http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/19/18>>. Acesso em 28/01/2010.

NAPOLITANO, Marcos. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70”. IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM, Cidade do México, 2002. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>. Acesso em 28/06/2009.

RIBEIRO, Josué. “Waldick Soriano - quanto vale o show?”. *Música popular do Brasil*, 06 dez. 2006. Disponível em: <http://musicapopulardobrasil.blogspot.com/>>. Acesso em 28/06/2009.

_____. “Cantores de sucesso que a poeira do tempo está apagando”. *Música popular do Brasil*, 7 nov. 2008. Disponível em: <http://musicapopulardobrasil.blogspot.com/>>. Acesso em 28/06/2009.

SILVA, Edison. “Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação da INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Campo Grande, 2001, p. 6. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP6SILVA.pdf>>. Acesso em 28/06/2009.

VICENTE, Eduardo. “Os dados do Nopem e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999”. VII Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM, Havana/Cuba, 2006. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/EduardoVicente.pdf>>. Acesso em 28/06/2009.

WANDER, Edson. “Brega é invenção da mídia”. *Overmundo*, 16 mar. 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/brega-e-invencao-da-midia/>>; Acesso em 28/06/2009.

Matérias consultadas em jornais (em ordem cronológica)

PORTELLA, Juvenal. “De James Bond a Villa-Lôbos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1968a. Caderno B, p. 2.

_____. “A contradição de Nara”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 set. 1968b. Caderno B, p. 2.

_____. “A voz, o trio e a dupla”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1968c. Caderno B, p. 2.

CREIMER, Eni. “Quando a capa se vende pelo olho”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11e12 jan. 1970. Caderno B, p. 10.

PORTELLA, Juvenal. “A importância do disco (I)”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1970. Caderno B, p. 2.

HUNGRIA, Júlio. “Angela Maria /Tentativa gratuita”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1970. Caderno B, p. 2.

AUTRAN, Margarida. “O prazer de chorar com música”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1972. Caderno B, p. 10.

HUNGRIA, Julio. “A música de hoje em dia”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20-21 fev. 1972a. Caderno B, p. 6.

“SUA VIDA É um bolero”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1972. Caderno B, p. 4.

HUNGRIA, Júlio. “A voz do povo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1972b. Caderno B, p. 2.

“O OUTRO LADO de um disco”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 out. 1972. Caderno B, p.7.

HUNGRIA, Julio. “Alta informação”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1972c. Caderno B, p. 2.

_____. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1973a. Caderno B, p. 5.

_____. “Diversos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 mai. 1973b. Caderno B, p. 2.

- _____. “Sambas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1973c. Caderno B, p. 2.
- _____. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1973d. Caderno B, p. 14.
- TINHORÃO, J. Ramos. “A nota 10 é para os partideiros”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1974a. Caderno B, p. 2.
- _____. “Nelson Gonçalves, o grande presente”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1974b. Caderno B, p. 2.
- SOUZA, Tárík. “Ned no (ex?) templo da bossa”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1974a. Caderno B, p. 5.
- ESPECIAL RJB. “ROBERTO CARLOS: A liberdade além da máquina”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1974. Caderno B, p. 10.
- TINHORÃO, J. Ramos. “Não é a virtude que está no meio: é a mediocridade”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1974c. Caderno B, p. 2.
- _____. “Luiz Ayrão e 5 Só: ponto para os crioulos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1974d. Caderno B, p. 2.
- SOUZA, Tárík. “Em geral”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1974b. Caderno B, p. 5.
- RANGEL, Maria Lucia. “Como criar uma imagem”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1974. Caderno B, p. 8.
- TINHORÃO, J. Ramos. “Um ‘hit parade’ dos pobres no disco: ‘Só Samba? Falooou!’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1974e. Caderno B, p. 2.
- SOUZA, Tárík. “Em geral”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1975a. Caderno B, p. 5.
- TINHORÃO, J. Ramos. “Nelson Gonçalves continuará bom cantor até o ano 2000”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 mai. 1975. Caderno B, p. 2.
- SOUZA, Tárík. “Acontece”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1975b. Caderno B, p. 2.
- CABRAL, Sergio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 abr. 1978.
- Última Hora*, São Paulo, 30 set. 1978.
- LEMOS, Renato. “Brega e Chique”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 ago. 2007. Revista, ano 3, n° 158, p. 42-48.
- LICHOTE, Leonardo. “Dianah se arma para volta”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 jun. 2010. Segundo Caderno, p. 6.

Blogs e sites consultados

Acervo digital do Jornal do Brasil (Google News) -

<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC>

Agnaldo Timóteo - <http://www.agnaldotimoteo.com.br/>

Amado Batista - <http://www.amadobatista.com.br/>

Benito di Paula - <http://www.benitodipaola.com.br/>

Blog Música Popular do Brasil - <http://musicapopulardobrasil.blogspot.com/>

Blog Rodrigo Faour - <http://rodrigofaour.blogspot.com/>

Cantoras do Brasil - <http://www.cantorasdobrasil.com.br/>

Cliquemusic - <http://www.cliquemusic.com.br>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira - <http://www.dicionariompb.com.br/>

Fernando Mendes - <http://www.fernandomendes.com/>

José Augusto - <http://www.joseaugustocantor.com>

Luiz Ayrão - <http://www.luizayrao.com.br/>

Marcio Greyck - <http://www.marciogreyck.com.br/>

Orkut - <http://www.orkut.com.br/>

Overmundo - <http://www.overmundo.com.br/>

Paulo Sérgio - <http://www.paulosergiodemacedo.com/>

Roberto Carlos - <http://robertocarlos.globo.com/html/home/home.php>

Wando - <http://www.wando.com.br/>

Youtube - <http://www.youtube.com/>

Discografia

AYRÃO, Luiz. LP *Luiz Ayrão*, Odeon, 1974.

BARROSO, Claudia. LP *Claudia Barroso*, Continental, 1971.

BETHÂNIA, Maria. LP *Álibi*, Polygram, 1978.

BRAGA, Evaldo. LP *O Ídolo Negro*, Polydor, 1971.

BRAGA, Evaldo. LP *O ídolo negro vol. 2*, Polydor, 1972.

CARLOS, Roberto. LP *Roberto Carlos*, CBS, 1966.

CARLOS, Roberto. LP *O inimitável*, CBS, 1968.

CARLOS, Roberto. LP *Roberto Carlos*, CBS, 1971.

CASTILHO, Lindomar. LP *Eu vou rifar meu coração*, RCA, 1973.

COSTA, Gal. LP *Legal*, Philips, 1970.

DIANA, LP *Diana*, CBS, 1971.

DIANA, LP *Uma vez mais*, CBS, 1973.

DI PAULA, Benito. LP *Um novo samba*, Copacabana, 1973.

JOSÉ, Odair. CS *Odair José*, CBS, 1972.

JOSÉ, Odair. LP *Odair José*, Polydor, 1973.

JOSÉ, Odair. LP *O Filho de José e Maria*, RCA, 1977.

MARIA, Ângela. LP *Ângela de todos os temas*, SOM, 1970.

NED, Nelson. LP *Um show de noventa centímetros*, Polydor, 1964.

NED, Nelson. LP *Tudo Passará*, Copacabana, 1969.

SECOS E MOLHADOS. LP *Secos e Molhados*, Continental, 1973.

SECOS E MOLHADOS. LP *Álbum sem título*, Continental, 1974.

SORIANO, Waldik. LP *Waldik Soriano*, Continental, 1969.

SORIANO, Waldik. LP *Ele também precisa de carinho*, RCA, 1972.

SORIANO, Waldik. LP *Sucessos de Waldik Soriano*, RCA, 1974.

TIMÓTEO, Agnaldo. LP *Obrigado querida*, Odeon, 1967.

TIMÓTEO, Agnaldo. LP *Galeria do amor*, Odeon, 1975.

VELOSO, Caetano. LP *Transa*, Phonogram/Philips, 1972.

VELOSO, Caetano. LP *Araçá Azul*, Phonogram, 1973.

VIOLA, Paulinho da. LP *Nervos de Aço*, Odeon, 1973.

WANDO. LP *Wando*, Beverly, 1975.

Anexo CD de músicas

1. *Gente humilde* (Garôto, Chico Buarque e Vinícius de Moraes) – Ângela Maria
2. *Negue* (Adelino Moreira e Enzo de Almeida Passos) – Maria Bethânia
3. *Tamanho não é documento* (Nelson Ned e Hamilton Gouvêa Bastos) – Nelson Ned
4. *Meu grito* (Roberto Carlos) – Agnaldo Timóteo
5. *Nossa canção* (Luiz Ayrão) – Roberto Carlos
6. *Tortura de amor* (Waldik Soriano) – Waldik Soriano
7. *A vida é mesmo assim* (Claudia Barroso) – Claudia Barroso
8. *Quem mandou você errar* (Claudia Barroso) – Claudia Barroso
9. *Retalhos de cetim* (Benito di Paula) – Benito di Paula
10. *Porta aberta* (Luiz Ayrão) – Luiz Ayrão
11. *Paixão de um homem* (Waldik Soriano) – Waldik Soriano
12. *Tudo fizeram pra me derrotar* (Evaldo Braga e Isaías Souza) – Evaldo Braga
13. *Domingo à tarde* (Nelson Ned) – Nelson Ned
14. *Deixa essa vergonha de lado* (Odair José e Andreia Teixeira) – Odair José
15. *Moça* (Wando) – Wando
16. *Vou tirar você desse lugar* (Odair José) – Odair José
17. *Eu não quero ser teu amante* (No quiero ser tu amante/ Guillermo Toro Veja; versão em português: Genival Mello) – Lindomar Castilho