

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

**ENTRE O “BREGA” E O ROCK: A RESSIGNIFICAÇÃO DA
MÚSICA DE ODAIR JOSÉ**

DIOGO DIRENA FONSECA

Niterói, 2015

DIOGO DIRENA FONSECA

ENTRE O “BREGA” E O ROCK: A RESSIGNIFICAÇÃO DA MÚSICA
DE ODAIR JOSÉ

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Comunicação da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial para obtenção do
Grau de Mestre. Área de Concentração:
Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta

Niterói, 2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

F676 Fonseca, Diogo Direna.

Entre o “brega” e o rock: a resignificação da música de Odair José / Diogo Direna Fonseca. – 2015.

107 f. ; il.

Orientador: Felipe da Costa Trotta.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2015.

Bibliografia: f. 102-107.

1. Música popular. 2. Música popular brasileira. 3. Músico brasileiro. 3. Rock. I. Trotta, Felipe da Costa. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 780.42981

ENTRE O “BREGA” E O ROCK: A RESSIGNIFICAÇÃO DA MÚSICA
DE ODAIR JOSÉ

DIOGO DIRENA FONSECA

ORIENTADOR: PROF. DR. FELIPE DA COSTA TROTTA

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

Aprovada por:

Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta – Orientador (UFF)

Prof^ª. Dr^ª. Simone Maria Andrade Pereira de Sá (UFF)

Prof. Dr. Thiago Soares (UFPE)

Niterói, 2015.

RESUMO

A proposta desta dissertação é discutir a ressignificação da música do cantor e compositor goiano Odair José, tendo como eixo principal sua busca por legitimidade através da negociação com o gênero musical do rock'n'roll. Filiado à estigmatizada rubrica musical “cafona” (ou “brega”, já que adotaremos os termos como sinônimos) desde o início de sua carreira — fim dos anos de 1960 —, Odair José experimenta a partir dos anos 2000 um deslocamento que sugere sua legitimação no campo cultural do país; dentro desse processo um dos vetores é justamente aquele que aponta para sua suposta “vocação roqueira”. Sob a égide de mediadores culturais, que sustentam e fomentam a ideia de ressignificação daquele que, nos anos 1970, ficou conhecido como “terror das empregadas”, o artista passa a levar suas canções a palcos onde são consumidas por um público antes distante de seu repertório. Amparados por historiadores e pesquisadores que se debruçaram tanto sobre a música popular brasileira como sobre o universo complexo da “música popular cafona”, pontuaremos inicialmente seus aspectos que julgamos mais relevantes para, em seguida, fazermos uma espécie de cartografia do trânsito de Odair José pelas balizas do “brega” e do rock. Observaremos que a “aptidão roqueira” do músico não surge como uma “habilidade” fortuita ou inventada, ou seja, muitos pontos em seu passado (sobretudo seu disco *O filho de José e Maria*, de 1977) são constantemente evocados no sentido de pavimentar seu trajeto em direção ao gênero supracitado. Cumpre reter que a noção de música de “mau gosto” impingida ao “cafona/brega” terá como arcabouço teórico alguns postulados de Pierre Bourdieu, notadamente seus estudos sobre gosto cultural. Poderemos, então, refletir sobre a noção de legitimidade, que é justamente o que Odair José e seus (novos) aliados vêm perseguindo a partir dessa articulação com o rock'n'roll. Partiremos da premissa que a despeito de certa aventura festiva em torno do “brega” atualmente — sua associação ao famigerado termo *cult*, por exemplo —, o conceito segue constrangido pelo espectro do “mau gosto”, portanto mal posicionado nas hierarquias da produção artística. No que segue, a estratégia é “redesenhar” Odair José sonora e discursivamente. Assim, todo um conjunto de signos (localizados no presente e no passado do artista) passa a ser manejado por ele e por seus mediadores para que o “terror das empregadas” possa dar de ombros ao universo “cafona” ao mesmo tempo em que propõe uma nova identidade musical. Guitarra no pescoço, novas

parcerias musicais e almejando renovar seu público, quer entrar em cena o “Odair José rock and roll”.

Palavras-chave: Música Popular “Cafona”; Rock and Roll; Disputas Simbólicas; Mediadores Culturais.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to discuss the redefinition of the Brazilian musician Odair José, having as main their quest for legitimacy by negotiating with the musical genre of rock'n'roll. Affiliated to the stigmatized “música cafona” from the beginning of his career - the late 1960s - Odair José experiences from the 2000s a shift that suggests its legitimacy in the Brazilian’s cultural field; in this process one of the vectors is precisely the one that points to his supposed "rocker vocation." Under the aegis of cultural mediators, that support and promote this resignification, the artist is now able to take his songs to a new stage where they are consumed by a public far before his repertoire. Supported by historians and researchers who have studied much about Brazilian popular music such as the complex universe of "música popular cafona", initially we will point aspects that we consider most relevant to then do a sort of “cartography” of Odair José within “cafona” and rock. We will note that his "rocker skills" does not appear as an accidental or invented ability. Therefore many points in their past (especially his album *O Filho de José e Maria*, released on 1977) are constantly evoked in order to pave their path towards the aforementioned genre. It is worth noting that the music concept of "bad taste" foisted on the "cafona” has the theoretical basis of some Pierre Bourdieu's postulates, notably his studies of cultural taste. We can then think about the idea of legitimacy, that is precisely what Odair José and his (new) allies have pursued from the conjunction with rock'n'roll. Start from the premise that despite some festive adventure around the "música cafona" today — its association with the infamous *cult* term, for instance — the concept follows constrained by the specter of "bad taste", so misplaced in the hierarchies of artistic production. In what follows, the strategy is to "redesign" Odair José sound and discursively. Thus, a whole set of signs (located in the present and in the past of the artist) is now managed by him and their mediators so the “terror das empregadas” can shrug the “cafona” universe while proposing a new musical identity. Guitar tied to the neck, new musical partnerships and aiming to renew its public wants to step in the "*Odair José rock and roll.*"

Keywords: “Música popular cafona”; Rock and Roll; Symbolic disputes; Cultural Mediators.

*Ao meu avô Edelio Direna e
À minha avó Maria Inez (In Memoriam)*

Agradecimentos

Ao meu filho Miguel, construtor da roda viva mais deliciosamente perfeita e da qual não quero nunca mais sair.

À minha esposa Fabiana, pelo amor, cumplicidade e inteligência que não hesitam nunca. Também por ter me apresentado a algumas riquezas musicais do universo “cafona”.

À minha mãe Maria e ao meu pai Douglas, pelos ensinamentos e por me apoiarem em tudo, todos os dias, o tempo todo;

À minha tia Delia, por estar presente desde sempre, incansavelmente torcendo e rezando;

Ao meu avô e poeta Almir Fonseca, a quem não conheci, mas de quem devo ter herdado o gosto pela escrita;

Ao meu orientador Prof. Dr. Felipe Trotta, pela condução deste trabalho, mas principalmente por saber o quão especial e peculiar é ser pai em tempo integral e pesquisador;

Ao meu grande amigo e professor Marcelo Garson, pelas sugestões, revisões, críticas e longas conversas que me ajudaram imensamente na jornada acadêmica e fora dela;

Ao Programa de Pós-Graduação da UFF, pelos coordenadores, professores e funcionários, sempre excelentes;

Finalmente, a CAPES, que me permitiu dar a este trabalho dedicação exclusiva.

SUMÁRIO

Introdução	11
-------------------------	----

Capítulo I

O “drama” de ser cafona

1.1 Odair José, o cantor da pílula	18
1.2 A Música Popular Cafona Brasileira	23
1.3. O constructo MPB e o “bom gosto” musical no Brasil	27
1.4. Música “cafona” e o binômio quantidade-qualidade	32
1.5 – Os “cafonas” e a crítica especializada nos anos de 1970: notas sobre a “invisibilidade”	37
1.6 – “Geógrafos da alma do povo” <i>versus</i> causadores de “mal-estar”: modulações acerca da temática “cafona”	43

Capítulo II

Odair e o rock: caminhos para legitimidade

2.1 Gosto, capital cultural e legitimação simbólica	48
2.2 Gêneros musicais: sonoridades, etiquetas e universo simbólico	51
2.3 A legitimidade que tem o rock	52
2.4 “Cafonas” na esteira da Jovem Guarda	54
2.4.1 Breves apontamentos sobre o iê-iê-iê	56
2.4.2 O triste alfaiate de Alegre: o peso de Paulo Sérgio	58
2.5 <i>O Filho de José e Maria</i> : Odair José flerta com o rock	61

Capítulo III

Odair e seus (novos) aliados

3.1 A “retromania” como força inspiradora	70
3.2 Mediadores culturais e um novo chamado ao rock	72
3.2.1 – O mediador (e provocador) Zeca Baleiro	86
3.3 Odair José na terra dos <i>indies</i>	89
3.3.1 Odair e os “doidões”	93
3.3.2 Praça Tiradentes	100
3.3.3 Dia Dezesesseis	102
Considerações finais	104
Bibliografia	112
Anexo I	122
Anexo II	123

Introdução

Hoje não somos reconhecidos, mas daqui a pouco seremos chamados de deuses. Isso é questão de tempo (Luiz Ayrão)

Música de “mau gosto”, atrasada, tosca, conformista e alienante. “Conceito mais geral de música não elitizada”, nas palavras de Caetano Veloso (Araújo, 2010, p.352), e “aquilo que se faz com a intenção de ganhar dinheiro”, nas de Marisa Monte (p. 353). Desde sua gênese, a chamada música cafona brasileira nunca pôde se afastar de tais estigmas – cristalizados sobretudo nos tempos de ditadura militar no Brasil, momento em que a elite cultural considerava de “mau gosto” tudo aquilo que não expusesse uma estilização da emoção. Some-se a isso o fato de não ter sido filiada à vertente da “tradição”, tampouco à da “modernidade” e temos a receita para uma produção — em cujos discos muitos produtores queriam seus nomes omitidos, como lembra Antônio Carlos Carvalho, gerente do Setor Popular da WEA nos anos 80 — colocada em uma escala de valoração negativizada em relação a outros gêneros musicais e ignorada sistematicamente pela literatura oficial sobre música popular brasileira; um repertório “invisível”.

Atualmente, contudo, percebemos novos impulsos que rearticulam esse campo, aparentemente definido e sedimentado, e a música dita cafona passa a ser revisitada por olhos (pelo menos aparentemente) menos carregados de preconceito. O livro do historiador Paulo César de Araújo, *Eu não Sou Cachorro, Não*, publicado em 2002, por exemplo, é um que se junta aos poucos estudos progressos que trataram do tema. Aliás, já na contracapa o leitor é advertido: “esse é um livro de guerrilha”. A intenção de Araújo, no entanto, é outra que a pretendida neste estudo. Não queremos referendar — tampouco negar — o pensamento do autor, de que os “cantores bregas”¹ desempenharam importante papel de resistência ao regime militar imposto ao país entre os anos de 1964 e 1985.

Com efeito, esta dissertação tangencia o deslocamento de um patrimônio musical, a chamada música popular cafona, para investigar o atual processo de legitimação em torno do cantor e compositor goiano Odair José (um dos principais

¹ A dissertação adotará como sinônimos os termos “brega” e “cafona”, ainda que o primeiro só tenha sido utilizado a partir da década de 1980, englobando tudo aquilo que antes era “cafona”. Este, por sua vez, vem do italiano *cafône*, que designa o indivíduo humilde, tolo.

ícones desse universo), através da aproximação da sua música ao gênero do rock'n'roll. Escolhemos o artista supracitado por duas razões fundamentais: a) a representatividade e vastidão de sua obra dentro da produção considerada brega; e b) ser o personagem central de um processo que coloca na “crista da onda” o “terror das empregadas”— epíteto dado a Odair nos anos de 1970, por conta de uma de suas canções.

Para dar conta do processo de legitimação em curso, que reacende a ligação entre Odair José e o rock, propomos o substrato teórico de Pierre Bourdieu. Obviamente, referimo-nos aos seus preceitos básicos — discussões sobre gosto e valor simbólico—, pois adentrar na vasta e repleta de pormenores obra do sociólogo exigiria um fôlego impossível de empreender neste trabalho. Os estudos de Bourdieu também contribuirão para tratar do processo histórico que vem sendo naturalizado como verdade (neste estudo, algo como uma narrativa “oficial” da música popular brasileira), pois regras, valores e, em última análise, julgamentos de gosto não são dados “naturais”; ao contrário, são urdidos num jogo social – muitas vezes “nebuloso” – repleto de tensões batalhas simbólicas.

Não obstante o que vem sendo chamado de “Nova MPB”² alardeie sobre novas texturas e tecnologias sonoras, fusões e releituras musicais, levaremos em consideração a natureza institucional (e reguladora) da MPB observado por Marcos Napolitano, a fim de nos atermos a um aspecto que consideramos fundamental a esta pesquisa: expor a maneira como foi projetado o “ponto cego” na história da música cafonca brasileira. Enxergaremos na sigla, pois, um construto cultural de legitimação e organização hierárquica, erigido sobre os eixos da “tradição” e da “modernidade” (nos termos propostos por Paulo César de Araújo) — não tendo sido o brega filiado a nenhuma das duas vertentes, restou-lhe o “limbo”.

A partir daí, a fim de escaparmos da mera constatação, pontuaremos a ação de mediadores culturais que, desde o início dos anos 2000, vêm revisitando parte da produção brega brasileira; nosso intuito, de fato, é mapear parte desse jogo — seus conflitos, aproximações e distanciamentos — e situar o artista Odair José nessa negociação. Ou seja, a já cristalizada invisibilidade histórica de “ídolos bregas” (Odair não figura, por exemplo, nas quase quatro mil horas³ de gravação do Museu da Imagem

² A despeito da referência, o conceito “Nova MPB” nos soa vago e controverso; razoável somente se pensado como “etiqueta mercadológica”. Seja como for, o que realmente interessa pensar aqui é a violência simbólica responsável por redigir a história de esquecimento da música cafonca brasileira, portanto as instâncias de legitimação no interior da MPB (seja na “nova” ou na “velha”) são existentes e atuantes tanto sobre o repertório estudado como sobre seus apreciadores.

³ http://www.mis.rj.gov.br/museu_hist.asp (acessado em 10 de junho de 2013)

e do Som do Rio de Janeiro) é colocada em xeque quando agentes culturais com algum cacife simbólico (Paulo César de Araújo, Zeca Baleiro, Paulo Miklos, Arnaldo Antunes, Otto, Céu, Pitty, Wagner Moura, as bandas Pato Fu, Los Hermanos, Cidadão Instigado e Mombojó, entre outros sujeitos sociais oriundos da crítica musical, do cinema, da televisão e da Academia) investem numa espécie de releitura, e as canções do “terror das empregadas” se tornam, digamos, mais palatáveis; algumas matérias chegam mesmo a falar em “redescoberta”⁴, “revalorização”⁵, “reavaliação”, “reverência”⁶. Entretanto, sem esmiuçar semanticamente cada um desses termos, o que se nos parece incontestável é que o artista estudado vem sendo com alguma frequência associado ao gênero do rock, e essa estratégia o permite, a um só tempo, alcançar outros “palcos”⁷ e livrar-se (temporariamente) de certos preconceitos simbólicos que sempre o apossaram. É preciso salientar que ao destacarmos a articulação de Odair com o rótulo rock’n’roll, nos filiamos às ideias de Frith (1998) e Janotti Jr. (2003, 2006, 2006b) no que tange à natureza maleável e imprecisa, porém fundamental dos gêneros musicais na organização e na recepção de sonoridades. Em linhas gerais, o gênero será reconhecido como a principal porta para experimentarmos a música e como uma negociação contínua de estruturas narrativas, afetividades e crenças capazes de engendrar identidades dentro de uma determinada comunidade.

Certamente a construção do personagem *Odair com a guitarra no pescoço* não é a única tática empregada atualmente: invariavelmente percebemos a ideia de autenticidade — Odair surge então como um “repórter musical” ou “geógrafo da alma do povo” a cantar, em versos simples e diretos, as mazelas da “vida real”— como “motor” desse esforço de legitimação, sem que essa noção necessariamente relacione-se com o universo do rock’n’roll. De qualquer maneira, cumpre reter que essas são apenas algumas dentre inúmeras outras orientações abrigadas no processo defendido aqui, ou seja, a tentativa de legitimar Odair José (e, de maneira mais ampla, grande parte do repertório brega dos anos 70) no campo da música popular possui outras modulações capazes de suscitar os mais diversos embates simbólicos e tensões. Apontaremos, de passagem, alguns exemplos que evocam a dimensão positiva da cultura popular como

⁴ <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,conexao-latina-deve-continuar-mais-contida,689803,0.htm>

⁵ <http://oglobo.globo.com/cultura/discos-filmes-musicais-publicacoes-mergulham-no-brega-6780803>

⁶ <http://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/487/artigo120479-1.htm>

⁷ As recorrentes aparições de Odair em programas de TV, séries de reportagens para internet, revista e jornal, além de tributos musicais e documentários nos quais sua figura é posta em relevo sem a carga depreciativa de antes (bem ao contrário, sua imagem vem sendo favorecida de alguma forma) corroboram o deslocamento defendido aqui e pavimentam a discussão sobre sua legitimidade no mercado cultural brasileiro.

guia, porém nosso enfoque será mesmo as articulações de Odair com o campo simbólico do rock (como preconiza o nosso título), manifestada tanto em sua fala como na dos agentes legitimadores que hoje fomentam e conduzem a ressignificação de sua obra.

Defendemos a ideia de que essa ressignificação — Odair aportando em novos “palcos”, destacando-se em novas mídias — não passa exatamente por transmitir a “cultura brega” de Odair a outras audiências por meio desses mediadores, mas de alguma forma negá-la. Assim, cabe a pergunta: estaria o “terror das empregadas” conseguindo se desvencilhar da pecha de “brega”? Ou: na impossibilidade de alcançar prestígio através da música “cafona”— que, segundo acreditamos, ainda segue atravessada pela dimensão do “mau gosto”, portanto mal posicionada hierarquicamente na escala de valoração musical mesmo num panorama cultural menos rígido e “borrado”, neste caso, pela ideia do *cult* —, estaria Odair José conseguindo se livrar desse “universo” para experimentar, ainda que provisoriamente, o “ambiente” sonoro do rock?

Desta maneira, o Capítulo 1 — **O “drama” de ser cafona** — está dedicado primeiramente a apresentar o nosso objeto de pesquisa – o músico goiano Odair José – e, seguidamente, expor a nossa definição de música popular cafona brasileira, discutindo as origens das adjetivações pejorativas que recaíram sobre ela desde sua gênese. Poremos em relevo sua relação de total oposição ao “bom gosto” musical, inaugurado na música popular brasileira pela bossa nova, e sua conseqüente conexão à “subalternidade” (Barros, 2009). Reconhecendo na música popular um dos mais importantes campos de expressão da vida cultural do Brasil (Napolitano, 2007, p. 5), no primeiro capítulo iremos discorrer sobre como tanto a indústria fonográfica e a crítica especializada dos anos 1970 se relacionaram com a invisibilidade (e com a naturalização de um suposto “mau gosto” musical) do repertório cafona, como um todo, no que tange à historiografia da música popular. Aqui, o papel da crítica musical no sentido de legitimar alguns bens culturais em detrimento de outros terá destaque.

Também neste capítulo tangenciaremos outro vetor de legitimação acerca do repertório “cafona”, que poderá suscitar pesquisas posteriores, uma vez que abre vasto campo de análise e investigação. Referimo-nos a um revisionismo, hoje em voga, sobre um dos principais eixos temáticos da música “cafona/brega” e que de alguma forma contribuiu para o “mau gosto” a ela atrelado. O que queremos dizer é que: de autores de canções incômodas, constrangedoras e causadoras de mal-estar (a música “Fruto do

nosso amor (amor perfeito)”, de Amado Batista, é emblemática nesse sentido, ao narrar o drama de um homem que vê morrer, durante o parto, sua mulher e filho) muitos destes compositores – ícones do “brega — passam a ser vistos como “autênticos cronistas urbanos” ou “geógrafos da alma do povo”⁸ pois traduziam (de maneira crua e nada estilizada) as “verdadeiras” agruras de um determinado estrato da sociedade.

Já no Capítulo 2 — **Odair e o rock: caminhos para legitimidade** — adentraremos o universo do gênero do rock’n’roll, para mapearmos as principais investidas dos mediadores culturais que atualmente engendram o processo de legitimação em torno do “terror das empregadas”. Essa tentativa de ressignificação se caracteriza por, através do discurso, conferir valor simbólico a Odair perante os grupos com os quais esses mediadores dialogam e compartilham gostos e afinidades. Vale frisar que o processo é encampado por Odair José, que a cada aparição pública não se furta a reiterar uma identidade que nasce do seu gosto pelo rock.

Neste capítulo, percorreremos alguns pontos do arcabouço teórico de Bourdieu (suas perspectivas sobre gosto, capital cultural e legitimidade, principalmente), uma vez que nossas análises atravessarão parte do repertório de Odair José e o atual esforço para valorizá-lo. A negociação do artista com um gênero musical possuidor de status simbólico será entendida como um dos mais importantes vetores desse processo, como dito anteriormente. Referimo-nos, mais especificamente, à sua articulação com o universo do rock’n’roll — partindo da premissa que o gênero possui uma legitimidade da qual o “brega” carece —, não apenas por conta da qualidade sonora de suas baladas, mas principalmente devido a: 1) uma suposta atitude “rebelde” e/ou “transgressora” adotada por Odair no passado (envolvendo-o, inclusive, com as arbitrariedades da censura durante o governo militar brasileiro) e recontada constantemente hoje e 2) a renovação de seu público, propagada tanto pelas instâncias de consagração quanto pelo próprio músico. “Os jovens curtem minha música”, afiança Odair atualmente ⁹.

Convocaremos, em seguida, algumas das perspectivas de Frith (1998) e Janotti Jr. (2003, 2006, 2006b) no tocante aos gêneros musicais. Enxergaremos as classificações como importantes dispositivos organizacionais dentro do mercado de música, mas pensaremos os gêneros para além de sua natureza sonora/técnica e/ou mercadológica. Perceberemos nesse enquadramento não um “inventário fixo de

⁸ Termo utilizado pelo crítico musical Arthur Dapieve, no release “Sua Mãe sabe das coisas”, da banda “Sua Mãe”, do ator e cantor Wagner Moura (<http://www.suamae.com.br/release.html>)

⁹ Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/46002>

características” (Garson, 2009, p. 67), e sim um universo simbólico dinâmico e instável capaz de conectar indivíduos (músicos, produtores, gravadoras, veículos midiáticos e público/audiência) por meio de laços ideológicos, afetivos e sociais. É justamente esse caráter de fluidez do gênero que faz com que um determinado artista reivindique, não sem conflitos e tensões, seu trânsito por entre diferentes gêneros.

É importante ressaltar que este estudo não quer analisar a profundidade (ou a validade) da negociação de Odair José com o gênero do rock; referendar seu êxito ou fracasso. Como preconiza o título do segundo capítulo, são *caminhos* para a legitimidade, portanto o que buscamos, no desenrolar do trabalho, é discutir de que maneiras uma comunidade de conhecimento (Frith, 1996), composta por músicos, produtores, críticos e fãs, vem articulando a negociação de Odair José com o gênero do rock. Mais à frente, quando as análises confluírem na expressão musical *indie rock*, partiremos do seu reconhecimento como um gênero musical, já que uma “cartilha”—flexível, mas ainda assim capaz de mediação — balizará o diálogo de Odair com esse universo e seus partícipes.

Tratando das origens da legitimidade do rock (premissa da qual partimos), iremos discutir alguns pontos no que concerne ao capital cultural partilhado pelos que querem habitar o universo simbólico do gênero, ou seja, a comunidade de conhecimento tal qual conceitua Frith. No interior desse circuito cultural, pensaremos seus integrantes como autoridades para reconhecer, valorizar, impor ou negar o que se entende por rock. E dado o caráter relacional do gosto, como observado em Bourdieu, nega-se o valor de tudo aquilo que gravite fora desse lugar social, num ato de discriminação muitas vezes velado (Ortiz, 2011: 202).

Desta forma, no **capítulo 2** avançaremos para a influência da Jovem Guarda a toda essa geração “cafona”, que despontou no final dos anos 60 e atingiu o sucesso mercadológico durante toda a década seguinte. O objetivo é discutir até que ponto Odair José se relacionou com o breve movimento liderado por Roberto Carlos, analisando aproximações e distanciamentos. Buscamos, portanto, analisar de que maneira o “terror das empregadas” retrabalhou a influência do rock internacional (nos moldes do “iê-iê-iê”) que, sem dúvida, estava presente no início de sua carreira.

Evocando as modulações da indústria fonográfica da década de 1970 (portanto resgatando parte da discussão do capítulo anterior), queremos mostrar, no desenrolar deste capítulo, que para o mercado musical da época Odair José sempre esteve distante de qualquer ideário rock’n’roll; cabia-lhe, isto sim, na ordem das classificações, a

etiqueta — depreciativa, sem dúvida — de cantor “cafona”, “popularesco”, “brega”... Uma tentativa mais explícita de aproximação ao rock se insinua em 1977 com o disco *O filho de José e Maria*; no entanto, sufocado pelas críticas e pelo retumbante fracasso comercial, Odair logo abandona a estratégia e, no ano seguinte, lança o álbum “Coisas simples”, cuja singeleza do título é mais um sintoma de que a finalidade era retornar ao “inofensivo” segmento romântico, no qual poderia perseguir novamente seus números em vendagem de disco.

Uma nova “roupagem” roqueira ganha força e se manifesta de forma mais contundente a partir dos anos 2000 (notadamente a partir de 2006) quando se começa a forjar para o “terror das empregadas” a figura de um “legítimo” representante do rock¹⁰. Fundamental aí é a presença dos mediadores culturais que acionam essa negociação e tanto garantem outros timbres de guitarra nas antigas (e novas) canções de Odair, como oferecem a estratégia discursiva imprescindível ao processo.

O capítulo 3 — **Odair e seus (novos) aliados** —, no que segue, irá discutir e mapear justamente a ação dos mediadores culturais que, juntamente com Odair José, buscam novos modos de “embalar” as estigmatizadas canções do cantor e compositor goiano. O reconhecimento de uma moldura cultural mais flexível — que muitas vezes propaga inadvertidamente a ideia de um “ecumenismo cultural pós-moderno”, como sinalizado por Freire Filho (2003) —, no entanto, não invalida certas distinções sociais. O que queremos reforçar é que a música dita cafona, a nosso ver, segue topando nas barreiras simbólicas do “mau gosto”, e sua aceitação, não raro, cobra o preço de um riso debochado de seu consumidor. Por isso, a estratégia principal parece ser aquela de fazer com que a música de Odair se afaste do universo “cafona” (e se aproxime do universo do rock) para que assim procure outra maneira de ser desfrutada/conceituada.

¹⁰ É importante frisar que após *O filho de José e Maria* ter fracassado ideológica e comercialmente, Odair manteve-se, nas décadas posteriores, produzindo compilações e discos que mesclavam antigos hits a faixas inéditas. De 2006 a 2012, o artista não lançou nenhum disco, dedicando-se a exclusivamente a apresentações ao vivo de seus sucessos.

O “DRAMA” DE SER “CAFONA”

1.1 – Odair José, o cantor da pílula

Minha música ficou conhecida como música de puteiro, mas não tinha puteiro que tocasse mais minha música do que a de Roberto Carlos (Odair José, em entrevista à revista Cult)

Odair José de Araújo, goiano da cidade de Morrinhos, começou sua carreira aos 17 anos, como crooner. Aos 18, se mudou para o Rio de Janeiro em busca de oportunidades na vida artística, mas as dificuldades encontradas inicialmente o obrigaram a “perambular pela cidade como um autêntico vagabundo” (Araújo, p.38).

Minha mulher e minha mãe não gostam que eu fale disso, mas fui garoto de rua no Rio de Janeiro. Dormi debaixo de pontes, dormi em marquises, em escadarias de teatro, essas coisas todas.

Assim, errando pelo centro da cidade, o “garoto franzino, com cara de fome” (idem) cruzou com o compositor Ataulfo Alves — parceiro de Mario Lago na célebre canção *Ai, que saudades da Amélia* — e revelou-lhe o sonho de ser artista de rádio. Ataulfo ofereceu-lhe abrigo num pequeno apartamento, o que permitiu a Odair prolongar sua estadia no Rio, até outro encontro marcar sua vida. Rossini Pinto, músico e produtor da gravadora CBS (atual Sony Music), teve papel fundamental na carreira do “terror das empregadas” ao lançar, em 1970, um disco “só para satisfazer o desejo do garoto que queria gravar um disco”¹¹, como revela o próprio Odair em entrevista ao blog **Discografia**. O compacto saiu pelo selo Genial, uma editora musical de Rossini Pinto com sociedade de Roberto Carlos, e logo a música “Minhas Coisas”¹².

Um ano mais tarde, Odair assinou contrato com a CBS, a então mais relevante gravadora musical do país, e lançou o disco “Meu Grande Amor”. A canção “Uma Lágrima” (regravada, em 2006, pela banda Pato Fu) se tornou uma das mais tocadas nas rádios¹³ cariocas voltadas aos segmentos mais populares da sociedade.

¹¹ Disponível em: <http://blog.opovo.com.br/discografia/odair-jose-o-trovador-da-luz-vermelha/> (acessado em 10 de junho de 2013)

¹² Na mesma entrevista dada ao blog *Discografia*, Odair José revela ter se surpreendido e achado “engraçado” e “assim meio exagerado” quando um jornalista do Estado de São Paulo disse considerar essa canção “uma das obras primas da música brasileira”.

¹³ Disponível em: <http://blog.opovo.com.br/discografia/odair-jose-o-trovador-da-luz-vermelha/> (acessado em 10 de junho de 2013)

O ciclo na gravadora se encerrou quando o artista já havia composto seu maior sucesso até hoje: “Eu vou tirar você desse lugar”, canção de 1972 que narra a angústia de um homem em livrar da prostituição a mulher por quem se apaixona. O compacto bateu a casa de 1 milhão em vendas e o artista recorda, hoje, sua repercussão: “foi vendido mais disco do que existia vitrola no país”.¹⁴ Em um texto do mesmo ano (1972), publicado na seção “Música Popular”, do Jornal do Brasil, o crítico musical Julio Hungria corrobora o sucesso mercadológico da canção de Odair:

Escondido entre muitos nomes de artistas estrangeiros como Bread, BJ Thomas etc, Odair José foi o único brasileiro realmente bem sucedido, neste semestre, no mercado do sucesso-compacto simples

Em seguida, tendo passado pela Phonogram (selo Polydor), Odair seguiu colecionando canções de sucesso do ponto de vista comercial. Em 1973, após a sugestão do diretor artístico e locutor da Radio Globo, Carlos Guarani, compôs a famosa “Uma Vida Só (Pare de tomar a pílula)”. A música rapidamente se tornou um sucesso comercial e um laboratório de pílulas anticoncepcionais chegou a tentar impedir a circulação do compacto¹⁵. Além disso, a Bemfam (Sociedade Civil de Bem-Estar Familiar no Brasil), entidade patrocinada pelo governo militar, reagiu aos versos da canção e fortaleceu, sobretudo no interior do país, a campanha de controle de natalidade entre as famílias de baixa renda. Por fim, censurada pelo governo, “Uma Vida Só (Pare de tomar a pílula)” foi impedida de ser executada nos meios de comunicação (rádio e televisão), alto falantes e casas de espetáculo¹⁶.

Nesse mesmo período (início dos anos 1970) vieram as principais alcunhas: “Terror das empregadas” e “Bob Dylan da Central”. A primeira, oriunda da música “Deixe essa vergonha de lado”— que conta “a história da pessoa que serve para passar a roupa, para fazer comida, mas não serve para casar com o filho da gente” (Araújo, 2010, p.322) — foi popularizada pela canção “Arrombou a Festa”, de Rita Lee e Paulo Coelho; Odair encampou o epíteto de tal modo, que em outubro de 1973, o Jornal do Brasil trouxe uma chamada para uma apresentação de cantor com os seguintes dizeres: “*Dê folga à sua empregada neste sábado... Odair dará um show no Cine Imperator, no Meyer, em homenagem ao ‘dia da empregada doméstica’*”

¹⁴ Disponível em: <http://blog.opovo.com.br/discografia/odair-jose-o-trovador-da-luz-vermelha-parte-2/>

¹⁵ *Diário de Notícias (RJ)*, 03/04/1973

¹⁶ *Jornal do Brasil*. 14/07/1973

A segunda alcunha, criada pela jornalista Hildegard Angel num texto para o extinto jornal *A Última Hora*, inicialmente não foi compreendida por Odair, como revelou ao blog **Discografia**:

O “Bob Dylan da Central do Brasil”, na verdade, eu nunca entendi bem. Eu nunca fui fã do Bob Dylan. Respeito, sabia que o John Lennon babava um ovo danado para ele, até imitava as roupas que ele usava, mas meu ídolo dos Beatles era mais o Paul McCartney.

Ao portal mineiro de internet “Uai” comenta o mesmo epíteto, trazendo à baila uma suposta ironia:

Nem sei se ela estava ironizando, mas achei perfeito. No começo me assustei, até porque nem sou tão fã assim do Bob Dylan. Mas com o tempo entendi melhor.

Não obstante suas duas principais alcunhas, Odair José se popularizou como o “cantor da pílula”. A canção “Uma vida só” (*Pare de Tomar a Pílula*), de 1973, talvez seja seu maior *hit*, com vendagem expressiva no mercado nacional e internacional; Segundo notícia de Julio Hungria, para o *Jornal do Brasil*, em julho de 1973 o disco já havia ultrapassado as 150 mil cópias vendidas¹⁷. E o fato de a canção ter sido disponibilizada no mercado latino-americano (em versão espanhola do próprio Odair) foi noticiado pelo mesmo jornalista, com destaque para a encomenda de 40 mil cópias por gravadoras argentinas¹⁸.

A trajetória de Odair José sofre importante modificação em 1976, quando o músico começa a refletir sobre um disco conceitual. *Obstinado*, deixa a Phonogram e na RCA Victor recebe sinal verde para gravar, no ano seguinte, *O filho de José e Maria* — o álbum, uma “ópera rock” repleta de críticas a Igreja Católica, fracassou comercialmente.

A partir de 1978, Odair José retorna ao segmento romântico com o disco “*Coisas Simples*”. No entanto, parece mesmo haver um hiato abissal na carreira do músico entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 2000. Não se trata, contudo, de uma interrupção na produção ou afastamento do mercado. Ao contrário, Odair seguiu lançando praticamente um disco a cada dois anos, mas sem novos *hits* os discos se limitavam a mesclar algumas canções inéditas, seus antigos sucessos e regravações de

¹⁷ *Jornal do Brasil*, 29/07/1973.

¹⁸ *Jornal do Brasil*, 26/08/1973.

outros autores “bregas”. Durante essa fase, Odair José investiu basicamente em coletâneas (“Meus momentos”, “As minhas canções”, “20 Supersucessos”, “20 grandes exitos em espanhol” e afins) e discos ao vivo. Longe dos holofotes, as reportagens sobre o músico nos principais veículos midiáticos são relativamente escassas durante esse período; é importante salientar que o nome de Odair José, sobretudo durante os anos 1990, foi bastante associado às performances histriônicas da banda Vexame, liderada pela atriz e cantora Marisa Orth. Ali, Orth e seus músicos faziam dos shows “uma grande brincadeira, onde “por duas horas ninguém se sente culpado por cantar pérolas do nosso cancioneiro”¹⁹.

No final dos anos 1990, as análises do etnomusicólogo Samuel Araújo sobre música “brega” já indicavam o olhar que, a partir dos anos 2000, receberia ainda mais destaque. Boa parte desse repertório foi posto em evidência pelas pesquisas do historiador Paulo César de Araújo, cujo livro “Eu não sou cachorro, não” causou bastante furor na grande mídia, no segmento musical e também na esfera acadêmica. Odair José é um dos músicos mais citados na obra.

Em 2006, o “terror das empregadas” lança o álbum “Só pode ser amor”, pelo selo musical Deckdisc. Entretanto, o ano ganha em importância por outro motivo, anterior a seu disco: o tributo musical — “Vou tirar você desse lugar” — que um grupo de artistas e bandas (ligadas ao universo do rock) dedica a Odair. O disco, com dezoito versões para os maiores sucessos do “terror das empregadas”, foi lançado pelo selo Allegro Discos.

De 2006 a 2012, Odair dedicou-se exclusivamente a shows pelo Brasil, até ser convencido por Zeca Baleiro a gravar um novo disco de inéditas. Pelo selo do músico maranhense, o Saravá Records, foi lançado “Praça Tiradentes”. Ali, nomes como Chico César, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown — além do próprio Zeca Baleiro — escreveram letras para Odair musicar e gravar.

Atualmente, Odair José está em estúdio, finalizando seu próximo disco: “Dia Dezesesseis”, segundo vem prometendo, terá uma pegada rock’n’roll.

Em retrospectiva, o músico faz uma avaliação bastante positiva de sua longa carreira: “das (aproximadamente) 400 músicas que tenho gravadas até hoje, 200 são muito boas e 50 bastante conhecidas”²⁰ — sentencia. Na frase, é interessante notar a separação feita entre suas músicas “boas” e “conhecidas”. Ou seja: o artista parece

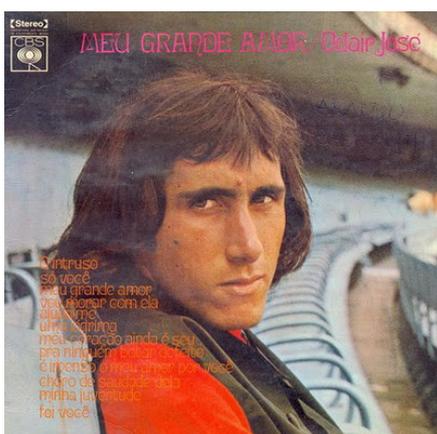
¹⁹ *Folha de São Paulo*, 21/01/1991.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qm7aCpE9HNA>

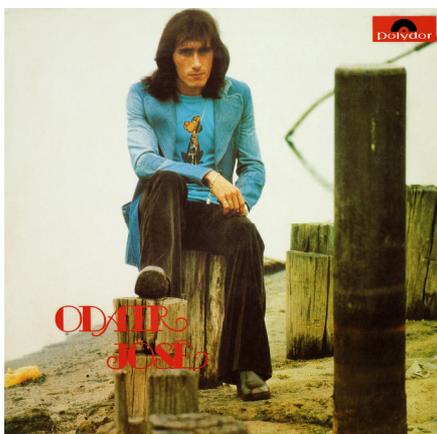
querer revelar que existe algo “valioso” para além de seus “simples” sucessos comerciais; é como se houvesse um Odair José (virtuoso) ignorado, ainda desconhecido, ainda inexplorado. Em outras palavras, o julgamento acima indica que o próprio Odair subscreve — e contribui sempre que possível — às iniciativas que visam revisitar e ressignificar sua obra.



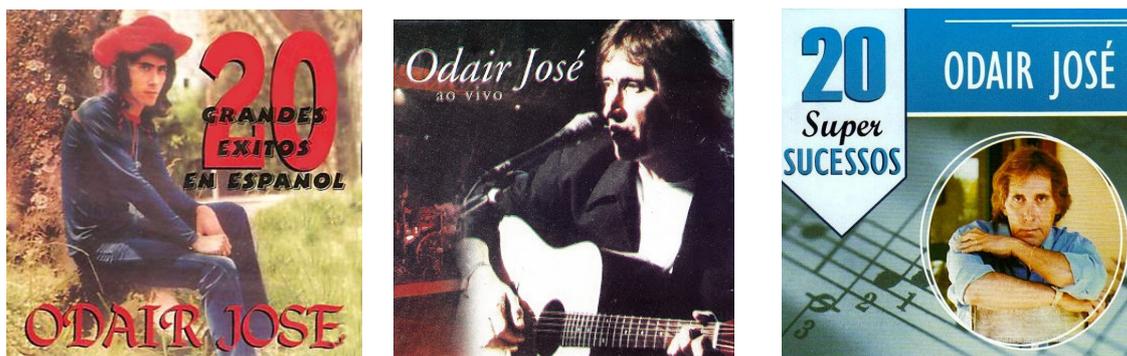
(capa do primeiro disco de Odair lançado pela CBS; 1970)



(Em 1971, ainda pela CBS, lança o disco “Meu Grande Amor”, com a canção “Uma Lágrima”, regravada em 2006 pela banda mineira Pato Fu)



(capa do disco de 1973 [Odair], que trazia os sucessos “Deixe essa vergonha de lado” e “Uma vida só [Pare de tomar a pílula]”)



(algumas capas – coletâneas e disco ao vivo)

1.2 - A Música Popular Cafona Brasileira

“Ser chamado de brega é horrível”²¹, confessou Odair José a Marcelo Ferla, repórter da Folha de São Paulo, numa entrevista do final de 2013. Já em 2014, para Tiago Dias, do site UOL, afirmou rejeitar convites de programas de televisão porque “eles querem mostrar um cantor brega, um Odair que não sou eu”²².

Em meados de 2006, entretanto, sua visão parecia outra. Numa conversa por telefone com Edson Wander, do site Overmundo, o cantor afirmou que a pecha de brega nunca havia lhe incomodado, porque exprimia apenas uma associação entre a música e o local onde ela era habitualmente consumida— leia-se nas áreas de meretrício. E na reportagem de Nelson Gobbi (Jornal do Brasil, 2006), completou afirmando que os rótulos musicais eram mais importantes para quem os concebiam do que para quem era efetivamente enquadrado em um.

Mas o que mudou? O que tem levado Odair José a buscar, sonora e discursivamente, um afastamento da “etiqueta brega”? Antes, contudo, alguns apontamentos preliminares se fazem necessários para que a proposta deste trabalho seja atingida. Que música brega/cafona é essa da qual falaremos? Cumpre reforçar que, tal qual exposto na introdução deste trabalho, adotaremos como sinônimos os termos **cafona** e **brega**. A escolha por entendê-los assim, então, visa reunir todo um conjunto musical fluido, com suas nuances e contradições internas; mas como nosso estudo não

²¹Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1352678-coletanea-de-odair-jose-estimula-reavaliacao-da-sua-obra-mal-classificada-como-brega.shtml>

²²Disponível em <http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/06/13/odair-jose-se-redescobre-em-novo-publico-quer-os-doidoes-ao-meu-lado.htm>

esmiúça gêneros musicais e seus limites, e sim discorre sobre a carga pejorativa conferida a esse conjunto (“cafona” e “brega”) ao longo dos tempos para, em seguida, mapear o processo de legitimação em torno de Odair José — personagem central deste trabalho —, não teremos prejuízos de nenhuma ordem ao dar-lhes o mesmo significado. O hiato temporal entre os dois, no entanto, é de fácil percepção; no Brasil, até a década de 1980 não se utilizava a palavra “brega”, porém, a partir daí – sobretudo com o sucesso do LP “Brega Chique, Chique Brega”, do cantor, pianista e compositor Eduardo Dussek, lançado em 1984 – o termo abarcou tudo o que antes (nos anos 70) era tido como cafona, impondo uma difícil separação semântica entre eles. O termo “brega” estabeleceu-se, então, na indústria do disco (à época em franca expansão no país) e passou a indicar genericamente, entre outras coisas, um repertório que “responderia pela esmagadora maioria de discos (em número de unidades) vendidos no Brasil como um todo” (Araújo, 1999, p. 3).

Entenderemos, portanto, como música popular cafona um conjunto musical extenso, movediço, heterogêneo em seu interior; a seleção – que além de Odair José inclui artistas como Waldik Soriano, Lindomar Castilho, Márcio Greyck, Fernando Mendes, Luiz Ayrão, Agnaldo Timóteo, Wando e tantos outros – não nos parece arriscada, pois o que queremos, ao menos inicialmente, é analisar a invisibilidade histórica de seus representantes, e não as diferenças e sutilezas entre seus estilos, gêneros (se sambas românticos, boleros, baladas oriundas do rock etc), obras. Desta forma, fugindo à marcação temporal encerrada nos termos **cafona** e **brega** e encarando ambos em sua fluidez essencial, queremos dar conta de todo um conjunto que vagou à margem do “bom gosto” musical, inaugurado na música popular pelo movimento da bossa nova.

Ao lançarmos mão da “etiqueta brega”, então, evocaremos tanto as canções “aboleradas” que serviram de contraponto à bossa nova nos final dos anos 50 (“primeira fase do brega”, que contava com artistas como Anísio Silva e Orlando Dias, segundo o historiador e autor do livro *Eu Não Sou Cachorro, Não*, Paulo César de Araújo,) como aquelas que alcançaram sucesso midiático no início dos anos 80 (“terceira fase”) — na voz e na performance de Sidney Magal, por exemplo —, pois entre elas há um denominador comum: foram filiadas ao “mau gosto”.

É inegável, contudo, que a produção de um determinado período receberá certo destaque nesta pesquisa, uma vez que nosso principal objetivo é mapear o processo de ressignificação em torno da obra de Odair José. Referimo-nos ao período que Araújo

(2010) identificou como a “segunda fase do brega” (1968/1978), ou seja, momento em que as canções românticas – surgidas na esteira da Jovem Guarda e ainda detentoras, em certa medida, da “síndrome da dor de cotovelo” (Medaglia, 2009, p. 171) dos boleros com ares hispânicos dos anos 40 e 50 — alimentaram parte da indústria fonográfica do país. Como observou Silvia Cardoso em seu estudo sobre música cafona e crítica musical dos anos 1970, desde pelo menos os anos 1930 a música “romântica” e “sentimental” brasileira (habitualmente chamada de “música de fossa”) já gozava de boa popularidade. Entretanto, foi a partir da década de 70 que essa vertente alçou à posição de destaque no mercado fonográfico, concorrendo diretamente com as produções internacionais (**anexo 1**).

Divulgada no Brasil pelo jornalista Carlos Imperial, a expressão “cafona” (do italiano *cafóne*, que quer dizer sujeito humilde, tolo) passou a designar uma produção “exageradamente” romântica, com letras “fáceis” e “ingênuas” e recheadas de clichês – até os anos 50, cumpre reter, esse repertório poderia atender pelos nomes de samba-canção, bolero ou seresta. O termo “brega” fez com que à expressão fossem amalgamadas as ideias de “coisa barata, descuidada e malfeita”, como preconiza a *Enciclopédia da Música Brasileira*, além do fato de os discos filiados a esse repertório terem, usualmente, números expressivos em vendas.

O repertório dito brega dos anos 70 teve, em sua maioria, no movimento da Jovem Guarda a sua grande inspiração. A proximidade era tamanha que o famoso comunicador de rádio e TV, Abelardo Barbosa, o Chacrinha, chegou a classificar Jerry Adriani e Wanderley Cardoso (dois representantes da Jovem Guarda) na mesma rubrica musical que Waldik Soriano e Nelson Ned (artistas inequivocamente considerados cafonas). E nos anos 90 (especificamente em 1995), Odair José foi incluído na coletânea “O melhor da Jovem Guarda”, lançada pela Sony Music.

Pesquisador da área de etnomusicologia e um dos primeiros a se debruçar sobre a produção “cafona” do Brasil, Samuel Araújo foi outro a apontar para a estreita relação entre ídolos “bregas” e o expoente máximo da Jovem Guarda, o cantor Roberto Carlos, como veremos mais à frente.

Propomos, entretanto, outro mediador igualmente importante para essa geração “cafona”: o cantor romântico Paulo Sérgio Macedo, do qual trataremos no segundo capítulo.

Segundo Paulo César de Araújo, a produção “cafona” (ou “brega”) se refere à vertente da música popular brasileira “consumida pelo público de baixa renda, pouca

escolaridade e habitantes dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior”. Complementa através de uma oposição: “tudo aquilo que o público de classe média universitário rejeita em termos de forma e conteúdo”— o liame dessas duas definições norteará a noção que adotaremos. Embora reconheçamos a as três fases, ou gerações, do “brega/cafona”, adicionaremos a essa noção um aspecto crucial para esta dissertação: o fato de esse repertório não ter encontrado espaço na “linha evolutiva da música popular brasileira”²³; conceito cunhado por Caetano Veloso, em 1966, para dar conta do diálogo entre “tradição” e “modernidade” no campo musical. A primeira vertente interpretativa, isto é, o “edifício da tradição” foi finalizado, de acordo com Marcos Napolitano, durante os anos 1950. Nessa espécie de “entrelugar” da música brasileira (entre a “revolucionária” década de 30 e a “mítica” década de 60), enquanto o *mainstream* derramava-se em cadências aboleradas (no Brasil, por exemplo, sob o rótulo “samba-canção” a simbiose entre samba e bolero chegava às paradas de sucesso), a intelligentsia nacional resgatava o choro como principal alicerce da música brasileira – “o samba da época andava se “abolerando” e se “jazzificando” (Napolitano, 2007, p. 62). Essa “escuta ideológica” (idib), que sublinhava a grandeza do samba “autêntico” e demonizava o “mau gosto” das canções meramente comerciais, tinha na figura do cantor e compositor Henrique Foréis Domingues, mais conhecido como Almirante, um importante articulador. Evocando a todo o momento Noel Rosa – “o gênio de Vila Isabel” – e enaltecendo o choro em suas análises, o consagrado músico (e radialista) foi um dos responsáveis por capitanear uma cruzada folclorista (Napolitano, 2007, p. 60), cujo objetivo maior era resguardar a música “pura” dos sucessos popularescos; isto é, “tudo que de ruim existe nas composições populares, desde a pobreza de inspiração até os versos inexpressivos ou de má linguagem” (Almirante citado em Napolitano, 2007, p. 61). Sedimentava-se, assim, numa intensa trama de embates e conflitos simbólicos, o panteão da “tradição” da música popular brasileira, que, segundo Paulo César de Araújo, abriga artistas como Donga, Pixinguinha, Ismael Silva, Wilson Batista, Noel Rosa, Cartola, Zé Kéti, Clementina de Jesus, Dorival Caymmi e outros produtores de música nacional e “autêntica”.

²³ Cumpre reter que exatamente como as noções interpretativas de “tradição” e “modernidade”, o conceito forjado Caetano – “linha evolutiva” – é problemático, funcionando neste estudo, antes de tudo, como uma espécie de narrativa “oficial” da qual foi excluída o repertório dito cafona.

Ainda de acordo com Araújo, a corrente que apostava na “modernidade” da música popular brasileira foi sintetizada em 1968 no livro “Balanço da bossa”, de Augusto de Campos, e tinha como proposta basal uma espécie de abertura experimental que perseguia novos sons. Seus defensores reconheciam nas influências da música internacional (principalmente jazz e rock inglês) o “som universal” tão bem ajustado ao espírito desenvolvimentista da época. Como símbolos de “modernidade” e “evolução” cristalizaram-se nomes como Dick Farney, João Gilberto, Tom Jobim, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Gal Costa e tantos outros.

Cumprir reter que tanto o eixo da “tradição” quanto o da “modernidade” não são estanques, tampouco se opõem entre si. Ao contrário, são fluidos, se complementam e a filiação definitiva de qualquer artista em uma dessas “chaves” nos parece sempre problemática e passível de contestação.

Não obstante, esses dois referenciais (“tradição” e “modernidade”) funcionarão, neste trabalho, como balizas relevantes, sobretudo para se evidenciar o apagamento do “brega/cafona” na história da música popular brasileira. Aliás, o “mistério” da chamada música cafona, para Paulo César de Araújo, reside justamente aí. Diz o pesquisador que,

Recebem estes adjetivos aqueles artistas e aquela produção musical que o público de classe média não identifica, ou encontra dificuldade de identificar, à “tradição” ou à “modernidade”. Quanto mais longe dessas duas vertentes, mais perto do “brega”, e vice-versa (p. 352)

Desta forma, não tendo sido filiada pelas instâncias de consagração atuantes no campo da música popular a nenhum dos eixos supracitados, o repertório “cafona” sofreu, ao longo do tempo, os mais diversos prejuízos simbólicos e vagou invisível dentro da historiografia da música brasileira.

1.3 - O construto MPB e o “bom gosto” musical no Brasil

Minha música é simples, entendida e aceita por um público também simples. É muito mais difícil ser cantor de brega do que de bossa nova (Odair José)

Partimos da premissa que toda e qualquer forma simbólica está sujeita a processos de valoração. Os agentes envolvidos nesses enredos, portanto, de acordo com as estratégias empregadas, contribuem para o aumento ou diminuição do valor simbólico de tais formas e representações, hierarquizando-as. Para o músico e pesquisador Felipe Trotta, no contexto da música popular “a disputa por legitimidade estética opera de várias formas, num jogo complexo de escolha de critérios de julgamento e de valoração” (Trotta, 2006, p. 83), mas o cacife simbólico do artista é sempre levado em alta conta.

A principal teoria acerca da música ocidental, disseminada em conservatórios e escolas de músicas de todo o mundo, é oriunda da chamada música clássica e tem em seus principais compositores (Bach, Mozart, Beethoven e seus contemporâneos) os demiurgos do referencial de qualidade musical (idem). Aliás, de acordo com Pierre Bourdieu, o sistema de ensino tem importância fundamental por deter a “tarefa de inculcação”, isto é, consagra, legitima e reproduz o que deve ser preservado.

Desta forma, a “música de concerto”— desde sua gênese ligada à nobreza dos países colonizadores da América — carrega as ideias de status social e alta qualidade estética; noções que num primeiro momento, obviamente, parecem apartadas daquela de “música do povo”, prática que, segundo Felipe Trotta, dispensa “conhecimentos prévios fornecidos pelo sistema de ensino e pelas práticas sócio-culturais dos setores mais privilegiados da sociedade (2006, p. 83). Assim, no Ocidente a música “erudita” engendrou o principal paradigma do “bom gosto”; e quanto menor a distância desse referencial (de “erudição”), tanto mais uma prática musical garantirá posições privilegiadas na hierarquia estética.

No cenário da música popular brasileira, quando a música popular já designava majoritariamente aquela praticada na cidade (“música urbana”), o principal movimento que flertou com a erudição clássica e, portanto, inaugurou um certo padrão de gosto foi a bossa nova. Sua eclosão, no final dos anos 50, momento em que a canção popular efetivamente entrou na pauta de discussões das elites culturais, pôs em evidência um “gênero de revolução via introspecção” (Medaglia, 2009, p.171) — diferentemente das “derramadas” canções românticas — que se enquadrava facilmente ao contexto da época de busca pela modernização (na política, Juscelino Kubistchek alardeava a vontade de fazer o Brasil crescer “50 anos em 5”). Não por acaso, o termo “bossa” estampava com alguma frequência, nos anos 60, matérias publicitárias e jornalísticas

que apontavam para a modernidade, para o estilo de vida “ocidental”— distante das zonas rurais, ditas “atrasadas” (Lopes, 2011).

No universo da música clássica, por exemplo, o compositor austríaco Anton Webern surgia como principal alicerce de um “novo conceito de organização sonora”, por meio de obras sutis, “cuja compactação não as permitia durar mais que alguns poucos minutos” (Medaglia, 2009, p.173).

Nas artes plásticas, por sua vez, o concretismo assinava os eventos mais substanciosos, com sua “clareza formal, economia de elementos e rigor geométrico” (Medaglia, 2009, p.173).

Portanto, como já dito, a bossa nova imiscuía-se sem maiores entraves ao cenário político e artístico de sua época; o jazz, outro exemplo de forma “evoluída” de cultura popular, vivia o “boom” do *cool jazz* que, tal qual a nossa bossa, também buscava diminuir o número de notas.

Vale ressaltar que os bossa-novistas possuíam, no mais das vezes, formação erudita e vasto conhecimento técnico, emoldurando suas composições em uma “complexa estrutura melódica-harmônica” (Trotta, 2006 p. 84). Essa profícua percepção veio justamente suplantar os famosos quatro acordes (ou “posições”) do violão, que fazia soar agora notas “estranhas” e “dissonantes”, numa condução melódica de tal modo complexa e flexível que chegava a sugerir a desafinação do cantor. Contudo, ainda que a referência principal do movimento seja a obra de Tom Jobim, quem de fato arquitetou os traços gerais da bossa nova — determinando seu estilo camerístico — foi o violonista baiano João Gilberto; a batida que o músico articulava ao instrumento, com a mão direita, evocava a “ancestralidade” do samba (marcação do surdo e tamborim), mas justamente por sua execução se dar num ambiente rítmico outro, de maneira parcimoniosa, quase implícita e combinada a uma voz “reduzida ao mínimo de potência” (Napolitano, p. 69), o resultado era uma “levada” de cunho moderno, isto é, “atualizada”. Como observa Santuza Naves (2010, p.27),

Entre os artistas da bossa nova, João Gilberto é quem mais encarna esse espírito moderno. Ninguém foi mais obsessivo na busca pelo novo do que João e, no seu caso, ser novo era não só recriar a sonoridade tradicional do samba, como também encontrar uma forma totalmente diferente de usar a voz e o violão. Neste sentido, João Gilberto é moderno à maneira dos poetas concretos – Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, entre outros –, quando lançam as bases da poesia concreta no final dos anos 50.

As composições da bossa-nova queriam então fazer dialogar as noções de “tradição” e “modernidade”, sem ouvir no passado sussurros folcloristas.

Todavia, como oportunamente sinaliza Trotta, houve um importante elemento não-musical que acompanhou a “bossa”, trazendo à baila necessidades de um mercado fonográfico que se viu, a partir do final dos anos 50, entre as balizas da “tradição” (samba, música de “pura” e de “raiz”) e da “modernidade” (bossa nova). Vale a ressalva de que o debate sobre o que é “tradicional” e “moderno”, por certo, não nasce aí, tampouco se restringe ao meio musical; desde pelo o século XIX, e ganhando ênfase no seguinte, notadamente em 1922, a questão “tradição x modernidade” reflete os anseios de uma elite altamente preocupada em encontrar sua identidade.

Mas voltemos à nossa bossa. Produzida por jovens cariocas da zona sul do Rio de Janeiro — que, à época, não reconheciam nenhum outro repertório como representante de seus anseios e maneiras de ser —, o movimento tinha como objetivo principal “atualizar” a música brasileira; até então representada quase que exclusivamente pelo samba. A missão daqueles jovens de classe média e universitária, entrincheirados no Beco das Garrafas (no bairro de Copacabana) e muitas vezes chamados de “filhinhos de papai”, ajudou, por fim, a estabelecer uma distinção no consumo de música no Brasil²⁴. Inicialmente mal recebida em sua cidade de origem — o movimento bossa-novista só foi sendo legitimado, no Rio de Janeiro, à medida que alguns artistas de considerável cacife simbólico, oriundos do samba, como Ary Barroso, Mário Reis (o “Bacharel do Samba”), por exemplo, reconheceram publicamente a qualidade daquele repertório —, a bossa nova teve na própria classe média letrada seu público alvo; seu consumo refletia, então, uma prática de distinção social, pois indicava tanto a posse do capital cultural que reconhecia na bossa nova um produto valioso, como permitia a seu consumidor se legitimar na comunidade de gosto na qual se inseria.

Essa segmentação no mercado musical no país e o galopante sucesso da bossa nova fizeram com que o meio televisivo, à época incipiente e destituído de linguagem própria, encampasse o movimento. Em 1959, quando as elites culturais cariocas ainda consideravam, majoritariamente, um “crime” contra o “samba do morro” a proposta daqueles jovens do Beco das Garrafas, João Gilberto fazia um programa semanal de

²⁴ Vale a referência às pesquisas de José Roberto Zan (1996), que localiza no samba-cancão “Copacabana” (de João de Barro e Alberto Ribeiro) o ponto de partida para o início do processo de segmentação do mercado de música popular no país (de um lado os “populares” ouvintes de rádio, do outro os “boêmios” das classes média e alta do Rio de Janeiro); tal sofisticação – e conseqüente segmentação – culminaria, aproximadamente dez anos depois, na bossa nova.

grande sucesso na TV Tupi, de São Paulo. Outro marco importante e que corrobora a importância da capital paulista na organização e no desdobramento midiático daquele movimento foi o programa “O fino da bossa”, veiculado em maio de 1965 pela TV Record. Os apresentadores Elis Regina e Jair Rodrigues, ambos egressos de programas de auditório de rádio e com vivência tanto no samba como na bossa nova, sintetizaram a popularização dos festivais via TV²⁵. Assim, com o êxito do movimento durante toda a década de 1960, e especialmente com a prevalência da televisão na indústria cultural do país, essa nova fase da bossa nova (menos intimista e mais “engajada”, dado o cenário político no país) pôde ultrapassar as reuniões universitárias e definir novos rumos. No momento de implantação de um mercado de bens simbólicos no Brasil (Ortiz, 1998), e quando o país estava “irreconhecivelmente inteligente” (Napolitano, 2007, p. 5), entrava em cena a famosa sigla MPB; instituição sociocultural reguladora e guarda-chuva da “produção de determinados artistas que não se vinculam exclusivamente a nenhum gênero musical” (Trotta, 2006, p. 85) — que no laboratório da TV, notadamente naqueles festivais de ares quase carnavalescos e voltados a estratos sociais variados, encontravam o palco perfeito.

Assim, para Felipe Trotta, “sambas, xotes, rocks, valsas, marchas, frevos e baladas” (idem) passavam a ser tão somente vetores para uma criação individual, uma vez que o artista da MPB propalava seu desejo de “modernização” através da criação autoral — a personalização da criação. Ademais, cumpre reter que nesse mesmo período houve importantes mudanças tanto institucionais como mercadológicas: em 1965, por exemplo, foi criada a ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Discos), ato que cristalizou o LP como produto central da indústria fonográfica e que, ao mesmo tempo, contribuiu para fortalecer a importância da figura do *artista*, como atestou o seu secretário J. Carlos Muller Chaves: “o LP é produto de artista. No compacto simples a gente vendia música”.

Já na esfera comercial, segundo Napolitano, houve um “nítido processo de substituição das importações” (2007, p. 89), isto é, o mercado brasileiro passou a consumir canções compostas e produzidas aqui e comercializadas pelas grandes gravadoras multinacionais, invertendo a lógica de importar discos produzidos no exterior. Cumpre reter que no período compreendido entre 1970 e 1976 a indústria

²⁵ De acordo com Tarik Souza, em meados de 1960 as atrações de humor perderam espaço na televisão, e como as telenovelas ainda não haviam desenvolvido seu formato ideal, a parceria com a música popular tornava patente também a manobra dos empresários para reestruturar a grade de programação das emissoras.

creceu 1.375% e o país chegou ao quinto lugar no mercado mundial de discos. Desta forma, dando sequência aos desígnios almejados já na bossa nova — movimento que, segundo o produtor André Midani, foi o grande responsável por criar no jovem brasileiro o hábito de consumir discos (Morelli, 2009, p.87) — o construto da Música Popular Brasileira esforçou-se para conciliar “tradição” e “modernidade” e mover-se em direção ao gosto da “classe de formação universitária” (que em virtude também dos festivais de TV ampliava sua vocação consumista), ou seja, ao “bom gosto” musical. Seu desenvolvimento se dava através da “linha evolutiva” da música brasileira e seus parâmetros (arranjos, mixagem, projetos gráficos e divulgação) orbitavam sempre em torno do apuro e da qualidade estética; por fim, seu consumo por agentes oriundos de setores consagrados socialmente — meios de comunicação, escolas, universidades... — cristalizou “uma medida de apreciação e um padrão de gosto” (Napolitano, 2007, p. 98).

A MPB conseguiu, portanto, refletir os anseios de uma camada social que perseguia paradigmas modernos de ruptura, sem abdicar de suas raízes, e se caracterizar como um “produto comercial eficaz” (idem) a um só tempo. Com efeito, harmonizou interesses mercadológicos e empreitadas ideológicas.

Neste contexto, a música cafona brasileira dos anos 1970 — aqui representada pela obra de Odair José —, não tendo sido filiada às vertentes da “tradição” e da “modernidade”, vagou “invisível” na historiografia da música popular; distante originalmente dos setores mais privilegiados da sociedade (detentores daquilo que seria o “bom gosto” musical), portanto, o elemento distintivo que lhe coube foi o do “mau gosto”.

1.4 – Música “cafona” e o binômio quantidade-qualidade

Eventualmente, a popularidade de uma canção ou de um artista surge como um importante vetor de valoração, e advém da ideia de compartilhamento em larga escala, isto é, da sensação de uma determinada obra (ou artista) ser reconhecida por uma expressiva gama de ouvintes e, notadamente, ter a malha midiática como importante aliada. Todavia, essa mesma popularidade (ou “superpopularidade”) é, muitas vezes, responsável por diminuir o nível hierárquico do produto cultural em questão. Como observa Felipe Trotta (2006, p. 87-88),

Músicas consumidas em larga escala adotam, em sua maioria, procedimentos técnico-formais com menor grau de elaboração, como estratégia para atingir um público mais diversificado. Com isso, tendem a se distanciar dos critérios que norteiam a qualidade musical importada da música erudita e são julgadas como obras de menor valor.

Com efeito, muitos artistas considerados cafonas sempre foram populares e figuravam nas listas das mais altas vendas do mercado fonográfico brasileiro. Justamente por isso, recaiu sobre essa produção a pecha de “comercial”: compunham-se, aos borbotões, canções consideradas “toscas”, com rimas “fáceis”, recheadas de clichês e com padrões melódicos acanhados com o objetivo central de vender discos. O sentido de música “brega” para Marisa Monte — “aquilo que se faz com a intenção de ganhar dinheiro” (Monte citado em Araújo, p. 353) — ilustra bem a questão.

De acordo com Rita Morelli, nos anos 70 ainda “vigoravam hierarquias calcadas em posições antagônicas em relação ao mercado” (2009, p. 170). Havia então um juízo comum, por parte de algumas “autoridades enunciantes” (crítica especializada, músicos e a própria indústria fonográfica), de que a MPB era de melhor qualidade estética (e portanto possuía mais prestígio) que os repertórios de circulação ampliada, isto é, aqueles que alcançavam números expressivos em vendas de discos.

Samuel Araújo também ressalta a oposição entre “qualidade” e “massivas execuções em rádios”, e pondera que quando o debate sobre o “brega” alcançou a “grande imprensa” não pôde escamotear a ideia de uma “suposta vulnerabilidade do gosto popular, privado ao amplo acesso aos bens culturais” (Araújo, 1999, p.3). Por outros termos, era justamente a grande popularidade de determinados artistas que os afastava, segundo críticos e estudiosos da época, da noção de “bom gosto” musical — estabelecido a princípio na música popular brasileira pelo movimento da bossa-nova, no final dos anos 50, e cristalizado durante as décadas subsequentes pela MPB.

Seguramente norteada por esse pensamento, a gravadora Phonogram dividia, na década de 1970, seu *cast* em dois selos. O selo azul (Philips) pertencia àqueles que detinham alto “prestígio”: Chico Buarque, Caetano e Elis, por exemplo. Já o selo vermelho (Polydor), reunia nomes como Odair José, Evaldo Braga e Marcus Pitter; artistas considerados meramente “comerciais”. A lógica da separação reverberava, obviamente, no discurso de executivos das grandes gravadoras. Milton Miranda, por exemplo, à época diretor da Odeon, garantiu a Márcio Borges (integrante do coletivo de artistas conhecido como “Clube da Esquina”) que “vocês, mineiros, são nossa faixa de prestígio; a gravadora não interfere. Vocês gravam o que quiserem” (citado em Araújo,

2010, p. 190). Isso porque, segundo Miranda, a Odeon contava com “artistas comerciais” em seu *cast*, o que a permitia agir, paralelamente, como produtora de “cultura” (Morelli, p. 172). A lógica, por certo, dialoga com as observações feitas por Edgar Morin, na França dos anos 1960. Segundo o autor (2002), a indústria cultural deve superar a todo o momento “uma contradição fundamental entre suas estruturas *burocratizadas-padronizadas* e a originalidade (individualidade e novidade)” (p. 25). O aparente paradoxo revela, na verdade, a conexão entre equilíbrios e desequilíbrios, ou seja, “de um lado, um impulso em direção ao conformismo e o produto padrão, de outro lado, um impulso em direção à criação artística e à livre invenção” (p. 48).

Como demonstra Rita Morelli (2009) em seu estudo sobre a indústria fonográfica brasileira dos anos 1970, o discurso de responsáveis por departamentos de imprensa de gravadoras é todo permeado de referências ao “público” (produto não cultural, de pouco prestígio) em oposição à “crítica” (produto cultural, de muito prestígio). De fato, não se trata de conferir às faixas ditas “comerciais” pouca ou nenhuma importância para o funcionamento das engrenagens da indústria fonográfica, e sim reconhecer nelas apenas seu apelo mercadológico; ou seja, sua tibieza do ponto de vista qualitativo. Daí que no tocante à vertente “cafona” o viés único era o “comercial”, isto é, investia-se pouco capital em aspectos técnicos (mixagem, projeto gráfico, material de divulgação etc) com o intuito de baratear os custos de produção e ampliar a margem de lucro.

Essa diferenciação já se insinuava na postura de vários compositores bossa-novistas do início dos anos 1960, segundo André Midani. Observa o produtor que esses artistas faziam música por “diletantismo”, de tal modo que “aquele que pensasse seriamente em gravar e vender amplamente sua música era malvisto pela turma” (apud Morelli, p. 88.). E dando sequência a essa crença – pelo menos até imperar a necessidade de se vender bem²⁶ — nomes prestigiados pela MPB sublinharam, inicialmente, essa oposição “qualidade” x “quantidade”. Ivan Lins, por exemplo, demonstrou sua repulsa às “faixas comerciais” de modo peremptório: “Não estou preocupado em ganhar dinheiro, em vender disco, pois acredito muito mais na qualidade de um trabalho” (apud Araújo, p. 188). Gonzaguinha seguiu a mesma linha: “Não faço isso por dinheiro ou sucesso. Quero apenas comunicar uma determinada experiência a

²⁶ André Midani reivindica que durante os anos 1960 houve a diminuição desse “diletantismo”; o produtor usa o tropicalista Gilberto Gil como exemplo dessa mudança de mentalidade, já que Gil seria um artista dotado de “seriedade profissional”, isto é, disposto a entender a demanda de um novo segmento de consumidores.

um número maior de pessoas” (idem). O cearense Fagner, por sua vez, explicou seu desprendimento comercial da seguinte forma: “componho, converso, penso e vou seguindo, sem grandes grilos com dinheiro” (idem).

Infere-se daí a tentativa de educar o povo brasileiro a ouvir, isto é, consumir “boa” música, e não a “submúsica”— pouco “substanciosa”, de “mau gosto” e que apenas divertia — feita pelos artistas considerados cafonas. Os músicos que se arvoravam como defensores de um suposto “diletantismo” e espargiam uma suposta ojeriza à máquina capitalista pareciam encampar o lema “disco é cultura”, estampado nos LPs da época. Os discos de música “cafona”, então, não eram capazes de ensinar, de transmitir cultura e conhecimento, já que na visão da crítica especializada da época (e para própria indústria, obviamente) sua única função era vender. Em um texto de março de 1976, publicado no semanário *Opinião*, Ana Maria Bahiana argumenta que,

As gravadoras são empresas capitalistas, destinadas a dar lucro e não a fazer cultura, embora informem cnicamente em cada produto que “disco é cultura”. O que dá lucro é o que custa menos esforço e o que vende em maior quantidade (..) Qualquer disco sertanejo vende mais que um disco de rock (..) Qualquer Odair José, Agnaldo Timóteo ou Waldick Soriano vende mais que um disco de jazz

Já em outro artigo, para o caderno de televisão do *Jornal do Brasil*, José Nêumane Pinto, sob o pseudônimo de Paulo Maia, reivindicava mais substância ao meio televisivo, ao qual chamava de “um corpo sem alma”²⁷. Criticando uma programação carente de “informação cultural” e voltada ao mero divertimento, o autor clamava por ações que priorizassem a “qualidade”. E defendia a existência de uma audiência “sofisticada” (desprovida de boa programação) da seguinte maneira:

[...] hoje urge que pelo menos haja uma opção para os individualistas que preferem Juarez Machado a Renato Aragão. Se é verdade que Teixeira e Odair José tem o seu público, ninguém pode negar que Pierre Boulez e Tom Jobim também tem os seus adeptos. E eles também consomem.

Odair é puxado para a história, portanto, como exemplo de artista ligado à chave da “quantidade”, ou seja, destituído de valor cultural; apenas mais um, no entender de Nêumane Pinto, que contribuía para a “opacidade” do meio televisivo.

Não obstante a ofensiva da crítica, alguns representantes da vertente “cafona” tentavam enxergar a história por outro prisma, e afirmavam que eram as suas músicas

²⁷ *Jornal do Brasil*, 08/02/1976

(de sucesso) que permitiam as elucubrações de “medalhões” da MPB. Agnaldo Timóteo, provavelmente o maior vendedor de disco da Odeon naquela época, disse, em entrevista a Paulo César de Araújo, que artistas como Milton Nascimento e Paulinho da Viola (ambos também da Odeon) só puderam seguir suas carreiras na gravadora devido ao enorme sucesso comercial que ele, Timóteo, fazia.

Mais tarde Paulinho da Viola e Milton Nascimento fizeram sucesso, porque são artistas talentosos, mas tanto eles quanto Gonzaguinha só continuaram na Odeon naquela época porque eu os outros cantores populares vendíamos muitos discos. Nós sustentávamos esses artistas na gravadora (Timóteo apud Araújo, p.190)

A mesma postura adota Luiz Ayrão (outro “campeão de vendas” da Odeon, nos anos 70, e enquadrado pejorativamente na rubrica “sambão-jóia”) ao afirmar que do seu “sucesso comercial dependia o pagamento dos funcionários da gravadora, o Natal do vendedor e os discos do Milton Nascimento” (Ayrão apud Araújo, p. 190).

Caetano Veloso, por sua vez, no afã de esquadrihar a questão, comentou, em seu livro “Alegria, alegria”, de 1977, a autonomia — de transmitir “cultura”— adquirida pela “turma” da MPB seguindo caminho parecido, e num texto de louvação a Milton Nascimento — “a história da música brasileira de hoje é assinada por Milton Nascimento”, dizia em um trecho — pondera que para artistas como Nascimento, e ele próprio, produzirem um trabalho de qualidade e receberem aclamação da crítica especializada “é preciso que as gravadoras tenham Odair José e Agnaldo Timóteo”. Embora Caetano tenha, em seguida, nesse mesmo texto, expressado o seu “absoluto respeito profissional e interesse estético pelo trabalho de colegas como Odair”, nos parece inquestionável que condicionar a qualidade e o apuro do trabalho de um artista ao sucesso comercial de outro apenas exacerba o pouco prestígio artístico destinado aos repertórios de circulação ampliada.

Com efeito, durante toda a década de 1970 o estigma de “comercial” foi ganhando tons ainda mais pejorativos, na medida em que os artistas que foram filiados a esse segmento pareciam ignorar o cenário político brasileiro: repressão, censura, exílios forçados e outras esparrelas montadas pelo acirramento da ditadura militar. Desta forma, muitos artistas “cafonas” receberam a pecha de “alienados”, solidificando ainda mais suas posições inferiores na escala de valoração musical, só que agora por um viés político.

Evoquemos rapidamente um exemplo que não vem de uma música de Odair José, mas de um contemporâneo seu, Waldik Soriano. Também acostumado a ser filiado ao “mau gosto” musical, o “Poeta do Povo” lançou, em 1972, o disco que trazia a famosa “Eu não sou cachorro, não”. Buscando explicação para o sucesso da canção, diversos artigos e reportagens de jornais encontram na pouca politização do povo brasileiro a resposta. Nelson Motta, num artigo publicado em 1974, constatou que a frase “é porque o Mobral ainda não chegou a muitos pontos do Brasil” era uma justificativa — debochada, certamente — da crítica especializada para a ampla circulação da letra de Waldik.

1.5 – Os “cafonas” e a crítica especializada nos anos de 1970: notas sobre a “invisibilidade”

“O crítico é um rabo de cometa: está sempre agarrado a um corpo de luz” (Nelson Ned)

Segundo o historiador Marcos Napolitano, “três gêneros”— samba, bossa nova e MPB — formaram a espinha dorsal que articulou e norteou as análises da “comunidade musical” (artistas, produtores, audiência e crítica) (2007, p. 6), e o desdobramento dessas investigações fizeram surgir, a partir dos anos de 1960, uma vasta bibliografia sobre a música popular do nosso país. Entretanto,

Como toda identidade historicamente criada, muitos elementos foram excluídos, muitos foram esquecidos, muitos projetos foram agregados, formando um mosaico complexo que dispõe lado a lado diversos fatores culturais: o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a modernidade (Napolitano, 2007, p.09)

A noção de construção ideológica nos faz perceber como o cânone da música popular brasileira passou, e segue passando, pelo trabalho de definir quais elementos devem constituir-lo e quais devem ser esquecidos ou ocultados. É a partir daí que podemos mapear a “invisibilidade cafona”.

Privilegiando os anos de ditadura militar no país, uma vez que seu livro quer desassociar a música cafona da ideia de alienação política, Paulo César de Araújo percorreu parte da bibliografia sobre música popular brasileira, com clara ênfase nos

registros dos anos 70. Sua pesquisa encontrou poucas referências a esses cantores populares, permitindo-o a afirmar que: “é como se canções de sucesso como *Eu não sou cachorro, não* e *Pare de tomar a pílula* não tivessem existido na história do Brasil” (p. 347). Como exemplo, podemos citar tanto o livro *MPB: A história de um século*, do pesquisador Ricardo Cravo Albim, lançado em 1998, como a publicação *500 Anos da Música Popular Brasileira*, lançada pelo Museu da Imagem e do Som (RJ) no ano de 2001. Em ambos o universo rotulado de cafona é invisível. Aliás, no que se refere ao MIS vale salientar que em 1966, um ano depois de sua inauguração em comemoração ao IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, o museu iniciou as gravações com depoimentos de artistas da música popular do país. O projeto, denominado Depoimentos para Posteridade e gerenciado pelo Conselho Nacional de Música Popular do MIS (responsável por julgar os nomes que deveriam depor), visava “legitimar a ação do museu no meio cultural do Rio de Janeiro”, como exposto em seu site oficial (<http://www.mis.rj.gov.br/>). De acordo com dados do site, atualmente o acervo conta com mais de 900 depoimentos, algo próximo a quatro mil horas de gravações – e nenhuma linha aos representantes da chamada música cafona.

Essa invisibilidade percebida na bibliografia oficial da música popular brasileira dialoga, acreditamos, diretamente com o discurso de estigmatização inaugurado pela crítica musical dos anos 70, que ao lado de fãs e músicos compunha um complexo jogo de partilha de experiências, lógicas e valores.

Durante aquela década estava em marcha o que poderíamos chamar de “era do piche” (Araújo, 2010, p.175), momento no qual ainda não imperava a ideia do “politicamente correto” (hoje abordada à exaustão). Araújo diz que, nos anos de 1970, “críticos, artistas, jornalistas, radialistas, apresentadores de TV, ninguém tinha papas na língua”, e a título de exemplo, afirma que “Waldik pichava Gilberto Gil, que pichava Wilson Simonal, que pichava Nara Leão, que pichava Tim Maia...” (p. 176).

O “espírito do tempo”, na verdade, não se limitava a artistas e seus desafetos; importante instância produtora de prestígio, a crítica musical não demonstrava o menor comedimento em seus comentários e, respaldada pelas estratégias comerciais da indústria fonográfica, reforçava os contornos entre o “bom” e o “mau” gosto musical. Com efeito, a relação da crítica especializada com as transnacionais do disco não operava em mão única, isto é, a primeira apenas corroborando as oposições conceituais que a segunda maquinava nos “porões” da indústria cultural; havia, na verdade, um complexo jogo de poder e influência entre essas duas instâncias. Em sua pesquisa sobre a indústria

fonográfica, Rita Morelli (2009) expõe, por exemplo, o depoimento de um crítico musical que, à época, se ressentia por seu poder de influência sobre as gravadoras não ser “tão grande quanto seria desejável”, e assim nem sempre conseguir fazer com elas “não fiquem só fazendo aquelas porcarias e invistam mais naquilo que chamam de prestígio” (p. 171). Torna-se patente, assim, o poder legitimador — o que não quer dizer, frise-se, poder de convencimento junto ao público consumidor — que a crítica musical detinha à época.

Como anteriormente exposto, as gravadoras lançavam mão das rubricas “comercial” e “cultural” (dividindo seus artistas em dois pólos), e essa oposição conceitual evocava, na verdade, uma distinção entre o disco feito para “público” e aquele produzido para a “crítica”, tal qual argumenta Rita Morelli.

A partir dessa lógica, os discos produzidos pela MPB (faixa de “prestígio”) miravam a crítica especializada e sua função de reconhecimento de qualidade. Em outros termos, a obra considerada “cultural” poderia “atualizar” suas qualidades e se legitimar no campo da música popular através do discurso da crítica, a quem também se destinava.

Para os artistas “cafona” o mecanismo era inverso. Boa parte da crítica musical da época sempre destinou a eles a rubrica de “comercial” que, segundo ela, era responsável por fabricar apenas mercadorias não-culturais e banais. Seus discos, como já dito, eram destituídos da capacidade de transmitir cultura, e ainda que se trouxesse à baila a ideia de que todos os discos são, em última análise, “comerciais”— já que são disponibilizados no mercado —, haveria então a saída de taxá-los de “comercial pelo comercial”; nesse sentido, isto é, na oposição comercial-cultural, deu-se pouca opção aos artistas rotulados de cafona. De acordo com Silvia Cardoso,

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” (2011, p. 117).

Intitulado “*Magal, sim, senhor*” e publicado em 1978 pelo jornal Folha de São Paulo, o texto do jornalista, locutor de rádio e produtor musical Walter Silva, conhecido no meio sob a alcunha de Pica Pau, revela a pouca alternativa dada ao universo musical em questão, pois mesmo quando a intenção é, supostamente, enaltecer Sidney Magal, o

escrito acentua a carga pejorativa em torno do artista. Contrapondo-se a um “entendido radialista” que atacara Magal com “palavras altamente desairosas”, Walter começa dizendo que o cantor de trejeitos ciganos “é o preferido daqueles que não sentem vergonha por não saber inglês” e que ele “canta e interpreta aquilo que a maioria quer ouvir”. Arremata afirmando que “ignorar essa maioria é, no mínimo, burrice”. Todavia, sua contradição vem à tona quando exorta: “precisamos assumir nossa incultura”. Textualmente, o jornalista se filia a uma minoria que, segundo ele, prefere Chico Buarque, Tom Jobim, João Gilberto, Elis Regina, Caetano Veloso e Milton Nascimento, mas que precisa aceitar, sinceramente contrariado, Roberto Carlos, Waldik Soriano, Odair José e, claro, Sidney Magal no topo das paradas de sucesso. Enxerga no povo, tal qual o partido comunista quando da sua aproximação às “raízes do samba” nos anos 60, uma massa carente de conscientização, por isso, neste caso, apenas “preparado para ir até Magal”. Em resumo, o que inicialmente parecia ser a valorização do artista em questão vai se dissolvendo, até a última linha, no ressentimento do jornalista pela “incultura” do povo brasileiro; motivo pelo qual “os Magal da vida” saboreavam o sucesso.

Alguns críticos, no entanto, eram mais diretos. Flávio Cavalcanti, por exemplo, nas noites de domingo, na extinta TV Tupi, manifestava-se estilhaçando os discos de vinil que ele considerava de baixa qualidade. Poucos artistas vinculados ao universo cafona escapavam do radicalismo performático do apresentador. Outro que adotava a linha “radical” era José Fernandes, crítico musical e componente do júri da primeira edição do Show de Calouros, de Sílvio Santos, durante os anos 70 (antes de o comunicador fundar o SBT, em 1981). José Fernandes, conhecido como “Tinhorão dos pobres”, comandava, diariamente, na rádio Jovem Pan de São Paulo, uma espécie de “fuzilamento” no quadro chamado “paredão” – ao som de rajadas de metralhadora, o crítico musical eliminava toda e qualquer canção que considerava de baixa qualidade (os “bagulhos”, em suas palavras).

Nelson Ned, importante artista do “universo cafona”, chegou a ter seu nanismo achincalhado pelo músico e jornalista Ronaldo Bôscoli, de maneira tão direta que hoje romperia facilmente a barreira do “politicamente correto”. E no tocante ao embate “cafonas” *versus* críticos musicais, acreditamos que uma frase de Nelson Ned assinala bem alguns pontos dessa turbulenta relação. De certa forma realizando sua “invisibilidade” e, ao mesmo tempo, adotando uma postura reativa, Nelson diz que,

O artista popular da minha linda, da linha de um Agnaldo Timóteo, não tem que se preocupar com a imprensa. Quem tem que se preocupar com a imprensa é Djavan, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, porque eles vivem da imprensa; nós, não. Nós somos cantores de AM ... Somos homens do povo (Ned apud Araújo, p. 182)

As adjetivações pejorativas que envolviam os “cafonas” eram tão nítidas nesse momento histórico — a crítica musical ou os ignorava ou argumentava que faziam uma espécie de submúsica estritamente comercial — que nem um encontro com o consagrado músico baiano, Caetano Veloso, pôde livrar Odair José das vaias. No ano de 1973, quando os festivais da TV (Record e Globo) agonizavam já sem muita credibilidade, a Phonogram idealizou uma espécie de festival das gravadoras (Morelli, 2009), o Phono-73, realizado no Palácio de Convenções do Anhembi, em São Paulo, entre os dias 11 e 13 de maio. Para a imprensa o evento era mais uma “feira” do que propriamente um festival (Jornal do Brasil, maio de 1977).

As três noites de música ao vivo contaram as mais diversas participações, entre elas o duo Caetano-Odair (sugerido aos produtores pelo compositor baiano) na canção “Eu Vou Tirar Você Deste Lugar”. Entretanto, um público essencialmente universitário demonstrou reprovação à estratégia de Caetano, que segundo Odair só não aceitaria cantar a “canção da pílula”: as vaias, logo nos primeiros acordes da música, fizeram com que o baiano deixasse o palco, alterando o curso normal da apresentação. Em entrevista ao blog **Discografia**, Odair lembra que os protestos só diminuíram, autorizando a “dupla” a terminar a canção, após Caetano atirar o microfone no chão, abandonar o show e negociar sua volta com os produtores do festival.

Num texto de 1973 para o Jornal Opinião, o jornalista e crítico musical brasileiro Tárík de Souza chamava atenção para as vaias direcionadas ao “tímido, desajeitado, incompetente violonista e cantor Odair”²⁸. Ainda segundo Tárík, Odair não passaria de um “esforçado e pouco inventivo imitador de Roberto Carlos”.

Para Julio Hungria, Odair representou, na Phono-73, a “parcela da submúsica”²⁹, tal qual exposto em um texto de maio de 1973, para a seção “Música Popular” do Jornal do Brasil. Na semana seguinte, para o mesmo caderno, o crítico fez questão de recordar o fatídico episódio durante festival, afirmando que “da fúria do público”, Odair foi “salvo por Caetano”.

²⁸ *Jornal Opinião*. 1973.

²⁹ *Jornal do Brasil*. 1973

À época, em entrevista ao Diário de Notícias o “terror das empregadas” chegou a afirmar que as vaias não foram exatamente para ele, e sim uma reação do público “a uma coisa nova”³⁰; defendeu ainda, na mesma entrevista, que “a atitude tinha que ser aquela”, pois num festival “onde só tinha baiano fazendo coisas sofisticadas”, a “vedete” tinha quer ser ele e seus “boleros”. Hoje, no entanto, é interessante perceber que sua opinião sobre aquele episódio é outra: em texto escrito recentemente para a Ilustríssima (2014) e intitulado “O penetra na MPB”, Odair comenta que aos olhos da platéia ele era um “intruso”, um “penetra” e, por isso, as vaias foram endereçadas somente a ele. Segundo o goiano, o público ali presente não “soube aceitar” a intenção “linda e pura” de Caetano.

Vale pensar que já naquela ocasião Caetano exercitava sua vocação de mediador cultural, pois ao aproximar deliberadamente Odair de um público “novo” — daí em boa parte o ruído causado — o baiano reivindicava, em última instância, a competência de “garimpar”, “deslocar” e, o mais importante, dotar de valor simbólico um artista “marginal”. Em outras palavras, a estratégia do dueto (independentemente das vaias que vieram a ocorrer) se tornaria valiosa não apenas para Odair José — cuja comunicação com o que poderíamos chamar de elite cultural era absolutamente restrita em 1973 —, mas também para Caetano Veloso, que com seu ato sublinhava uma suposta habilidade de produzir pedagogias a partir de seu conhecimento acerca da história da música popular brasileira e de certos valores “escondidos”.

Vale ainda mencionar que trinta e dois anos depois do festival da Phonogram, a Universal lançou o DVD *Phono 73 – O Canto De Um Povo*, mas as imagens da parceria entre Caetano e Odair, entre outras passagens, não foram registradas. Em matéria a Folha de São Paulo, publicada em sua versão online no dia 15 de novembro de 2005, o jornalista Luiz Fernando Vianna afirma que o DVD, mesmo incompleto, “registra a história da MPB”.

As críticas a Odair José, sabidamente, não se limitavam ao episódio da Phono-73, tampouco aos cadernos de música dos jornais. Até mesmo os textos de humor de Luís Fernando Veríssimo serviram de suporte para a estigmatização da música “cafona”. Na crônica intitulada “O monstro”³¹, encontramos a seguinte passagem:

As vacas são obrigadas a ouvir os discos de Odair José, o noticiário internacional e as listas de aprovados em Moral e Cívica durante 24 horas por dia. Mal humoradas, dão leite azedo (..)

³⁰ *Diário de Notícias*, 1973.

³¹ *Jornal do Brasil*, 1977.

Já em uma entrevista dada por Marisa Raja Gabaglia, apresentadora do programa “Só o Amor Constrói”, à jornalista Veralúcia, lemos que ela sente “desgosto”³² por ter sua imagem “queimada” como jornalista “à medida que precisou envolver-se com Jerry Adriani e Odair José”.

E apenas para consolidar a posição da imprensa, no mais das vezes, em relação a Odair — e mais amplamente à maioria dos “ídolos bregas”—, vale resgatar, como último exemplo, trechos de um texto sobre o dia a dia da Seleção Brasileira de Futebol durante a Copa de 1974, na Alemanha Ocidental. O contexto, obviamente, soa inapropriado para se aprofundar questões acerca da música popular mas, ainda assim, o caderno de esporte do Jornal do Brasil (maio de 1974) não deixou de dar sua contribuição para a estigmatização do “brega”. Ao comentar a viagem de ônibus da “esquadra canarinho” rumo ao local de uma determinada partida, a matéria pontua que o trajeto só deixou de ser tranquilo nos momentos em que foram colocadas no toca-fitas as “péssimas” canções de Odair José, cuja “voz estranha” acordava os atletas que queriam descansar.

1.6 – “Geógrafos da alma do povo” *versus* causadores de “mal-estar”: modulações acerca da temática “cafona”

Como indicamos na introdução deste trabalho, o eixo temático das composições “bregas” passa hoje por uma espécie de revisionismo; as letras que antes — notadamente anos 1970 — provocavam incômodo e mal-estar, hoje parecem indicar um suposto predicado de seus autores: o de traduzir, de forma autêntica, os dramas e reveses do povo.

Nessa direção, temos na música um importante vetor de negociação, segundo Felipe Trotta:

Mais do que a representação da periferia ou do popular, as músicas *negociam* modos de pertencimento, de valorização e de circulação de discursos sobre esse popular (2013, p.163)

Os discursos sobre o popular retratado nas canções de Odair José — e mais amplamente em toda temática “brega/cafona”— são facilmente encontrados hoje, uma

³² *Diário de Notícias, Caderno 2, 04/06/1973*

vez que esse repertório desfruta de boa presença midiática. Não raro nos deparamos com jornalistas, críticos e músicos reconhecendo (e enaltecendo) em Odair e em alguns de seus contemporâneos a habilidade de “cantar o povo”. O jornalista e crítico de música Arthur Dapieve, por exemplo, usou a expressão “geógrafos da alma do povo”³³, que acreditamos sumarizar e replicar esse suposto olhar positivado da dimensão do popular.

Vejamos alguns outros exemplos: o jornalista Thiago Pereira, do Jornal O Tempo, em matéria intitulada “Herói da classe trabalhadora” (seção magazine, 2013), comenta que “Odair canta uma fauna social gigantesca, mas que curiosamente não era cantada na música popular brasileira do início dos anos 1970”³⁴.

O crítico de música e cinema André Barcinski, por sua vez, em seu blog no portal R7, optou por classificar as músicas de Odair José como “crônicas pop da periferia”³⁵.

Em matéria de 2010 para a Folha de São Paulo, o guitarrista da banda de rock cearense Cidadão Instigado, Fernando Catatau, revelou que seu interesse por Odair José se deve à “maneira simples e direta com que ele atinge as pessoas”.

Editor da revista **Rolling Stone Brasil** (importante publicação sobre o rock nacional e internacional), o jornalista Paulo Cavalcanti afirmou, em reportagem de 2013, que a música de Odair “ainda soa legal” e “ajuda a entender quem você é e também o país onde vive”.

Também nessa direção vale destacar rapidamente a atuação de Helena Tassara, documentarista e importante mediadora cultural do repertório dito “brega”. Ao comentar sobre o filme que atualmente produz (centrado na figura de Odair José, será outro a adotar a famigerada frase “Vou tirar você desse lugar” no título), Tassara defende que “o mais importante é que se reconheça que eles eram voz e expressão do povo brasileiro”³⁶. Ou como prefere Zeca Baleiro: “enquanto a Jovem Guarda falava de calhambeque, Odair transitava pelo submundo”³⁷.

Amparados pelo rápido mapeamento acima podemos inferir o que esses agentes pretendem: alçar as canções de Odair (se não todas, as mais conhecidas) à condição de

³³ Disponível em <http://www.suamae.com.br/release.html>

³⁴ Disponível em <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/her%C3%B3i-da-classe-trabalhadora-1.747283>

³⁵ Disponível em <http://entretenimento.r7.com/blogs/andre-barcinski/odair-jose-e-o-pop-da-periferia-20131219/>

³⁶ Disponível <http://brasileiros.com.br/2010/07/pilula-antiesquecimento/>

³⁷ Disponível em <http://revistastravaganza.com.br/index.php/especiais/co/430-a-melhor-entrevista-do-ano>

“verdadeiras”, “autênticas”, legitimando-as. Entretanto, a legitimidade opera aqui sob um prisma particular: independentemente de serem ou não “comerciais” (isto é, de circulação ampliada), são autênticas por refletirem traços fundamentais de uma cultura popular, por espelharem a alma de um povo virtuoso a despeito de suas dificuldades e fraquezas. Novamente cabe um paralelo com o que vem ativando aquilo que Trotta chama de “*sensação de periferia*”: “uma ação política *de positivação de um espaço desvalorizado*, habitado por pessoas igualmente desvalorizadas nas hierarquias sociais” (2013, p.170)

Podemos (e devemos) ampliar o leque de análise, isto é, não nos fixarmos tão somente nas composições de Odair José, mas em todas aquelas que de alguma forma abordaram temas “espinhosos” e delicados sem muitas manobras estilísticas, tensionando algumas medidas de gosto estabelecidas. Avançando, temos a possibilidade de tratar de um “mal-estar” para além do romantismo rasgado que entoava basicamente queixumes de amor, desilusões, ciúmes, rompimentos etc. Sem exatamente descartar esses temas, um certo “constrangimento” ganha corpo e se relaciona com a falta de “medida” analisada por Umberto Eco (1993) — fabricada socialmente e que pode variar de tempos em tempos — em canções como “Cadeira de rodas”, “Canção do paralítico”, “Trevas”, “Mulher sem nome”, “Estou amando uma garota de cor”, e “Fruto do nosso amor (amor eterno)”. Esses são apenas alguns exemplos dentro de um universo seguramente maior.

Em “Cadeira de rodas”, Fernando Mendes lamenta não ter tido “coragem o bastante para se decidir” entre declarar ou não o amor que sentia por “aquela menina em sua cadeira de rodas”, que passava os dias à porta de sua casa; Carlos Alexandre, outro representante da vertente “cafona”, implora a ajuda de Deus na missão de “fazer um paralítico feliz” na “Canção do paralítico”; em “Trevas”, Roberto José descreve o amor entre o homem e uma mulher cega que “vive num mundo sem luz” e que só “sente a claridade” em seu “rosto amigo”; “Mulher sem nome”, bolero de Cláudia Barroso, consagrou a cantora como a porta-voz das amantes; na música, que narra o “drama” de uma mulher envolvida amorosamente com um homem casado, Barroso provoca: “pra quem me condena, meu desprezo é profundo/quem quiser me criticar, primeiro conserte o mundo”; em “Estou amando uma garota de cor”, Cláudio Fontana canta que “está apaixonado pela garota de cor”, mas que não vê “nela a cor escura que tem”; “Fruto do nosso amor (amor eterno)”, como já exposto na introdução deste trabalho, narra o

agonia de um homem que, impotente, assiste à morte de sua esposa e do filho que eles teriam, no momento do parto.

Vimos no desenrolar deste capítulo qual era o direcionamento, em linhas gerais, da crítica especializada nos anos 1970 em relação à vertente “cafona”. Apesar da grande popularidade, esses dramas do cotidiano causavam mal-estar perante as instâncias de consagração do “bom gosto”, que não enxergavam nestas canções nenhum traço de autenticidade ou “verdade”. Muito ao contrário, essa “habilidade” de mexer com sensibilidades reprimidas e/ou com personagens marginalizados colaborou para a estigmatização que o “brega” recebeu desde sua gênese.

Hoje, contudo, alguns agentes legitimadores resgatam justamente essa base temática para, numa análise inversa, modular novos significados e reconhecer algum valor na iniciativa dos “cafonas.” Recentemente, em 2012, em entrevista ao blog da jornalista cultural Lorena Calábria, Felipe S., vocalista e guitarrista do grupo pernambucano Mombojó, ressaltou a vocação de Odair para tratar de temas “arriscados” e disse que o músico “é importante porque preenche a lacuna dos temas que muito se fala e pouco se canta”. Ainda, demonstrou seu apreço por um artista que “fala as coisas de um jeito natural”, como se estivesse “numa conversa de bar”³⁸. Felipe chegou a dizer que a música “Merda”, composição sua, foi inspirada em Odair José ou, melhor dito, na habilidade que ele tem de tratar de assuntos “obscuros”, mas necessários. “*É uma coisa que você pensa, acha que não pode falar porque não é bonito, mas, às vezes, a verdade tem uma beleza, sabe?*”³⁹, explica o músico do Mombojó. Embora Odair não seja o compositor de nenhuma das músicas usadas acima como exemplo, a “justificativa” de Felipe parece resumir o esforço dos mediadores culturais que destacam a dimensão positiva do popular retratado pelo repertório dito “brega/cafona” como um todo.

Assim sendo, deixa-se um pouco de lado o viés do grotesco, da caricatura na análise de tais canções, num esforço de nelas perceber uma tradução fiel do povo brasileiro e suas “verdades”; o que, cabe salientar, nos parece problemático. Empunhar a espada da “essência do povo” nesse embate poderá engendrar, em última instância, uma solução tão simplista (e pretensamente hegemônica) quanto imprimir neste repertório a etiqueta do “mau gosto”.

³⁸ Disponível em <http://musica.terra.com.br/lorenacalabria/blog/?s=odair>

³⁹ Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-lirismo-objetivo-do-mombojo-imp-,858274>

ODAIR E O ROCK: CAMINHOS PARA LEGITIMIDADE

É rock mesmo o que eu quero fazer agora (Odair José, em 1977)

Os gostos são, antes de tudo, aversão, feita de horror ou de intolerância visceral aos outros gostos, aos gostos dos outros (Pierre Bourdieu)

Até aqui tratamos de conceituar a música “cafona” brasileira e situar o nosso objeto de pesquisa, o cantor goiano Odair José, no cerne dessa narrativa. Passamos pela construção do “mau gosto” musical a que foi atrelado esse repertório, dando especial atenção ao poder de estigmatização da crítica especializada dos anos 70 — momento de ascensão de Odair José no mercado fonográfico — e sua relação com essa “invisibilidade” histórica da vertente musical “cafona/brega”.

Já com esse mosaico construído, a partir deste capítulo a ideia é mapear e refletir sobre as principais articulações de Odair José com o gênero do rock’n’roll, colocando em relevo a ação dos mediadores culturais que sustentam e fomentam o processo. A negociação de Odair é atual, mas vasculha o passado (sobretudo o disco *O filho de José e Maria*, de 1977, e o tributo musical *Eu vou tirar você desse lugar – Tributo a Odair José*, de 2006) em busca de subsídios que permitam esse diálogo com o rock. O que Odair vislumbra a partir da aproximação a um gênero legitimado, acreditamos, é a possibilidade de atingir uma posição de maior prestígio (status simbólico) no mercado cultural do país, patamar que música “brega” nunca pôde lhe conferir, tampouco foi capaz de denotar aos seus consumidores.

Tentaremos, então, ao discutir gêneros musicais aproximar alguns preceitos básicos de Pierre Bourdieu em seus estudos sobre gosto e valor simbólico — vale salientar que para o sociólogo há uma relação entre a hierarquia construída socialmente para as artes e a hierarquia social de quem as consome (Bourdieu, 2007) — às perspectivas de Frith e Janotti Jr., quando esses autores se debruçam sobre os gêneros musicais e aos universos simbólicos que acionam.

A discussão sobre gosto, portanto, tendo como ponto de partida o horizonte teórico de Bourdieu, não será tratada sob uma perspectiva estética, resultado natural e imediato de uma fruição subjetiva ante um produto cultural. Ao contrário, o gosto será

entendido como algo que se codifica socialmente e que se naturaliza, ou seja, que é replicado em meio a disputas simbólicas e processos de inculcação. Não se quer com isso negar a existência do prazer, ou qualquer outro tipo de emoção, que pode nos atingir quando estamos diante de um objeto de arte, por exemplo. Nosso objetivo, vale ressaltar, é mostrar que esse tipo de experiência deriva, em última instância, de uma série de condicionamentos sociais.

A partir desse arcabouço teórico olharemos com atenção às estratégias empregadas por alguns mediadores culturais, e pelo próprio Odair José, no que tange à ressignificação de sua música, isto é, à noção de que o músico, agora respaldado por relevantes sujeitos sociais do meio musical, do jornalismo e da crítica renova discursivamente sua negociação com o gênero musical do rock num esforço duplo e simultâneo de se afastar daquilo que seria o “mau gosto” e buscar legitimidade no campo da cultura através de uma nova identidade musical: um Odair “rock’n’roll”.

2.1 – Gosto, capital cultural e legitimação simbólica

Em “A economia das trocas simbólicas” (2007), Pierre Bourdieu reivindica que o mercado de bens simbólicos constitui a cultura; um mercado que transcende a lógica monetária ao estabelecer maneiras de apropriação divididas em graus de legitimidade, isto é, para cada bem – material ou imaterial – existe uma maneira legítima, “correta”, de se absorvê-lo. Fatores extra-econômicos, portanto, são capazes, segundo o sociólogo, de filiar o indivíduo a uma determinada classe. Assim, aprende-se, por exemplo, qual vinho *deve* acompanhar determinado tipo de comida; pela mesma lógica, qual música se *deve* escutar em determinado ambiente ou ocasião. Ainda, *como* escutá-la. A noção de “maneira legítima”, ou “maneira correta”, evidencia já a não *naturalidade* do processo (e sim sua *naturalização*), em cuja base se percebe os vetores da imposição e da inculcação. Sua assimilação e reprodução, apreendidas desde muito cedo em imbricadas relações de força — seio familiar e instituições escolares, por exemplo —, se desenrolam inconscientemente e formatam nossas competências culturais.

O campo social, portanto, para Bourdieu, se manifesta como um território de disputa, onde diferentes grupos tentam impor suas regras, engendrando distinções e almejando prestígio. O capital cultural (1986), detido por aqueles que dentro de um dado grupo impõem qual vinho harmoniza com determinada comida, por exemplo, age

(constante e invisivelmente) concebendo a percepção que temos da realidade. Delineia-se, assim, o gosto como a “fórmula gerativa que está no princípio do estilo de vida” (Bourdieu, 2007, p.165), e não como uma sensibilidade inata dos agentes sociais; e a cultura – mercado de bens simbólicos – como efeito de uma construção social.

O prazer que podemos experimentar ao entrarmos em contato com algum produto da cultura não é de modo algum negado por Bourdieu. A recusa do sociólogo em usar a lente da Estética é apenas por entender que essa perspectiva aposta na *naturalidade* das hierarquias de gosto, construindo um entendimento *inato* sobre aquilo que seria o bom gosto — e, claro, o outro lado da mesma moeda, o mau gosto. Uma prática cultural, então, se sobreporia a outra por ser *naturalmente* superior a ela.

Ao contrário dessa noção, Bourdieu (e nos filiamos a ele) irá pensar o gosto como resultado não de uma fruição estética indiferente a qualquer tipo de relativismo, mas como efeito de um amplo conjunto de condicionamentos históricos (*construção social*). Sua perspectiva, portanto, é muito mais política, pois crê na *naturalização*, ou seja, em relações assimétricas de forças. Sem negar o prazer que um artefato cultural pode desencadear em seu apreciador, o sociólogo orienta suas investigações no sentido de uma sociologia interpretativa, isto é, de que maneira uma determinada prática de cultura se afirma (se naturaliza) como superior a outra. Introjeção de códigos e tendência a perpetuá-los reafirmam-se, portanto, como processos preponderantes na lógica bourdieusiana uma vez que, presentes no bojo da trajetória social dos sujeitos, findam por produzir seu gosto cultural.

Diferentemente do capital econômico — poder aquisitivo—, o volume de capital cultural, esse conhecimento sobre normas e valores que cada grupo estabelece para si, terá papel fundamental na tentativa impor verdades nas arenas onde as disputas simbólicas são travadas, isto é, na tentativa de soar *verdadeiro, autêntico, legítimo*. Assim, a noção bourdieusiana de capital cultural revela-se importante para a construção das bases sobre as quais viemos nos apoiando, quais sejam: as definições do bom e do mau gosto no campo da cultura, mais especificamente no campo musical brasileiro.

Aproximando esse breve quadro conceitual às nossas investigações, podemos reiterar a filiação do “universo cafona”— por mais fluido que seja — ao referencial de “mau gosto” musical, num contraponto óbvio (o gosto, segundo Bourdieu, é sempre relacional) à dita música de “bom gosto” que, como já visto no primeiro capítulo, nasce no Ocidente da música de concerto. Como a todo tipo de mercadoria está acoplado necessariamente um sentido, desfrutar da música “cafona”— um dos pilares desta

dissertação e, como já defendido, um repertório *a priori* com baixo grau de legitimidade/prestígio perante as instâncias de consagração da música popular brasileira — indica a (pouca) porção de capital cultural inscrito (de modo capilar) nesse consumidor; o capital cultural adquirido reverbera no corpo, manifestando-se em atitudes corriqueiras como falar, gesticular, se vestir e... Ouvir música.

O conceito de *habitus*, outro marco na teoria de Bourdieu, surge justamente como essa ação, condicionada por constrangimentos sociais que desde muito cedo operam inconscientemente em nossas tomadas de decisão (1997). Mediador entre o indivíduo e a sociedade, o *habitus* pode ser entendido como,

Um conjunto de esquemas de percepção, apropriação e ação que é experimentado e posto em prática, tendo em vista que as conjunturas de um campo o estimulam (Setton, 2002, p. 63).

Desvela-se daí que as disposições subjetivas do sujeito são, em última análise, coletivamente orquestradas (Setton, 2002; Garson, 2009).

Ao engendrarmos a oposição “bom” e “mau” gosto (no campo musical, mais precisamente) devemos levar em consideração que o *status quo* não é perene. Dinâmico, sujeito a forças assimétricas, só se mantém como tal na medida em que resiste a investidas contrárias. Mais uma vez, portanto, desenha-se claramente um amplo campo de tensões e disputas, como veremos no desenrolar deste trabalho.

2.2 Gêneros musicais: sonoridades, etiquetas e universo simbólico

A noção de música popular está intrinsecamente ligada à industrialização do fazer musical e à sua capacidade de promover sua circulação pela sociedade. Esse complexo que opera no universo da música (criação, produção, divulgação e consumo) tornou improvável a separação entre a comunicação musical, essa habilidade humana inata, e os veículos que promovem sua divulgação (Trotta, 2005, p. 183), e o “simples” ato de ouvir música, portanto, já significa desencadear processos simbólicos, todos ajustados à ideia de consumo (apropriação e uso). Participar desses processos significa, em última análise, um ato de identificação cultural.

A categorização desse complexo musical em gêneros — um processo de inclusão e exclusão no qual uma definição nasce, sempre, da análise das semelhanças e

diferenças próprias dos elementos que compõem um gênero — organiza, em certa medida, o consumo em todos os seus vetores e propõe hierarquias, fornecendo chaves para sua interpretação e para a circulação de sentidos pela sociedade. (Trotta, 2005). Trata-se — a rotulação — de uma tentativa de restringir e ordenar o fluxo do fazer musical, fundamental para o processo de produção de sentido da música popular massiva.

Para este trabalho, reside no reconhecimento da sonoridade (a “batida” e outros elementos técnicos) como componente da lógica classificatória, um valioso ponto de partida; com efeito, acompanhamos Simon Frith (1996) quando o autor explana sobre as convenções de performance (o que é visto), as convenções de mercado (como a música é embalada e vendida), além, claro, das convenções sonoras (o que é ouvido). Entretanto, queremos pensar o gênero para além desses momentos, refletindo com especial atenção sobre as convenções de sociabilidade que serão cruciais para iluminar parte da negociação de Odair José com o rock. O que buscamos, pois, é trazer para o centro da discussão também a dimensão simbólica do gênero musical, apontando para a articulação de Odair (amparado por agentes legitimadores que deslocam e ressignificam sua música) com uma rede cujos valores, gostos e afetos gravitam em torno do rock.

Como articula Janotti Jr.,

O que permite entender que tanto a configuração plástica das expressões musicais quanto às estratégias discursivas de construção da imagem pública dos atores da música contribuem para o processo de produção de sentido da música popular massiva, em uma espiral de sentidos que engloba marcas presentes na materialidade dos produtos musicais e seus posicionamentos na cultura midiática (Janotti, 2008, 81).

Filiamo-nos à perspectiva de Simon Frith quando ele defende que “é através dos gêneros que experimentamos a música” (1996, p.95), para pensá-lo, o gênero, como um formato de mediação entre a produção e sua audiência, atravessado por gostos, valores e identidades — portanto, instável.

Falar em gêneros aciona todo o universo simbólico que também o compõe desde a produção até seu consumo: “gêneros musicais descrevem habilidades musicais e atitudes ideológicas simultaneamente” (1996, p.87).

De amplo espectro, o gênero pode ainda ser definido como “um espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos

produtos midiáticos” (Janotti Jr, 2006, p. 39) Os gêneros são, portanto, uma possibilidade considerável de significados.

2.3 A legitimidade que tem o rock

Tanto o rock com o “brega” balizam este trabalho. No que tange ao segundo, acreditamos já ter construído a trama na qual o vetor do mau gosto musical opera de maneira preponderante e envolve inapelavelmente esse repertório/cancioneiro, relegando seus compositores, intérpretes e fãs a posições desvalorizadas nas hierarquias sociais e, ainda, a uma espécie de invisibilidade histórica.

No tocante ao rock partimos da premissa que, ao contrário do universo “cafona”, o gênero está bem posicionado na escala hierárquica de valoração da música — embora saibamos que o interior de qualquer gênero musical guarde diversos níveis de legitimidade. Podemos, é verdade, pensar em vários tipos de rock, o que torna difícil sustentar a noção de que o rock é mais legítimo que o universo “cafona”. Ou que a música sertaneja, por exemplo.

Assim, sem exatamente refletir sobre os graus de legitimidade do rock e de seus inúmeros subgêneros e variantes (*punk rock, heavy metal, rock progressivo, indie rock* etc), ou seja, sem a pretensão de iluminar o interior dessas micro-negociações, o que é válido para esta pesquisa é pensar que o simples fato de acionar genericamente o *lugar rock’n’roll* já pressupõe uma superioridade cultural em relação ao universo “cafona”, mesmo sendo o rock um espaço absolutamente heterogêneo e repleto de significações distintas.

Escutar rock and roll significa estar sintonizado com um conjunto de valores, vividos e pensados como superiores. Preferir outros tipos de canções é sinônimo de descompasso, de um comportamento inadequado aos “tempos modernos” (Ortiz, 2011, p. 203)

As análises sobre o gênero do rock, sua legitimidade e práticas culturais associadas têm como horizonte a emergência do modelo musical popular-massivo como fenômeno do século XX. A partir daí temos as tecnologias de gravação e distribuição como peças fundamentais na engrenagem da indústria da música. Ou seja, o rock começa a se mundializar — especialmente após Bill Haley and The Comets, com “Rock

Around the Clock”, venderem, em 1954, 15 milhões de cópias em solo norte-americano (Vladi, 2011) — como uma música híbrida: rhythm’n’blues, gospel, country, ballad estão na raiz do gênero que desde a eletrificação do blues (música feita por negros norte-americanos) passou por um processo de “branqueamento”⁴⁰.

Já como uma música essencialmente urbana e industrializada (Vianna, 1990), o rock ligou-se umbilicalmente à cultura juvenil que ajudou a forjar, cujo mote principal era de alguma forma “chocar”, “transgredir”; e cuja legitimidade alicerçava-se noção de autonomia criativa e artística. Facilmente harmonizado a outros veículos e suportes (publicidade, livros, revistas e principalmente cinema e televisão) o rock ramificou-se mundo afora, desdobrando-se posteriormente em diversos subgêneros.

A difícil relação entre ser criativo (“autêntico”) e ser comercial cria a contradição fundamental do rock: uma música inserida no contexto da cultura popular massiva — a cultura jovem encampada pelas indústrias culturais —, mas que reivindica autonomia inventiva. Como bem sintetiza Frith,

Rock é um produto musical massivo que carrega uma crítica do seu próprio sentido de produção; ele é um produto de consumo massivo que constrói sua própria audiência autêntica (Frith, 1981, p. 11).

Dada sua contradição o rock se apresenta como um “mapa reconstruído constantemente” (Janotti Jr., 2003, p. 22); toda vez que se estabiliza precisa encontrar o “rock autêntico”, aquele que, mesmo imiscuído à cultura massiva, apresenta-se como não-cooptado para sua audiência.

Nesta dissertação teremos como horizonte o rock enquanto um gênero musical que, para além das marcas técnicas e sonoras, aciona aspectos sociológicos e ideológicos de todo um universo, isto é, de uma “cultura”. Pois é a essa “cultura” que Odair, escoltado por seus mediadores, pretende se aproximar; são seus signos que ele quer manejar. Sabemos, contudo, que por ser um “mapa reconstruído constantemente”, um espiral contínuo e desigual de produção de significados persegue o gênero, informando o que vem a ser rock para uns e não para outros.

Mas o que queremos defender, de modo geral, é que na negociação com o rock’n’roll Odair José almeja experimentar o prestígio cultural que o “brega” lhe nega. E ao aproximarmos Odair José dos “símbolos” do rock teremos como pano de fundo alguns dos fundamentos que essa música passou a reconhecer, ao longo de sua história,

⁴⁰ Ver Roberto Zan (1997); e Piero Scaruffi (2003)

como relevantes para sua legitimidade, como por exemplo: as ideias de cultura juvenil, o sentido de liberdade criativa e o desejo de subversão à ordem vigente.

2.4 “Cafonas” na esteira da Jovem Guarda

Em certa medida podemos admitir alguma influência do rock na gênese da carreira artística de aristas como Odair José, uma vez que não só ele como boa parte daquela geração de cantores românticos e populares que despontaram na década de 1970 gravitou em torno da mesma esfera musical que a inaugurada pelo breve (e intenso) movimento conhecido como Jovem Guarda.

No texto de encarte da coletânea “Quatro tons de Odair José” (reunião dos quatro principais discos da década de 1970), lançada recentemente pela Universal, o jornalista e crítico de música Marcus Preto, ao comentar sobre a primeira mudança de gravadora do ídolo “brega”— em 1972, da CBS para a Phonogram (selo Polydor) —, também identificou essa proximidade: “suas ideias não combinavam mais com as vontades da gravadora, que o via como um artista da Jovem Guarda”.

Tárik de Souza, para o *Jornal do Brasil* (fevereiro de 1974), preferiu designar Odair como um representante do “rock-bolerista”.

Como comentado anteriormente, no tocante à semelhança entre os músicos da vertente “cafona” e o “rei” Roberto Carlos, Samuel Araújo, chama atenção para essa conexão ao defender que, de uma forma ou de outra, os “bregas” da geração anos 1970 absorviam as características mais marcantes do principal ídolo da Jovem Guarda. Reflete Araújo que,

Desde seu repertório ou estilo de canto até sua aparência pessoal, cantores muitos populares do universo brega emulam um ou outra marcas registradas de Roberto Carlos. Frequentemente, o isolamento e a ênfase em alguns de seus aspectos centrais, como o estereótipo romântico (por exemplo, o cantor e compositor Nelson Ned) ou seus apelos eróticos (por exemplo, Sidney Magal), além de “releituras” do repertório de Roberto Carlos (por exemplo, Waldik Soriano) são os caminhos seguidos por outros artistas que gravitaram em torno da mesma esfera musical (por exemplo, brega de luxo) (Araújo, 1988, p.72)

De fato, na trajetória artística do “terror das empregadas”, Roberto Carlos foi peça fundamental: após deixar Morrinhos, sua cidade natal, Odair fez parte de algumas

bandas na capital do estado; em todas, as influências principais eram os “clássicos da Jovem Guarda” e *The Beatles*. Quando conseguiu se apresentar na abertura de um show de Roberto Carlos em Goiânia, em 1966, Odair não pensou duas vezes e, empunhando seu violão, procurou o ídolo em seu camarim no intuito de lhe mostrar algumas de suas recentes composições. A frase “agora não, bicho, me procura no Rio” martelou na cabeça de Odair até ele completar 18 anos, quando de fato decidiu seguir a sugestão de seu ídolo maior.

Com efeito, a Jovem Guarda moldou a carreira e as aspirações de boa parte dos artistas do segmento romântico que surgiram a partir da segunda metade dos anos 1960 no país. E o artista desse universo — com o tempo quase todos foram enquadrados no balaio “brega”— que talvez mais tenha se inspirado no rock da Jovem Guarda, inclusive com algumas participações no programa de televisão apresentado por Roberto Carlos e sua turma, foi o pernambucano Reginaldo Rossi. Declaradamente imitando o “rei” no início de sua carreira, em casas de shows do Recife, Rossi direcionou, a partir de 1964, seu som para uma pegada mais rock’n’roll. Líder do conjunto *The Silver Jets*, o músico se considerava um dos precursores do rock nordestino. O site brasileiro de rock **Wiplash.net** (que se descreve como um ponto de encontro virtual das comunidades interessadas no rock e em seus sub-estilos) escreveu um texto homenageando-o no dia de sua morte, no final de 2013: “o que você pode não saber é que Reginaldo Rossi também já foi um roqueiro”, dizia um trecho. O pernambucano não escondia a origem: “A gente estava para o Nordeste como os Beatles estavam para o mundo”— declarou o autor de “O rock vai voltar” que, posteriormente, assumiu e capitalizou em cima do epíteto de “Rei do Brega”.



(EP da banda *The Silver Jets*, de 1966)

Assim sendo, para entendermos esses cantores como “continuadores” das baladas da Jovem Guarda devemos reter alguns pontos desse movimento e a presença, neste enredo, de outra figura mediadora igualmente importante: o cantor romântico Paulo Sérgio Macedo, cuja carreira musical seria outra não fosse a figura de Roberto Carlos. Sobre Paulo Sérgio falaremos pormenorizadamente mais à frente.

2.4.1 Breves apontamentos sobre o iê-iê-iê

A Jovem Guarda se caracterizou como um movimento musical intenso e breve, que perdurou oficialmente de 1965 a 1969; período em que o programa de mesmo nome foi veiculado pela TV Record de São Paulo. O objetivo principal da atração era exibir performances musicais de seus principais nomes (Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, Eduardo Araújo, Jerry Adriani, Martinha, Goldens Boys, Os Vips, The Jordans) e seus convidados.

Musicalmente (e ideologicamente) a Jovem Guarda representou o desdobramento da expansão do rock’n’roll norte-americano e inglês mundo afora (Silva, 2007), embora o gênero tenha desembarcado aqui “quase que simultaneamente ao seu aparecimento nos Estados Unidos” (Zan, 1997, p.166) — em 1955 Nora Ney interpreta em inglês o sucesso “Rock Around the Clock”.

Portanto, a Jovem Guarda é mais o desdobramento do rock “meloso” (idem) que impulsionou, por exemplo, a nossa “Rainha do Rock”, Celly Campello, com o seu “Estúpido Cupido”⁴¹, em 1959. Inicialmente, os ídolos daquele movimento também se caracterizaram por cantarem versões em português dos grandes hits do rock norte-americano, mas “a música italiana e os sucessos dos Beatles também desempenhavam seu papel no desenvolvimento do gênero” (Garson, 2010, p.8)

No tocante ao universo simbólico acionado pela Jovem Guarda, vale iluminar alguns pontos da discussão proposta pelo pesquisador em música popular Marcelo Garson, no artigo “Anos 60: o outro lado da juventude”, de 2010. O texto envereda por áreas não pretendidas neste estudo, portanto nos cabe tão somente refletir sobre uma

⁴¹ Versão em português de *Stupid Cupid*, de Neil Sedaka

determinada contradição, oportunamente observada por Garson, no cerne do movimento encabeçado pela dupla Roberto e Erasmo Carlos.

A Jovem Guarda, como um movimento parido pelo rock, trouxe consigo a contradição fundamental do gênero: a dicotomia entre ser autêntico e “comercial”. Embora muitas vezes tido como ícones de um rock “inocente” ou “ingênuo”, os “reis do iê-iê-iê”—mesmo recobertos pelo verniz da rebeldia, isto é, carros velozes, cabelos longos, calças boca de sino, gírias e letras do tipo “Eu sou terrível”, “Lobo Mau”, “Parei na contramão”, “Entre na rua Augusta a 120 por hora”— estiveram desde o início muito próximos às articulações do mercado e dos esquemas publicitários⁴². Para se ter uma ideia, pouco tempo depois de o programa *Jovem Guarda* entrar no ar e atingir altos índices de audiência, diversos produtos (camisas, cintos, bolsas, chaveiros etc), alusivos ao movimento musical, foram criados e vendidos pelo país (Zan, 1997).

Ao mesmo tempo, a bonomia de Roberto e sua turma (reiterada em alguns trechos de canções e, sobretudo, entrevistas) parecia obliterar em certo sentido o viés de protesto “real” do rock’n’roll, aproximando das ideias de desinteresse e alienação o movimento que chegou a ser traduzido eufemisticamente como uma “rebelião romântica”. Devido ao contexto brasileiro (anos 60), em que o imaginário da juventude engajada, revolucionária e heróica parecia suprimir qualquer outro, não foi difícil para alguns críticos enxergar a Jovem Guarda como mera diversão de garotos politicamente alienados, o que obviamente caracteriza-se apenas como *um* viés de análise dentre tantos outros possíveis.

No tocante à legitimidade, vale também observar que o mesmo vetor de oposição que se estendeu sobre os “cafonas” já havia operado sobre a turma da Jovem Guarda: o “bom gosto” inaugurado pela bossa-nova, segmento no qual Roberto e Erasmo tentaram, sem sucesso, sua inserção (Zan, 1997, p.171), também se distinguiu das intenções daqueles jovens oriundos dos subúrbios do Rio e de outras cidades do país, pelo menos inicialmente.

Curiosamente — e é isso o que mais nos interessa pensar aqui —, podemos articular que embora tenha forjado sua carreira pela da matriz da Jovem Guarda, Odair José vai usar a lente da contestação (subentendida em alguns momentos) a uma ordem

⁴² Apenas para corroborar a conexão entre Jovem Guarda e mercado, vale a menção de um texto escrito em 1983 por José Nêumane Pinto, intitulado “O atual ‘rock’ brasileiro é um produto artificial”. Ali, o jornalista ao atacar a legitimidade do BRock (o rock nacional dos anos 1980), evoca o movimento do iê-iê-iê para uma comparação: “o mais fervoroso adepto do rock sabe que o rock tupiniquim não veio para ficar. É apenas uma jogada mercadológica. Com foi a Jovem Guarda”.

vigente para propor uma negociação mais profunda com o rock em *O filho de José e Maria*; seu álbum conceitual de 1977 questiona alguns postulados da Igreja Católica.

Talvez emane daí a afirmação do cantor e compositor pernambucano Otto, em matéria da Folha de São Paulo (novembro, 2010):

Odair e Roberto Carlos fizeram basicamente o mesmo caminho, mas em estradas paralelas. Roberto é para a família, para o meu pai e minha mãe. Odair é para o cabaré, é para meu pai sozinho, para o homem adúltero. Ele é o verdadeiro rebelde.

2.4.2 – O triste alfaiate de Alegre: o peso de Paulo Sérgio

Possivelmente o rock'n'roll e todo o paradigma simbólico que envolve o gênero (trejeitos, comportamento, indumentária, visões de mundo, vocabulário, “atitude” etc) não tenham sido reconhecidos em Odair José, entre outros fatores, pela proximidade percebida pela crítica musical e por outras instâncias de consagração entre o “terror das empregadas” e um determinado cantor romântico, sobre o qual nunca pairou uma “aura” roqueira, nem mesmo aquela mais “pueril” da Jovem Guarda. Referimo-nos a Paulo Sérgio Macedo, cantor e compositor da cidade de Alegre (ES) que, em 1968, após abandonar a carreira de alfaiate, foi um dos cantores que mais venderam discos na década de 70. Indo além, o artista foi um dos primeiros expoentes das baladas românticas, que mais tarde seriam chamadas de “cafonas”.

Com efeito, o sucesso de Paulo Sérgio — do ponto de vista mercadológico — era tão inegável quanto o enquadramento de sua música no universo simbólico do “cafona/brega”. Ou seja, em nenhum momento coube ao artista o rótulo de cantor de baladas de rock, embora tenha indubitavelmente se espelhado em Roberto Carlos. Aliás, bem mais que isso: Paulo Sérgio foi uma espécie de “duplo” de Roberto Carlos, muito semelhante na voz, na indumentária e nos trejeitos do “rei”— e o primeiro “imitador”, como parte da imprensa o definia, a alcançar projeção nacional —, carregando essa marca até o túmulo. Entretanto, enquadrado pelas instâncias de consagração (jornalistas, apresentadores de programas televisivos e crítica musical, notadamente) unicamente na rubrica do “mau gosto” musical, o ex-alfaiate de Alegre nunca chegou às raias do prestígio alcançado por seu ídolo maior.

Não cabe a este trabalho, vale frisar, esmiuçar as orientações e estratégias (também comerciais) por trás da “construção” desse “outro” Roberto Carlos, que, segundo Araújo, possuía “o mesmo sorriso tímido, os mesmos olhos tristes, o mesmo estilo musical e o mesmo timbre vocal” (p. 30) do “rei”. Obviamente, as gravadoras e, acreditamos, o próprio Paulo Sérgio capitalizaram em cima dessa oposição: Roberto Carlos, por exemplo, lançou, no final de 1968, o disco “O inimitável”, numa alusão clara ao contrerrâneo, que, à mesma época, divulgava na imprensa ter realizado um procedimento cirúrgico na garganta para não mais soar como o “Brasa” (Araújo, 2010, p.30)—, que não ficou restrita aos artistas da época e estendeu-se ao grande público. O amplo debate fez lembrar a disputa travada por Marlene e Emilinha nos áureos tempos da Rádio Nacional.

Sem esquadriharmos os muitos pormenores dessa polêmica, mas reconhecendo o fato de que, seja como força inspiradora ou como antagonista, Roberto Carlos foi figura basal na carreira artística do ex-alfaiate, nosso principal objetivo é evidenciar a forte presença de Paulo Sérgio naquele contexto. E não apenas como um “replicante” da música e do estilo de Roberto Carlos, mas como alguém que, no mercado de disco, abriu portas para novos cantores e exerceu influência inquestionável a muitos artistas populares de sua época, como Gilberto Reis, Fredson, Jean Marcel, Fernando Mendes e o próprio Odair José. Em 1973, vale destacar, a revista Veja, ao fazer a crítica do disco de Gilberto Reis — cantor “brega” que ficou conhecido pela canção “Não tenho culpa de não gostar de você”—, defendia que “Roberto Carlos foi imitado por Paulo Sérgio. Agora Paulo Sérgio é imitado por Gilberto Reis” (Araújo, 2010, p. 31).

Assim como os diversos cantores populares que nele se inspiraram, Paulo Sérgio dialogava basicamente com estratos sociais de menor poder aquisitivo (o avesso daquilo que poderíamos chamar de elite sócio-cultural) e que participavam do “sistema” simbólico encerrado em suas canções, em sua maioria de considerável peso melodramático; as letras, cujo eixo temático não fugia quase nunca das queixas amorosas e de um romantismo tristonho e angustiado, lhe rendiam a imagem de cantor lamentoso, ao mesmo tempo em que refletiam o lugar social de um público que, de certa forma, nunca esteve muito próximo à cultura midiática norte-americana (música, filmes, quadrinhos) — molde para o movimento liderado por Roberto e Erasmo. Assim, quando Roberto Carlos redefiniu seu estilo, e já na primeira metade dos anos 70 abdicou do ideário de “juventude urbana” aventada pela Jovem Guarda em seus modos e letras sobre “carrões”, velocidade, festas e paqueras juvenis — principalmente depois da

temporada de shows no Rio de Janeiro, sintomaticamente intitulada “Além da velocidade”— para ingressar definitivamente no segmento romântico, um muro simbólico se impôs entre os dois. Para o “rei”, o caminho do prestígio musical estava mais bem pavimentado, de maneira que durante a transição de “roqueiro juvenil” para “cantor romântico” ele pôde desviar, se não totalmente mas com algum sucesso, do estigma de cantor “brega”. Isto é, ainda que existam vozes relevantes que atestem a “breguice” de Roberto Carlos, não as podemos comparar ao consenso que envolveu artistas como Odair José, Waldik Soriano, Márcio Greyck, Lindomar Castilho, Agnaldo Timóteo, só para mencionar alguns. À medida que conquistava um público mais diversificado (a partir da sedimentação do arquétipo “romântico”), o ex- ídolo da Jovem Guarda pôde ao menos travar breves diálogos com alguns dos pertencentes à “confraria” da MPB.

Já para o ex-alfaiate capixaba, importante mediador para uma série de cantores populares que talvez enxergassem nele uma espécie de “Roberto Carlos mais acessível”, coube exclusivamente, e durante toda a carreira, o estigma de cantor “cafona” que emulava as antigas canções “de fossa”. Não tendo gravitado em torno do campo simbólico do rock “inocente” e “dócil” da Jovem Guarda (que, é bem verdade, já apresentava sinais de desgaste quando iniciou de sua carreira na música), e desautorizado no panteão da MPB, Paulo Sérgio se manteve, ao longo de toda a década de 1970, nas paradas de sucesso, obtendo bons números em vendas de discos, mas seus shows estavam restritos a “espaços populares: circos, clubes do subúrbio e programas de auditório como o de Chacrinha, Bolinha e Raul Gil” (Araújo, 2010, p. 368).

O cantor e compositor, após 13 Lps e algumas coletâneas lançados, teve a carreira interrompida precocemente aos 36 anos. Durante uma apresentação num circo em Itapeverica da Serra (SP), sentiu-se mal, foi socorrido ainda no local, em seu ônibus-camarim, mas morreu dias depois, vítima de aneurisma cerebral, no dia 27 de julho de 1980.

2.5 *O Filho de José e Maria*: Odair José flerta com o rock

À webtv **Queijo Elétrico**, numa entrevista “despojada” e com ares de documentário, Odair José negou que o controverso disco *O filho de José e Maria*, de 1977, tenha sido concebido como uma ópera-rock. Segundo ele, a classificação empregada pela crítica era reflexo de desinformação ou ironia, pois a “levada” daquele trabalho remetia mais à *soul music* — graças aos arranjos da banda Azymuth, famosa pelas gravações com Tim Maia.

Todavia, à época do lançamento do disco, em maio de 1977, seus comentários indicavam que uma articulação com o universo simbólico do rock (com inspirações no roqueiro inglês Peter Frampton) era mesmo pretendida:

É rock mesmo o que eu quero fazer agora. Uma coisa mais jovem, mais pra fora, mais alegre. Quero ser eu mesmo, mas fazendo aquele sonzão inglês, de guitarra, do Peter Frampton (José apud Araújo, p.192)

Em entrevista a Folha Ilustrada (abril de 1977), confessou que, por trás do projeto, não havia “perseguição ao sucesso fácil, mas a preocupação de iniciar um trabalho de maior qualidade”.

Entretanto, fugindo à tentação de esmiuçar os pormenores dessas posições antagônicas e distantes do ponto de vista temporal (sobre ter ou não a intenção de fazer um disco de rock), o que queremos por em relevo é que a etiqueta “ópera-rock” foi usada pela crítica para classificar *O filho de José e Maria*.

Em janeiro de 1977 (quatro meses antes do lançamento do disco), Alberto Carlos Carvalho, em sua coluna sobre música popular no Jornal do Brasil, assim noticiava o início das gravações de *O filho de José e Maria*⁴³:

Uma ópera rock bíblica ao estilo *Jesus Cristo, Superstar*. Tanto que ele já pensa até em fazer uma montagem para o teatro. Além do mais, Odair descobriu a guitarra Gibson Les Paul e trocou os seus discos do Românticos de Cuba por Lps do Led Zeppelin.

No texto, a proposta de Odair de negociar com o rock ultrapassa o uso simples da rotulação; Led Zeppelin e a venerada pelos *rock stars* guitarra elétrica Les Paul acionam, ambos, um imaginário pertencente ao gênero do rock’n’roll e denotam as intenções do “terror das empregadas”.

⁴³ *Jornal do Brasil* (23/01/1977)

Em abril do mesmo ano, Tárík de Souza, escrevendo para o mesmo periódico, foi mais direto, mas sem dispensar o uso do rótulo:

Dividida em 4 partes (Casamento, Conselho, Sonhos e Volta às Origens), a ópera rock de Odair José, *O Filho de José e Maria*, acaba de ser gravada na RCA, sob produção de Guilherme Araújo e direção musical de Durval Ferreira.

Em outra passagem (*Jornal do Brasil*, junho de 1977), Tárík preferiu a designação “cordel rock”⁴⁴ para o álbum.

A etiqueta “ópera rock” segue acompanhando o disco até hoje, a diferença é que, com pompas de disco *cult*⁴⁵ — o que no nosso entender não o livra totalmente da pecha de “cafona” — o LP é agora perseguido por colecionadores de vinil, e alguns blogs de música chegam a considerá-lo um “clássico”.

Com *O filho de José e Maria* temos, então, a primeira negociação de Odair José com o rock’n’roll, supostamente em seus vetores tanto de música não-cooptada quanto transgressora, como veremos em seguida; malsucedida pelo deboche (ou desprezo) de críticos musicais e jornalistas, que seguiam, em sua maioria, enxergando no trabalho do cantor traços do “mau gosto”, e pelas investidas da Igreja Católica, que reagiu prontamente às críticas contidas no trabalho, a articulação não foi percebida. Pelo menos não com a profundidade que Odair esperava. Em outros termos, o rótulo “ópera-rock” utilizado pela crítica manifestava mesmo ironia e sarcasmo e, ao final, a tentativa de se aproximar da “batida” do rock e ingressar num novo “ambiente” simbólico (forjando para si outra identidade musical) não foi exitosa para o cantor.

Lançado pela RCA Victor — a Phonogram, então gravadora de Odair, provavelmente alarmada com o resultado comercial de “Araçá Azul”, disco experimental lançado por Caetano Veloso que, em 1973, representou o maior encalhe da indústria fonográfica brasileira (Napolitano, 2014. p. 180), preferiu não encampar as ideias do artista de questionar signos e dogmas cristãos, já imaginando o que isso representaria em termos de vendagem —, o disco narra a história de um personagem

⁴⁴ *Jornal do Brasil* (12/06/1977)

⁴⁵ Aqui, vale uma breve observação sobre o termo *cult*; sem a intenção de analisar a que exatamente se refere, suas origens e aplicações, cabe a este trabalho tão somente sinalizar que o termo aproxima-se do imaginário brega nos anos 1990, com a proposta da banda Vexame (liderada pela atriz e cantora Marisa Orth), como assinalam algumas reportagens de jornais (*Jornal do Brasil*, 1992). No grupo musical, o deboche é evidente, sempre perseguido, portanto não citamos, ao longo desta dissertação, sua conexão com o repertório de Odair José. Entendemos que o uso explícito do prisma do humor/deboche/sarcasmo na apropriação musical requer análises mais profundas, uma vez que cabe a dúvida: trata-se de uma legitimação pelo riso, ou o prisma do humor/deboche/sarcasmo representa um entrave ao processo?

que, embora Odair nunca tenha admitido, seria inspirado em Jesus Cristo. Dividido em “capítulos”, isto é, em dez músicas interligadas, o LP discorre sobre o nascimento, vida e morte de um jovem – filho de José e Maria – que, aos 33 anos, encontra a felicidade após entender e assumir sua sexualidade. Também aos 33 anos, o personagem morre.

Cabe aqui, antes de analisarmos as referências aos dogmas católicos contidas no LP, chamarmos atenção para um fato que também aproxima Odair de um imaginário roqueiro. A mudança de gravadora (a direção da Phonogram rejeitou o projeto do disco) indica a busca de autonomia artística, aspecto que, como já analisamos, está ligado visceralmente a um vetor de legitimidade no rock. A opção de Odair, então, de certa maneira expõe

O conflito constante entre o rock, com sua liberdade criativa, e a música *pop*, com suas fórmulas prontas e adequadas aos ditames do mercado cultural (Janotti Jr., 2003, p.43)

A liberdade de criação buscada por Odair à época da gravação de *O filho de José e Maria* coloca em relevo também a importância histórica do “autor” dentro da cultura rock’n’roll. Sobre a intenção de levar a cabo um projeto que muitos desaconselhavam o músico goiano revelou durante a entrevista ao canal **Queijo Elétrico**: “eu queria fazer aquilo. A única pessoa disse pra mim fazer (sic) aquele projeto fui eu mesmo”

Guitarra pendurada, Odair José escolheu a dedo seu conjunto — Hyldon, Ivan Conti “Mamão”, Alex Malheiros e José Roberto Bertrami, todos integrantes da banda Azymuth — gravou instrumentos, todos os vocais e assinou as dez faixas do disco, numa atitude típica de um *band leader*.

Primeira faixa do lado B, a canção “O casamento” é um bom exemplo da postura de insatisfação e “rebeldia” (outro vetor de negociação com o rock) adotada por Odair contra uma ordem vigente; no caso, os cânones da Igreja Católica. A música traz na abertura Odair interpretando um padre que, rudemente, interpela o sacristão da igreja a fim de saber “quem são essas pessoas?” e “o que elas querem aqui na minha igreja?”. O pronome possessivo “minha” ganha destaque na inflexão do personagem religioso. As pessoas em questão, explica o sacristão, são os convidados dos noivos José — carpinteiro nascido em Belém — e Maria — uma “simples moça caseira” — e estão ali para o casamento; ainda em tom severo e impaciente, o padre encarnado por Odair questiona várias vezes o motivo daquela união e a sequência da música nos explica que pelo fato de Maria estar grávida o casamento com José “não pode esperar”.

Já na faixa-título (“O Filho de José e Maria”), desfeito o casamento, o músico narra a rotina do filho de um casal divorciado: “Maria e José se amaram e um lindo menino nasceu/Depois eles dois brigaram e o menino sofreu (..) Seis meses na casa do pai/Seis meses na casa da mãe”. Os desdobramentos são sentidos também em faixas como “Que loucura”:

*[...] Essa foi a minha história, mas bem que podia ser a de vocês
Um problema todos os dias mais um trauma chocante uma vez por mês
Olha, eu era tão menino e ninguém teve dó*

Em “Forma de sentir”, num tom ameno e compreensivo Odair canta a suposta homossexualidade do personagem:

*Sei que és entendido e vais entender
Que eu entendo e aceito a tua forma de amor
Ame, assumo e consuma
O teu verdadeiro sentido do sentir
E nem penses que eu vou proibir...
O dobro do verso, o dobro da flor
O dobro do corpo, o dobro do amor
O beijo no beijo, o igual do igual
Trocando, entregando, buscando, chegando
Ao delírio final...*

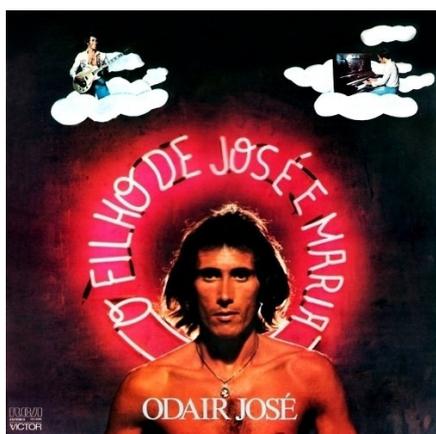
Desviando da evidente polêmica que o disco suscitou, Odair José preferiu dizer que ao compor o protagonista das canções, tinha em mente “um Clóvis Bornay... Uma pessoa de vida sexual muito livre” (José apud Araújo, p. 193), e não Jesus Cristo.

Entretanto, as referências são muitas. O disco traz na capa — cuja atmosfera criada pelo decorador Rodrigo Argolo sugeria, segundo Zózimo Barrozo do Amaral tons “feéricos”⁴⁶ — o cantor-personagem em destaque; um letreiro em neon próprio de boates e “inferninhos” (mas que também faz lembrar, pelo formato, uma auréola) reluz atrás de sua cabeça. Duas pequenas nuvens, também acima de sua cabeça, sustentam dois músicos (um guitarrista e um pianista) e compõem o restante do espaço. Na

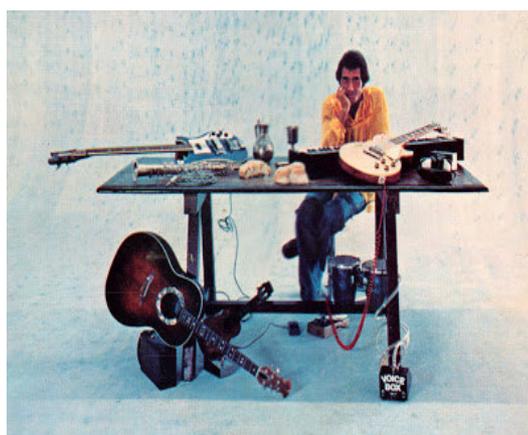
⁴⁶ *Jornal do Brasil*, 1977.

contracapa, com o cotovelo apoiado sobre uma mesa, o cantor-personagem evoca a Última Ceia, mas o pão e o vinho dividem espaço com diversos instrumentos musicais.

Entretanto, é importante frisar que em nenhum momento Odair sustentou *O filho de José e Maria* como um ataque frontal à Igreja Católica, isto é, muitas dessas análises são depreendidas a partir de uma leitura semiótica do disco. O máximo que o artista revelou foi sua inquietação com o apagamento da narrativa sobre José, o Carpinteiro, pouco antes do início da vida pública de Jesus.



Capa do disco *O Filho de José e Maria*



Contracapa

Não obstante, a reação da Igreja Católica às ideias pouco protocolares de Odair (ainda menos protocolares a um artista acostumado desde sempre a baladas românticas) foi imediata. Considerado autor de profanação e de um trabalho que feria os ensinamentos da Santa Madre Igreja Católica Apostólica Romana, o cantor chegou a ser excomungado por um bispo da cidade de Campina Grande.

Paulo César de Araújo reivindica que a mudança no estilo de Odair José, em 1977, extrapolava preocupações metafísicas (p. 194). Isso porque, segundo o próprio Odair, as ideias do misticismo oriental de Gibran Kalil Gibran (filósofo e ensaísta libanês) guiavam sua vida e carreira nos idos dos anos 70, pontuando, dessa forma, as diversas críticas presentes em *O filho de José e Maria*.

Assim, concordamos que a negociação aberta de Odair com o rock (e a recorrência a nomes de prestígio como Jeff Beck, Joe Walsh e Peter Frampton com sua

“guitarra emborrachada”⁴⁷) colocava em evidência uma ambição maior. Existia na “manobra” do “terror das empregadas”,

O desejo de participar do circuito cultural, adquirir prestígio, pegar uma ponta na ‘linha evolutiva’ da música popular brasileira e ser aceito pela intelectualidade, o público universitário e a crítica musical (Araújo, p. 193)

Reafirmamos aqui, portanto, que atingir maior valoração simbólica, ou seja, afastar-se do limbo simbólico da música dita cafona figurava entre as prioridades de Odair à época. Ainda que fosse um dos maiores vendedores de disco da década de 70 — o cantor já havia vendido algo próximo de três milhões de discos quando lançou *O filho de José e Maria* — havia no artista, além da suposta urgência em dar vazão a questões de foro íntimo, a ambição de experimentar algum prestígio, alcançar uma faixa de maior valoração no campo da música popular brasileira, e isso se daria pela ligação a um gênero musical “visível”, consagrado; e à rica experiência social que este comporta (gosto e afetos partilhados, disputas, consolidação/erosão de referenciais de valor e qualidade...)

Peter Frampton, Jeff Beck e Joe Walsh foram, portanto, alguns dos artistas evocados constantemente por Odair durante a empreitada do disco de 1977, embora no artista brasileiro estivesse mais clara, neste LP especificamente, um suposto desejo de transgredir, ou “agredir”. Não obstante essa pequena ressalva, todos os três nomes citados têm conexão, segundo o sistema classificatório que, como vimos, organiza o consumo mundial de música, com o gênero do rock’n’roll; o britânico Frampton, à frente da banda *The Herd*, fez sucesso com o público jovem durante o final dos anos 60, mas foi durante a década seguinte que se destacou como roqueiro filiado à rubrica AOR (“album-oriented rock” ou, no português, “rock orientado ao álbum”). O termo, nascido nos anos 70, se refere à época em que as rádios americanas adotavam formatos mais flexíveis de programação e, evitando reproduzir somente músicas comerciais e singles, lançavam mão de faixas dos álbuns de rock. Na década de 90, a sigla passou a designar o rock melódico, segmento no qual Odair imagina poder se “encaixar” sem muitos entraves.

Jeff Beck— músico que teve passagem pela consagrada banda de rock inglesa *Yardbirds*, logo após o *guitar hero* Eric Clapton deixar o grupo — e Joe Walsh —

⁴⁷ Odair se refere aí ao *talk box*, popularizado por Frampton. O *talk box*, ou “guitarra falada”, é um dispositivo que gera efeito similar a voz em instrumentos musicais, direcionando o som através de um tubo que geralmente está posicionado ao lado do microfone. O *talk box* foi usado por Odair em algumas faixas de *O filho de José e Maria*.

integrante da norte americana e igualmente famosa *Eagles* — reforçavam o quadro de guitarristas virtuosos do rock que moldavam os interesses de Odair José naquela época.

No entanto, porta-voz de si mesmo (e ocupando uma posição com pouca legitimidade dada sua filiação ao universo “cafona), isto é, sem a presença de atores sociais legitimados para sustentar essa experimentação e autorizar simbolicamente seu diálogo com o rock, Odair assistiu à sua empreitada fracassar. *O filho de José e Maria* foi muito mal comercialmente (para os padrões de vendagem estabelecidos pelo próprio artista à época) e milhares de cópias foram devolvidas e dissolvidas na fábrica da gravadora; seu público original não entendeu a mensagem, a maioria provavelmente ficou alarmada com a reação de parte da Igreja Católica, e o segmento da crítica musical ou ignorou ou ironizou o conteúdo e a sonoridade de um disco que não queria dialogar com o universo “cafona”.

Um exemplo de deboche praticado por parte da crítica é facilmente percebido na avaliação do crítico musical Tárík de Souza⁴⁸:

Mal sucedido no modelito cultural, Odair José resolveu voltar as mãos (e voz) à massa. Compôs duas músicas de imediata identificação nas manchetes: Crime na Barra e Divórcio. Revogadas as óperas-rock em contrário.

O próprio Odair reconheceu a “derrota” daquele projeto ao assumir a Paula Bittar, do Correio Braziliense (2014):

Fiquei muito chateado porque todos os segmentos brasileiros me barraram naquele projeto.... O cantor de “Eu vou tirar você desse lugar” não podia ser rock’n’roll, mas nada mais é rock do que um cara declarar amor a uma prostituta. Me desencantei muito.

Pelo discurso acima é possível perceber que Odair José reconhece em sua música alguns valores incorporados (Frith, 1996) próprios do rock, pois, sem recorrer a nenhuma análise propriamente técnica/sonora, ele reivindica já ser detentor do comportamento, da “atitude” necessária para *ser* rock’n’roll.

O insucesso de *O filho de José e Maria* obrigou o “terror das empregadas” a retomar seu velho estilo. No ano seguinte, o disco “Coisas simples” veio repleto de “suaves” baladas de amor, ciúmes, saudade e toda a sorte de trivialidades, indicando que o artista voltava a transitar pelo universo simbólico com o qual estava acostumado. “Foi

⁴⁸ *Jornal do Brasil*, 09/11/1977

proposital. Já que achavam que o anterior era tão complicado...” — comentou Odair, justificando a escolha do nome “Coisas Simples”.

Hoje, no entanto, a “ópera-rock” de Odair — na verdade, boa parte de suas canções, especialmente as produzidas na década de 1970, por serem dessa época seus maiores *hits* — vem sendo constantemente revisitada e reavaliada. Visto atualmente como um trabalho “incompreendido” e que remete ao rock (seja pela sonoridade das guitarras destacadas, seja pelas letras que “afrontavam” uma ordem vigente), *O filho de José e Maria* (LP raríssimo) ganha os contornos de produto “cult” ou, como já dito, de um “clássico”, destacando-se em quase toda matéria sobre o cantor. Dito de outra forma: “redescobrir” Odair José hoje e associá-lo de alguma forma ao gênero do rock implica resgatar, em algum momento do processo, seu controverso e obscuro álbum de 1977.

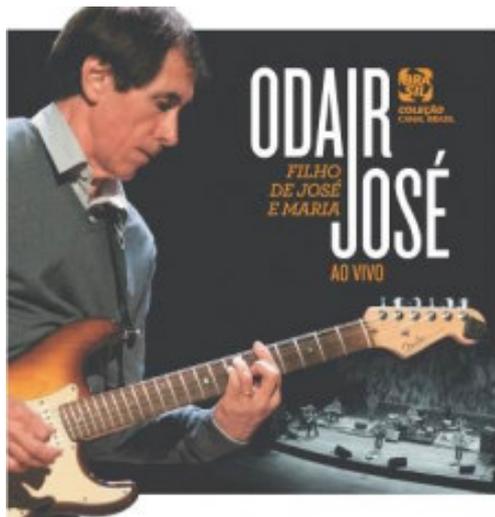
Outro sintoma que aponta para a reavaliação do disco em questão é a história escrita pela jornalista Sara Stopazzolli, dentro da “plataforma” digital do Mojo Books; editora brasileira de e-books. Declarando-se fã de Odair José, Stopazzolli baseou-se no universo do “ópera rock” de Odair para criar um enredo recheado de humor e com ares tupiniquins.

O próprio Odair, como era de se esperar, não se furtou de fortalecer o atual resgate do álbum e, encorajado por essas iniciativas, teceu elogios ao trabalho realizado no final dos anos 70. Ao site **Noisey**, ele diz:

Não é uma prepotência, não é uma arrogância, mas você me desculpe: o disco hoje é genial, imagina 36 anos atrás? Eu fiz uma coisa genial e não podia ser genial? Qual o problema, a minha genialidade assustou quem? As músicas de *O filho de José e Maria* na verdade são o dia-dia do ser humano

Em maio de 2013, trinta e seis anos após o lançamento da “ópera-rock”, Odair apresentou todas as faixas do disco durante a Virada Cultural de São Paulo, no Theatro Municipal da cidade. As imagens, captadas pela lente da documentarista Helena Tassara (outra importante articuladora na ressignificação do cantor e compositor goiano), farão parte de um documentário sobre o cantor.

Já o Canal Brasil, do grupo Globosat, veiculou um especial sobre o show e em parceria com a gravadora Coqueiro Verde Records produziu um CD/DVD com as mesmas imagens registradas por Tassara durante a apresentação.



(capa do CD/DVD *O filho de José e Maria – Ao vivo*;

guitarra elétrica em destaque)

Por fim, podemos dizer que é justamente *O filho de José e Maria* que, em última análise, irá cancelar a atual negociação de Odair com o rock'n'roll. Ainda que, como veremos a seguir, o papel dos mediadores culturais seja proeminente, é fácil perceber que não fosse a existência desse álbum a empreitada se mostraria muito mais árdua; quiçá impossível. O obscuro disco de 1977, dentro de um horizonte de tempo, torna-se um ponto no passado (próximo ao rock sob muitos aspectos) que pode ser acionado sempre que desejado.

ODAIR E SEUS (NOVOS) ALIADOS

Odair sempre foi mais rock que brega (Zeca Baleiro, em 2012)

Este capítulo é um esforço para discutir e mapear algumas das principais articulações — que se desenrolam atualmente — de Odair José com o gênero do rock. Uma vez que já apontamos para uma fundação musical que torna possível uma nova “aventura” pelo universo do rock, podemos agora lançar um olhar sobre o diálogo que ele volta a travar com o gênero. Com efeito, a empreitada de Odair nos dias de hoje apresenta consideráveis diferenças: a principal delas é que ele não está sozinho. Assim, nesse contexto, a figura do mediador cultural ganha relevo, pois é quem fomenta e alicerça o deslocamento da obra de Odair José, ajustando-a novamente ao som alto das guitarras.

3.1 – A “retromania” como força inspiradora

Em seu livro “Retromania” (2011), o pesquisador inglês Simon Reynolds defende que vivemos uma época “viciada em seu passado”. Segundo Reynolds, a primeira década dos anos 2000 foi dominada pela tentativa de reproduzir no presente manifestações e movimentos passados: “*revivals, reissues, remakes, re-enactments. Endless retrospection*”⁴⁹ (2011, p. 11). Não se trata, contudo, de antiquarismo ou história. A “onda” *retro*, de acordo com o pesquisador, se desenrola na “memória viva” (p. 14) de uma sociedade “obcecada por seu passado imediato” (p.13).

Simon Reynolds deixa claro, desde as primeiras páginas, que a tendência é abrangente, incluindo os campos da moda, cinema e teatro, por exemplo, mas é na música que suas investigações se ajustam ao nosso trabalho e abrem bons horizontes. Ao caracterizar a “retromania” como uma “força dominante” (p.14), uma “sensibilidade” (p.19) na cultura ocidental contemporânea, Reynolds chama atenção para as novas bandas que ajudam a sustentar esse deslocamento, o que diretamente dialoga com o nosso mapeamento de grupos musicais da “nova geração” que lançam

⁴⁹ Recuperações, reedições, remontagens, re-encenações. Retrospecção sem fim (tradução nossa)

mão das “estigmatizadas” canções de Odair. Ao sinalizar a tendência atual de reprocessamento e recombinação de músicas e gêneros antigos, articula que a estratégia, muitas vezes, é posta em prática por “bandas jovens” cujas “peles esticadas e bochechas rosadas” não conseguem esconder por completo a “flacidez cinza de ideias velhas”. A prudência do pesquisador ao ponderar que “não é que nada tenha acontecido na música dos anos 2000”⁵⁰ (p.21) não esconde sua principal aposta: a despeito de novas tendências e do surgimento de alguns subgêneros, o impulso predominante é, em sua visão, aquele de vasculhar incessantemente nosso passado imediato. Reynolds filia-se então à ideia central de Andreas Huyssen (2000) e, neste ponto, discorre também sobre a capacidade hoje alcançada — tecnologicamente falando — que permite e fomenta a continuidade dessa “obsessão”, num horizonte de tempo e espaço cada vez mais encolhidos.

Nossa relação com tempo e espaço nessa era YoutubeWikipedia-RapidshareiTunesSpotify foi absolutamente transformada. Distância e tempo de espera foram reduzidas a quase nada⁵¹ (Reynolds, 2011, P.58)

Portanto, trazendo para a nossa discussão as ideias de Reynolds, apostamos na “retromania” como uma espécie de força inspiradora também para o deslocamento sofrido pelo repertório de Odair e, mais amplamente, por parte da música “brega” brasileira produzida especialmente na década de 1970.

Bandas “independentes”, como as que participaram do tributo a Odair, em 2006, (Sufrágio, Los Pirata, Picassos Falsos, Poléxia, Leela etc) parecem encarnar bem a avidez de revistar patrimônios passados, ao mesmo tempo em que indicam a facilidade e a conveniência com que se acessa esse passado. Aliás, é justamente essa facilidade de acesso que alicerça a escalada *retro*. Ainda de acordo com o pesquisador, embora seus primeiros espasmos datem da década de 1980, é somente na primeira década do século XXI que essa “síndrome” (p. 20) atinge seu potencial máximo, graças aos dispositivos de tecnologia digital que a circundam.

Após receberem digitalizados os primeiros trabalhos de Odair (basicamente aqueles produzidos nos anos de 1970) pelas mãos do produtor da Allegro Discos, Sandro Bello, não é difícil imaginar que eventuais pesquisas posteriores realizadas pelos músicos acerca do repertório do “terror das empregadas” tenham ficado a alguns cliques de distância. O próprio Odair confirma a importância da internet e das ferramentas de

⁵⁰ A tradução é minha: “*It’s not that nothing happened in the music of the 2000s*”

⁵¹ A tradução é minha: “*our relationship to time and space in this YouTubeWikipediaRapidShareiTunesSpotify era has been utterly transformed. Distance and delay have been eroded to nearly nothing*”

armazenamento e acesso a dados (texto, imagem, áudio...) em entrevista ao portal R7⁵²: “A internet ajudou com que os jovens me descobrissem. Eles baixaram meus discos antigos, me viram no YouTube.”

Desta forma, aliando “visitas” a patrimônios do passado a novas ferramentas midiáticas a “retromania” (em sentido amplo, isto é, não se restringindo apenas ao campo musical) nos parece um “impulso” atuante (e relevante) em nosso tempo.

3.2 – Mediadores culturais e um novo chamado ao rock

Eu gosto mais de guitarra mesmo. As pessoas me vêem como um letrista popular, mas eu sempre gostei de som de rock, de banda tocando errado... (Odair José, em 2013)

Cabe aqui resgatarmos um dos principais questionamentos que abrem o primeiro capítulo deste trabalho: o que vem levando Odair José a buscar distanciamento da rubrica “brega”? A pergunta parece ter resposta simples, uma vez que conhecemos a carga pejorativa que recobre o termo. No entanto, o que se busca é refletir sobre a postura anterior adotada pelo cantor de certo desdém em relação às classificações musicais. Ou seja, se o rótulo “cafona” não o incomodava em outros tempos, o que o faz agora querer rechaçá-lo? A frase proferida por Odair em entrevista a revista **Cult** nos parece sintomática: “Se alguém tem que ser o rei do brega, deixa o Reginaldo (Rossi) ser”⁵³. A nosso ver a fala não revela que o “terror das empregadas” reconhece a superioridade daquele que é taxado de “rei”. A intenção é de outra ordem: Odair não quer ser rotulado como “brega”. É como se, não pertencente a esse universo, ele sequer pudesse reivindicar o posto que é de Rossi.

De fato, acreditamos que as ações simultâneas tanto de afastamento da vertente “cafona” como de aproximação simbólica ao rock representam nova tentativa de dialogar com um gênero “visível” (sedimentado), valorizado positivamente e, portanto, mais bem posicionado na escala de valoração do mercado de cultura brasileiro. Mas, como oportunamente observa João Freire Filho, devemos também levar em conta que,

⁵²Disponível em <http://entretenimento.r7.com/pop/musica/eterno-rebelde-da-mpb-odair-jose-confessa-eu-amo-as-prostitutas-elas-sao-a-alegria-do-mundo-25082014>

⁵³ Disponível em <http://www.espacovistacult.com.br/materia-descricao.php?materia=70>

Devido ao grande cruzamento de objetos consumidos, os bens culturais tendem a deixar de ser, em si mesmos, marcadores indubitáveis e estáveis de status — o critério de distinção social, nas sociedades capitalistas avançadas, parece centrar-se, cada vez mais, não exatamente naquilo que se consome, mas nas formas mediante as quais os itens de consumo são conceituados, amalgamados e desfrutados (2003, pp.91-92)

Assim, para ser *percebido* como um “mensageiro” do rock, isto é, para transpor as barreiras que estruturam e organizam o espaço do gênero, é preciso que Odair se esquive do seu passado “brega”, ainda que temporariamente.

O diálogo com o rock’n’roll não é uma escolha aleatória, reconhecemos que o gênero sempre esteve, mesmo que muitas vezes de forma latente, na fundação musical de Odair. A investida inaugural se deu em 1977, como vimos, com o disco *O filho de José e Maria*, que fracassou em sua proposta. Entretanto, quase trinta anos depois, uma nova negociação é posta em curso e faz ecoar outro chamado ao rock⁵⁴.

Antes de iniciarmos a cartografia das principais iniciativas, algumas observações deverão ser resgatas. Primeiramente, reiteramos que reconhecemos no gênero musical um importante campo estratégico de articulação da música. Ainda, que qualquer análise do ponto de vista puramente sonoro (timbre, melodia etc) não será suficiente para dar conta da identidade musical — atrelada ao paradigma simbólico do rock’n’roll — que atualmente Odair José quer reconstruir para si: ou seja, não obstante a prevalência das guitarras elétricas ou da cadência *folk* presentes em algumas faixas de seus dois últimos discos, por exemplo, queremos sublinhar as narrativas que reforçam o elo entre um produto cultural e seu gênero. Portanto, a fala dos agentes envolvidos na negociação se mostra preponderante para pensarmos o gênero musical também como uma prática social (Vladi, 2011), conectada à manifestação e cristalização de valores, gostos e afetos.

Agora, devemos assinalar que enxergamos no cantor e compositor maranhense José Ribamar Coelho Santos, conhecido como Zeca Baleiro, o principal articulador do processo que hoje busca legitimar a produção musical do “terror das empregadas” por meio de sua negociação com algumas marcas do rock. “Odair merecia um disco rock and roll”, avalia Baleiro.

⁵⁴ É interessante notar como esse chamado ao rock é difuso e de grande extensão: uns mediadores recorrem ao estilo *folk*, outros ao *indie rock*. Uns citam Bob Dylan, outros preferem Beatles, Neil Young, Black Sabbath ou mesmo Raul Seixas. O próprio Odair, por sua vez, chega a perceber semelhanças entre seu último trabalho — o álbum *Dia Dezesseis* — e os Rolling Stones (Mick Jagger e Keith Richards, especificamente).

Transitando sem maiores dificuldades pelo construto da MPB, ao mesmo tempo em que pratica certo hibridismo musical e afina-se às novas mídias de comunicação, Baleiro se caracteriza, a nosso ver, como um relevante mediador cultural; persegue constantemente novas experiências musicais e, dotado de cacife simbólico, é capaz de oferecer valorização a partir de uma posição privilegiada dentro do mercado de música brasileiro. Como bem pontua John B. Thompson,

Algumas valorizações simbólicas levam maior peso do que outras em função do indivíduo que as oferece e da posição da qual fala; e alguns indivíduos estão em uma melhor posição do que outros para oferecer valorizações e, se for o caso, impô-las. (...) Ao adquirir valor simbólico, um trabalho pode adquirir um grau de legitimação – isto é, pode ser reconhecido como legítimo não apenas por aqueles que estão bem posicionados para atribuir valor simbólico, mas também pelos que reconhecem e respeitam a posição daqueles (1995, p. 204)

Também Renato Ortiz observa o “peso da fala”:

A fala para ser levada em levada em consideração (ou seja, para ser escutada), deve se revestir de legitimidade. Existe, portanto, um mercado dos sentidos no qual as falas desfrutam de valores diferenciados (2011, p.98)

Ao debater, entre outras coisas, sobre estilos de vida no cenário comumente chamado de *pós-modernidade*, João Freire Filho (2003) chama atenção para os “árbitros do gosto”, figura cuja função é também desempenhada pelos mediadores culturais.

Na verdade, segundo nos parece, essas expressões (“mediador cultural” e “árbitro do gosto”) poderiam em certos casos funcionar como sinônimos, mas esse mergulho semântico não nos soa essencial. Importante é observar juntamente com o pesquisador como esses árbitros — que, segundo ele, englobam os “novos intermediários culturais”, noção cunhada por Pierre Bourdieu, e que “atuam na moda, no design, na decoração, na publicidade, no marketing, na produção e organização cultural...” (Freire Filho, 2003, p. 85) — vêm condescendo com constantes alternâncias dos referenciais de qualidade num panorama cultural cada vez menos rígido, mas ainda edificado sobre as hierarquias do gosto e sobre as distinções sociais que elas trazem a reboque.

Se parte dos críticos e colunistas dos grandes jornais procura, a seu modo, manter-se fiel à tradição de crítica da cultura de massa, condoendo-se publicamente com novos sinais de decadência dos valores, as demais seções dos suplementos culturais e dos cadernos de

TV costumam locupletar-se com as reviravoltas do gosto... (Freire Filho, 2003, p.85)

Há então um aspecto interessante a respeito desses intermediários culturais da contemporaneidade, tal qual perscruta Mike Featherstone (1995) e que merece ser destacado. De acordo com o sociólogo, esses agentes agem fomentando novos gostos e experiências culturais a partir do acionamento tanto do “culto” como do “popular”, e essa posição ambígua e conflituosa que flui, *grosso modo*, entre a “mídia” e a “vida intelectual” (Featherstone, 1995), faz com que assumam o duplo papel de “traduzir” — no sentido de aproximar, de tornar palatável o que estava distante — como de “perturbar” e/ou “provocar”, uma vez que tendem a tensionar noções antagônicas dentro das hierarquias simbólicas.

Os novos intermediários culturais tenderiam a agir como perturbadores tanto das antigas virtudes pequeno-burguesas (como o consumo austero e disciplinado), quanto da missão cultural da direita (que canonizaria a alta cultura). Tenderiam também a defender o lazer como jogo criativo, a exploração emocional narcísica e a construção de relacionamentos paradoxais, (podendo, por exemplo, ser um puritano de dia e um playboy à noite) (Souza, 2004, p.67)

Neste cenário, Baleiro apresenta-se justamente como um desses “árbitros” (ou mediadores ou intermediários), talvez o principal deles; um “especialista” que visa produzir pedagogias, uma vez que sua fala possui algum nível de prestígio e credibilidade — capital cultural (Bourdieu, 1986) — junto aos circuitos pelos quais transita. O que buscamos expor e defender com isso também é que julgar legitimidade não se trata de dizer se um produto cultural é bom ou ruim, e sim pensar em quem está habilitado para enunciar, “quem tem a autoridade para dizer isso” (Frith, 1996, p.9). Percebe-se, em última análise, que neste “jogo” o lugar de fala de onde se emitem os juízos de valores é preponderante.

Por já termos demonstrado que o nosso pensamento sobre gêneros musicais se desdobra para além de seus aspectos técnicos e mercadológicos (Frith, 1996; Janotti Jr., 2006), podemos trazer à baila boa parte das discussões de Bourdieu e entendê-los — os gêneros — como importante dispositivo de distinção, onde práticas sociais complexas, isto é, tensões, embates e disputas de gostos, compartilhamento de códigos, valores, crenças e visões de mundo desenrolam-se continuamente entre indivíduos que, num determinado grupo social, se posicionam em diferentes lugares de fala. Dessa forma, quando Baleiro participa ativamente do penúltimo disco de Odair (“Praça Tiradentes”,

de 2012), como produtor, letrista, cantor e músico, e profere frases do tipo “Pra mim ele (Odair) é rock’n’roll”, “Odair José é um gênio da canção”, “Imaginei que seria do cacete ele tocando com a *minha* banda” (grifo nosso), ele na verdade se posiciona socialmente; tanto propaga uma opinião valorativa (que emana de seu gosto cultural) como propõe àqueles com os quais divide espaços de produção de sentido um novo lugar simbólico para Odair José a partir de uma nomeação/rotulação — para tirar Odair “daquele lugar”, isto é, do “invisível” ambiente “cafona”, que abarca boleros, baladas, sambas etc, Baleiro recorre à força das categorizações musicais. Em última análise, seu objetivo é fabricar uma verdade coletiva à medida que quer fazer com que a música de Odair seja consumida, desfrutada como *rock* (não apenas pela sonoridade, mas pela “atitude” do músico goiano, que *é* rock’n’roll).

Ao tentar incluí-lo nesse universo, ao narrar um Odair roqueiro, Baleiro o exclui simultânea e momentaneamente da vertente ridicularizada e estigmatizada do “cafona”. Como articula Janotti Jr.,

Quando uma gravadora, um músico, um crítico ou um fã assumem ou negam determinado gênero, eles o fazem de acordo com referências que estão situadas à margem ou nos confins das estratégias textuais, que são interdependentes dos aspectos sociológicos e ideológicos da produção e do consumo da música popular massiva, ou seja, a produção de sentido diante da música envolve modos de gostar/não gostar, modos de audição específicos ligados às apropriações da musicalidade (2006, p.39)

O que as mensagens de Zeca Baleiro trazem atrelado são suas competências acerca das convenções sociais que rodeiam esse campo estratégico (ou seja, as marcas do rock) e a expectativa de partilhá-las dada a posição que ocupa nessa negociação e a identificação social que tem com o produto que está propondo e com seus interlocutores. Pois, como já vimos (Frith, 1996) a produção de sentido se dá, ou não, mediante o reconhecimento dos mecanismos classificatórios e dos universos simbólicos que trazem a reboque.

Em resumo, ao expressar interesse, declarar amizade e identificação (tendo inclusive composto a música “Como diria Odair”) e, principalmente, articular uma aproximação entre o goiano e o rock, Baleiro abre canais de circulação cultural e, ao mesmo tempo, movimenta uma rede atravessada por gostos, valores e identidades musicais que precisa reconhecer o gênero/rótulo para que o processo possa ter sentido.

Ganham contornos, assim, os aspectos sociológicos e ideológicos que estão incorporados ao rock'n'roll desde o campo da produção ao do consumo.

Ainda na ocasião do lançamento do álbum “Praça Tiradentes”, Baleiro foi ainda mais enfático na narrativa, sem abrir mão das rotulações:

Ele (Odair) construiu uma obra com temas populares como eram o rock, o country, e o blues no começo, e foi corajoso, dando a cara à tapa para que, vinte e tantos anos depois, garotos do Leblon e Ipanema com Cazuza e Lobão pudessem brincar de bandidos (entrevista a Marcelo Ferla, Folha de São Paulo, 2012)

Na verdade, a iniciativa do músico maranhense de deslocar e ressignificar o repertório de Odair é um pouco mais antiga, por isso vale voltarmos a 2006. Nesse ano, Zeca Baleiro e uma série de músicos brasileiros — o titã Paulo Miklos, as bandas Pato Fu, Mundo Livre S/A, Mombojó, Leela, Picasos Falsos, Jumbo Elektro, Shakemakers, entre outras — capitanearam junto com o produtor Sandro Bello (Allegro Discos) um tributo musical a Odair, intitulado “Vou tirar você desse lugar – Tributo a Odair José”. O nome escolhido para a homenagem refere-se, obviamente, à canção homônima do artista, mas no contexto parece guardar um significado mais profundo, isto é, o desejo de reposicioná-lo, reavaliá-lo para em certo sentido livrá-lo das adjetivações pejorativas que sempre carregou.

O crítico cultural Nelson Gobbi encampou a proposta de ressignificação em um texto para o caderno de música do Jornal do Brasil (abril de 2006): “Odair José foi retirado da vala comum do brega através do revisionismo artístico de projetos como (..) o disco-tributo *Vou tirar você desse lugar*”

A despeito do título escolhido para o projeto, é possível pensar que o termo “tributo” já insinua, por si só, um desejo de legitimação. O “ídolo brega”, no entanto, se mostrou desconfiado com a proposta e revelou não ter entendido, em princípio, a tentativa de aproximação: “como assim tributo?”⁵⁵

A surpresa deixa claro que assim como a maioria dos representantes da vertente “cafona” Odair se acostumou a reconhecer o seu lugar na música brasileira, e as iniciativas que tentam tirá-lo de sua “invisibilidade” (levando-o a outros palcos) podem tanto envaidecer como trazer suspeição. Não obstante a hesitação inicial do artista, o resultado foi um CD com 18 canções interpretadas por músicos de renome no cenário

⁵⁵ <http://blog.opovo.com.br/discografia/odair-jose-o-trovador-da-luz-vermelha-parte-4/> (acessado em 11 de junho de 2013)

nacional e pelo que poderíamos chamar de “músicos da nova geração”. É importante salientar que os arranjos mais “modernos”, as guitarras em destaque e todo o carimbo performático de algumas das bandas participantes fazem com que o trabalho dialogue com o que é comumente chamado de *indie rock* brasileiro⁵⁶ – expressão musical sobre a qual falaremos detalhadamente em seguida, mas que, podemos adiantar, entendemos ser a principal e mais acessível porta de entrada para Odair, hoje, ao universo do rock (ou para uma de suas “bibliotecas”).

Ao final, por conta da homenagem, Odair admitiu: “eu era distante daquilo que tinha feito, não via o meu trabalho com os olhos que vejo agora”⁵⁷. Para o jornalista da Folha de São Paulo e crítico de música, Marcus Preto, o músico adotou o mesmo tom:

Há dez anos, eu mesmo não defendia a qualidade do que fazia. Falaram tanto que meu trabalho era menor que eu acabei acreditando. Agora estou vendo meu trabalho de forma mais respeitosa⁵⁸

As frases deixam claro que a experiência de ter suas canções interpretadas por músicos de outra geração — e, claro, detentores de algum cacife simbólico —, sob a forma de um tributo, foi determinante para o reinício de sua negociação com o rock. Dito de outra maneira: recuperando antigas influências musicais a partir da iniciativa dessa geração de músicos, sobretudo de Zeca Baleiro, com quem estendeu parceria para além do tributo, Odair pôde, além de reavaliar sua própria produção, buscar interlocução junto a um grupo social heterogêneo (músicos, jornalistas, blogueiros, críticos e consumidores) cujos valores, práticas e competências culturais estratificam-se em torno do que se entende por rock.

Cabe aqui uma observação que julgamos de grande importância: as apropriações que alguns músicos fazem do repertório de Odair José (nomes como Arnaldo Antunes, Otto, Céu, Pitty, as bandas Los Hermanos, Sua Mãe, entre outros que não participaram do citado tributo, mas que invariavelmente lançam mão de algumas canções de Odair em seus shows, discos e entrevistas) não os aproximam, em essência, da vertente “brega/cafona” de que tratamos no início deste trabalho. Acreditamos que o uso pontual de uma determinada canção (de uma determinada sonoridade), por exemplo, não é

⁵⁶ O jornalista Alexandre Matias, num texto escrito em 2002 para a Revista Zero e publicado em 2006 em seu blog (“Trabalho Sujo”), situa os discos de *indie rock* brasileiro – para ele, sinônimo do rock alternativo/independente produzido em tempos de Internet – “cada vez menos abaixo e mais ao lado do pop endossado por padrões abonados”. Disponível em: <http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/?s=pedras+fundamentais>

⁵⁷ Disponível em: <http://odiariodemogi.inf.br/caderno-a/caderno-a/629-parceria-com-zeca-baleiro-marca-novo-trabalho-de-odair-jose.html> (acessado em 11 de junho de 2013).

⁵⁸ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/832731-agora-cult-odair-jose-grava-album-de-ineditas-e-quer-reconhecimento-artistico.shtml>

capaz de suplantar ideologias, filiações, modos de agir, de se comportar, indumentárias e “atitudes” que também ligam, simbolicamente, o artista a um gênero. Como exemplo, vale lembrar o disco “Cuidado!”, de Lobão, lançado em 1988. Ali, mesmo tocando cuíca ao lado da famosa bateria da Estação Primeira de Mangueira, o músico não deixou de ser roqueiro para ingressar no universo dos bambas. A partir desse rápido exemplo, podemos perceber como dista de um plano seguro a empreitada de Odair José. Embora o peso dos agentes legitimadores que alicerçam a ressignificação de sua música seja reconhecido, acreditamos que toda a negociação proposta com o rock, através da narrativa de uma nova identidade dentro de um oceano de possibilidades, será sempre temporária, momentânea⁵⁹.

No tocante ao disco-tributo de 2006 e ao que ele proporcionou a Odair nos anos subsequentes ao seu lançamento (isto é, um convívio mais estreito e gravações com alguns dos músicos e bandas participantes), podemos pensar numa tensão entre o artista e a expressão musical *indie rock*; a edição 199 (março de 2006) da revista Bizz — importante publicação sobre música, especialmente sobre rock nacional e internacional —, por exemplo, evidencia essa articulação através da resenha intitulada “*Indies no quarto de empregada*”⁶⁰. Nesse sentido, aliás, a capa do tributo é eloquente e abre algumas possibilidades de interpretação. Sem grande esforço semiótico, não é difícil percebermos ali alguns signos que apontam para o “paradigma brega/cafona”: uma mulher de lingerie opera um toca-discos em um ambiente protegido por cortinas vermelhas e cercado objetos com estampas de animais (um pufe em estampa zebra e caixas em estampa onça) e vinis de Odair José espalhados no chão. Envolvidos pela atmosfera “cafona/brega” da cena, poderíamos pensar na jovem mulher (que traja lingerie, meia arrastão e salto alto) como sendo a personagem central da canção homônima ao tributo, ou seja, uma prostituta. O título “Vou tirar você desse lugar” então, ajustado à imagem, tornaria mais evidente o desejo de retirar Odair e suas músicas do “brega” (representado por uma espécie de “prostíbulo”).

Acima dessa possível interpretação e compondo todo o cenário existe, inegavelmente, uma estética retrô (materializada em objetos como o toca-discos, tapete felpudo, telefone *vintage* vermelho) que dialoga com o impulso sobre o qual tratamos anteriormente — a “retromania”. Assim, podemos identificar o “brega” (e o desejo de livrar-se dele, já que o título do disco não deixa dúvidas) tanto por uma lente mais

⁵⁹ Ver Stuart Hall (1992)

⁶⁰ Disponível em http://discofurado.blogspot.com.br/2014_03_01_archive.html

estreita que o associa ao mundo da prostituição, como por uma mais ampla que o remete ao passado do artista. Em última análise, o “brega” em Odair José estaria simbolizado, genericamente, por seu passado; tirá-lo “desse lugar” significaria, portanto, resgatá-lo desse tempo (estigmatizado, sem legitimidade) e apresentá-lo a um “presente” rock’n’roll.

O blog de música “Disco Furado” ao esquadrihar o CD, faixa a faixa, argumenta que *Vou tirar você desse lugar – Tributo a Odair José* representa a estrada que leva a carreira do artista de “o cantor das empregadas para ídolo *indie*”⁶¹. Nas colocações acima, encontramos dois bons exemplos de como a sonoridade só aciona seu sentido social pleno quando acompanhada da dimensão simbólica que a narrativa dos atores envolvidos pode oferecer. Portanto, quando a experiência do *indie rock* é invocada por parte da comunidade que ajuda a definir referenciais de qualidade e legitimidade, todo um universo simbólico vem à imaginação. Mais à frente nos esforçaremos para ver que universo é esse e como ele interage com Odair José.



(capa do tributo musical a Odair, de 2006)

Outros mediadores culturais, igualmente relevantes, sustentam o diálogo atual de Odair José com o rock. No encarte da coletânea “Quatro Tons de Odair José”, por exemplo, o jornalista Marcus Preto sentencia que de 1972 a 1975 o músico goiano seguiu “a cartilha do rock internacional”, em alguns momentos “foi depurando seu estilo, mais para os lados do *folk-rock*”, com claras influências de “Stills & Nash, Neil

⁶¹ <http://discofurado.blogspot.com.br/2014/03/va-vou-tirar-voce-desse-lugar-tributo.html>

Young, George Harrison e Paul McCartney”. Segundo Preto, o hit “cafona” Cadê Você?, de 1973, foi inspirado em “Hot August Night”, canção de Neil Diamond, cantor e compositor norte-americano que teve em Elvis Presley uma de suas maiores referências musicais. “Dê um chega na tristeza”, música de 1975, por sua vez, ainda de acordo com Marcus Preto, encontra inspiração em “Band on the run”, de McCartney. Dessa forma, para a rotulação que organiza o mercado a coletânea “Quatro Tons de Odair José”, lançada em 2014 pela Universal, foi embalada pelo rock.

Já em seu blog sobre música e cinema, André Barcinski afirma que as maiores influências de Odair sempre foram “Paul Anka e os Beatles” e não os “boleros lacrimejantes de Lucho Gatica, que faziam a cabeça de Ned e Timóteo”. Há aí uma nítida proposta de separação; é como se a música de Odair não pertencesse a uma matriz *verdadeiramente cafona* (grifo nosso).

Um dos comentários para o texto de Barcinski, intitulado “Odair e o pop da periferia” (2013) que, entre outras coisas, falava sobre o show do músico no Sesc Pompéia, também reforça o elo: “*posso dizer que foi um verdadeiro show de ROCK, Odair tocou o tempo todo com sua guitarra, o próprio soltando licks⁶² entre os versos da musicas. Ele citou Paul McCartney e Cat Stevens (..)*”— garantiu um visitante do site.

Em 2011, a cantora e compositora baiana Pitty, que com alguma dose de ironia se autodefine como “uma coisa entre Ivete Sangalo e Ratos de Porão”⁶³, falou sobre sua expectativa de dividir o palco com o “terror das empregadas” no Prêmio Multishow de Música Brasileira⁶⁴, exibido ao vivo pelo canal a cabo:

A expectativa é sempre boa, ainda mais nesse caso... É uma mistura de gerações, mas ao mesmo tempo com bastante coisas em comum. A gente descobriu isso tanto eu ouvindo as músicas dele [Odair] como de repente ele ouvindo as minhas coisas. E na hora que a gente foi ensaiar, que rolou uma química e ficou uma coisa bem bacana.

Mais uma vez o músico goiano recebe guarida em território rock’n’roll: está claro que as “coisas em comum” a que se refere Pitty ajudam a encurtar a distância simbólica entre ela, uma incontestável representante do pop/rock nacional, e Odair José.

⁶² Recurso dos guitarristas, os *licks* são “padrões” ou “frases” constituídas de séries curtas de notas usadas em solos ou em linhas de acompanhamento.

⁶³ *Folha de São Paulo (Ilustrada)*. 15 de junho de 2014.

⁶⁴ Disponível em <http://globo.com/multishow/premio-multishow-2011/v/odair-jose-pitty-e-uma-gracinha-e-uma-excelente-cantora/1622038/>; acessado em 03/02/2015

Fernando Catatau, virtuoso guitarrista da banda cearense Cidadão Instigado e que também esteve no palco com os dois, citou duas referências do universo do rock (nacional e internacional, respectivamente) para expor sua sensação ao consumir as músicas de Odair: “exatamente a mesma verdade que sinto quando ouço Raul Seixas, Black Sabbath”⁶⁵. Ainda sobre Catatau, vale resgatar um trecho de sua entrevista ao portal de internet **ObaOba**⁶⁶. Perguntado se o som do Cidadão Instigado poderia ser entendido como “rock progressivo misturado com brega”, o guitarrista tangenciou o regionalismo presente na proposta da banda, mas foi categórico ao dizer que “a veia principal é o rock mesmo” e que o brega para ele não é brega — e sim apenas “lado romântico”.

Quem também engrossa o coro e se destaca como importante agente legitimador da obra de Odair José (e de outros ícones do repertório “cafona” brasileiro) é o ator e cantor Wagner Moura. Vencedor do prêmio de melhor ator de cinema em 2008 e 2010 (o primeiro conferido pelo Grande Prêmio Cinema Brasil, e o segundo pelo Festival do Rio), Moura define a proposta musical de sua banda, *Sua Mãe*, como uma “mistura do rock inglês dos anos 80 com a melancolia dos cantores ditos bregas”. Em entrevista ao apresentador Jô Soares⁶⁷, em 2012, disse considerar o termo brega exageradamente pejorativo e preferir “música superpopular brasileira”; ao álbum lançado pela banda em 2011, entretanto, se refere como “disco de rock”, não deixando espaço para dúvidas. O *rock* aqui parece funcionar também com uma salvaguarda ao seu trabalho, pois mesmo Moura tendo tecido em todas as suas colocações longos elogios ao repertório “cafona” e às habilidades vocais de seus intérpretes, não titubeou e acionou o *rock* sempre que pôde. O gênero então, mais profundamente, funcionaria para Moura e para o *Sua Mãe* como uma “credencial do (bom) gosto”; isto é, mesmo refestelando-se no ambiente “brega” o artista apresentou seu salvo-conduto — suas referências roqueiras — para não pôr em risco sua condição de conhecedor (e formador) daquilo que seria o bom gosto musical (Freire Filho, 2003).

Durante a entrevista, permeada por músicas de Odair José e da banda inglesa *The Cure*, tocadas ao violão, o ator lembrou a sonora vaia que a plateia “basicamente burguesa”, segundo ele, endereçou aos ouvidos de Odair durante a Phono-73. E finalizou colocando em relevo tanto o desejo de deslocar um patrimônio musical, que

⁶⁵ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2111201017.htm>

⁶⁶ Disponível em <http://www.obaoba.com.br/brasil/magazine/entrevista-fernando-catatau-do-cidadao-instigado>

⁶⁷ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=OVtEZjYkbhs>

considera pouco reconhecido, como a crença de que a sua relevância no cenário cultural brasileiro ajudará na empreitada:

Há um preconceito muito grande em cima de determinado tipo de produção cultural, que me agonia muito. E eu gosto muito do fato de eu ser uma pessoa conhecida e, talvez por conta disso, algumas pessoas conhecerem compositores como Waldick Soriano – que eu amo –, Odair José, Márcio Greyck... Enfim, se interessarem por ouvir esses caras.

À coluna de Heloisa Tolipan, no *Jornal do Brasil*, sublinha mais uma vez seu papel de mediador no processo (sua destreza simbólica e sua competência sobre o produto cultural que propõe), afirmando que “o interesse inicial das pessoas pela banda vem por minha causa. Só que, como a banda é boa, os fãs acabam ficando”⁶⁸.

Já na entrevista ao jornalista, escritor e crítico musical Arthur Dapieve, Moura explica não ter intenção de fazer paródia. “Sabe classe média fazendo música de porteiro? Não!”— garante. Dapieve, vale o registro, analisa que *Sua Mãe* “usa o peso das guitarras e a batida pós-punk — e, no disco, uma seção de sopros que ora lembra os Balcãs ora lembra Los Hermanos”⁶⁹

Assim como Wagner Moura, Fernanda Takai, líder do grupo mineiro Pato Fu, salientou o peso dos mediadores culturais que participaram do disco-tributo de 2006, congratulando a iniciativa de deslocar parte do repertório de Odair, “trazê-lo de volta” e assim fazer com que “novos ouvintes e até mesmo aquelas pessoas que torciam o nariz para o tipo de música que ele faz prestem um pouco mais de atenção à sua obra”⁷⁰.

Em matéria assinada pelo jornalista e editor da revista *Rolling Stone Brasil* (versão da *Rolling Stone* norte-americana, que, em 1967, já se distinguia como uma das primeiras e mais relevantes publicações a encampar o movimento do rock mundial) Paulo Cavalcanti, Odair José surge como um “músico intuitivo” que se inspirou em “cantores-compositores como Cat Stevens e Neil Diamond”. No mesmo trecho, o jornalista avaliou que “essa pegada roqueira tornou comercial, radiofônica e urgente a música que ele (Odair) fazia”. Cavalcanti ainda pôde resgatar o trabalho de 1977 do músico goiano, o álbum *O filho de José e Maria*, a que se refere como uma “inacreditável ópera-rock” e como um “disco que precisa ser relançado”.

Como derradeiro exemplo desse “chamado ao rock” podemos destacar o musical “Eu vou tirar você desse lugar – as canções de Odair José”, dirigido pelo jornalista

⁶⁸ *Jornal do Brasil*. 24 de maio de 2010.

⁶⁹ Trecho extraído do *realese* escrito por Arthur Dapieve para o site oficial da banda (www.suamae.com.br)

⁷⁰ Disponível em http://www.screamyell.com.br/musicadois/odairjose_tributo.htm

cultural e dramaturgo Sérgio Maggio, e atualmente em cartaz em Belo Horizonte. Embora esse não seja seu objetivo nuclear, o espetáculo não deixa de associar Odair José ao rock'n'roll. Na montagem, tipos retratados pelo músico em suas principais canções vivem histórias encenadas por oito atores/cantores, e Maggio, da mesma forma que tirou Odair da “fossa” para aproximá-lo da comédia (essa é a linha do musical), pensou em deslocá-lo do “brega” para o rock: “no imaginário das pessoas tem essa coisa do brega, do cafona, mas a pegada rock and roll é muito forte”— defende.

Coube ao violonista Alex Souza, da banda Caraivana, a tarefa de enquadrar a montagem nesse ambiente sonoro. Para tanto, formou um quarteto com “pegada” rock'n'roll para acompanhar o elenco. Comenta o diretor musical:

Eu conhecia os principais sucessos do Odair. Dei uma mergulhada no universo das músicas dele e me deparei com um compositor muito difícil de rotular. Ele tem músicas muito elaboradas, com influências distintas. Ali tem Beatles, Bob Dylan, Roberto Carlos (...)

O ponto a ser destacado nesse momento é que todo o atual discurso de Odair José vem justamente de encontro ao quadro exposto. Habitualmente ele cria tensões ao ratificar suas inspirações roqueiras, mimetizando atitudes típicas do gênero e sugerindo familiaridade musical com seus novos parceiros. Desta forma, coloca em relevo a nova identidade musical que propõe e que espera ser percebida, compreendida e absorvida por seus (novos) interlocutores.

Pudemos perceber ainda que na maioria das imagens veiculadas hoje tanto em reportagens como na divulgação de shows e discos, Odair não dispensa a presença de sua guitarra (**ANEXO 2**); além disso, frases do tipo “meu negócio sempre foi banda de garagem” e “me sinto herdeiro dos fãs de Raul Seixas” completam um quadro bastante claro no que tange às intenções do “terror das empregadas”: manejar signos (materiais e textuais) próprios do rock.

Acreditamos que uma última (e breve) observação se faz necessária, até mesmo para alinharmos possíveis exames futuros: toda essa teia discursiva tecida pelos mediadores culturais e pelo próprio Odair José, que se estende ao paradigma do rock por vias distintas, expõe o fato de o goiano aventurar-se hoje por mídias com as quais não estava habituado.

Acostumado desde sempre a “espaços populares”— essencialmente equivalentes àqueles nos quais o cantor romântico Paulo Sérgio se apresentava à sua audiência, tal qual citamos no tópico 2.4.2 —, era através dos programas de auditório (Programa do

Bolinha, Raul Gil, “Especial Sertanejo” com Marcelo Costa, Programa do Ratinho etc) que Odair se fazia visível. Hoje, contudo, o quadro sofre alterações e o “terror das empregadas” ganha envergadura para dialogar com veículos como as revistas **Cult**, **Rolling Stone Brasil** e **Bizz**, por exemplo. No campo televisivo, o já citado show do músico ao lado de Pitty e do conjunto Cidadão Instigado (ambos filiados ao rock) no **Prêmio Multishow de Música Brasileira** e a apresentação no programa **Grêmio Recreativo MTV** (dividindo palco com Arnaldo Antunes, Paulo Miklos e Otto) podem ser entendidos como outros sintomas dessa chegada a novos palcos.

Mas a mudança só se mostra realmente importante à medida que reconhecemos a relevância dos veículos de divulgação/circulação na produção de sentido de um determinado artefato cultural. Assim sendo, para além do núcleo familiar e da escola — instâncias de legitimação consagradas em Bourdieu —, acreditamos que os complexos midiáticos apresentam-se na contemporaneidade como uma proeminente matriz cultural, que age tanto na constituição como na negociação de paradigmas de gosto (Thornton, 1996, Setton, 2002, Garson, 2009); em última análise, a mídia revela-se como produtora de legitimidade, pois “opera como “agente socializador descontextualizado” (Setton, 2002, p.69), isto é, excede os domínios da família e da escola não para ofertar conteúdos e padrões de julgamento que serão passivamente absorvidos, mas para negociá-los mediante as disputas simbólicas ali instauradas. Em outras palavras, os veículos midiáticos, analogamente às instituições clássicas esquadrihadas por Bourdieu, são espaços de distinção que socializam capital cultural e fazem vibrar referenciais de gosto perante sua audiência.

Isso nos mostra que, no ajustamento de Odair José a esses novos canais, diversos modos de interpretação são sugeridos (destaca-se geralmente o “Odair roqueiro”) e o peso da fala ganha respaldo do “suporte”, pois no seu interior também são forjados nomeações, categorizações (etiquetas musicais) e modos de julgamento e pertencimento. A audiência a que se dirigem coloca em relevo o alcance e potencial de legitimidade dessa negociação. Dessa forma, para desdobramentos futuros vale investigarmos mais detidamente: por onde circulam e são negociados atualmente os signos que querem dar conta da tensão Odair José x rock’n’roll?

3.2.1 – O mediador (e provocador) Zeca Baleiro

“É um cara (Odair) que começa a ter seu lugar reconhecido... É uma coisa de resgate histórico mesmo, ele começa a sair de um lugar e ir para outro” (Zeca Baleiro sobre Odair José)

Nascido na maranhense Arari, José Ribamar Coelho Santos, popularmente conhecido como Zeca Baleiro, começou sua carreira compondo músicas para peças teatrais infantis. Sua projeção nacional se deu em 1997, quando, já vivendo em São Paulo, participou do exitoso *Acústico MTV* de Gal Costa, dividindo com a cantora uma de suas composições — em “À flor da pele” Baleiro homenageia a consagrada “Vapor Barato”, de Jards Macalé e Waly Salomão.

A partir daí, o maranhense pôde começar a escrever uma carreira que hoje se solidifica entre a MPB e o Pop/Rock, como ele mesmo define.

A vocação mediadora de Baleiro, no sentido de investir e negociar com um determinado repertório e tensionar uma “imaginária” escala valorativa da música popular brasileira se manifestou inicialmente com a banda Charlie Brown Jr. Em entrevista ao canal do youtube “**SaraivaConteúdo**”, o artista comenta que já em 1997 (ano em que o Charlie Brown lança “Transpiração Contínua Prolongada”, seu primeiro CD) foi capaz de enxergar “talento” e uma “vibração interessante” ainda que uma camada “aparentemente banal e despreziosa” modulasse o som da então nova banda santista. Fica evidente que ao desempenhar o papel de mediador, o agente acaba falando muito sobre si, isto é, sobre suas competências e aptidões para descobrir/vislumbrar algo de qualidade. Como já dito, o mediador reivindica para si certa autoridade de designar o que merece ser exposto, descortinado, publicizado, problematizado — ainda que o produto cultural, muitas vezes, tenha uma origem diferente, como no caso do diálogo entre Zeca Baleiro e a banda Charlie Brown Jr (que, cercada por skates e pranchas de surfe, sempre transitou pelo rock, pop e rap), o mediador precisa, quando possível, mostrar envergadura para levar a cabo essa negociação. Essa “diferença de mundos” fica clara na fala de Baleiro, mas não pareceu tão difícil de ser suplantada:

Fui conhecer de perto os meninos [integrantes do grupo Charlie Brown Jr.]... Primeiro regravei uma música deles, o que nos proporcionou alguns encontros, matérias de TV etc... E senti uma afinidade, embora eles sejam de outro universo; são lá de Santos, do skate, de uma outra realidade. Eu sou do nordeste, até de uma outra geração... Mas sempre rolou afinidade e admiração mútua. Eles se mostram muito gratos por eu ter gravado uma música deles, pois, segundo eles, aquilo deu uma certa aura de prestígio num meio que é um tanto preconceituoso, que é esse meio da MPB. Tipo acontece quando Caetano gravou Peninha... Oh, que heresia!”⁷¹

A partir dessa colocação podemos enfatizar mais uma vez a ideia de que o ato “provocativo” de evocar uma canção (ou mesmo um artista ou repertório inteiro) “maldita” e dotá-la de algum valor simbólico sinaliza, entre outras coisas, o desejo de conferir status também a esse agente; em outros termos, à medida que o mediador cultural busca legitimar um artefato cultural específico perante a comunidade de conhecimento com a qual dialoga, ele quer reforçar o próprio cacife (ou capital) simbólico que o habilitaria para tal.

No tocante ao lado “perturbador” de Baleiro — de certo modo uma tendência dos intermediários culturais contemporâneos (Souza, 2004) —, ele é confirmado pelo próprio em entrevista ao jornalista Rafael Gregório, da Folha de São Paulo (abril, 2012): “É bom celebrar a vida, mas é bom também espalhar um pouco de veneno e questionar valores”⁷².

O encontro com Odair José se deu em 2005, num show no SESC Ipiranga (SP), em que o goiano foi convidado a se apresentar ao lado de Zeca Baleiro. Pouco tempo depois, Baleiro participou ativamente do disco-tributo “Vou Tirar Você desse Lugar” e, segundo Odair, passou a convidá-lo sistematicamente para novos encontros e parcerias musicais.

Como principal mediador da obra de Odair José, Zeca Baleiro parece ter a clareza que mesmo um panorama cultural mais poroso, que de certa forma acolhe discursos e exercícios culturais antes “intragáveis” — como bem observa Freire Filho, a “emergência de uma nova sensibilidade” (2003, p.89) —, não admite o solapamento completo das hierarquias de gosto que, por sua vez, constroem, ainda, certas distinções sociais.

⁷¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xGmhyXmNpi4>. Acessado em 18 de dezembro de 2014.

⁷² Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2012/04/1075399-zeca-baleiro-lanca-novo-disco-em-sp-e-assume-lado-provocador.shtml>; acessado em 25/01/2015.

O que o ensaio de João Freire Filho (2003) nos ajuda a pensar é porque a ação dos mediadores/intermediários culturais (mais especificamente Zeca Baleiro) não envereda pelo caminho que leva (ou tenta levar) à legitimação da face “cafona” de Odair José; essa direção fatalmente colocaria em relevo a aposta numa sociedade mais igualitária e pluralista que, no campo da música, estaria disposta a abarcar toda a sorte de gêneros e estilos e promover sem hostilidades aquilo que Freire Filho chamou de “ecumenismo cultural pós-moderno” (2003, p. 89). Sabedores de que essa perspectiva guarda um certo caráter lúdico e pueril, esses agentes investem em outra estratégia: ocultar a face “cafona” de Odair José, ou melhor, redesenhá-la. Das mãos de seus principais mediadores, o “terror das empregadas” ganha traços de um autêntico representante do rock; suas letras, atitudes, posicionamentos, história e estilo de vida — segundo reforçam constantemente Baleiro e outros atores sociais que revisitam a obra de Odair — surgem como setas para o *domínio* rock’n’roll, pois é a partir desse enquadramento que poderá surgir um novo produto cultural (um “Odair rock’n’roll”).

Assim — asseveram os mediadores que buscam fazer valer sua autoridade nas arenas onde esses códigos são negociados —, teria sido um *erro* decorrente de um olhar míope e preconceituoso taxá-lo durante tanto tempo de “ícone brega”, mero autor de músicas “comerciais”, toscas e sem qualidade.

Impelida por essa lógica, a produção dos dois últimos discos de Odair José se dá nesse ambiente, isto é, reconhecendo e enaltecendo marcas e sonoridades específicas do rock, capazes de fazê-lo cruzar as barreiras do gênero. Como efeito, nos parece cada vez mais claro que é por esse prisma que Odair (sob a égide de seus novos aliados) quer ser visto, conceituado e usufruído.

3.3 – Odair José na terra dos *indies*

Antes de discutirmos como e até que ponto Odair se relaciona com a vertente do *indie rock* brasileiro, afinando sua negociação com o rock, cabe fazermos algumas ponderações sobre essa expressão musical, e impor certos limites. Inicialmente, cumpre salientar que compartilhamos da perspectiva de Nadja Vladi (2011) no que concerne a algumas marcas do *indie*. Pois muito mais importante para o nosso estudo que definir se a etiqueta representa, ou não, um gênero musical em sentido estrito, é realçar os elementos que autorizam músicos, produtores e consumidores a construir um lugar de partilha de experiências, afetividades e valores, mas também de conflitos simbólicos e tensões em torno desse produto cultural reconhecido e legitimado por eles. Como já

sinalizado, não nos interessa somente a perspectiva organizacional dos gêneros no âmbito do mercado de música; reconhecemos sua relevância para o funcionamento da indústria de disco, mas aqui, ao aproximarmos Odair José do *indie rock* a finalidade é discutir como se constroem e quais são as marcas que valoram e distinguem o universo simbólico deste produto (desde a produção até o consumo) dos demais. Só assim poderemos situar Odair José na discussão.

É importante frisar, ainda, que não reflete nosso objetivo decifrar como essa negociação foi deflagrada, isto é, se foi Odair José quem articulou sua aproximação ao universo *indie* ou se foram alguns artistas filiados a essa vertente que “revisitaram” a obra do músico goiano; ainda que possamos inferir que, no afã de exercitar seu hibridismo musical, experimentar novas práticas e texturas sonoras e visitar o passado (e viver o presente) de um artista “maldito” a iniciativa tenha partido do grupamento *indie*, levar a cabo uma investigação dessa natureza poderia se tornar uma tarefa ingrata e, em última análise, improdutiva para este trabalho.

Nossa proposta, portanto, será sublinhar as principais marcas do *indie rock* para que o trânsito de Odair na “terra dos *indies*” ganhe elementos substanciais e possa, de fato, ser pensado. Filiamos-nos às ideias de Nadja Vladi (2011, 2011b) que reconhece no *indie*, entre outras características, a circulação de sua música em canais alternativos de divulgação (que remontam às *college radios* e *fanzines* dos anos 1980), o universo urbano como eixo temático principal, a proposta de resgate de elementos musicais do passado e, sonoramente, vocais despretensiosos emoldurados por uma mixagem alta com prevalência de guitarras, distorções e dissonâncias. Seguramente esses são apenas alguns aspectos; talvez o mais importante seja pensar o *indie* como uma proposta — que resultou num gênero musical — oriunda de um modo de produção. Em outros termos, o pensarmos como um estrato do rock (no mais das vezes norte-americano) que nos idos dos anos 1980 buscou afastar-se da indústria fonográfica comandada pelas *majors*, emulando a ideia de autonomia própria de algumas bandas dos anos 60 (Velvet Underground e The Stooges, por exemplo).

O *indie* emerge neste momento como uma herança do *punk*, o que faz com que surja "uma aquecida rede de companhias que fizeram mudanças significativas para as organizações comerciais de produção cultural (Hesmondhalgh, 1999, p. 35)

Dá sua denominação (*indie*, diminutivo de independent), isto é, um rock forjado como independente feito para uma minoria e que, “livre” de certas amarras, legitima-se a partir dessa desejável autonomia criativa.

The Velvet Underground, expoente do cenário *indie* norte-americano, por exemplo, caracterizou-se por ter em Lou Reed e John Cale (até 1968) as duas figuras dispostas a narrar o submundo nova-iorquino dos anos 1960: drogas, prostituição, sadomasoquismo até ocultismo compõem parte do repertório da banda, num contraponto evidente às ambições do *flower power* reinante à época.

A partir dessa proposta de separação (“criativo x comercial”), que sabemos ser problemática porque que o mercado de nicho também reivindica e imiscui-se a uma indústria da música, forma-se uma comunidade que passa a “dividir, a partir dessa rotulação, vários ideais, inclusive musicais” (Vladi, 2011b, p. 8). Os formatos geralmente adotados por esse produto (guitarras em relevo e muitas vezes distorcidas, microfônicas, sonoridade *vintage* e *low-fi*, linhas rítmicas pouco complexas, canções por vezes nostálgicas e/ou melancólicas sob um horizonte majoritariamente urbano, vocais à beira do “desleixo” etc) apontam, enfim, para uma cultura legítima aos olhos dessa comunidade.

O *indie rock* surge como contraponto ao *mainstream* e passa a atender a um mercado de nicho que gosta de consumir uma música colocada como uma expressão artística e não comercial, uma música que circula em uma rede alternativa de distribuição, que utiliza uma tecnologia mais barata para gravar seus discos e que se coloca dentro da tradição do rock (Vladi, 2011b, p. 10)

Sob a égide desses elementos, podemos propor cruzamentos tanto com a homenagem feita a Odair José em 2006 (“Vou tirar você desse lugar – Tributo a Odair José”), como com seus dois últimos discos (Praça Tiradentes, 2012, e Dia Dezesesseis, 2014), que analisaremos separadamente.

Na coletânea “Vou tirar você desse lugar – um Tributo a Odair José”, as referências *indies* saltam aos olhos. Tanto é assim que, como já exposto, a revista Bizz (2006) chegou a publicar um texto sob o título “Indies no quarto de empregada” à época do lançamento do disco-tributo.

No tocante às marcas do rock independente presentes na homenagem a Odair, podemos realçar algumas: a guitarra com mixagem alta e distorcida de Rick Bonadio na faixa interpretada por Paulo Miklos (“Vou tirar você desse lugar”); a voz suave e melódica de Fernanda Takai acompanhada pela guitarra inventiva de John Ulhoa em

“Uma lágrima”; a melancolia empregada pela banda Mombojó em “Ela voltou diferente”, e por Fernanda Marques, do grupo carioca Columbia, em “Eu queria ser John Lennon”; e a simples presença de bandas pouco conhecidas do *mainstream* como Jumbo Elektro, Shakemakers, Terminal Guadalupe, Suíte Super Luxo, Picassos Falsos, Poléxia, Suzana Flag etc, dão o tom de como esse trabalho harmoniza-se ao universo simbólico do *indie rock* brasileiro. Aliás, de acordo com o caderno de cultura do Estadão (abril de 2012, versão online) os pernambucanos do Mombojó, que participaram do tributo e com os quais constantemente Odair divide o palco, formam “um dos grupos *indies* mais celebrados nos últimos tempos”⁷³.

Apenas para pinçar um exemplo de como os artistas envolvidos no projeto viram a oportunidade de participar de um tributo a Odair José, destacamos a opinião de Bianca Jhordão, vocalista do Leela⁷⁴. Quando Jhordão comenta que ao ouvir “E ninguém liga pra mim” (música de 1973, que coube à banda no tributo) identifica traços harmônicos ao “universo estético” da banda, ela de certa forma diminui a distância entre o “ídolo brega” e o universo do rock (*indie rock*) do qual o grupo faz parte.

Toda essa atmosfera soma-se ao relevante fato de o tributo ter sido lançado pelo pequeno selo musical goiano, a Allegro Discos. Segundo Sandro Bello, produtor do disco, a iniciativa é do tipo “de fã para fã”, e o projeto, apesar de “sério”, foi “norteadado não primeiramente por questões comerciais, mas estéticas”⁷⁵. O discurso ilumina a distinção de consumo que o selo independente, tal qual o gênero, é capaz de suscitar. Diz Herschmann (2007, p.171) que,

(..) tendo em vista a complexidade da dinâmica de produção e consumo do mercado, é possível atestar que as *majors* têm um grande capital financeiro (mais poder econômico), mas as independentes (ou *indies*) têm capital sociocultural.

Assim, consumir um disco lançado não por uma *major* indica acionar simbolicamente um universo (“underground”) ao qual a gravadora independente está mais próxima — embora as delimitações entre *mainstream* e *underground* estejam cada vez mais tênues, notadamente depois da consolidação da internet no mercado fonográfico.

⁷³ Estadão. Cultura. 07 de abril de 2012. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral.o-lirismo-objetivo-do-mombojo-imp-858274>.

⁷⁴ Banda carioca de rock formada no ano 2000, que chegou a concorrer na categoria Melhor Álbum de Rock Brasileiro no Grammy Latino 2005.

⁷⁵ Disponível em <http://musica.terra.com.br/interna/0,,OI529240-EI1267,00.html>

No entanto, o mais interessante aqui é notar que no caso de Odair, mesmo tendo lançado alguns trabalhos, anteriores ao tributo, por selos musicais (entre os anos 1980 e 2000, o músico se associou a pequenas gravadoras como Polydisc, RDS, Deck) a estratégia não lhe rendeu prestígio musical. Desvela-se daí a importância dos mediadores culturais no projeto de 2006, que fizeram a interface entre uma linha de canção dita brega (tosca, clichê, de mau gosto) e o universo do *indie rock* brasileiro (mais valorizado simbolicamente para um determinado grupo).

Não devemos nos esquecer que ao articular-se com o paradigma *indie*, Odair José e seus mediadores estão, de fato, negociando com o gênero do rock.

Essa interação que o *indie rock* tem com outras musicalidades não faz com que seja associado ao world music, por exemplo, porque essa incorporação é sempre mediada pela ideia de rock. No *indie*, terá sempre essa afirmação de ser rock, mesmo quando se articula no hibridismo musical (Vladi, 2011b, p. 9)

A fala acima enfatiza o pensamento de Mathew Bannister (2006), quando o autor analisa a forte presença da guitarra no gênero: “a prevalência da guitarra é uma indicação preliminar da natureza canônica do *indie* — ela imediatamente sugere sua afiliação à tradição do *rock*”. No tocante ao instrumento citado é interessante resgatar uma fala de Odair José durante a entrevista a webtv **Queijo Elétrico** para reforçarmos sua articulação com a expressão *indie*:

Eu gosto mais de guitarra mesmo, gosto mais de banda de garagem, sempre gostei. As pessoas me vêem como letrista popular, mas eu sempre gostei de som de rock, de banda tocando errado⁷⁶.

O discurso acima, não é difícil perceber, sugere uma conexão à “pureza” sonora geralmente preconizada pelos conjuntos *indies* (Bennett, 2001). O “tocar errado” de Odair seria algo como produzir uma sonoridade mais “direta”, “limpa”, “despojada”, “solta”; um típico som de “garagem” sem virtuosismos e que, no universo dos guitarristas, dispensa apetrechos tecnológicos como, por exemplo, os pedais capazes de produzir os mais variados efeitos sonoros no instrumento. Em última instância, para o *indie* o “tocar errado” (ou “tocar mal”) pode funcionar como um referencial de qualidade, pois produz um resultado “autêntico” e, portanto, legítimo.

⁷⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qm7aCpE9HNA>. Acesso 20 dezembro 2013.

De fato, a guitarra desempenha um papel central para o rock independente. Como argumenta Andy Bennett no livro *Guitar Cultures*:

Até mesmo a maneira de *falar* sobre a guitarra confere uma importante credencial “indie” ao guitarrista, que é central tanto para a preservação de uma identidade indie autêntica como para o som e para a imagem da banda⁷⁷ (Bennett, 2001, p. 50).

Em 2007, no ano seguinte ao tributo, Odair José se apresentou no festival Conexão Vivo (BH) ao lado da banda de *indie rock* Dead Lover’s Twisted Heart, e desde então vem aventando sua “intimidade” com um determinado modelo de juventude. Em outras palavras: é a partir dessa negociação com o rock independente, consolidada no tributo, que o goiano começa a reivindicar um novo público, como discutiremos mais à frente.

3.3.1 Odair e os “doidões”

Habitualmente, Odair José propaga sua atual articulação com o rock tanto por meio do disco de 1977— sua sonoridade somada a letras que afrontavam “verdades” sedimentadas — como lançando mão de outra estratégia, essa mais recente: a vontade de renovar seu público e a si próprio.

Sobre isso é sintomática a entrevista dada ao jornalista Tiago Dias, do portal de internet UOL. Ali, Odair não esconde o desejo de estar próximo do universo jovem, que é facilmente associado ao paradigma simbólico do rock, e através dele tentar se reinventar:

Eu quero a molecada, eu quero os doidões comigo, os malucos. Essa coisa de gente muito correta, pode ficar longe.

Em outro trecho diz que “velho não sai de casa, velho não tem ânimo, não tem energia”.

⁷⁷ “Even ways of *talking* about the guitar confer important ‘indie’ credentials on guitarists, which are as central to the preservation of an authentic indie-guitar identity as the sound and image of indie-guitar bands”.

Para Barbara Bigarelli, da revista *Época*, Odair assegurou: “meu trabalho não envelhece”⁷⁸.

O jornalista Leonardo Lichote (O Globo, versão online, 2011), após escutar as faixas do “Praça Tiradentes”, congratulou a chegada de um “novo Odair”, subscrevendo a campanha dos mediadores de levar às arenas do gosto um Odair *reconfigurado*:

(..) quando se atenta para os arranjos, a produção de Zeca Baleiro, a participação de Paulo Miklos, a presença de músicas de Chico César, do próprio Baleiro e da dupla Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes em total harmonia com a safra de Odair, percebe-se que é uma volta, sim, mas do bom e novo Odair.

Igualmente, a jornalista do site de música **GarotaFM**, Christina Fuscaldo, chamou atenção para essa “metamorfose” ao fazer a resenha do mesmo disco: “Odair José não é mais o mesmo. Mas, acreditem, isso é muito bom”⁷⁹.

Percebemos então que a negociação atual de Odair com o gênero musical do rock (em muitos momentos via *indie rock*) traz a reboque o desejo essencial de redescobrir e “reciclar” sua audiência, harmonizando-se a ela. Ou seja, redescobrimo seu público o cantor forja para si nova identidade musical.

No tocante à cultura jovem, cabem algumas breves observações apenas para que a integração juventude-rock possa ser percebida corretamente. Sabemos que o rock’n’roll nasceu, como um segmento do grande mercado, ligando-se visceralmente à geração norte-americana do pós-guerra (a partir de 1950), a ponto de ser um componente para essa concepção que remetia à “mudança, inquietude, transição, rebeldia e contestação” (Rochedo, 2011); uma música *anti-stablishment*.

Deste modo, a ideia de jovem enquanto agente social dotado de valores e visões de mundo próprios e sujeitos a forças sociais específicas (e não indivíduos ligados apenas por delimitação etária) foi, naquele contexto, absorvida pela cultura de massa, conectando-se integralmente ao desenvolvimento do gênero musical, que logo se espalhou mundo afora e se tornou uma espécie de precursor de uma cultura juvenil mundial. Aos poucos o rock passou a refletir e a falar a essa geração “inquieta”, “rebelde”, “insatisfeita” e “provocadora” que ajudou a conceber, ao mesmo tempo traduzindo seus ideais de “resistência” e conferindo identidade a esse grupamento

⁷⁸Disponível em <http://epoca.globo.com/regional/sp/cultura/noticia/2013/12/bodair-joseb-o-brega-que-virou-cult.html>

⁷⁹Disponível em: <http://garotafm.com.br/2012/07/04/odair-jose-lanca-em-show-no-rio-seu-novo-disco-produzido-por-zeca-baleiro/>

social. A frase do pesquisador espanhol Carles Feixa ilumina bem a questão: “*la emergencia de las culturas juveniles esta estrechamente asociada al nacimiento del rock and roll, la primera gran música generacional*” (Feixa apud Rochedo, 2011, p.15). Na mesma linha, Janotti Jr. conclui,

[...] o rock poderia ser visto como uma resposta juvenil às pressões do modelo hegemônico. O rock criou modos de expressão que estavam longe do alcance da autoridade do mundo adulto (Janotti Jr, 2003, pp. 30 e 31)

Obviamente, ao evocarmos a juventude como categoria social devemos ter em mente que análises microscópicas podem sempre por em xeque padrões explicativos mais amplos; sobretudo se formos pensar as modulações dentro do contexto brasileiro. O que queremos dizer com isso é que muitas são os recortes possíveis dentro da noção de juventude — daí ser mais apropriado falar em “juventudes” —, fazendo com que toda a sorte de signos que apontem para essa categoria possa coexistir. Não se trata, cumpre frisar, de isolar alguns e discuti-los em suas especificidades, e sim pôr em relevo as estratégias empregadas pelo nosso objeto de estudo (Odair José) no que tange a sua articulação, hoje, com um modelo de jovem.

Convocando os “doidões”, os “malucos”, a “molecada” e gente não muito “correta”, Odair reforça, na entrevista concedida a Tiago Dias, seu desejo de buscar nesse novo público a legitimidade e a força de renovação não oferecidas pelo “velho” — esse que “não sai de casa, que não tem ânimo, que não tem energia”. E, aprofundando a análise, esse que forçosamente evoca seu passado. De forma bastante clara, o cantor explica que,

Na verdade, o público antigo continua com o mesmo conceito. Vão ver o cantor da pílula... Eu sou um artista para o público jovem. Toda vez que programam meu show para um público mais velho, a tendência de fracassar é muito grande.

A fala é sugestiva, e dela infere-se que o “cantor da pílula” (isto é, o “cafona”) se vê (e se quer) em tempo pretérito, e se emerge hoje é tão somente para comunicar-se com um tipo específico de público com o qual ainda compartilha aspectos estéticos e sociais. Rotulá-lo inteiramente como o “cantor da pílula”, no entanto, seria, na visão do músico, sinal de fracasso. O Odair atual, isto é, a identidade roqueira que se quer proeminente (mas que não é fixa), vem de encontro a um modelo de juventude concebida pelo rock (a qual se refere como “molecada”, “doidões”, “malucos”, “público

cabeça” e afins), e a interlocução com esse público constitui-se como um dos principais vetores de articulação entre o artista e um gênero musical “visível” e dotado de capital simbólico. Ou seja, por meio dessa aproximação (cultivada na grande maioria das entrevistas que concede), Odair tenta de alguma forma se desembaraçar das vestes “cafonas”— relegá-las ao passado, ainda que temporariamente — para compartilhar atitudes, experiências, gostos, valores e crenças com essa nova audiência. E sendo *consumido* desta forma, então, distinguir-se a partir de uma matriz identitária (roqueira) na contramão do “mau-gosto”.

À webtv **Queijo Elétrico**, Odair confirmou: “tocar pra jovem é muito melhor, porque jovem é que vai à festa. Velho não vai a lugar nenhum”.

Todo o discurso exposto acima também ecoa na resposta que o cantor deu a Marília Leoni, da *Veja* online, em 2013. Perguntado pela jornalista se sente orgulho por suas músicas serem consumidas e desfrutadas hoje em “baladas jovens”, Odair respondeu que sim e em seguida revelou que procura sempre fazer shows “em ambientes em que as pessoas fiquem de pé”. Arrematou exclamando que “meu negócio é energia. Mas, quando encontro fãs de 60 e 70 anos, eles perguntam “Cadê Você?”⁸⁰.

É fácil perceber, portanto, que Odair quer fomentar manifestações genuínas do rock (movimentação corporal, liberdade, vibração, “energia”), cenário no qual os “doidões” e a “molecada” seguramente se sentem mais à vontade. Novamente podemos fazer um cruzamento com o universo simbólico do *indie rock*, uma vez que a energia juvenil é uma característica das mais relevantes para o rock independente (Vladi, 2011b, p.5).

Quando os pernambucanos do Mombojó, que, com dito anteriormente, são uma das referências do *indie rock* nacional para uma determinada comunidade de conhecimento, acolhem, em 2012, Odair José quase como um “sexto integrante” da banda, a atitude denota muito mais que uma parceria musical pontual; a ação é política/ideológica, pois se esforça para legitimar a figura de Odair ante um grupo (fãs, críticos e músicos que acompanham o trabalho da banda) que tem forte identificação com aquela música e com o qual a banda compartilha uma rede fluida de valores, gostos e afinidades.

⁸⁰ O uso da pergunta “cadê você?” é sugestivo, pois remete tanto à famosa canção de Odair, sucesso no início dos anos 70, quanto suscita a ideia de que para o público antigo ele anda sumido, ou pelo menos mais distante.



(Odair José como o “sexto elemento”)

Na ocasião da parceria entre Mombojó e Odair José, Felipe S., em vídeo divulgado na página oficial da banda na rede social Facebook — um dos principais campos de interação entre os músicos e seus fãs — não deixou de exaltar a parceria: afirmou que “a grande recompensa de ser músico” é poder tocar com o autor da música que ouvia, sempre que jogava bola na rua, um “vendedor de cachaça” tocar em seu rádio. O guitarrista se referia à canção “Uma Vida Só (Pare de tomar a pílula)”

Ideologicamente, a estratégia tem início em 2006 com o tributo musical capitaneado por Zeca Baleiro e outros músicos do cenário do rock nacional. O que se segue são desdobramentos dessa iniciativa, como, por exemplo, os dois festivais — Conexão Vivo de Música⁸¹, 2007, em Belo Horizonte; e festival Se Rasgum⁸², 2010, em Belém do Pará — em que Odair dividiu o palco com os mineiros do Dead Lover’s Twisted Heart, numa parceria que em linhas gerais foi elogiada pela crítica musical.

Segundo a jornalista cultural Lorena Calábria, o Dead Lover’s “conquistou espaço na cena independente com rock dançante cantado em inglês”⁸³. Já para Bruno Dias, da **Rolling Stone Brasil** (2008), a banda constrói “um folk turbinado” ao misturar “folk e rockabilly com The White Stripes e Elástica”⁸⁴.

O primeiro encontro entre os integrantes do Dead Lover’s Twisted Heart e Odair José (2007) teve cobertura do programa de televisão **Alto-Falante**, revista eletrônica dedicada à música e veiculada na Rede Minas de Televisão desde 1997. De acordo com a reportagem, a parceria foi inusitada porque unia um cantor popular a um conjunto *indie* cujo som traduzia uma proposta “*country-folk apancalhado*”⁸⁵. Durante entrevista

⁸¹ Hoje denominado Conexão BH, o festival reúne artistas de diversos estilos musicais e apresentações circenses, danças, intervenções urbanas, exposições e performances.

⁸² Eleito pela revista Bravo um dos cinco melhores festivais de música do Brasil, o “Se Rasgum” tem como objetivo, segundo informação do site oficial, “levar a produção musical emergente para todo o Brasil, alimentando uma cadeia produtiva cultural no Estado que envolve profissionais e artistas. (www.serasgum.com.br)

⁸³ Disponível em: <http://musica.terra.com.br/lorenacalabria/blog/2012/04/05/odair-jose-todos-amam/>

⁸⁴ Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/20/folk-turbinado>

⁸⁵ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Ce7tAY3jwQQ#>

ao mesmo veículo, Odair revelou que desconhecia o repertório dos mineiros à época do convite, mas que se sentiu “lisonjeado” com o encontro, que se estendeu para além das performances ao vivo: o músico goiano participou da gravação do EP “Lóvi” (lançado em 2012, é o primeiro em que a banda canta em português), na canção “Eu tenho” (música de Rossini Pinto e gravada por Odair em 1973)

Ainda no tocante à parceria, o blog **Miojo Indie**, relevante ponto de encontro de interessados no universo *indie* e cuja proposta principal é analisar “o que há de mais inventivo na cena vigente, trazendo discos, clipes e músicas que ultrapassem o convencional”, demonstrou sua aprovação ao qualificar Odair como um “gênio”, ao lado de Roberto Carlos e Fagner.

Todas essas iniciativas, posteriores ao disco-tributo de 2006 — que nas palavras do jornalista Ronaldo Evangelista (Folha de São Paulo; Ilustrada, 2006) se esforçou para “deixar Odair com cara mais descolada”— indicam a porta que foi aberta para o músico goiano. É justamente a partir daí, a nosso ver, que começam a surgir os “doidões” hoje reiteradamente convocados por Odair. Ou seja, se de fato existe um “novo público” para o “terror das empregadas”, ele é oriundo dos artistas e bandas que resgatam e exaltam a “força” de uma produção “incompreendida” e “mal avaliada” ao longo do tempo. “Estou tocando em festival onde só tem jovem. Se tiver mil pessoas, setecentas são jovens com menos de trinta e cinco anos”⁸⁶ — garante Odair José que, em 2011, também esteve presente ao festival pernambucano Recbeat; famoso por dar espaço tanto a novos sons e experimentações como a nomes já consagrados nacional e internacionalmente, o festival (realizado há dezenove anos na cidade de Recife) caracteriza-se pelo incentivo à pluralidade cultural.

Se essas são ações do “presente”, as do passado também emergem para auxiliar na reconstrução desse arcabouço roqueiro alinhado à juventude — antes, como já exposto, constrangido pela “aura cafona” que sempre envolveu o artista. Imagina-se, assim, recontando certos capítulos da carreira e da vida de Odair, além de dar algum sentido de continuidade, iluminar supostos traços reconhecíveis do rock, afastando o diálogo atual de uma mera manifestação isolada.

Deste modo, em quase toda aparição, seja em matérias ou nas diversas entrevistas que concede atualmente, Odair José parece fazer questão de trazer à baila sua coleção de “loucuras” juvenis, quais sejam: o envolvimento com drogas (maconha,

⁸⁶ Disponível em <http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/06/13/odair-jose-se-redescobre-em-novo-publico-queiro-os-doidoes-ao-meu-lado.htm>

cocaína e álcool) por mais de dez anos, o fracasso de seu primeiro casamento com direito a briga física estampada em primeira página de jornal, o trânsito frequente pelo “submundo” dos “inferninhos” e prostíbulos e o absoluto desdém aos dogmas cristãos. “Eu já fui doidão, tudo que você puder pensar que alguém faz, eu já fiz”— revela logo no início da entrevista ao canal **Queijo Elétrico**, apresentando suas credenciais.

Lançando mão do arquétipo “repórter do povo”— a narrar mazelas da “vida real” de forma crua e acessível — para ilustrar e enquadrar sua longa carreira, Odair imagina, entre outras coisas, ligar seu passado a atos que de alguma forma corriam na contramão da ordem vigente. “Eu canto o que eu vejo na rua, a dureza da vida”, enfatiza em entrevista ao portal UOL (2014). Até mesmo os reveses que sofreu com a censura durante a ditadura militar no país são trazidos à baila no sentido de sugerir uma contestação a um “sistema” que operava também na repressão moral. As pesquisas de Paulo César Araújo, aliás, ecoaram quase que imediatamente na mídia impressa, como podemos perceber pela capa do Jornal do Brasil de setembro de 2002, veiculada poucas semanas após o lançamento de “Eu não sou cachorro, não”: “Os cantores cafonas também protestaram”.

Sérgio Maggio, diretor do musical “Eu vou tirar você desse lugar – as canções de Odair José”, ressalta esse mesmo ponto,

Odair José fala do povo, e isso incomodou muito. Ele vai ao seio da história das pessoas marginalizadas. Ele foi um dos cantores mais censurados, pois fala sobre comportamento, (...) começou a falar das pessoas que via, e a censura militar via isso como uma coisa perigosa, pois a estrutura da ditadura está na família, tradição e propriedade, e ele vai atacar o que ninguém estava atacando.

Na reportagem assinada Paulo Cavalcanti para a revista Rolling Stone (novembro, 2013), o jornalista avalia que,

(..) o grande lance de Odair José eram as letras que cutucavam tabus morais, sexuais, sociais e religiosos. Os censores ocasionalmente se incomodavam, mas no geral achavam que ele era apenas mais um cantor romântico inofensivo de programas de auditório. E ele tinha o que dizer.

Assim sendo, disseminadas aos borbotões pela imprensa e também pelo próprio músico, todas essas narrativas parecem querer, em linhas gerais, emoldurar o passado do artista em atitudes de oposição aos valores difundidos em espaços normativos. Em consequência, Odair seria alguém capaz de “entender”, de dialogar com uma juventude

“inquieta”; talvez composta por aqueles que o “terror das empregadas” quer ao seu lado hoje: os “doidões”, os “malucos”, essa “gente não muito correta”.

Cumprir reter que as memórias acionadas por essas narrativas não são o nosso foco, isto é, cabe aqui apenas expormos a estratégia utilizada, e não sua validade. Ou seja, não buscamos discutir até que ponto o passado de Odair está sendo “colorido” pelo presente, mas tão somente indicar que é também através dessa rememoração que certas atitudes poderiam se aclimatar à estética (jovem) do rock’n’roll e a um ideal de mundo que ele propõe.

A opinião do jornalista Thales de Menezes, da Folha de São Paulo, sobre Odair, a quem se refere como “revolucionário”, ajuda a exaltar seu caráter “perturbador”: “seu grande fator subversivo foi quebrar a idealização romântica do cancionista popular”.

Embora em nenhum momento deixe de localizar nos jovens seu “verdadeiro” público, hoje, aos 66 anos, Odair José procura tons mais parcimoniosos; o uso de lugares-comuns do tipo “a maior loucura é o estado de lucidez” é sugestivo nesse sentido. Logo, a articulação com o ambiente do rock’n’roll dar-se-á mais pelo trânsito junto ao universo *indie* (parcerias em shows e gravações de discos, críticas, entrevistas, matérias), pela referência a nomes de prestígio como Peter Frampton, Neil Young, Cat Stevens, Mick Jagger, Keith Richards, Iggy Pop, Paul McCartney, Raul Seixas e outros, sistematicamente apregoada por ele, Odair, e por seus agentes legitimadores; e, claro, pelas análises que as instâncias de consagração poderão, ou não, fazer em relação a seus trabalhos (passados e atuais). Um viés complementar de análise se ajusta: a “atitude”, isto é, o comportamento “vibrante” e “energético” que Odair imagina intercambiar, hoje, com seu (novo) público.

3.3.2 Praça Tiradentes

O último disco de inéditas de Odair José (*Só Pode Ser Amor*) havia saído em 2006. A faixa que abre o álbum— “Bebo e choro”— dá o tom de um disco repleto de canções românticas que apertaram o nó entre Odair e o universo “cafona”.

Cinco anos depois, Zeca Baleiro tentou convencê-lo a investir em novas composições. Inicialmente o goiano foi contra, alegava ter *hits* suficientes para

comandar seus shows, mas o “talento e o conhecimento”⁸⁷ de Baleiro acabaram sendo preponderantes e, em 2012, a dupla apresentou “Praça Tiradentes (2012, Saravá Records). Uma homenagem ao “endereço” de Odair ao desembarcar no Rio de Janeiro, e às histórias que aqui viveu e testemunhou, o músico falou sobre a origem do nome do álbum à jornalista Lorena Calábria:

Praça Tiradentes é uma releitura da minha vida. Escolhi este nome por que foi um local que frequentei muito no começo da minha carreira no Rio de Janeiro – era onde ficavam os teatros e casas de show (Disponível em <http://musica.terra.com.br/lorenacalabria/blog/2012/04/05/odair-jose-todos-amam/>)

Como exposto no primeiro capítulo deste trabalho, até estourar como um dos cantores mais bem sucedido mercadologicamente nos idos da década de 1970, o “terror das empregadas” perambulou pela cidade, chegando a dormir em praças e sob marquises.

No disco produzido por Zeca Baleiro e lançado pelo seu selo musical — Saravá Records — as referências ao rock são evidentes. De maneira geral, essa é a “prateleira” que a dupla almeja. O maranhense, em matéria para o G1, por exemplo, chegou a comentar que Odair José levou para as gravações os “riffs na ponta dos dedos”⁸⁸, numa tentativa bastante clara de acionar discursivamente um determinado paradigma dos roqueiros/guitarristas. Já na faixa-título, que abre o álbum, não é difícil perceber a “levada” folk que Odair e sua banda entregam à canção.

A canção “Vou sair do interior”— composta pela dupla tribalista Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown especialmente para Odair — chegou, de acordo com Baleiro, na estrutura musical de uma balada. Foi a “vocação” roqueira do “terror das empregadas” que a transformou, ainda segundo o artista maranhense, “numa coisa Penny Lane”. A famosa canção dos Beatles aparece aí como mais um importante vetor de aproximação ao gênero do rock’n’roll.

O blog musical “Acorde”, por sua vez, ao decupar as doze faixas do álbum, destacou marcas do rock a partir da associação deste trabalho de Odair a consagrados representantes do gênero. A canção “Vida que não para”, por exemplo, surge como

⁸⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N1-iSc7mx6M>

⁸⁸ *Riffs* são, na maioria das vezes, frases para guitarra que, repetidas ciclicamente, ocupam posição central na estrutura musical que compõem. Na fala de Baleiro, acreditamos que são usados deliberadamente como um “símbolo” do rock.

“uma mistura de Erasmo Carlos e Dire Straits”⁸⁹, enquanto que “Tanto querer” vem com “ bateria e guitarra *à la* The Police”⁹⁰

Em entrevista à jornalista Lívia Machado, do site G1, Zeca Baleiro é categórico e define a produção de “Praça Tirandentes” como “super rock and roll”⁹¹

3.3.3 Dia Dezesesseis

O próximo álbum de Odair José, com previsão de lançamento para o primeiro semestre deste ano, tem no título — Dia Dezesesseis — uma alusão ao dia de seu nascimento (16/08/1948); o que o nome, por si só, não explicita são as referências ao rock’n’roll, percebidas rapidamente num áudio de divulgação disponibilizado via redes sociais às 16h do dia 16 de dezembro de 2014. Até mesmo para ouvidos leigos não é difícil notar o peso das guitarras, como soam alto na mixagem do disco. A sensação é reforçada pelo discurso do artista, em entrevista a Tiago Dias, do site UOL (junho, 2014):

É um disco cheio de guitarras. Tem algumas faixas que eu estou a cara do [Rolling] Stones, me divertindo, estou me sentindo o Keith Richards e o Mick Jagger. Ele [o disco] está muito rock n' roll, porque não tem ninguém se metendo.

O produtor do álbum, o guitarrista e violonista paulista Alexandre Fontanetti — acostumado a transitar pelo universo do pop/rock, já tendo produzido discos de Rita Lee, Os Opalas, Golpe de Estado, Banzé, Mona Gadelha etc — segue a mesma linha:

Convivendo com Odair, constatei que ele era muito mais do que eu tinha ideia. Muito culto musicalmente, de raro bom gosto e gente finíssima... As pessoas vão se surpreender com a grande forma em que Odair se encontra. Pra mim, é um dos grandes artistas em ação. O Neil Young brasileiro!

Desvela-se dessa colocação que “descobrir” em Odair José tantas virtudes (no mais das vezes ligada ao paradigma do rock) também parece ter gerado alguma surpresa em Fontanetti; a partir de um simples raciocínio lógico, infere-se o conceito que o

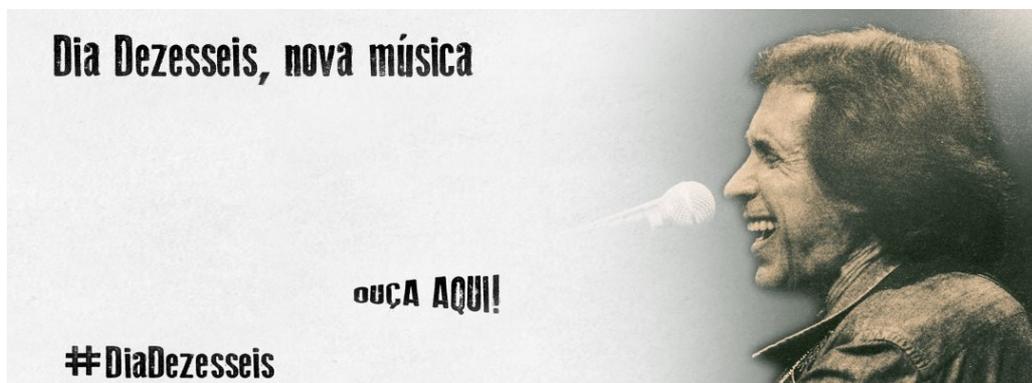
⁸⁹ Disponível em <http://leandrosoutomaior.blogspot.com.br/2011/01/uma-puta-dupla.html>

⁹⁰ Disponível em <http://leandrosoutomaior.blogspot.com.br/2011/01/uma-puta-dupla.html>

⁹¹ Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/05/faco-boleros-assim-como-beatles-e-roberto-carlos-afirma-odair-jose.html>

produtor provavelmente tinha a respeito do “terror das empregadas” antes de um contato mais próximo.

Outro ponto que merece destaque na fala de Odair é a questão da autonomia criativa. Mais uma vez a liberdade de poder criar sem amarras, tal qual em 1976, quando Odair mudou de gravadora em busca da independência necessária pra gravar *O filho de José e Maria*, é acionada como um “lugar” importante para o rock. Tanto é verdade que Odair distingue e reconhece essa marca (possuir autonomia criativa) que ele justifica o “efeito rock’n’roll” ao fato de possuí-la: “o disco está muito rock’n’roll porque não tem ninguém se metendo”.



(banner de lançamento do próximo disco de Odair José, “Dia Dezesseis”)

Considerações finais

Quais são as origens e os limites do que chamamos de música “brega/cafona” brasileira? A partir de que referencial se galvanizou o estigma (música de “mau gosto”) em torno desse “domínio” no cenário da nossa música popular? Por que nosso objeto de estudo — o cantor e compositor goiano Odair José — teve dúvidas, ao longo da carreira, entre desdenhar e rechaçar veementemente a pecha de “ícone brega”? E o que nos dizem sobre o nosso panorama cultural atual as inúmeras iniciativas de revisitar — com intuito claro de valorização — a obra daquele que ficou conhecido como o “terror das empregadas”?

Esses são alguns dos pontos que nortearam preliminarmente a nossa proposta de investigação. Assim, após uma breve apresentação do artista Odair José, sua carreira musical, álbuns mais relevantes etc, o primeiro capítulo foi um esforço para situar a dita música “brega/cafona” no mosaico cultural brasileiro, ou seja, deixar claro de que “brega” estamos falando, quem são seus principais representantes, a fim de tentar fazer um recorte num universo tão vasto e movediço. Nesse mapeamento não poderíamos deixar de iluminar sua oposição fundamental ao “bom gosto”, hiato reforçado pela bossa-nova e logo em seguida pela sedimentação do construto MPB. Sob a égide dos críticos musicais (sobretudo os atuantes durante as décadas de 1970 e 80), então, cristalizava-se o estigma “brega/cafona”: música inferior, tosca, malfeita, vulgar. Música sem qualidade.

O “drama” de ser “cafona”, portanto, alude tanto a carga melodramática da maioria de suas canções como ao “limbo” por onde vagaram seus principais expoentes no que se refere à historiografia da música popular brasileira. Apoiados na vasta pesquisa de Paulo César de Araújo sobre a chamada “música cafona brasileira”, colocamos em evidência o “apagamento” sofrido por essa vertente; ausente nos principais *locais de memória* (almanaques, coletâneas, livros, acervo e museus sobre música popular) podemos pensar num repertório guardado apenas por estruturas informais.

A partir da aposta de que Odair José começou a engendrar, no ano 2000, uma tentativa de escapar ao estigma “brega/cafona”, disputando um novo espaço simbólico, pudemos pesquisar e descobrir que esse esforço já havia se manifestado muitos anos antes, mais precisamente em 1977. Delineava-se, assim, a articulação primeira entre

Odair José e o gênero do rock'n'roll, e a partir daí definiu-se o rumo do capítulo 2 — Odair e o rock: caminhos para a legitimidade.

Amparados por parte do (vastíssimo) quadro teórico de Pierre Bourdieu, a proposta foi mapear a negociação proposta atualmente por Odair e seus mediadores culturais (jornalistas, críticos e parceiros musicais) nas arenas de gosto; destacaram-se nessas disputas o volume de capital cultural que esses agentes detêm — e exibem — para impor regras e verdades absolutas a seus pares. Fica claro que o projeto não é em nada inocente, já que juízos de valor e nomeações emanam do gosto e, como vimos em Bourdieu, essas são faculdades construídas socialmente desde muito cedo, num processo de inculcação que logo se naturaliza. Em outros termos, os julgamentos se socializam.

Também no capítulo 2 exploramos o território conceitual dos gêneros musicais e com autores como Simon Frith e Jeder Janotti Jr., por exemplo, pudemos dar especial atenção à dimensão simbólica dessas categorizações. Isto é, colocamos em evidência o sentido que cada gênero — no nosso caso o rock — encerra ou pode encerrar para além de marcas sonoras/técnicas e mercadológicas. Com isso, observamos que os gêneros musicais, organizados em rótulos, apontam para normas erigidas e partilhadas socialmente, o que nos permitiu um cruzamento com os estudos bourdieusianos sobre gosto. Os gêneros musicais aproximam e afastam sujeitos numa dinâmica balizada pelo gosto cultural.

No que tange ao rock pudemos explorar um pouco a sua história, contradições fundamentais e seu desenvolvimento sobretudo no Brasil, sempre trazendo Odair José para a discussão e nunca deixando de ter em mente os limites de uma dissertação de mestrado. O que objetivamos dizer com isso é que muitas vezes o horizonte teórico/histórico que se desenhava à frente era extenso e convidativo — se pensarmos, por exemplo, em algo como a “história do rock”, ou mesmo quando o horizonte teórico de Bourdieu começava a se ampliar e exigir mais fôlego —, mas buscamos respeitar as fronteiras da dissertação justamente para não desviarmos de nosso objetivo maior: mapear e discutir o entremeio no qual se situa, hoje, Odair José.

Entre as balizas do “brega” e do rock o artista e seus (novos) aliados se posicionam, se articulam e negociam uma “mudança de lugar” no campo da música popular brasileira, num processo repleto de tensões e alternâncias. É justamente pela remoção de Odair José de um “certo lugar”, isto é, a partir de uma (nova) rotulação musical (que quer dar pouca ou nenhuma importância à rubrica “brega”) que os atores

envolvidos reivindicam legitimidade — como pudemos assinalar, a música cafona segue encoberta pela nuvem do “mau gosto”. De fato, a etiqueta “cafona” é até hoje tão fortemente estigmatizada que a tentativa de Odair de transitar por espaços de maior legitimidade cultural dar-se-á, na maioria das vezes, via rock’n’roll; essa é uma das maneiras (seguramente a mais recorrente nos dias de hoje) que os mediadores culturais encontram para sustentar a ressignificação da música de Odair José.

Entretanto, não podemos desconsiderar que a empreitada envolve uma complexa trama de alteração/reconfiguração de códigos e valores, o que, por sua vez, implica em relações de força, desigualdades e tomadas de posição dentro de um campo de disputas e conflitos. Assim, a possibilidade de as nomeações sugeridas (“Odair José é rock’n’roll!”, por exemplo) serem rejeitadas, modificadas, adaptadas não estão descartadas. As tensões no bojo desse processo são evidentes (e ao mesmo tempo revelam um futuro incerto) uma vez que o passado “brega” de Odair José nunca será inteiramente esquecido: em praticamente toda entrevista que o goiano concede atualmente, por exemplo, ele tem de lidar com sua filiação ao “cafona/brega” (isto é, com seu passado), não importa o quanto se tente redefinir sua carreira e seu público. E é justamente do contraponto entre a pecha impingida ao artista (seu passado “cafona”) e a sua tentativa de se reinventar, de se redefinir (seu presente supostamente “roqueiro”) que deriva o ruído e a tensão presentes em todo processo.

Ainda sobre o rock e seu desenvolvimento no país não deixamos de tratar, ainda que brevemente, do fenômeno da Jovem Guarda, e da relação que esta teve com a geração “romântica/brega” que viu em Odair José um dos seus homens de frente. Havia sem dúvida uma proximidade (estilística e temporal) entre a turma do “iê-iê-iê” e aqueles que representavam a segunda fase do brega (1968-1979). Ganhou relevo, neste ponto do nosso trabalho, a figura de Paulo Sérgio — cantor capixaba que foi uma espécie de *nêmesis* de Roberto Carlos —, por entendermos que ele foi uma importante referência àqueles jovens cantores e compositores em cuja música era fixada a etiqueta “brega/cafona”. Mais um estigma que uma etiqueta, o termo distinguia-se (e segue distinguindo-se, segundo apostamos, apesar de uma moldura cultural mais tolerante) do “bom gosto”.

Ao final desse capítulo, o objetivo foi analisar mais amplamente o produto cultural que em nossa opinião até hoje azeita a engrenagem de articulação entre Odair e o rock — o controverso disco de 1977, *O filho de José e Maria*. Nossa intenção foi deixar claro que a negociação atual entre o artista goiano e o universo do rock não foi de

modo algum uma escolha aleatória, ou seja, havia existido uma tensão pregressa (e explícita).

Hoje cultuado por muitos críticos, jornalistas e fãs — chamado até mesmo de “proibidão”—, *O filho de José e Maria* foi o primeiro investimento de Odair para remover seu nome dos registros “brega/cafona”. Ironizada pela crítica — o crítico Tárík de Souza, do *Jornal do Brasil*, chegou a dizer que Odair “pensou que podia mudar de gênero como quem troca de camisa”⁹²— incompreendida pelo público e admoestada pela Igreja, a campanha não foi exitosa para o cantor, como pudemos apontar. No entanto, encontramos nesse disco uma espécie de “autorização” para o atual chamado que o “terror das empregadas” faz (não sozinho) ao rock’n’roll. Com um tópico dedicado a esse álbum, tentamos esmiuçar o disco, sempre pontuando seus pontos de confluência com o universo simbólico do gênero supracitado.

No capítulo 3, tratamos, inicialmente, da *Retromania*, conceito-título do livro do pesquisador em música Simon Reynolds. Reconhecemos no termo (e no paradigma que ele suscita, segundo o autor) a força motriz dos resgates cada vez mais contumazes de certos patrimônios (não apenas musicais) passados. De fato, a voracidade com que algumas bandas da “nova geração” se apropriam da obra de Odair José, numa recombinação de estilos, sons e modulações, parece robustecer a aposta de Reynolds numa sociedade “viciada” em seu passado. E é justamente por isso que a filiação “cafona/brega” de Odair (seu passado e, quem sabe, ainda seu presente) não poderá nunca ser olvidada, como ficou claro na concepção do tributo musical de 2006. Na capa daquele disco, como nos esforçamos em analisar, é o passado cristalizado do artista (capturado e simbolizado pela estética retrô presente na imagem) que é referenciado. E o destaque a esse passado vem no sentido de reforçar que é “de lá”, isto é, “daquele lugar” que se quer tirar Odair. Parece-nos claro, então, que Odair encontra-se *entre* dois lugares, *entre* dois universos distintos.

Dessa forma, o repertório (ou parte dele) do “terror das empregadas” (ideologicamente podemos pensar em todo e qualquer artista “cafona” que é revisitado) seria mais um desses artefatos culturais que brilham no passado a ponto de aliciar o presente — especificamente no caso de Odair José, que é o nosso objeto, podemos dizer que o acesso à sua obra guarda o desejo de reposicioná-lo, ressignificá-lo. Ou: livrá-lo de certos preconceitos simbólicos.

⁹² *Jornal do Brasil*, 20/09/1981.

Sobre a “retromania” não deixamos de destacar, mesmo brevemente, outro fator caro a essa sensibilidade: o passado se torna cada vez mais atraente à medida que é cada vez mais tecnologicamente acessível.

Em seguida, voltamos nossa atenção para a figura dos mediadores culturais que sustentam e incitam a ressignificação da música de Odair. Desdobramos a expressão “intermediários culturais”, também presente em “*A Distinção: Crítica Social do Julgamento*”, de Bourdieu, para junto com Mike Featherstone e João Freire Filho darmos conta desses “novos árbitros do gosto” que, mais tolerantes com as vicissitudes do gosto, aproximam códigos muitas vezes antagônicos num impulso “perturbador” deliberadamente arquitetado; para usarmos um exemplo claro e alinhado à nossa pesquisa, podemos citar novamente a provocação de Zeca Baleiro ao dizer que a “volta” de Odair José — a quem considera um “poeta, filósofo e melodista inspirado” — “é coisa de resgate histórico mesmo”, pois o cantor e compositor goiano “sempre foi mais rock que brega”.

Dessa interação com os novos mediadores, nasce em Odair a crença de que seu público foi (e continua sendo) renovado. Dizendo-se influenciado, motivado e principalmente *modificado* pela “juventude”, o “terror das empregadas” atualmente reavalia sua própria obra à medida que reconhece no “jovem” seu mais importante consumidor. A oposição entre o “velho” e o “jovem” passa a ser recorrente nas últimas entrevistas do artista, e sem dificuldades percebemos o desejo de Odair de pender mais para o lado da última categoria (os “doidões”, no seu entender). Não sem razão vimos o cantor discorrer sobre sua coleção de “loucuras juvenis” (uso de drogas, brigas conjugais, embates com a Igreja Católica etc), numa tentativa de avizinhar-se de um paradigma que, em tese, desdenha e/ou contesta certos valores difundidos nos espaços normativos. Nosso objetivo ali foi sublinhar a ideia de que a renovação de seu público — tal qual crê Odair José — insere-se na mesma cadeia de diálogo e negociação com o rock’n’roll. O “jovem” é o tempo presente que ele quer próximo, o “jovem” personifica as supostas características roqueiras de Odair; o “velho” simboliza o passado “cafona” a que ele quer renegar. Tivemos a oportunidade de cartografar algumas narrativas nesse sentido, sobretudo quando analisamos o avanço do artista em direção ao universo do indie rock nacional.

Finalizando o capítulo analisamos as duas últimas materializações dessa recente negociação de Odair com o universo rock’n’roll. “Praça Tiradentes” (2012) e “Dia Dezesesseis” (com lançamento previsto para o primeiro semestre deste ano) deixam claro

as referências ao gênero (em seus aspectos musicais e extra-musicais), como buscamos demonstrar em nossas análises.

O que nos parece possível concluir é que Odair se sente confortável nessa atual jornada pelo campo sonoro e simbólico do rock. Não se trata de atestar o sucesso da empreitada, apenas sinalizar que o artista se mostra à vontade nessa roupagem. Tanto é assim que chegou a tecer uma análise no mínimo incomum sobre um dos principais expoentes da música popular brasileira: Roberto Carlos. Como um autêntico *conhecedor* dos cânones do rock'n'roll, o “terror das empregadas” provoca⁹³:

Quando ele [Roberto Carlos] era da Jovem Guarda, se apresentava com uma guitarra pendurada no pescoço e mais três caras atrás dele. Ele não era um grande músico, mas usava uma guitarra mais pelo visual. Na minha opinião, inclusive, é esse o Roberto Carlos que o Brasil aprendeu a idolatrar. Talvez não o baladeiro de hoje. Não estou falando mal, mas não foi esse baladeiro que as pessoas chamaram de Rei. Eles chamaram de Rei aquele cara da guitarra.

Aproximando-nos do encerramento desta dissertação, cumpre reter que ao longo deste trabalho buscamos “fotografar” uma ação que é contínua, difusa e que se estende enquanto essas palavras são digitadas. Referimo-nos obviamente à negociação de Odair José com o universo simbólico do rock'n'roll. Cartografar esse processo, que fervilha em contemporaneidade, demandou uma preparação anterior. Ou seja, foi necessário, como já exposto, construir a base que tratou da “invisibilidade” destinada aos cantores “bregas/cafonas” (vertente a qual Odair foi filiado durante toda a sua extensa carreira musical), do apagamento de suas trajetórias perante uma historiografia sobre música popular e do ajustamento de seus nomes ao paradigma do “mau gosto”. O nosso ponto de partida, portanto, foi parte do mosaico da música popular brasileira montado (mas definitivamente não imóvel) à nossa frente.

E, já sabedores de que a atual articulação de Odair com o rock não se dá por acaso, como que tirada aleatoriamente da cartola de um mediador cultural inventivo e sôfrego por emoções inéditas, pudemos avançar para o mapeamento dessas investidas, entregando ao fim um campo fértil a novos questionamentos, análises e interpretações. Por exemplo: ao tangenciarmos uma moldura cultural menos inflexível, que tolera ou admite práticas antes consideradas risíveis, ridículas, vexatórias, execráveis ou simplesmente “inferiores”, nos filiamos ao que preconizou João Freire Filho em seu

⁹³ Disponível em http://noisy.vice.com/pt_br/blog/o-odair-jose-contou-para-gente-tudo-sobre-seu-disco-classico-e-proibido-o-filho-de-jose-e-maria

ensaio “Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade”, de 2003. Ali, o autor aponta para uma possível *reconfiguração* em setores da elite cultural no momento do consumo de bens de cultura, e questiona se a ideia de pós-modernidade em vez de aventar uma desordem cultural não finda por favorecer um panorama menos “compenetrado” e alicerçado em novas hierarquias de gosto.

O cenário que se descortina, então, nos leva a questionar de que maneira essa elite cultural absorve esses artefatos ditos “inferiores” ou de “mau gosto”, e aí não nos referimos apenas às canções de Odair José⁹⁴. Como e até que ponto negociam com esses símbolos? Que eles recebem atualmente algum tipo de favorecimento nos parece claro, e foi o que tentamos discutir durante a nossa pesquisa. Aliás, como desdobramento bastante atual desse “deslocamento brega” (ainda mais atual que o tecnobrega) podemos citar o estilo musical nordestino que vem ganhando considerável projeção midiática: nos referimos ao “sofrência”, que vem sendo constantemente viralizado em vídeos para Internet (até mesmo o jogador de futebol Neymar “abraçou” o estilo em vídeo divulgado na rede no final do ano passado) e já entrou no repertório de artistas como Ivete Sangalo, Cláudia Leitte, Chiclete com Banana, Daniela Mercury etc. Concebido pelo cantor baiano Pablo, o “sofrência” (mistura óbvia de “sofrimento” e “carência”, o termo foi criado na verdade pelo humorista pernambucano Fabinho Sofrência) baseia-se num ritmo dançante e em letras cuja temática gira sempre em torno da famigerada “dor de cotovelo”. De acordo com Pablo — que tem em Reginaldo Rossi sua grande influência⁹⁵ —, música triste é mesmo o seu forte: “Nunca vou gravar uma música com final feliz”⁹⁶ — garante.

Voltando às formas como o público antes distante do universo “cafona” (“elite cultural”) negocia com seus signos, as pistas que pretendemos seguir em estudos posteriores parecem confluir na esfera do riso/deboche. Soa-nos estimulante do ponto de vista acadêmico-investigativo pensar que esse consumo do “brega/cafona” por parte de uma “elite cultural” pode cobrar o preço de um riso escarnecido. E que a postura irônica/debochada no *gostar* pode tanto ser mais um elemento admitido no processo de

⁹⁴ Alguns compositores contemporâneos de Odair vêm sofrendo, em diferentes graus, o mesmo deslocamento. Como exemplo, podemos mencionar Waldik Soriano que, em 2009, teve sua vida e carreira retratadas num documentário (*Waldick, Sempre no Meu Coração*) produzido pela atriz e diretora Patrícia Pillar. O documentário de Ana Rieper, de 2011 — *Vou Rifar Meu Coração* — e o livro *Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega*, da historiadora Adriana Facina, são outros dois bons exemplos da ressignificação da música “cafona”.

⁹⁵ <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2014/12/20/noticiasjornalvidaearte.3365768/sofrenca.shtml>

⁹⁶ Disponível em <http://entretenimento.r7.com/pop/pablo-do-arrocha-assume-que-e-o-rei-da-sofrenca-nunca-vou-gravar-uma-musica-com-final-feliz-29012015>

legitimação como colocá-lo em apuros. Todavia, somente exames mais pormenorizados poderão iluminar esses caminhos.

BIBLIOGRAFIA

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

BARROS, Lydia. *Tecnobrega, entre o apagamento e o culto*. In: Contemporânea, número 12; 2009.1. pp.62-82

BENNET, Andy. *'Plug in and Play!': UK 'Indie-Guitar' Culture*. In: BENNETT, Andy; e DAWE, Kevin. *Guitar Culture*. Oxford: Berg, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Zouk, 2007.

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

CHAPPLE, Steve; e GAROFALO, Reebee. *Rock & Indústria. História e Política da Indústria Cultural*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 2007.

FILHO, Jorge Cardoso; e JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *A música popular massiva, o mainstream e o underground – trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006

FREIRE FILHO, João. *Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade*. 2003. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/jfreire9.pdf>

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1998.

_____. *Sound Effects*. New York: Pantheon Books, 1981.

GARSON, Marcelo. *Quem é o melhor DJ do mundo? Disputas simbólicas na cena de música eletrônica*; dissertação de mestrado. 2009

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HESMONDHALGH, David. *Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre*. Cultural studies , vol 13 (1), p 34-61. London: Routledge, 1999

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva*. ECO-PÓS, vol.06, n.2, agosto-dezembro 2003, pp.31-46.

_____. *Aumenta que isso aí é Rock and Roll*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editorais, 2003.

_____. *Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva*. IN: Contemporânea, vol.2, no 2 p 189-204 Dez 2004.

LOPES, Andrea Maria Vizzoto Alcântara. *O Fino Da Bossa: Tradição e Modernidade na Música Popular Brasileira (1965-1967)*. Disponível em: http://www.historia.ufpr.br/monografias/2010/2_sem_2010/andrea_maria_vizzotto_alcantara_lopes.pdf.

MARQUES, Fernanda. *Frágeis Fronteiras: discussões sobre gêneros musicais no cenário alternativo*. In: Contemporânea, n.5, 2005.2. pp. 94-105.

MEDAGLIA, Julio. *Música Impopular*. São Paulo: Global Editoras, 2003.

MORELLI, Rita C.L. *Indústria Fonográfica. Um estudo antropológico*. São Paulo: Editora Unicamp, 2009.

MORIN, Edgar. *Espírito do tempo: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Síncope de Ideias*; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*; São Paulo: Annablume, 2001.

_____. *História e Música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*; São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. *A Moderna Tradição Brasileira*; São Paulo: Brasiliense, 1988.

REYNOLDS, Simon. *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, New York, Faber and Faber, 2011.

ROCHEDO, Aline do Carmo. “Os filhos da revolução”. *A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980*. Dissertação de Mestrado (Universidade Federal Fluminense), Niterói, 2011. Disponível em <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1525.pdf>

SÁ, Simone.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. Revista Brasileira de Educação: maio/jun/jul/ago 2002, p. 60-70. (<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n20/n20a05.pdf>)

SILVA, Elmiro Lopes da. *Música, Juventude, Comportamento: nos embalos do rock'n'roll e da Jovem Guarda*. Dissertação de mestrado (Universidade Federal de Uberlândia), 2007. Disponível em <http://repositorio.ufu.br/handle/123456789/1341>

SOUZA, Maria Carmen Jacob de. *Telenovela e Representação Social – Benedito Ruy Barbosa e a Representação do Popular na Telenovela Renascer*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

THORNTON, Sarah; *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover/ Londres: Wesleyan University Press, 1996.

TROTTA, Felipe. *Música e Mercado: a força das classificações*. IN: Contemporanea, Vol. 3, no 2, p 181 – 196. Julho/Dezembro 2005.

_____. *Entre o Borralho e o Divino: a emergência musical da “periferia”*. Galaxia (São Paulo, Online), n. 26, p. 161-173, dez. 2013

_____. *Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise*. Ícone (Recife. Online), v. 10, p. 1-12, 2008

_____. *Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valoração na prática do samba*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 13, p. 115-127, jun. 2007.

_____. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Tese de doutorado (ECO-UFRJ), 2006.

VLADI, Nadja. *A música faz o seu gênero. Uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero*. Tese de Doutorado; Salvador, 2011.

_____. *A música é indie rock – as experiências compartilhadas que fazem do indie rock um gênero para o processo de comunicação da música*. In: INTERCOM – CONGRESSO BRASILEIRO DE COMUNICAÇÃO, 34, 2011b, Recife.

_____.
ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda*. São Paulo, 1997 — Tese de doutorado.

Notícias/reportagens/sites da Internet

“Brega é invenção da mídia” – Entrevista Odair José ao site **Overmundo**. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/brega-e-invencao-da-midia>. Acesso em 10 julho 2013.

“Eu Vou Tirar Você Deste Lugar – As canções de Odair José” estreia no CCBB em 20 de novembro. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/blogs/dirceu-alves-jr/2014/11/03/eu-vou-tirar-voce-deste-lugar-as-cancoes-de-odair-jose-estreia-ccbb-teatro/>. Acesso 20 novembro 2014.

A melhor entrevista do ano. Disponível em: <http://revistastravaganza.com.br/index.php/especiais/co/430-a-melhor-entrevista-do-ano>. Acesso em 16 de setembro 2014.

A pior banda de rock do mundo. Disponível em <http://www.labcult.uff.br/the-shaggs-a-pior-banda-de-rock-do-mundo/>. Acesso em 09 de fevereiro de 2015.

Arquivo aberto – O penetra na MPB. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/07/1487561-arquivo-aberto---o-penetra-na-mpb.shtml>. Acesso 17 dezembro 2014.

Caixa recupera quatro discos essenciais de Odair José dos anos 1970. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/11/caixa-recupera-quatro-discos-essenciais-de-odair-jose-dos-anos-1970-4331188.html>

Canções de Odair José inspiram espetáculo musical em Brasília. Disponível em <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2014/05/cancoes-de-odair-jose-inspiram-espetaculo-musical-em-brasilia.html>. Acesso 18 novembro de 2014.

Coletânea de Odair José estimula reavaliação de sua obra mal classificada como brega. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1352678-coletanea-de-odair-jose-estimula-reavaliacao-da-sua-obra-mal-classificada-como-brega.shtml>. Acesso em 08 de novembro de 2013

Dead Lover's Twisted Heart e Odair José. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ce7tAY3jwQQ>. Acesso em 22 de agosto de 2014.

Discos, filmes, musicais e publicações mergulham no brega. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/discos-filmes-musicais-publicacoes-mergulham-no-brega-6780803>. Acesso em 10 de junho 2013.

Entrevista Fernando Catatau:

Disponível em <http://www.obaoba.com.br/brasil/magazine/entrevista-fernando-catatau-do-cidadao-instigado> Acesso em 06 novembro 2014.

Eu vou tirar você deste lugar – as canções de Odair José. Disponível em http://odairjosemusical.blogspot.com.br/2014_10_01_archive.html. Acesso 18 novembro 2014.

Folk Turbinado. The Dead Lover's Twisted Heart dá novo fôlego ao ritmo. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/20/folk-turbinado#imagem0>. Acesso em 21 de agosto 2014.

Guia de CDs – Quatro Tons de Odair José. Revista Rolling Stone. Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/guia/cd/quatro-tons-de-odair-jose/>. Acesso 09 outubro 2014.

Caixa recupera quatro discos essenciais de Odair José dos anos 1970. <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/11/caixa-recupera-quatro-discos-essenciais-de-odair-jose-dos-anos-1970-4331188.html>. Acesso em 04 de dezembro 2014.

Indie 25. Disponível em: <http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2006/03/23/indie-25/>

Musical mostra que Odair José extrapola os clichês associados à cafonice. Disponível em: http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2014/07/18/noticia_arte_e_livros,157382/musical-mostra-que-o-odair-jose-extrapola-os-cliches-associados-a-cafo.shtml. Acesso em 14 de abril 2014.

O lirismo objetivo do Mombojó. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-lirismo-objetivo-do-mombojo-imp-858274>. Acesso em 21 de agosto 2014.

O trovador da luz vermelha. Disponível em: <http://blog.opovo.com.br/discografia/odair-jose-o-trovador-da-luz-vermelha-parte-4/>. Acesso em 11 de junho de 2013

Odair detona o termo “brega” e pede respeito por sua obra. Disponível em: <http://www.metrojornal.com.br/nacional/cultura/odair-jose-detona-a-expressao-brega-e-pede-respeito-por-sua-obra-49751>. Acesso em 09 de novembro de 2014.

Odair José contou pra gente tudo sobre seu disco clássico e proibido “O filho de José e Maria”. Disponível em http://noisy.vice.com/pt_br/blog/o-odair-jose-contou-para-gente-tudo-sobre-seu-disco-classico-e-proibido-o-filho-de-jose-e-maria. Acesso 07 de fevereiro 2014. Acesso 09 outubro 2014.

Odair José e o pop da periferia. Disponível em <http://entretenimento.r7.com/blogs/andre-barcinski/odair-jose-e-o-pop-da-periferia-20131219/>. Acesso em 10 de maio de 2014.

Odair José lança no Rio disco produzido por Zeca Baleiro, no qual aparece como intérprete. Disponível em: <http://garotafm.com.br/2012/07/04/odair-jose-lanca-em-show-no-rio-seu-novo-disco-produzido-por-zeca-baleiro/>. Acesso em 06 de novembro 2014.

Odair José se redescobre em novo público: Quero os doidões ao meu lado. Disponível em: <http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/06/13/odair-jose-se-redescobre-em-novo-publico-queiro-os-doidoes-ao-meu-lado.htm>. Acesso em 08 de novembro 2014.

Odair José, o brega que virou cult. Disponível em: <http://epoca.globo.com/regional/sp/cultura/noticia/2013/12/bodair-joseb-o-brega-que-vice-20131219.html>. Acesso 09 de novembro de 2014.

Odair José: o excomungado do Rock Psicodélico nacional. Disponível em <http://whiplash.net/materias/curiosidades/199792-odairjose.html>. Acesso em 10 de maio de 2014.

Odair José: todos amam. Disponível em: <http://musica.terra.com.br/lorenacalabria/blog/2012/04/05/odair-jose-todos-amam/> Acesso em 10 de maio de 2014.

Odair José, agora cult, grava inéditas. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2111201017.htm>. Acesso em 07 de maio de 2014.

Pablo do Arrocha assume que é o rei da sofrência: "Nunca vou gravar uma música com final feliz". Disponível em: <http://entretenimento.r7.com/pop/pablo-do-arrocha-assume-que-e-o-rei-da-sofrenca-nunca-vou-gravar-uma-musica-com-final-feliz-29012015>.

Acesso em 17 de janeiro 2015.

Phono 73 registra a história da MPB. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55194.shtml>. Acesso em 20 outubro 2013.

Pílula anti-esquecimento. Disponível em Disponível

<http://brasileiros.com.br/2010/07/pilula-antiesquecimento/>. Acesso em 10 de maio de 2014.

Por onde anda o cantor Odair José? Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/video-show/v/por-onde-anda-o-cantor-odair-jose/2276034/>. Acesso em 16 julh0 2013.

Sofrência. Disponível em:

<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2014/12/20/noticiasjornalvidaearte,3365768/sofrenca.shtml>. Acesso em 17 janeiro 2015.

Trabalhos de Odair José retornam às lojas. Disponível em http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/musica/2013/11/11/noticia_musica,148389/trabalhos-de-odair-jose-retornam-as-lojas.shtml. Acesso 20 junho 2014.

Vou tirar você desse lugar – tributo a Odair José. Disponível em http://www.screamyell.com.br/musicadois/odairjose_tributo.htm. Acesso 15 de setembro 2014.

Sites:

Blog Música popular do Brasil – <http://www.musicapopulardobrasil.blogspot.com>

Brega blog – <http://www.bregablog.com/>. Último Acesso em 20 de fevereiro 2015
Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira – <http://www.dicionariompb.com.br>
Miojo Indie – <http://www.miojoindie.com.br>
Museu da Imagem e do Som – <http://www.mis.rj.gov.br/>
Odair José – <https://pt-br.facebook.com/odairjoseoficial>
Overmundo – <http://www.overmundo.com.br>
Paulo Sérgio – <http://www.paulosergiomacedo.com.br>

Filmes:

Vou rifar meu coração. 2012. Direção: Ana Rieper.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wluc5qktu3Y>. Acesso 27 abril 2013.

Waldick, Sempre no Meu Coração. 2009. 58 min.. Roteiro: Fausto Nilo, Patrícia Pillar, Quito Ribeiro. Direção: Patrícia Pillar

CONSULTA A ACERVOS DIGITALIZADOS

A volta da feira de amostras. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&pesq=odair%20jos%C3%A9&pasta=ano%20197>. Acesso em 22 de agosto de 2013.

A Santa Trindade do brega. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Odair%20Jos%C3%A9

Phono 73. A feira contra o festival. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_05&pasta=ano%20197&pesq=Odair%20Jos%C3%A9. Acesso em 22 de agosto de 2013.

As fábricas e o sucesso. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=75312&Pesq=odair%20jos%C3%A9. Acesso em 22 de agosto de 2013.

Entrevista Pitty. Disponível em:
http://acervo.folha.com.br/resultados/buscade_talhada/?utf8=%E2%9C%93&fsp=on&fdm=1&fdn=1&all_words=SETEVIDAS&phrase=&words=&without_words=&initial_date=01%2F01%2F2000&final_date=01%2F02%2F2015&date%5Bday%5D=&date%5Bmonth%5D=&date%5Byear%5D=&group_id=0&theme_id=0&commit.x=61&commit.y=1&commit=Enviar

Diário de Notícias. 03 de abril de 1973. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&PagFis=13853&Pesq=Odair%20Jos%C3%A9

Jornal do Brasil, Caderno B, Música Popular. 29 de julho de 1973. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%201977&pesq=pare%20de%20tomar%20a%20p%C3%ADlula

Jornal do Brasil. 26 de agosto de 1973. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=88850&Pesq=pare%20de%20tomar%20a%20p%C3%ADlula

Jornal do Brasil, Caderno B, Música Popular. 23 de janeiro de 1977. Disponível em :
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%201977&pesq=Odair%20descobriu%20a%20guitarra. Acesso em 21 outubro 2013.

Jornal do Brasil, Caderno B, Música Popular. 03 de abril de 1977. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%201977&pesq=sob%20a%20produ%C3%A7%C3%A3o%20de%20Guilherme%20Ara%C3%BAjo. Acesso em 21 de outubro 2013.

Jornal do Brasil, Caderno B, Música Popular. 12 de junho de 1977. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%201977&pesq=cordel%20rock. Acesso em 23 outubro 2013.

O Monstro. Jornal do Brasil, 1997. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%201977&pesq=d%C3%A3o%20leite%20azedo. Acesso em 23 de outubro 2013.

Jornal do Brasil. 01 de setembro de 2002. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_12&pasta=ano%202002&pesq=Odair%20Jos%C3%A9. Acesso em 20 janeiro 2015.

Na ponta da agulha. Jornal do Brasil, 20 de setembro de 1981. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Odair%20Jos%C3%A9. Acesso em 05 de fevereiro de 2015.

ANEXO I

50 álbuns mais vendidos anualmente (eixo RJ-SP)

ANO	Internacional	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	-	-
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	-	-	3
1979	18	1 (0/1)	-	15	6	9	-	1	-	-	-

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

ANEXO II

Odair José e suas guitarras: hoje inseparáveis

