

O SENTIMENTO AMOROSO ENTRE O BREGA E O ERUDITO

Rosilene Rodrigues Coelho

Coordenação de Ensino e Pesquisa do INC - Instituto de Cardiologia

vena.coelho@iq.com.br

O sentimento amoroso entre o brega e o erudito

Neste artigo pretendemos estabelecer uma comparação entre a obra poética da escritora portuguesa Florbela Espanca (1894-1930) e as letras das músicas bregas brasileiras, durante o período de 1930 a 1980. Percebemos que, nestas duas produções, apesar das diferenças contextual e temporal, o amor como sentimento da paixão, a dor, a tristeza, a saudade e o desejo de morte constituem traços comuns, encontrados nas poesias de Florbela e nas letras das músicas bregas que falam de um amor carregado de emoções. Em síntese, sofrer torna-se sinônimo de amor, o que resulta em uma postura melancólica diante do mundo. Sem dúvida, o preconceito por parte de alguns críticos contribuiu para que a obra poética de Florbela permanecesse por longo tempo no ostracismo e para a exclusão da música brega no panorama da música popular brasileira.

Palavras-Chave: Melancolia. Amor-Paixão. Sofrimento. Neo-romantismo. Preconceito.

Crítica. Love in Florbela Spanca's poetry and in the Brazilian popular songs in the 20th Century.

In this paper, the author aims to compare the poetic work of the Portuguese writer Florbela Espanca (1894-1930) to the lyrics of Brazilian popular songs, recorded in the period of 1930 to 1980. It is noticed that, in these two works, despite temporal and cultural differences, love as a feeling of passion, pain, sickness, missing and desperation, bringing frequently the idea that death is the ultimate solution for suffering, are common characteristics. In resume, both works bring the idea that suffering becomes a synonym of love which results in a quite melancholic perspective of the world. Undoubtedly, the prejudice of some critics contributed that the work of Florbela Espanca remained for a long time in the ostracism. The same occurred to the Brazilian popular singers and authors of the period of 1930 to 1980 in relation to Brazilian musical mainstream.

Key-words: Melancoly. Love-passion. Suffering. Neo-Romantism. Prejudice. Critics.

Neste trabalho, tivemos por objetivo encontrar as possíveis conexões entre as poesias de Florbela Espanca e as letras das canções bregas. Ambas conseguem falar do intraduzível: o sofrimento de amor. De que forma podemos traduzir em palavras um sofrimento que muitas vezes não conseguimos nem mesmo explicar? A melancolia é o modo pelo qual ambos transformam uma experiência singular de amor em uma abordagem universal, independente da classe social e econômica.

Florbela Espanca é atemporal. Sendo assim, a sua poesia pode ser sempre renovável. A cada leitura, o seu fervor amoroso é mais tocante e mais atual. A sua produção não se prendeu a nenhum estereótipo literário e não pode ser pinçada por nenhum estilo. E foi justamente isso que transformou sua obra em um relato eterno de amores, nem sempre felizes, que enternecem corações.

A poesia de Florbela Espanca inscreveu-se em uma tradição erudita, o que a fez ser reconhecida pela história da Literatura Portuguesa. A música brega inscreveu-se na tradição da cultura popular. Apesar da diferença, podemos observar

um ponto em comum entre Florbela Espanca e a música brega: a melancolia como um efeito sintomático de uma mesma concepção de amor.

No caso dos bregas, foram priorizadas as canções com nuances do estilo neorromânticas. Devemos enfatizar que a riqueza dessas músicas simples não se esgotou nessa abordagem. Dependendo da ótica, as letras dessas canções, principalmente as que contam histórias que traduzem as experiências de vida cotidiana, podem ser articuladas com outros segmentos da Literatura, como as crônicas, os contos e até mesmo os romances.

Uma questão relevante observada foi a separação, feita por alguns críticos, entre arte e cultura. Essa divisão contribuiu não só para a negação da importância da música brega na formação cultural de uma classe menos favorecida, mas também para a sua exclusão social, política, econômica e cultural.

No mundo moderno e globalizado, a divisão entre “arte menor” (popular) e “arte maior” (erudita) mascara uma visão elitista. A música, que se destina à classe social menos favorecida, nomeada pelos meios de comunicação de “público C, é tachada de brega para não se confundir e se misturar com a música classificada de romântica. Assim, brega se torna o estigma de uma música inferior e “sem qualidades artísticas”. Chico Buarque ou Djavan quando falam de amor são classificados como românticos e não como bregas. Apesar das elites, o brega faz parte de nossa herança cultural, não podendo, portanto, ser posto de lado ou ignorado.

Devemos atentar para o fato da separação entre “arte maior” e “arte menor” não ser precisa o que contribui para que termos como “brega” tenha sua conotação mudada para atender às especificidades da crítica. Brega, palavra que não é encontrada nos dicionários portugueses, segundo o *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, significa deselegante, cafona e lugar de prostituição. Fernando Mendes não é um cantor romântico. É brega. Essa classificação, além de discriminá-lo do conjunto de cantores da música popular brasileira, já classifica toda a sua produção musical como inferior. Mas eis que um dos gurus da música popular brasileira, Caetano Veloso, grava a música de Fernando Mendes “Você não me ensinou a te esquecer”, que faz parte da trilha sonora do filme *Lisbela e o*

prisioneiro. E, como em um passe de mágica, Fernando Mendes passa de brega a um expoente da música romântica popular brasileira...

Na década de 70, em pleno período da ditadura militar, a elite acabava reproduzindo com a música, estigmatizada de brega, o que os militares faziam com todos aqueles que contestavam seu regime. Esse patrulhamento ideológico, que implicou sempre a exclusão, criou uma divisão entre os poetas e cantores, que faziam uma “arte séria”, ou seja, engajada, e aqueles que produziam uma arte alienada. A arte, classificada como engajada, tinha imediatamente credibilidade e era conceituada como de “boa qualidade”. A arte, considerada alienada, porque não abordava as questões políticas, era, também, acusada de ser uma “arte comercial” e conseqüentemente menor, visto que, os seus cantores faziam dessa música um meio de subsistência além de não abordar os temas aceitos e estipulados pelos engajados.

O que essa elite não levava em consideração era que os “engajados”, na sua maioria, filhos da classe média ou alta, podiam fazer música e poesia para um número reduzido de admiradores, visto que, com raras exceções, eles possuíam outros meios de subsistência. Enquanto isso, os supostos alienados que voltavam suas produções para o comércio, eram, na sua maioria, filhos de classe baixa. Justamente por isto, eles faziam de sua arte um meio de sustento.

Segundo Arnaldo Contier, os primeiros movimentos para a produção musical no Brasil surgiram nas décadas de 20 e 30, sobretudo nas obras de Mário de Andrade e Renato de Almeida.

Em 1930, segunda data chave, sofríamos, como todo o mundo civilizado, os efeitos da grande crise econômica mundial, aberta em 1929, que motivou um decênio de depressão. Golpeando na base o nosso produto de exportação, o café, ela abalou a oligarquia dirigente, apoiada na economia rural e permitiu a vitória dos liberais na Revolução de Outubro. Um grande sopro de esperança percorreu o País, criando um clima favorável para as renovações. A arte e a literatura modernas — antes postas à margem e consideradas capricho de alguns iconoclastas irresponsáveis — são agora reconhecidas como expressão legítima da nossa sensibilidade e da nossa mentalidade; ocorre uma intensa radicalização política, tanto para a esquerda como para a direita; e a comoção das velhas estruturas sociais favorece o desejo de descrever e esquadriñar a realidade social e espiritual do País. (...) O Modernismo revela no seu ritmo histórico, uma adesão profunda aos problemas da nossa terra e da nossa história contemporânea. De fato, nenhum outro momento da literatura brasileira é tão vivo sob este aspecto; nenhum outro reflete com tamanha fidelidade, e

ao mesmo tempo com tanta liberdade criadora, os movimentos da alma nacional (CANDIDO e CASTELLO, 1977, p. 8-9).

Reagindo ao mesmo tempo contra o pieguismo dos românticos e o formalismo dos parnasianos, os modernistas pregavam a liberdade total, quanto à forma e quanto ao assunto (...) (CAMPOS, 1965, p. 132).

O Modernismo no Brasil surgiu de movimentos que tinham como ponto comum a reação ao passado e uma atitude de combate à tradição, principalmente às idéias estéticas do Romantismo, Realismo e Naturalismo. Menotti del Picchia, na conferência realizada na segunda noite da Semana de Arte Moderna (15 de fevereiro de 1922), insiste em afirmar que:

O que nos agrega não é uma força centrípeta de identidade técnica ou artística. As diversidades das nossas maneiras as verificaremos na complexidade das formas por nós praticadas. O que nos agrupa é a idéia geral de libertação contra o faquirismo estagnado e contemplativo, que anula a capacidade criadora dos que ainda esperam ver erguer-se o sol atrás do Partenon em ruínas (TELES, 1997, p. 289)

Alfredo Bosi, em seu livro *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994), cita um artigo publicado no segundo número da revista modernista *Klaxon*, intitulado “Escolas & Idéias”, de autoria de Oswald de Andrade, no qual ele afirma que o “eu instrumento não deve aparecer na poesia moderna”. Justamente por isto, vamos encontrar em *Klaxon* (1922), a proposta de uma intervenção na cultura: “Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais.” (TELES 1997, p. 296). Nessa perspectiva, Oswald, no “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (1924) afirma que os modernistas devem se rebelar “contra a morbidez romântica” e o “detalhe naturalista” (TELES 1997, p.329). Ainda neste livro, Alfredo Bosi cita um artigo de Mário de Andrade, publicado em um número da revista *Estética* (1925), em que ele apresenta as principais tendências da poesia moderna.

Poesia é uma obra de arte. Toda arte supõe uma organização, uma técnica, uma disciplina que faz das obras uma manifestação encerrada em si mesma. A obra de arte é, antes de mais nada, uma organização fechada. Em toda criação artística deve haver a intenção da obra de arte. Essa intenção é que a torna uma entidade valendo por si mesma, desrelacionada. Não quero dizer que não possa ter intenções até práticas de moralização, socialização, edificação etc., quero dizer que se torna livre da percepção temporal vivida da sensação e do sentimento reais (Estética, 1925, vol. 3, p. 327).

Apesar de o desabrochar da música popular ser paralelo ao movimento modernista, não há identidades entre eles, uma vez que essa música tende para o apelo piegas tão combatido pelos modernistas. O crítico francês Jean Tortel criou o termo paraliteratura para nomear toda produção poética e musical, que não se enquadrasse na classificação de obra de arte. Então, teríamos as obras literárias e as obras paraliteraturas. Segundo Tortel, a paraliteratura caracteriza-se por expressões clichêizadas, significações lineares e tudo que constitui a tradição formal e estilística da Literatura. Este mesmo termo foi utilizado também para marcar a diferença das produções musicais na década de 60, segundo Carlos Alberto Medina, *Música Popular e Comunicação* (1973).

Antes da geração de 60, a música popular poderia ser classificada como uma produção tipicamente paraliterária, visto que sua melodia não tinha o reconhecimento artístico da música erudita. A letra era desvalorizada pela crítica literária. Silva inclusive afirma que essa desvalorização se deve à “natureza referencial linear da mensagem, à ausência de tensão verbal, à falta de questionamento de sua significação, à emoção fácil e à sentimentalização como forma de alienação e evasão” (SILVA, 2002, p. 80).

As estruturas da lírica romântica que já estavam esgotadas eram reduplicadas nestas produções artísticas que produziam mensagens redundantes, levando a evasão das relações cotidianas, pois se utilizavam do canal de comunicação de massa, o que garantia a rápida popularização e difusão, obtendo dessa forma a aceitação pública que era facilitada pela mensagem redundante.

Assim, na década de 30, Vicente Celestino, (*O ébrio; Coração materno*-1936), com a sua voz de tenor e a inflexão operística, inaugura um modo de cantar trágico, pomposo e sentimental, que faz muito sucesso com as massas. Essa interpretação celestina é nomeada de “dor de cotovelo”, a qual passa a ser usada para denominar as músicas românticas em forma de operetas. Essas canções, sempre excluídas do gosto musical da classe média brasileira, permaneceram com a classificação de dor de cotovelo até a década de 60.

A expressão dor de cotovelo que, como vimos, vigorou até 1962-1963, foi mudada por Carlos Imperial para cafona. Este termo, derivado de *cafone* — palavra italiana usada para designar indivíduo humilde e tolo —, será incorporado ao código da Língua Portuguesa. Vamos encontrá-lo, por exemplo, em *Novo dicionário Aurélio*, significando “pessoa que, com aparência ou pretensão de elegância ou riqueza é ridícula e de mau gosto. Fajuto, farjuto, miquelino, jeca”. (*Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 1986, p. 312).

Posteriormente, a palavra cafona foi mudada para brega que, nas regiões Norte e Nordeste, era utilizada para denominar as zonas de prostituição. No meio musical serviu para definir tudo o que “supostamente” era considerado de mau gosto, fora de moda, marginal. Ou seja, tudo o que não abarca as normas vigentes da sociedade.

Originalmente, o termo “brega” começou a ser usado no Nordeste, onde a palavra é um sinônimo de zona de prostituição. Assim termo acabou denominando a música excessivamente romântica e ingênua, que geralmente é ouvida nos bordéis. Já no sudeste do país, ele passou a ser usado com uma boa dose de preconceito social e moral, como sinônimo de música cafona, de mau gosto (CALADO, 2004, portal sescsp).

A música brega não aparece em nenhum verbete dos dicionários especializados e nem no Museu da Imagem e do Som. A única alusão à música brega está na *Enciclopédia de música brasileira, popular, erudita e folclórica*:

Termo utilizado desde 1982 para designar: 1) coisa barata, descuidada e mal feita; 2) de mau gosto, sinônimo de “cafona” ou kitsch; 3) a música mais banal, óbvia, direta sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários. Tida popularmente como música feita por e para pessoas de classes sociais mais baixas (MARCONDES, 2003, p. 117).

A historiografia da música popular brasileira não reconhece a obra de nenhum destes artistas. Eles constituem um capítulo da história da canção popular que os críticos, pesquisadores e acadêmicos consideram menor, sem dignidade artística, intelectual e nem mesmo como fenômeno social (ARAÚJO, 2002, p. 364).

O gosto popular, também chamado de gosto da massa, preferia o estilo musical brega com suas letras ingênuas, tendo como tema o amor e suas aflições

sentimentais. Vale destacar que a noção de massa tem como contraponto sócio-político a noção de elite. Todavia, esse contraponto tende a reduzir o social a duas camadas, a “baixa”, formada pelo agregado amorfo de indivíduos anônimos – a “massa” - e a “alta, formada por indivíduos que se distinguem dos demais pelas capacidades extraordinárias – a “elite” os maiores e melhores. A partir disso pode-se inferir que “a “Massa” está desprovida de saber, de fato e de direito, é considerada vazia, passiva, inculta ignorante, incompetente, precisando ser guiada, dirigida e “educada” (CHAUI, 1986, p. 29))

Artistas bregas não gostam dos termos que as elites lhes reservam...Somos inclinados a ver genialidade ou primariedade nas coisas de acordo com o status de seus portadores... Pode haver uma certa covardia moral nos julgamentos estáticos e culturais correntes... (FRENETTE, 2003, www.bravoonline.com.br).

Os críticos nunca levaram a sério os cantores e compositores bregas. Eles, além de combaterem com toda a força a “breguice”, não levavam em conta a identidade da população de baixa renda com esse gênero de música.

A crítica só se interessou pela música brega, quando ela passou a ser reconhecida por músicos, cujo público era a burguesia e a classe média alta. Dessa forma, consegue-se explicar o sucesso dos versos da canção “Você Não Me Ensinou a Te Esquecer” (1979), de autoria de Fernando Mendes, que era conhecida somente nas camadas populares, mas que alcançou todas as camadas, sem distinção, depois de ser gravada por Caetano Veloso, um dos cantores culturalmente aceito pelas elites. No auge de sua carreira, enquanto guru e autêntico mestre de uma geração, Caetano Veloso fez uma tentativa de junção destes dois segmentos quando, em um programa de televisão, chamou ao palco o cantor Odair José para participar do show e foi vaiado pelo público que lotava o teatro nesse dia.

Sendo a MP Brega a trilha sonora da alma e do sentimento do povo, digamos, mais popular, não deixa de haver um certo, às vezes até descarado, preconceito contra essa manifestação musical. Isso, inclusive, podemos provar com um só exemplo: quando Caetano Veloso grava Fernando Mendes ou Peninha, eles se transmutam, imediatamente, de brega para chique (FALCÃO, 2004, portal sescsp).

Vale ressaltar, que Caetano Veloso lançou, no final de 1968, o Manifesto Tropicalista, que apresentava como proposta o entrelaçamento da música popular com a Literatura.

Entre as muitas virtudes que o tropicalismo apresentou, uma se destaca de modo singular: A capacidade de o movimento articular a estética da inclusão. Souberam seus artífices, absorver de cada vertente musical dominante no mercado, ou presente na memória cultural, uma característica (...), O somatório das tendências permitiu aos tropicalistas o exercício de uma pluralidade ética, estética e política (...) (LUCHESE e DIEGUEZ, 1993, p. 28).

Aliás, o Manifesto Tropicalista retoma as idéias defendidas por Oswald de Andrade em seus manifestos. Em *Pau-Brasil*, afirma:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos (TELES, 1997, p. 326).

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária (TELES, 1997, p. 327).

Em *Antropófago*, ele defende:

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fontes das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores (TELES, 1997, p. 355).

Poetas, como Ferreira Gullar, Camões, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, cânones das poesias brasileira e portuguesa, conseguiram atingir as camadas mais populares, quando seus poemas foram musicados: *Traduzir-se*, Ferreira Gullar; *Brisa*, Manuel Bandeira; *Morte e Vida Severina*, João Cabral de Melo Neto; *Soneto 11*, Luis de Camões. A massa, sem acesso aos livros, a massa desconhece os poetas. Entretanto, o radinho de pilha é o objeto preferido das massas e é através desse meio de comunicação que poesias musicadas, chegam a essa parcela da população.

Poetas não canonizados pela crítica tornaram-se conhecidos pelo grande público, como é o caso de Florbela Espanca que, até o ano de 1981, era praticamente uma escritora desconhecida no Brasil. Florbela passou a ser conhecida

e reconhecida no país, porque Raimundo Fagner, cantor nordestino e romântico, musicou alguns de seus poemas que se tornaram música de sucesso, como por exemplo: *Fumo, Fanatismo e Chama Quente*.

O poema *Fanatismo*, sem dúvida, tornou-se muito conhecido do grande público, o qual, nem sempre, associa a letra à escritora Florbela Espanca. É muito comum, perguntar se ha alguém que conhece o referido poema e receber uma resposta negativa. Então, cantarola-se a música e imediatamente é dito: — “Ah! Essa música? É lógico que conheço. Mas eu não sabia que a letra era de autoria de Florbela Espanca”. É a partir dessa descoberta que muitos se interessam pela obra escrita de Florbela, que, sem dúvida, tem como tema principal o amor como sentimento da paixão. A tradição erudita, uma vez que a forma poética preferida de Florbela é o soneto, se entrelaça com a tradição popular a partir do amor.

Waldick Soriano disse uma vez que o que ele canta é música romântica. A questão é que, para a nova geração, o acento exacerbado no sentimental, traço estilístico do Romantismo, é considerado brega. A maioria dos cantores, rotulados de brega, não se incomodam com esse predicado. Para eles, brega é somente um termo, extremamente pejorativo, que tem como finalidade separar os artistas e as classes sociais, o que implica deixar aberto o caminho para que um pequeno grupo de elite seja eleito como o representante da verdadeira música.

Engana-se quem pensa que ser e fazer o simples seja uma tarefa fácil. Posso garantir que não é. Em qualquer segmento profissional, quem simplifica está muito mais perto do sucesso do que quem complica, é um grande equívoco pensar ou afirmar que só as minorias privilegiadas sabem o que é bom (JOSE, 2007, p.3)

Na *Revista Veja*, Reginald Rossi, cantor que faz muito sucesso no Norte e Nordeste do Brasil, em entrevista dada aos repórteres Sérgio Martins e João Gabriel de Lima, assume-se brega com muito orgulho e não se constrange em admitir que, apesar das elites não o aceitarem, o seu público é fiel.

Veja – O senhor é brega?

Rossi – Sou, e com muito orgulho. Hoje, ser brega é que é bom. Antigamente, a palavra brega era pejorativa, o contrário de legal, maneiro, descolado. (...). Os bregas eram discriminados até em suas próprias gravadoras. Na Odeon, consegui dez discos de ouro e dois de platina seguidos, mas a gravadora só promovia festas e coquetéis para Joyce e

Fátima Guedes, que vendiam infinitamente menos do que eu. Na própria Sony, onde estou agora, fiz um primeiro disco que vendeu 200 000 cópias e nem assim tive divulgação no sul do país. A Sony só começou a me dar bola porque saí numa reportagem de VEJA que falava de artistas que ganhavam dinheiro fazendo shows pelo interior do Brasil. Essa reportagem despertou o interesse da Ana Maria Braga, do Ratinho, do Jô Soares, e com isso eu fiquei conhecido em São Paulo.

Veja – Mudou, então, o tratamento das gravadoras em relação a esses cantores?

Rossi – Mudou. Um dos motivos para isso foi a crise no mercado de CDs. O povão continuou a consumir nossas músicas, ao contrário do que aconteceu com o público dos artistas "culturais". Está todo mundo atrás de gente como eu, Odair José e Fernando Mendes. Porque sabem que vendemos disco.

Veja – O senhor já declarou que a tropicália foi passageira e o brega é eterno. O fato de cantores como Caetano Veloso e Maria Bethânia estarem gravando bregas como Peninha e Zezé Di Camargo atesta que o senhor tinha razão?

Rossi – A tropicália foi um modismo tanto quanto a lambada. Já a música romântica sempre teve prestígio. Frank Sinatra morreu cantando *Let Me Try Again* (Deixe eu tentar outra vez). Quer algo mais brega do que isso? Para não falar dos Beatles e seu *I Wanna Hold Your Hand* (Quero pegar na sua mão). O mundo inteiro canta o dito brega. Só no Brasil, por causa da revolução de 64, é que a mídia queria que todos fossem intelectuais. O Roberto Carlos conseguiu escapar porque era o rei. Se qualquer outro compusesse *Detalhes*, que por sinal é uma música linda, seria com certeza chamado de brega. Mas, se você fizesse uma letra dizendo "queime o quartel" ou "mate o general", aí você era bacana. O Brasil verdadeiro não é desse jeito. É um país carinhoso, amoroso, latino. O que vende mesmo aqui é (*entoando*) *É o amoooooooooor, que mexe com a minha cabeça e me deixa assiiiiiiiiim...*

Veja – O senhor é contra as letras intelectualizadas?

Rossi – Não se trata disso. Concordo que o principal problema do país é a educação. Eu mesmo gasto dinheiro do meu bolso, todo mês, para ajudar a sustentar uma escola do bairro pobre onde eu nasci, no Recife. Mas quem tem de dar cultura ao povo é o governo. Os artistas devem dar diversão. Eu faço isso. O Brasil não é o Canadá. Ou seja, aqui você não vai conseguir vender 1 milhão de discos com (*entoando*) *Numa enchente atlântica, amanheceu o espetáculo*, para citar os versos de Chico Buarque. Já minha música, *Garçom*, pode ser apreciada pelo prefeito, pelo gari e por FHC. Lá eu digo: *Garçom, eu sei que estou enchendo o saco, que todo bebum fica chato...* Eu sei português, fiz faculdade de engenharia. Poderia ter escrito: *Garçom, eu sei que estou sendo inconveniente, que todo alcoólatra etc. e tal*. Muitos compositores da MPB fariam isso, mas não é assim que o povo fala (ROSSI, 1999, vejaonline.abril.uol.com.br).

A potência da voz dos cantores bregas consagrados é a marca diferencial, tornando as mensagens amorosas mais comoventes e impactantes. A voz e a interpretação são o caminho para que os fãs estabeleçam uma identidade com o intérprete a partir do sofrimento. Joaquim Ferreira dos Santos, em artigo no jornal *O Globo*, em 20 de agosto de 2007, intitulado *O cantor sumiu. Uma crônica-bolero na voz de Waldick Soriano*, diz:

(...) Cantar agora é sussurrar baixinho (...). É emular o vento fresco da pré-primavera, aquele que não bate janela e nem grita na nota devido (...). Ninguém quer mais dar a bandeira de vociferar numa canção a loucura por uma mulher (...) Eles cantavam o que os homens não tinham peito para enfrentar(...) Foram-se todos os grandes cantores da paixão tresloucada(...) (SANTOS, 2007, O Globo, Segundo Caderno).

Uma elite preconceituosa esquece que a música é o retrato de um país. Portanto, não podemos nos esquecer de nossa herança melancólica portuguesa, em que o amor associa-se à dor de forma exagerada, levando ao pieguismo. Se o fado é o gênero musical que melhor representaria essa tendência cultural para o saudosismo piegas do povo português, o brega seria o representante luso desse pieguismo.

O brasileiro é naturalmente triste, porque tristes são as três raças que contribuíram para a nossa formação. O português é nostálgico como a lânguida toada dos seus fados; o africano é um abatido, suas revoltas são gritos de dor contra as agruras do exílio em que o puseram; e o índio é um sofredor, tem na alma a resignada queixa dos rios e o murmúrio das selvas silenciosas (ARAUJO, 2002, p. 259).

Podemos imaginar que existe um pacto de silêncio, um manual de etiqueta para as elites, que limita a manifestação dos sentimentos. Dessa forma, sofrer por amor só é admissível entre quatro paredes. Chorar, lamentar, suplicar, implorar pelo amor que se foi, confessar-se sofredor, são atitudes que não devem ser externadas em público. A demonstração da dor pode representar, para essas elites, uma contradição com a sua condição supostamente “superior”. O “sofrer por amor” poderia se transformar numa forma de estar exposto ao fracasso, à impossibilidade de conquistar. O simples fato de gostar desse tipo de música poderia sugerir uma condição de inferioridade, pois, de outra forma, não conseguimos explicar a aversão que uma parte da população brasileira demonstra por cantores, ditos bregas, que expõem as agruras sentimentais humanas, como se isso só fizesse parte do universo de pessoas não refinadas.

Brega para uns, popular para outros, com esse título o SESC do Ipiranga, em São Paulo, reuniu em um evento, *O Projeto Popular ou Brega*, cantores da nata da MPB, como Zeca Baleiro e Chico César, e os nomes da música brega, como Odair José, Jane e Herondy entre outros. Neste evento, foram realizadas palestras e mesas redondas para discutir os rótulos e para analisar a forma preconceituosa

como é tratada uma parcela da música popular produzida desde a década de setenta.

Neste encontro, discutiu-se a diferença, ou a possível diferença, entre a música brega e a “verdadeira” Música Popular Brasileira. Foi constatado que o limite entre uma e outra é uma linha tênue, quase imperceptível, além de ser uma posição subjetiva, visto que, segundo o cantor Falcão, presente no evento, “o importante é que a música seja boa para quem está ouvindo, e não para quem está criticando”. Falcão afirma, ainda, que não há nenhuma distinção e as rotulações surgem de acordo com o gosto musical das diversas classes sociais.

O que existe, na verdade, é o que é bem feito e o que não é. Quem não consegue opinar e ver dessa maneira não está qualificado profissionalmente a criticar o trabalho de quem quer que seja. Pois muitas vezes o mau gosto não está na falta de acordes modernos e textos líricos, mas sim na falta de uma inspiração única (JOSÉ, 2004, portal seccsp).

Estabelecer um limite entre a música popular brasileira e a música brega pode ser transformada em uma tarefa impossível, pois ainda existe a questão da interferência de alguns no gosto particular de outros.

Há tanta oferta por parte da indústria cultural que muita gente fica sem saber qual produto escolher (...) há ainda quem não saiba do que gostar e aí delega as suas escolhas aos cadernos de entretenimento ou variedades. É quando se torna mais cômodo entregar-se a rótulos do tipo: *in, out, chique, cult, descolado, nada a ver, cafona ou brega*. É óbvio que essas expressões trazem sempre uma forte carga de julgamento apriorístico, preconceito mesquinho e preguiça mental. E, não raro pelas mãos de alguém da área dita *chique*, algo tido como brega pode passar também a ser considerado bacana. É o poder de opinião de um grupo social sobre o resto (CÉSAR, 2004, portal seccsp).

O autor de *Tropicália: Alegoria Alegria* (1996), professor da Faculdade de Educação da USP e doutor em filosofia, professor Celso Favaretto acredita que a música brega pode ser chamada de música ruim, se for analisada do ponto de vista de arranjos, harmonia e até mesmo, interpretação. Cita como exemplo a música “Amor y love you”, que é interpretada por Marisa Monte, representante da nova geração de cantoras consagradas pela MPB. Essa música talvez tenha sido beneficiada ao receber uma produção mais apurada; independente da letra conter ou não uma singeleza quase brejeira. Favaretto é enfático ao afirmar que a mesma música na boca de uma cantora do porte de Marisa Monte e de um cantor brega são acontecimentos completamente diferentes.

Curiosamente a elite que, literalmente, vira as costas e torce o nariz para a herança popular das classes mais baixas, é capaz de abraçar a cultura de outros países, idolatrando manifestações populares de outros povos, como o *blues*, cuja melodia e letra transformavam em música o lamento e o sofrimento dos escravos americanos quando executavam as suas tarefas nas lavouras algodoeiras. Os lamentos amorosos são parecidos, mas a sociedade elitista brasileira não demonstra qualquer complacência quando se trata dos lamentos que se ouvem nas periferias do nosso país.

O termo romântico passou a estar ligado ao brega, e os cantores, que são reconhecidos como representantes da legítima música popular brasileira, fogem do rótulo brega. Em relação a essa identificação, temos o testemunho de Araújo:

Um rótulo que marca a imagem desta geração de artistas românticos é o de “cantor das empregadas”; termo que aparece com certa frequência na mídia, como se os cafonas fossem ouvidos e admirados apenas por este segmento de público. Na verdade, o termo é restritivo porque cada um destes artistas poderia ser chamado também de cantor dos padeiros, dos pedreiros, caminhoneiros, porteiros, ferreiros, lixeiros, açougueiros, coveiros, enfim, da maioria da população brasileira, e não apenas “das empregadas”. Mas este rótulo se deve ao fato de o segmento de classe média – que os rotula- ter um contato cotidiano mais próximo com a empregada doméstica e ouvir da sala os sons que vêm da cozinha, através do rádio ou na voz da própria empregada (ARAUJO, 2002, p. 319).

Temos ainda a explicação, dada por um cantor pop da MPB, ao ser entrevistado, em um site na internet, onde algumas de suas composições são consideradas românticas:

Jorge Vercillo é autor de várias composições, algumas em parceria com outros artistas consagrados como Ana Carolina. Tem uma longa carreira, mas estourou mesmo com a música "Que nem Maré". Depois uma enxurrada de hits que se sucederam - "Monalisa", "Homem-Aranha"... Ele faz um som pop, na maioria das vezes com tom romântico. Mas não quer ser intitulado assim. "Não sou Fábio Jr., nem Roberto Carlos. Não tenho nada contra, mas meu trabalho é lírico, é poético", conceitua ele. Vercillo está chegando às lojas com mais um disco "Todos Nós Somos Um", pela gravadora EMI (VERCILLO- 2007, www.sombrasil.ig.br, 2007).

Indiferente às críticas pejorativas, as canções “bregas” continuam com sua visão romântica de mundo e apelo ao sentimental. Permanecem nas paradas de sucesso, sendo as preferidas do público, pois “as músicas falam dos desejos

básicos que os homens continuam tendo”(SANTOS, 2007, O Globo, Segundo Caderno).

É por isso que o brega não é mais uma designação que se aplique a toda música ruim ou de gosto duvidoso. Suas características são inconfundíveis, por mais que utilizem elementos de outros estilos. A voz típica do gênero é uma peculiar mistura da de um cantor de bolero com a de um sertanejo, temperada com um acento nordestino. A fórmula é tão eficiente que qualquer um, após a primeira audição de uma música brega, jamais a esquece, dada sua marcante estranheza (FRENETTE,2003,www.bravoonline.com.br).

Da mesma forma que a produção musical romântica foi estigmatizada e depreciada pelos críticos, Florbela, na sua época, também teve a sua obra penalizada pelos especialistas que viam na produção de Florbela Espanca nada mais do que sonetos simplórios, criados por uma mulher que, além de produzir versos impróprios para a sociedade de sua época, não se “engajava” nas lutas das elites. Segundo Antonio José Saraiva, “há também nos versos de Florbela Espanca uma veemência de paixão que os torna dificilmente aceitáveis por uma literatura de uma boa sociedade” (SARAIVA, 1974, p. 209). Mesmo que seja reconhecido por vários autores o seu valor como sonetista, isto não impede que esses mesmos autores considerem a sua obra menor na história da Literatura Portuguesa.

Ler Florbela Espanca é descobrir uma poesia que não se rende a nenhum estilo de época, uma poesia que sobrevive ao tempo com uma sensibilidade exacerbada, que traz à tona uma alma romântica e insatisfeita.

Apesar de o aparecimento de Florbela, na Literatura, ter acontecido na primeira fase do Modernismo Português, sua obra não tem ligação com este, nem com nenhum outro movimento de vanguarda. Mesmo sendo contemporânea de Fernando Pessoa, Mário Sá Carneiro e outros poetas ligados ao Modernismo Português, ela nunca chegou a conhecê-los. Ainda segundo Rui Guedes, apesar de não ter ouvido falar deles, a sua poesia apresenta traços de influência de várias correntes:

Sonetista com laivos parnasianos esteticistas é uma das mais notáveis personalidades líricas isoladas, pela intensidade de transcendido erotismo feminino sem precedentes entre nós, com tonalidades ora de egotista, ora

de uma sublimada abnegação remanescente da de Sórora Mariana, ora de uma expansão panteísta que se vai casar com a ardência da charranca natal (SARAIVA, 1955, p. 1057).

(...) Vê-se que pode ser aproximada dos sonetistas da Língua (Camões, Bocage, Antero), embora deles defira numa série de pontos (resultante, no geral, de ser uma mulher e, por isso cantar apenas o amor) (MOISÉS, 1970, p. 420).

Em Portugal, paralelamente ao Modernismo Português, reinava uma poesia feminina e conservadora. Uma das principais publicações voltadas para este público era a revista feminina *Modas e Bordados*.

(...) Publicação dirigida a mulheres de nível médio e alto da sociedade portuguesa. *Modas e Bordados* veiculava uma imagem de mulher que reforçava os papéis tradicionais femininos: mãe, esposa e donas de casa (...) As mulheres sempre belas e elegantes, amáveis, sorridentes(...) ensinando a bordar, a fazer sobremesa, a cativar o marido, acalantar os filhos(...) entremeava as receitas com algumas crônicas, contos, provérbios, pensamentos e versos. “Poesias” de amor que as leitoras decoravam para o brilho dos recitais em família nos serões e saraus de inverno na província (MAGALHÃES, 1999, p. 85).

Este panorama sofre um grande abalo, quando surge uma poetisa que produz um texto lírico, que tem como tema o amor. O modo pelo qual Florbela canta o amor, colocando em cena certa sensualidade, contrasta com os hábitos do conservadorismo português. Traços neorromânticos são encontrados nas poesias em que o desencanto, o ceticismo e, principalmente, o pessimismo invadem o amor, interditando-o.

A poesia de Florbela desafia e inquieta os leitores há muitos anos. Uma série de fatores contribuiu para reforçar o preconceito em relação à sua obra: mulher avançada para o seu tempo, fumante, divorciada, provinciana, filha ilegítima e declarada inimiga do Estado Novo (salazarismo). Por tudo isto, a obra de Florbela foi recebida com incompreensão em vida e foi manipulada depois de sua morte.

“É certo que a sociedade tenha Florbela Espanca por indesejável e que ela era assim em grande parte; e a sociedade tem métodos infalíveis para constranger ao aniquilamento os seus membros assinalados” (...) (BESSA LUIS, 1979, p.170).

Não gozou em vida do reconhecimento público, não frequentou os círculos literários, além de não ter colaborado com nenhuma publicação relevante e foi duramente criticada pelos seus contemporâneos.

Natália Correia — feminista ativa com participação de destaque nos movimentos de reivindicações da mulher portuguesa na conjuntura político-social de pós 25 de abril — (DAL FARRA, 1999, p.85), por exemplo, criticava a “alienação” de Florbela em relação à luta dos direitos das mulheres, pois, segundo ela, Florbela era dotada de potencialidades intelectuais e de talento assinável, mas, apesar disso, demonstrava uma “feminilidade estreme” acompanhada de um “coquetismo patético” além de acusá-la de diletantismo intelectual. Considerava-a insensível e exagerada, dizendo que a escritora “estende-se numa *chaise longue* dos seus quebrantes de diva dos versos”. É mordaz na sua crítica, não poupa Florbela Espanca de adjetivos poucos elogiosos como:

(...) a frívola dissipa-se na inconstância da sua insaciabilidade, sempre a pedir novos enganos à vida, a provocar o clímax da sua agonia para expirar na morte. Os adereços da sua trajetória têm a futilidade das paixões vãs e fugidias que consomem a barateza das suas jóias. de um guarda roupa teatral: as pérolas do colar com que, nos lances dramáticos da sua sede de ser única, Bela aperta cada vez mais o seu pescoço de cisne até soltar o canto que se requinta quando a ave real dos lagos vai morrer.(...) uma cadelinha de luxo acarinhada no chá das cinco, da senhora de Modas e Bordados e do Portugal Feminino.(...) A sua extrema feminilidade é insensível a rupturas engendradas pelas crises do discurso lógico masculino Sacerdotisa do eterno feminismo. Florbela Espanca automarginaliza-se, deixa o vanguardismo “Orpheu” e “Presença” que parecem desmanchar a antiguidade poética... (CORREIA, 1981, p. 9-10).

Um dos críticos mais ferozes da obra de Florbela Espanca foi José Augusto Alegria, ilustre representante da sociedade de Évora que gozava de alto prestígio na comunidade religiosa e no desempenho das funções de: professor de canto no seminário de Évora, com a responsabilidade de dirigir o coral nas solenidades litúrgicas da Catedral da Sé; Mestre de Capela, indicado para cabido da Sé de Évora, além de ter escrito vários livros com obras de Padre Mestre Diogo Dias Melgás e Frei Manuel Cardoso.

Alegria publicou, através do Centro de Estudos de Évora, um manifesto intitulado *Poetisa Florbela Espanca - O Processo de uma Causa* (1952). Compilação de artigos que ele escreveu para os jornais locais na tentativa de arrebanhar cristãos

simpatizantes que, assim como ele, estavam contra a edificação de um busto de Florbela em Évora. É impiedoso na sua luta contra Florbela Espanca, desde a primeira página, quando, curiosamente, antes do prefácio dá o que ele chamou de aviso prévio, uma espécie de anúncio para que as pessoas se preparassem antes de ler, escolhendo o tipo de leitor apropriado para a sua obra, que era uma obra voltada para os fiéis da Igreja portuguesa da época e excluía segmentos da sociedade que achava inapropriado.

A leitura deste livro é reservada aos cristãos com fé. Aos cristãos sem fé será repulsivo, e por isso não é de aconselhar. Aos outros, sem fé nenhuma, filhos ilegítimos ou bastardos de todas e quaisquer ideologias chamadas libertadoras, a todos se avisa do perigo desta leitura. (ALEGRIA, 1952, p. 5).

Alegria criticava tudo em Florbela, não somente a sua obra, mas também a sua vida: “Florbela Espanca é sincera, mas a sua sinceridade transcende a bordel” (ALEGRIA, 1952, p. 125).

Para que sofismar a realidade cristã, pretendendo separar em Florbela Espanca, por exemplo, a sua vida da sua obra? Porventura não é a sua obra fruto lógico da sua vida? Não foram as vicissitudes dos anos em que andou pela terra a razão dos seus sonetos? (ALEGRIA, 1952, p. 20)

Para ele, a poesia de Florbela não só retratava uma vida “conturbada”, mas também “trespassada, dum erotismo monocórdico, que é contrário às estruturas sadias de qualquer sociedade cristã” (ALEGRIA, 1952, p. 5). Como podemos ver, a maioria das críticas feitas a Florbela Espanca misturam elementos de sua vida e de sua obra. Entretanto, para outros críticos, o erotismo, em vez de ser condenado, é considerado um dos traços mais inovador e importante de sua obra.

Quanto à homenagem, que seria feita a Florbela, em Évora, Alegria, como vimos, colocava-se ferrenhamente contra, porque “essa mulher” nada mais fez do que “sujar” o bom nome da sociedade portuguesa.

Florbela foi uma poetisa de bastante merecimento e dela se aproveita uma meia dúzia de sonetos que podem aparecer numa antologia de versos portugueses. Está, porém, muito longe de ter valor exigitivo de estátua pública, mesmo pondo de parte o grave problema da sua vida moral (...). Reconhecer-lhe merecimento é uma coisa, endeusá-la só porque conseguiu ser mais imprudente do que nenhuma outra poetisa portuguesa é outra ordem de ideais (ALEGRIA, 1952, p. 5).

Levantar uma estátua de uma mulher cuja obra reflete uma oposição perante a vida, diametralmente oposta à que está na própria base da constituição do Estado Português, é praticar um ato de sabotagem, porque ele representa uma traição ao que se jurou defender (...) (ALEGRIA, 1952, p. 164).

Alegria não via motivos para a consagração de uma poetisa que nem era alentejana. O fato de haver referências a Évora, em alguns poemas, não era motivo para que seu busto fosse erguido em um jardim público de uma cidade cheia de cristãos tementes a Deus.

(...) O fim da obra poética de Florbela é de interesse reduzido, limitado aos crentes sem consciência, aos crentes sem moral, aos crentes sem lógica nas atitudes, aos dobradiços, aos acomodaticios, aos que servem com dignidade a dois senhores. Finalmente a todos os que vivem de costas voltados para os valores eternos, dos ligados de Deus. (ALEGRIA, 1952, p. 169)

A obra de Florbela Espanca, vista à luz dos princípios cristãos tem forçosamente um valor muito relativo (ALEGRIA, 1957, p. 20).

Alegria apegava-se ao fato de Florbela não ter sido uma católica praticante. Este argumento também foi utilizado pela Igreja, quando se recusou a dar um parecer favorável. A carta do arcebispo de Évora, D. Manuel da Conceição Mendes, que foi publicada no jornal "A Defesa", em 1945, demonstra claramente a posição da Igreja no que diz respeito à homenagem a Florbela.

Constou nesta cúria que algumas pessoas estavam convencidas, de certo por erradas informações, de que a autoridade eclesiástica fora consultada e dera parecer favorável acerca de um monumento a erigir nesta cidade à poetisa Florbela Espanca. Não tem o mínimo fundamento esta versão; todavia, como não parece ter faltado quem de boa fé lhe desse crédito, A Secretaria Geral do Arcebispado faz público que nunca a autoridade diocesana foi, nem tinha que ser consultada a tal respeito, nem sua opinião poderia ser diferente da autoridade eclesiástica do Porto, exteriorizada em nota oficiosa publicada há meses no órgão oficial daquela Diocese. Merecem compassivas lembranças as infelicidades da discutida poetisa. É indiscutível o seu estro, mas a obra que deixou não pode merecer a aprovação da igreja a qual, por conseguinte, não pode associar-se à sua glorificação. (GUEDES, 1985, p. 244)

Apesar das primeiras críticas terem sido cruéis com Florbela Espanca, ela em nada mudou a sua arte. Continuou a fazer poesia voltada para temas inadmissíveis para o Modernismo. Todas essas críticas depreciativas da sua produção fazem com que ela se aproxime dos cantores brasileiros, chamados de bregas. Eles também tinham sua obra considerada pelos críticos como produção sem nenhum requinte,

desengajada politicamente e alienada. Essa constatação estabelece um traço que une os bregas e Florbela Espanca. Os sentimentos valorizados pelos sofredores românticos do passado e dos novos tempos são os mesmos: tristeza, amargura, grito, choro. Estamos diante de um mundo povoado de sofrimentos: martírio, gemidos, agonias, sombras, cruz, calvários e noites. A morte é o destino de quem ama e não é correspondido. O outro amado é colocado no lugar de responsável pela infelicidade do amante.

Mesmo se tratando de contextos distintos, situados em épocas diferentes, é possível observar que existe um ponto que os liga: o mito do amor, que inaugura uma escola de sofrimento por amor e de amor.

O mundo erudito de Florbela Espanca - a preferência pelo soneto, o domínio da métrica e das rimas, a riqueza vocabular, a construção sintática das frases - viabilizou uma revisão crítica, fazendo com que, hoje, sua obra seja reconhecida como arte literária. Em contrapartida, as letras de músicas bregas, acompanhadas de melodias simples, tecidas por palavras do registro cotidiano da fala, permanecem sem reconhecimento artístico. Além disso, essas músicas têm como marca a redundância e o apelo ao sentimentalismo. Mas apesar dessas diferenças, a poesia de Florbela e a música brega elegeram não só o amor e a dor como temas, mas tratam esses afetos da mesma forma.

Sem dúvida, a relação comparativa entre a poesia de Florbela e a música brega provoca reações de amor e ódio, até porque os críticos nunca chegaram a um consenso, no que diz respeito à música brega. Alguns inclusive colocam-na à margem da música popular brasileira. Uma coisa é Chico Buarque de Holanda, outra coisa é Waldick Soriano. Uma coisa é Arte, a outra coisa é brega. Não é assim... Até porque, apesar de várias teorias, não há um consenso sobre a definição de Arte. De qualquer forma, tanto um quanto outro usa as palavras, quer pela via da poesia, quer pela via da música, para falar do sofrimento de amor.

Rosilene Rodrigues Coelho
Mestre em Literatura Portuguesa UERJ/2008
Coordenação de Ensino e Pesquisa do INC - Instituto de Cardiologia

REFERÊNCIAS

ALBIM, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2003.

ALEGRIA, Jose Augusto. *A poetisa Florbela Espanca – o processo de uma causa*. Évora: Coleção Centro de Estudos D. Manuel Mendes da Conceição Santos.1952.

ALEXANDRINA, Maria. *Florbela Espanca e a sua personalidade*. Porto: 1964.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1994.

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

DAGHLIAN, Carlos [org]. *Poesia e música*. Rio de Janeiro, Ed. Perspectiva, 1986.

DALL FARRA, Maria Lúcia. *Estudos sobre Florbela Espanca (org. José Rodrigues de Paiva)* Recife: Emerenciano, 1999.

ESPANCA, Florbela (1894-1930) *Poemas de Florbela Espanca / estudo introdutório*, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Amadora: Livraria Bertrand, 1980.

ESPANCA, Florbela. *Contos e diários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

ESPANCA, Florbela (1894-1930) *Trocando olhares*. Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional Casa a Moeda, s/data.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *A teoria do amor na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FRENETTE, Marco. *Eles têm a força*. www.bravoonline.com.br. n° 64, jan. 2003 Acesso:

GUEDES, Rui. *Florbela Espanca- fotobiografia*. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1985

LUCCHESI, Ivo; DIEGUEZ, Gilda Kouff. *Caetano, por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.

LUIS, Agustina Bessa. *A vida e a obra de Florbela Espanca*. Lisboa: Arcádia, 1979.

MARCONDES, Marco Antonio. *Enciclopédia da Música Brasileira, popular, erudita e folclórica*. São Paulo – Art Editora e Publifolha, 2003

MEDINA, Carlos Alberto de. *Música Popular e Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973

agosto 2007.

PAIVA, José Rodrigues de [org]. *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Emerenciano, 1995.

RIBEIRO, Rui. *Notas de Realejo - estudos sobre Literatura e MPB*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória, 1999.

ROSSI, Reginaldo, <http://vejaonline.abril.com.br/>. ed.1619, 13/10/1999. Acesso: fevereiro/2008

SAIGON, Quevedo. *Gênero e história musical: o brega defende o seu espaço*. Santa Maria: expressão - Revista do Centro de Artes e Letras – UFSM, 2003.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Volumes, I, II (1900 – 1985) São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Amazildo Vasconcelos da. *Lírica Brasileira no Século XX*. Rio de Janeiro: Opus, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997

TINHORÃO, J.R. *Pequena história da música popular da modinha a lambada*. São Paulo: Art. Editora Ltda, 1991.

VILAR, Amélia. *O Drama de Florbela Espanca*. Porto: Costa Carregal.1947.

Portal Sescsp - www.sescsp.org.br/sesc/links/index. Acesso: fevereiro/2008

<http://purl.pt/272/2/index.html>)- Biblioteca Nacional Digital. Acesso: setembro - 2007