



[artigos]

A moda refletida no espelho da MPB

*Fashion reflects in brazilian
popular music mirror*

[FRED GÓES]

É carioca, prof. doutor da Faculdade de Letras da UFRJ, pós-doutor da Universidade de Tulane, EUA, pesquisador CNPq, Conselheiro titular do Conselho de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, compositor letrista, ensaísta, contista, dramaturgo. Autor de 12 livros e colaborador de revistas culturais especializadas. Tem mais de 60 canções gravadas por renomados intérpretes da MPB.

[68]

[resumo] No presente artigo busca-se colocar em foco a recorrência com que a moda é mencionada nos versos da música popular brasileira, revelando hábitos e costumes da sociedade em diferentes momentos da nossa história, servindo como documento de época.

[palavras-chave]

moda; música popular brasileira; estudos culturais.

[abstract] The aim in the present article is to focalize how frequent fashion world is present in Brazilian popular music words (rhymes) and how this presence reveals social customs and habits in different moments of our history as a sort of period document.

[key words] fashion; brazilian popular music; cultural studies.

A música popular brasileira tem um lugar de grande relevância na formação cultural da nossa gente. Fomos educados fazendo um percurso singular, aos saltos, ultrapassando etapas fundamentais. Analfabetos, iletrados e, portanto, sem tradição livresca, acabamos "alfabetizados" pelo rádio que, nos anos 1930 do século XX, era já o mais popular meio de comunicação, ainda que recém-inaugurado na década anterior (1922). O fato é que somos uma gente que aprendeu de ouvido, o que sabe é de ouvido e que, com o advento da televisão, nos idos de 1960, transmutou-se de ouvinte em telespectador. Fica evidente, por conseguinte, que a relação da grande parte da população com a poesia se dá por meio da canção popular e não do texto poético literário. Nosso calendário afetivo é costurado por uma trilha sonora que revela de forma transparente as singularidades de cada um de nós.

Se é verdade que um segmento da canção faz as vezes da crônica como é recorrente na marchinha carnavalesca, quando passa em revista os fatos mais representativos do ano que antecede o carnaval, podemos, então, afirmar que é possível ler, nos versos do cancionista, aspectos comportamentais diversos que caracterizam momentos históricos distintos e, conseqüentemente, hábitos cotidianos, entre eles a moda.

No carnaval de 1925, fez grande sucesso a marchinha de autoria de Pedro de Sá Pereira e Américo F. Guimarães intitulada *Tudo à la garçonne*, que atesta o quanto o corte do cabelo feminino à altura da nuca ganhou ares de escândalo naquele momento. Antes da transcrição dos versos, vale reproduzir o que nos informa Edigar de Alencar no livro *O Carnaval carioca através da música*.

O aparecimento escandaloso do romance *La garçonne* (1922), de Vitor Margueritte, que logo esgotou sucessivas edições na França e se espalhou por todo o mundo, repercutiu com intensidade no Brasil, no ano seguinte, quando foi lançada a edição brasileira sob o título *A Emancipada* e como subtítulo o título original. Tudo era *à la garçonne*, inclusive o cabelo feminino aparado na altura da nuca – grande escândalo na época! (1979, p. 164)

Os versos da marchinha evidenciam que a "Paris tropical" idealizada por Pereira Passos (o Rio de Janeiro) não perdia tempo quando o assunto era moda:

Tudo à la garçonne (Pedro de Sá Pereira e Américo F. Guimarães)

Hoje no Rio o que está na moda
E o que se usa com perfeição
Qualquer menina de alta roda
Faz um mocinho andar contra a mão

Cabelos curtos, bem aparados
Lindos cangotes nos deixam ver
Tão sedutores e tão perfumados
Que aos gabirus fazem padecer

À la garçonne
É a tal moda de sensação
À la garçonne
Lá na avenida é a toda mão

A mulher moderna, independente, que buscava se livrar do controle e da dependência do pai e posteriormente do marido, era vista com reservas por um expressivo segmento da sociedade. A moda dos cabelos curtos na nuca significava, em alguns casos, sinal de rebeldia como se a adepta ao corte indicasse que ela também poderia igualar-se, usar o cabelo curto como os rapazes (*garçons*).

O número de canções compostas por Noel Rosa que trazem traços nítidos da crônica é bastante representativo. Sempre atento à cena urbana, aos aspectos circunstanciais da vida cotidiana, o poeta da Vila Isabel não poderia desaperceber o valor significativo do código da indumentária, "a boa aparência", na sociedade. Não é por outra razão que dá dimensão poética à pergunta: "com que roupa eu vou?", no antológico samba – *Com que roupa?* (1931). Assumindo a voz de um eu-lírico malandro, nos versos finais, afirma:

Já estou coberto de farrapo, eu vou acabar ficando nu/
Meu paletó virou estopa e eu nem sei mais com que roupa?
Com que roupa eu vou pro samba que você me convidou?

Vale ressaltar que a palavra samba, na canção, tem sua carga significativa redimensionada, não se limitando à designação do gênero musical, refere-se ao baile, à festa. Para freqüentar o "samba" era fundamental ir bem apresentado. *Tarzan (O filho do alfaiate)* é outro samba de Noel emblemático com relação ao universo da moda. Aqui o poeta chama a atenção para os ternos com enchimento, enormes ombreiras que modelavam a silhueta masculina, dando a impressão de que todos os homens eram espadaúdos atletas. Provavelmente, inspirado em sua própria complexão franzina, faz uso de sua verve satírica para assumir a voz de um indivíduo "fracote" que se faz passar por um verdadeiro "Tarzan" quando vestido com um determinado terno de casimira. A menção ao tecido e o subtítulo (*o filho do alfaiate*) são indicativos preciosos sobre a moda das décadas de 1920 e 1930, ao período anterior ao prêt-à-porter, quando a vestimenta masculina era toda confeccionada à mão por alfaiates e camiseiros e os cortes de tecidos eram, preferencialmente, importados da Inglaterra, no caso das casimiras e dos tropicais. Transcrevo parte da letra:

Tarzan (O filho do alfaiate)
(Noel Rosa)

Quem foi que disse que eu era forte?
Nunca pratiquei esporte,
nem conheço futebol...
O meu parceiro sempre foi o travesseiro
E eu passo o ano inteiro sem
ver um raio de sol
A minha força bruta reside
Em um clássico cabide,
já cansado de sofrer
Minha armadura é de casimira dura
Que me dá musculatura,
mas que pesa e faz doer
Eu poso pros fotógrafos,
e distribuo autógrafos
A todas as pequenas
lá da praia de manhã
Um argentino disse, me vendo
em Copacabana:
'No hay fuerza sobre-humana
que detenga este Tarzan'
De lutas não entendo abacate
Pois o meu grande alfaiate não faz

roupa pra brigar
Sou incapaz de machucar uma formiga
Não há homem que consiga nos
meus músculos pegar
Cheguei até a ser contratado
Pra subir em um tablado,
pra vencer um campeão
Mas a empresa, pra evitar assassinato
Rasgou logo o meu contrato quando
me viu sem roupão

Na segunda metade de 1930 (1937), o baiano Assis Valente lança com estrondoso sucesso o samba *Camisa listada*, gravado por Carmen Miranda, em que narra a aventura carnavalesca de um respeitável cidadão (tinha anel de doutor) que, nos dias de folia, decide "soltar a franga". Logo no primeiro verso nos é informado que ele veste uma camisa listada, ícone da indumentária do malandro.

O que chama a atenção em *Camisa listada*, além da citação da famosa marchinha carnavalesca *Mamãe eu quero*, de autoria de Jararaca (1937), é a criatividade do folião na montagem de sua fantasia de "Antonieta" composta de uma saia de veludo feita de cortina e uma combinação, peça do vestuário íntimo feminino atualmente em completo desuso e que consistia em uma espécie de vestido leve de alças, na maioria das vezes de cetim, ornado de delicadas rendas, usada sobre a calcinha e o sutiã. Para completar a fantasia, um estandarte de cabo de vassoura.

Camisa listada (Assis Valente)

Vestiu uma camisa listada
e saiu por aí
Em vez de tomar chá
com torrada ele bebeu parati
Levava um canivete no cinto
e um pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia:
sossega leão, sossega leão

Tirou seu anel de doutor
para não dar o que falar
E saiu dizendo eu quero mamar
Mamãe eu quero mamar,
mamãe eu quero mamar

Levava um canivete no cinto e um
pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia:
sossega leão, sossega leão
Levou meu saco de água quente pra

fazer chupeta
Rompeu minha cortina
de veludo pra fazer uma saia
Abriu o guarda-roupa e arrancou
minha combinação
E até do cabo de vassoura ele fez um
estandarte
Para o seu cordão

Agora que a batucada já vai come-
çando eu não quero e não consinto
O meu querido debochar de mim
Porque ele pega as minhas coisas vai
dar o que falar
Se fantasia de Antonieta e vai dan-
çar na Bola Preta
Até o sol raiar

Da conhecida polêmica musical tra-
vada entre Noel Rosa e Wilson Batista,
que teve início em 1933, há dois sambas
(*Lenço branco*, de Wilson Batista, e a répli-
ca de Noel Rosa, *Rapaz folgado*) cujo foco
é dirigido para os acessórios que compu-
nham o traje do malandro, além da cami-
sa listada e do terno branco.

Em *Lenço branco*, Wilson Batista,
valorizando a atitude, o jeito de ser do
malandro, indica na primeira estrofe:

"Meu chapéu do lado/Tamanco ar-
rastando/Lenço no pescoço/Navalha
no bolso/Eu passo gingando/Provo-
co e desafio/Eu tenho orgulho/Em
ser tão vadio".

Em *Rapaz folgado*, Noel replica Wil-
son aconselhando-o a vestir-se como um
homem digno ao afirmar:

Rapaz folgado (Noel Rosa)

Deixa de arrastar tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora esta navalha que te atrapalha

Com chapéu do lado deste rata
Da polícia quero que escapes
Fazendo um samba-canção
Já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro

E sim de rapaz folgado

Noel, mais uma vez, dando provas
da genialidade de seu sarcasmo, reduz o
malandro de Wilson Batista a um "rapaz
folgado", destituindo-o de todos os aces-
sórios característicos dos malandros de
então: tamancos, como calçado, o lenço
branco no pescoço, o chapéu de lado,
que considera um equívoco (uma rata).

Ainda que aqui o levantamento de
repertório seja brevíssimo e tenha como
intuito dar o pontapé inicial na relação
entre moda e MPB, não se pode furta-
r à observação da recorrência com que a
vestimenta masculina freqüente os ver-
sos do cancionero. Não só o malandro
nos dá indicações de época. Os versos da
segunda estrofe de *Mucuripe* (Belchior e
Fagner), gravada em 1972 por Elis Regi-
na, descrevem a roupa da personagem de
forma bastante *fashion*, senão vejamos:

Calça nova de riscado
Paletó de linho branco
Que até o mês passado
Lá no campo inda era flor
Sob o meu chapéu quebrado
O sorriso ingênuo e franco
De um rapaz novo e encantado
Com vinte anos de amor

Quem também gravou essa can-
ção foi Roberto Carlos e, possivelmen-
te, por essa razão lembrei-me que ele
também, em suas composições, dá
indicativos da moda. Quem não lem-
bra de pelo menos dois "detalhes", da
canção *Detalhes* (1970), em que a voz
lírica ao dirigir-se à amada observa
sobre o fato de ser "cabeludo" e vestir
um jeans "desbotado", indicativos que
combinam com precisão com a per-
sonagem que dirige um carro potente
que "ronca", como mostra o fragmento
selecionado da letra:

Se um outro cabeludo
Aparecer na sua rua
E isto lhe trouxer
Saudades minhas
A culpa é sua...
O ronco barulhento
Do seu carro

A velha calça desbotada
Ou coisa assim
Imediatamente você vai
Lembrar de mim...

Observe-se que a indumentária do romântico apaixonado, cabeludo, vestindo o famoso jeans *délavé*, que frequenta as canções do Rei terá seu visual complementado em outra letra: *Amante à moda antiga* (1980). Agora o apaixonado *old fashion* que manda flores à amada chama a atenção do ouvinte ao destacar: "apesar do velho tênis/ E da calça desbotada/ ainda chamo de querida/ A namorada". O figurino do cabeludo, além da calça, tem agora tênis velhos, o que confere a ele um ar largadão (*low profile*) premeditado. É interessante perceber que o cabelo longo referido por Roberto Carlos tem uma carga semântica bastante diversa da "cabeleira do Zezé", da marchinha carnavalesca homônima de autoria de José Roberto Kelly e Roberto Faissal (1963) em que a masculinidade do protagonista é posta em dúvida só por causa do cabelo (*Será que ele é/Será que ele é*). O questionamento entrega, sem sutileza, o machismo homofóbico, de então, período que antecede ao *boom* da contracultura, ao desbunde, ao *flower power*, ao *sex, drugs & rock and roll*.

O jeans, que supostamente iguala a todos nós, chegou a ser identificado com o próprio conceito de liberdade, nos duros anos em que imperava a censura, no início da década de 1970. No rádio e na televisão o jingle das calças jeans U.S. Top propagava aos quatro ventos: "liberdade é uma calça velha azul e desbotada que você pode usar do jeito que quiser". Toque com o qual se identificava instantaneamente a rapaziada cabeça-feita da época.

Em 1979, Gilberto Gil traz a público uma canção intitulada *Tradição*, em que ele memora e reconstrói a cidade da Bahia de sua meninice a partir da lembrança de uma moça, que morava no bairro do Barbalho, que conhece na condução. O fragmento da letra que aqui interessa é o que diz respeito ao namorado da tal moça. O modo de ser, a sua postura de machão, o seu charme estão tanto no

fato de subir e descer do bonde andando, quanto no modo de usar a camisa aberta e uma calça jeans comprada no contrabando. Diz o trecho selecionado:

Tradição (Gilberto Gil)

Conheci uma garota que
era do Barbalho
Uma garota do barulho
Namorava um rapaz que
era muito inteligente
Um rapaz muito diferente
Inteligente no jeito de
pongar no bonde
E diferente pelo tipo
De camisa aberta e
certa calça americana
Arranjada de contrabando
E sair do banco e, desbancando, des-
pongar do bonde
Sempre rindo e sempre cantando
Sempre lindo e sempre, sempre,
sempre, sempre, sempre
Sempre rindo e sempre cantando

Anos mais tarde, 1984, o mesmo Gilberto Gil lança uma canção, intitulada *Índigo Blue*, em que, ainda uma vez, seguindo a linha de identificação do jeans com a juventude, com a liberalidade do jovem, sugere um clima de intenso erotismo que rola literalmente "debaixo dos panos", ou, para ser mais literal, debaixo das blusas e blusões.

Índigo blue (Gilberto Gil)

Índigo blue, índigo blue
Índigo blusão
Índigo blue, índigo blue
Índigo blusão

Sob o blusão, sob a blusa
Nas encostas lisas
do monte do peito
Dedos alegres e afoitos
Se apressam em busca
do pico do peito
De onde os efeitos gozosos
Das ondas de prazer se propagarão
Por toda essa terra amiga
Desde a serra da barriga
Às grutas do coração

Índigo blue, índigo blue
Índigo blusão
Índigo blue, índigo blue
Índigo blusão

Sob o blusão e a camisa
Os músculos másculos
dizem respeito
A quem por direito carrega
Essa Terra nos ombros com todo o
respeito
E a deposita a cada dia
Num leito de nuvens
suspenso no céu
Tornando-se seu abrigo
Seu guardião, seu amigo
Seu amante fiel

Em 1939, o mineiro Ary Barroso compõe uma canção que ganha a dimensão de hino: *Aquarela do Brasil*. A composição é um exemplo eloqüente de um tipo de samba, em grande voga no período ditatorial de Getúlio Vargas, que, com o tempo, cai em desuso, o samba exaltação. Projetava-se internacionalmente o Brasil por sua exuberância tropical, seu exotismo latino, tendo Carmen Miranda como nossa embaixadora.

Aquarela do Brasil, com sua letra grandiloqüente, ressalta lá pelas tantas a graça, a ginga, o charme da mulher brasileira que arrasta pelo salão o seu vestido rendado. Dizem os versos:

Quero ver essa dona caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado Brasil!
Pra mim, pra mim, Brasil! Brasil!

Há nos versos de Ary alguns indicativos interessantes. O primeiro, o fato de nomear a mulher como "dona", índice de classe socioeconômica superior, já que frequenta salões e, mais que isso, arrasta o vestido rendado. Esse vestido que arrasta é longo, de baile e feito de material nobre, a renda.

Entre as décadas de 1930 e 1960, eram recorrentes os bailes em que se exigia traje a rigor; os homens usavam casacas, *smokings* e *summer jackets* e as mulheres vestido longo de gala, chamados, geralmente, de vestido de baile. Estes tinham saias largas e rodadas, além de decotes generosos. Eram freqüentes também os corpetes tomara-que-caia rebordados com pedrarias, canutilhos e paetês. A "dona" que atravessa os salões em *Aquarela do Brasil* é do mesmo segmento social da personagem que baila a valsa no sonho-canção de Lamartine Babo e Francisco Matoso, de 1941:

Eu sonhei que tu estavas tão linda. Em *Aquarela do Brasil*, ela atravessava o salão, agora é embalada, "silente", nos braços do amado que a conduz na valsa "dolente". O clima onírico criado por Lamartine nos permite vislumbrar a personagem em seu alvo vestido de baile que nos remete, de imediato, aos bailes de formatura, de debutantes e às festas de 15 anos, celebrações valorizadíssimas então. Dizem os versos:

Eu sonhei que tu estavas tão linda
(Lamartine Babo e Francisco Matoso)

Eu sonhei que tu estavas tão linda
Numa festa de raro esplendor
Teu vestido de baile lembro ainda
Era branco todo branco meu amor
A orquestra tocou uma valsa dolente
Tomei-te aos braços, fomos
dançando ambos silentes
E os pares que rodeavam entre nós
Trocavam juras, diziam
coisas à meia voz
Violinos enchiam o ar de emoções
E de desejos uma centena de corações
Pra despertar teu ciúme
Tentei flertar alguém
Mas tu não flertastes ninguém
Olhavas só para mim
Vitórias de amor cantei
Mas foi tudo um sonho, acordei

Enquanto as moçoilas casadoiras desfilam seus vestidos de baile nos salões da canção popular, nos salões carnavalescos e na movuca dos blocos no fim dos anos 1940 (1949) a grande estrela é *Chiquita Bacana* (Alberto Ribeiro e João de Barro - o Braguinha). A letra homenageia Josephine Baker, bailarina e cantora norte-americana que se tornou a grande atração dos palcos parisienses nos loucos anos 1920, quando aparecia em cena sumariamente vestida com um saio de bananas e que, anos mais tarde, andou por aqui, se apresentando no Cassino da Urca. Na marchinha carnavalesca, *Chiquita Bacana* representa a mulher emancipada, dona do seu nariz, que "só faz o que manda o seu coração". Chama também atenção o fato de ser a personagem adepta da corrente filosófica vanguardista da época,

o existencialismo, como indicação de ser Chiquita uma pessoa atenta às novidades, aos modismos. Dizem os versos:

Chiquita Bacana
(Alberto Ribeiro e Braguinha)

Chiquita Bacana lá da Martinica
Se veste com uma
casca de banana nanica

Não usa vestido, oi! não usa calção
Inverno pra ela é pleno verão
Existencialista com toda razão
Só faz o que manda o seu coração, ôi!

Em 1975, Caetano Veloso lança uma paráfrase da *Chiquita Bacana*, chamada de *A filha da Chiquita Bacana* que, atualizando a liberação da mãe, é membro do "Women Liberation Front".

Voltando às décadas de 1930 e 1940, não poderia deixar de mencionar a famosa composição de Dorival Caymmi *O que é que a baiana tem?* (1939) que pela precisa descrição do traje da baiana serviu de orientação para que Carmen Miranda o estilizasse, tornando-se, nos anos 1940, uma verdadeira referência *fashion*. Na música de Caymmi são enumerados todos os elementos e acessórios que compõem a roupa da baiana: brinco, pulseira e corrente de ouro, pano-da-costa, bata de renda, saia engomada, sandália enfeitada e um rosário de ouro com uma bolota assim. Pela primeira vez no nosso cancionário aparece a palavra balangandã.

O que é que a baiana tem?
(Dorival Caymmi)

O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?
Tem torço de seda, tem!
Tem brincos de ouro, tem!
Corrente de ouro, tem!
Tem pano-da-costa, tem!
Tem bata rendada, tem!
Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem!
Sandália enfeitada, tem!
Tem graça como ninguém
Como ela requebra bem!
Quando você se requebrar,

caia por cima de mim
Caia por cima de mim
Caia por cima de mim
O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?
Tem torço de seda, tem!
Tem brincos de ouro, tem!
Corrente de ouro, tem!
Tem pano-da-costa, tem!
Tem bata rendada, tem!
Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem!
Sandália enfeitada, tem!
Só vai no Bonfim quem tem
O que é que a baiana tem?
Só vai no Bonfim quem tem
Um rosário de ouro, uma bolota assim
Quem não tem balangandãs
não vai no Bonfim
Um rosário de ouro,
uma bolota assim
Quem não tem balangandãs
não vai no Bonfim
Oi, não vai no Bonfim
Oi, não vai no Bonfim
Um rosário de ouro,
uma bolota assim
Quem não tem balangandãs
não vai no Bonfim
Oi, não vai no Bonfim
Oi, não vai no Bonfim

É também Caymmi quem, anos mais tarde, compõe um samba cuja descrição da indumentária da personagem é propositadamente indicada como alguma coisa de estranha aos padrões do bom gosto. Tem como marca chamar a atenção para um tipo de acessório muito em voga na época (1940 e 1950), o bolero. O samba se inscreve na série de composições de Caymmi conhecida como sambas urbanos, uma vez que, diferente da maioria das músicas de sua lavra, a temática não focaliza a vida caiçara, praiana, nem o universo baiano. Na série urbana, o autor centra a atenção na cidade e seus personagens. Em *Um vestido de bolero*, é precisamente a moda, o vestido, que ocupa a berlinda. É bem verdade que a combinação proposta parece um tanto esdrúxula, um casaco/bolero bordô, podendo variar o tom para o vermelho com saia verde, azul ou branca de veludo. Mas isso se dá com o intuito de valorizar os atributos físicos de quem veste a aberração, como conclui o compositor: "é que de-baixo do bolero, lero/tem você yáyá."

Um vestido de bolero
(Dorival Caymmi)

Um casaco bordô
Um vestido de veludo
Pra você usar
Um vestido de bolero
Lero, lero, lero
Já mandei comprar
Se o casaco for vermelho
Todo mundo vai usar
Saia verde, azul e branco
Todo mundo vai usar
Apesar dessa mistura
Todo mundo vai gostar
É que debaixo do bolero
Lero, lero, lero
Tem você yayá

Talvez o par perfeito para essa yayá de casaco bordô seja o rapaz descrito nos versos de Príncipe Pretinho, provavelmente, composta no fim da década de 1930, intitulada *Só pra chatear*, em que o personagem monta um figurino "descompensado", que beira ao absurdo *clownesco* para chamar a atenção da amada. Era ainda no tempo em que a vestimenta masculina estava basicamente associada ao terno como referência padrão. Veja a letra:

Só pra chatear (Príncipe Pretinho)

Eu mandei fazer terno
Só pra chatear
Com a gola amarela
Só pra chatear
Mandei bordar na lapela
O nome que não era dela
Só pra chatear

Comprei um par de sapato branco
Mais sei que ela só gosta de marrom
Só pra chatear, só pra chatear
Cada pé de sapato tem um tom

Comprei um bangalô pra
chatear lá na favela
mais vou morar na Lapa perto dela
Só pra chatear ...

Como mencionado anteriormente, seria possível estender esta conversa por muitas páginas, comprovando que a moda está refletida no espelho da MPB. Melhor porém limitar aqui esta provocação que poderá se desdobrar em muitas e muitas outras canções. *Agora é moda*, de Rita Lee, pode ser um ponto de partida, como também o minúsculo e sensacional *Biquíni de bolinha amarelinha*, famosa versão de Herve Cordovil, em 1960, para "Itsy bitsy teenie yellow polka dot bikini". *Vestido tubinho*, de Zé Ketí, pode abrir outra vereda. Fico por aqui ouvindo o som da voz da moda diante do espelho da MPB: Existe alguém mais *top* do que eu?

[75]

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário de música popular brasileira on-line. Disponível em <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 01 jul. 2008.

ALENCAR, Edigar. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

CANÇADO, Beth. *Aquarela brasileira*. Brasília: Corte, 1995, 6^o vol.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COUTINHO, Afrânio. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo: Global, 2001. 2^o vol.

GÓES, Fred (Org.) *Brasil, mostra a sua máscara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

SÁ, Jorge de. *A Crônica*. São Paulo: Ática, 1999.