

“EU VOU TIRAR VOCÊ DESSE LUGAR”: **Amores dançantes na música “cafona” dos anos 1970 e 1980**

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito¹
Francimary Alzira Cavalcante²

RESUMO:

Este texto pretende estudar historicamente as letras de música produzidas nos anos 1970 e 1980, especialmente aquelas conhecidas como músicas “bregas” ou “cafonas”. Tomando como material central as produções musicais de artistas como Amado Batista, Odair José, Reginaldo Rossi e Waldik Soriano, procura-se perceber de que forma, nesse momento histórico, se pretendeu designar determinadas produções musicais à margem do que ficou conhecido, desde o final dos anos 1960, como Música Popular Brasileira. Para tanto, foram analisadas letras de música, sob a perspectiva de determinadas temáticas, a fim de perceber quais os pontos de aproximação e distanciamento entre as músicas ditas cafonas e as da chamada Música Popular Brasileira, no tocante a questões tais como o lugar social da mulher, as temáticas do amor e da traição, bem como a repressão do regime civil-militar vigente no Brasil à época a músicas produzidas nesse cenário.

PALAVRAS-CHAVE: História. Música cafona. Amor. Traição. Censura.

ABSTRACT:

This text intends to study historically the lyrics of music produced in the years 1970 and 1980, especially those known as "cheesy" or "coarse" songs. Taking as a central material the musical productions of artists like Amado Batista, Odair José, Reginaldo Rossi and Waldik Soriano, we try to understand how, in this historical moment, it was intended to designate certain musical productions to the margin of what has become known since the end of the 1960s, as Popular Brazilian Music. In order to do so, music lyrics were analyzed from the perspective of certain themes, in order to perceive the points of approach and distance between the so-called grunts and the so-called Brazilian Popular Music, on issues such as the social place of The themes of love and betrayal, as well as the repression of the civil-military regime in force at the time to the music produced in this scenario.

KEYWORDS: History. Crappy music. Love. Betrayal. Censorship.

Introdução

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

¹ Doutor em História Social. Professor do Curso de História da Universidade Federal do Piauí – Campus Senador Helvídio Nunes de Barros e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí. Co-líder do GT “História, Cultura e Subjetividade” (DGP/CNPq).

² Graduanda em Licenciatura em História na Universidade Federal do Piauí – Campus Senador Helvídio Nunes de Barros. Membro do GT “História, Cultura e Subjetividade” (DGP/CNPq).

Garçom, amigo,
Apague a luz da minha mesa
Eu não quero que ela note
Em mim tanta tristeza.
Traga mais uma garrafa,
Hoje eu vou me embriagar.
Quero dormir para não ver
Outro homem em meu lugar. (SORIANO, 1983)

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

A Dama de Vermelho, música de Waldik Soriano, gravada em 1983 no álbum *O Jogo do Amor*, trata-se de uma espécie de elegia, uma narrativa triste sobre um amor mal resolvido. Além disso, sua ambiência é um bastante recorrente na música tida como cafona: o bar. Neste ambiente, entre um copo e outro, o sujeito desabafa, fala das suas histórias de amor, dos seus amores perdidos, das suas decepções. No entanto, essa temática não é assídua apenas nas músicas desse gênero. Assim como diversos outros temas presentes na dimensão musical que, historicamente, configurou-se para sujeitos tais como Amado Batista, Reginaldo Rossi e Waldik Soriano, personagens centrais desse trabalho, ela também se faz presente em canções da chamada Música Popular Brasileira. Ao longo do texto, procuraremos fazer uma relação entre ambas para percebermos quais as principais semelhanças e divergências presentes entre esses estilos e tentarmos entender como atuava a fronteira quando essas produções de ambos os gêneros falavam acerca do mesmo assunto. Afinal, o que definia uma música ser MPB ou “música brega” quando estas possuíam temas em comum?

Percebemos que existe um preconceito em torno desse tipo de produção ao considerar brega ou cafona uma música quando cantada por um artista pertencente a um estilo musical caracterizado por ser divulgado em ambientes característicos, como bares e boates periféricas e prostíbulos, e por possuírem, numa primeira vista, um público menos refinado. No entanto, a mesma parece ganhar outro estatuto quando interpretada por artistas renomados da MPB, como

é o caso de algumas músicas, que ao ganharem uma nova melodia e interpretação, deixam de ser consideradas bregas.

Produto mais das convenções e interesses de mercado, o gênero musical não se define apenas pelo parâmetro do “ritmo”, como quer um certo senso comum. Trata-se, principalmente, de uma convenção, de um conjunto de propriedades fluidas, constantemente debatidas e redefinidas por uma certa comunidade musical de criadores, empresários, críticos e audiências anônimas (NAPOLITANO, 2007, p. 156).

Nesse sentido, faz-se necessário entender como se deu a legitimação desses artistas da MPB, principalmente no período compreendido pela ditadura civil-militar brasileira, onde caracterizava como sendo Música Popular Brasileira obras de intérpretes como Chico Buarque, Caetano Veloso, entre outros. Esses artistas, traziam em suas letras tons de protestos sobre a situação do país, se caracterizando por serem consideradas obras intelectuais, justamente por possuírem uma maior sofisticação na composição de suas músicas, trazendo acordes mais complexos e letras onde predominavam o uso de metáforas para falar de diversos assuntos, principalmente sobre o sistema político da época. Essas metáforas funcionavam como uma forma de *linha de fuga* para que essas produções passassem pelos órgãos sensores e fossem liberados (ZOURABICHVILI, 2004).

Para fazermos uma relação entre esses dois gêneros, procuraremos discutir, entre tantos temas presentes em ambos, a condição feminina, a qual permeia esses gêneros muitas vezes de forma distinta; as músicas censuradas, tanto política quanto socialmente durante o período da ditadura civil-militar brasileira, seja por tratar dos chamados “símbolos da pós-modernidade” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 94), seja por abordar temáticas que atingissem ou denunciasses de forma direta ou indireta o regime político da época, como também por trabalhar assuntos que atingissem a moral e/ou os bons costumes. Além disso, iremos discutir também músicas relacionadas à traição e ao amor.

Musas das mesas na penumbra: olhares sobre a mulher

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

abusos sofridos por essa parte da sociedade, assim como também podem ser utilizadas para reafirmar preconceitos existentes em torno da mesma.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eu vou tirar você desse lugar
Eu vou levar você pra ficar comigo
E não me interessa o que os outros vão pensar (JOSÉ, 1972).

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

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

Se acaso me quiseres
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa

Um cinema, um botequim

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

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

Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim (BUARQUE, 1979).

A música de Chico, embora seja suave, com uma batida lenta, a qual permanece como uma constante no decorrer da música, possui elementos que a caracterizam como sendo pertencente ao estilo da MPB, como os arranjos mais elaborados através de notas e acordes mais complicados. Percebemos que nesta música, Chico Buarque fala através de metáforas, onde, “sou dessas mulheres que só dizem sim” refere-se a uma prostituta. E a mesma segue afirmando que em troca de bens poderia satisfazer os desejos, assim como também envaidecê-lo, fazendo-o acreditar que o mesmo a possuía, no entanto, no dia seguinte este já não lhe valeria mais nada. Aqui, temos outra versão do tema, pois a canção traz uma história contada a partir de um eu lírico feminino, onde, diferentemente da música de Odair José, as falas partem do próprio personagem feminino. Isso também acontece em outras músicas de Chico Buarque, como *Terezinha*, também parte integrante da *Ópera do Malandro*, que carrega a representação de um cortejo, onde três homens tentam impressionar a personagem principal da música. Também é visível em *Bárbara*, parte da peça de teatro *Calabar*, escrita por Ruy Guerra e musicada por Chico Buarque, gravada no álbum *Chico Canta*, de 1973, que representa um diálogo entre duas mulheres, denotando. Ambas possuem um eu lírico feminino, embora sejam compostas por Chico, e, assim como *Folhetim*, remetem a uma dimensão do ser feminino que transborda a configuração padronizada desse sujeito.

Sendo assim, compreendemos que entre essas canções de Odair José e Chico Buarque, embora abordem o mesmo tema, disponibilizam duas visões distintas: na música tida como cafona, o autor traz uma história de amor com uma prostituta, falando do carinho e cuidado que

a mesma tem para com o homem que lhe procurou em busca de amor, de fugir da solidão. Nela, também é possível notarmos que o compositor traz aspectos que nos evidenciam o preconceito na qual a prostituta estava submetida ao se tornar esposa desse homem. Já na música de Chico Buarque, que é um artista consagrado da Música Popular Brasileira, o cantor e compositor traz um ponto de vista diferente – sob o olhar da prostituta – onde não mais a mulher era tida como objeto, mas o homem. A mulher retratada na música não aparece ligada ao amor, ao apego, dimensão sentimental tão comum ao homem de outrora. Chico apresenta uma compreensão do tema com a prostituta sendo aquela que está à procura de bens materiais ou de uma noitada e nada mais, como podemos ver em: “Na manhã seguinte/ Não conte até vinte/ Te afaste de mim/ Pois já não vales nada/ És página virada/ Descartada do meu folhetim”.

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

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

Marina, morena
Marina, você se pintou
Marina, você faça tudo
Mas faça um favor
Não pinte esse rosto que eu gosto
Que eu gosto e que é só meu
Marina, você já é bonita
Com o que deus lhe deu
Me aborreci, me zanguei
Já não posso falar
E quando eu me zango, marina

Não sei perdoar
Eu já desculpei muita coisa
Você não arranjava outra igual
Desculpe, marina, morena
Mas eu tô de mal
De mal com você
De mal com você (CAIMMY, 1973).

Nessa composição de Dorival Caymmi, cantor baiano que se conformaria como referência em músicas que remetiam aos universos baiano e carioca, vemos uma representação do domínio masculino sobre a mulher até na sua forma de se arrumar, pois o compositor nos mostra que o personagem fica bravo porque a mulher passou maquiagem no rosto e por isso ele fica de mal com ela, zangado e aborrecido. O personagem presente na canção não quer que a mulher se mostre para outros homens, que ela permaneça como figura do lar, do espaço privado, sem vaidades, sendo perceptível o sentimento de posse do personagem masculino para com o feminino.

Essa normatização do corpo feminino também se faz presente em músicas de ambos os gêneros musicais. Em produções da considerada brega, percebemos em *Você Não Deixou Nosso Filho Nascer*, composição de Vicente Dias gravada por Amado Batista no álbum *Casamento Forçado*, de 1984, como o discurso sobre ter filhos estava atrelado às produções musicais, funcionando como reflexo do pensamento da época em questão, onde era baseado muitas vezes na doutrina cristã, que proíbe o aborto. Como citado por Elizabeth Badinter, era esperado que as mulheres fossem “boas reprodutoras, sem curiosidade nem ambições, era o que lhes convinha” (BADINTER, 1985, p. 134). Na música, Amado Batista fala de como a mulher tirou o direito de ser pai e de como ela foi cruel ao abortar para conservar o seu corpo:

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

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

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

Um choro dentro da noite
Às vezes atrapalha a gente
Levantaria com sono

Mas ficaria contente
O que será de nós dois
Não vamos ter sossego mais
Você tirou o direito
Que eu tinha de ser pai (DIAS, 1984).

Observamos como está exposto na letra o pensamento machista, que perpetua até mesmo nos dias atuais, no qual a mulher, em seus mais diversos aspectos, aparece como culpada por não fazer aquilo que o homem e a sociedade esperavam dela. Esse pensamento se faz presente não somente nesta música, mas também em outras, como *Uma Vida Só (Pare de Tomar a Pílula)*, de Odair José:

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

Nossos dias vão passando
E você sempre deixando
Tudo pra depois

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

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

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

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

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

Pare de tomar a pílula
Pare de tomar a pílula
Pare de tomar a pílula
Porque ela não deixa o nosso filho nascer (JOSÉ, 1973).

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

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

Maria, Maria
Nosso filho está perto
Esta noite eu o vi em sonhos
Me chamando
Antes já o pressentia
Esta noite eu o vi de repente,
vagamente
Maria, Maria
Maria, tenho medo que você não
chegue a tempo
Que ele apareça em meu quarto
noturno
Com uma faca na mão
E um sorriso nos lábios
É preciso impedir que ele cresça
longe de nós
E não nos reconheça
Maria, Maria
Tente mesmo chegando
A cabeleireira vermelha
Como incêndio mais belo do que nós
Enquanto nós pensamos
Que ainda jaz
Na caixa de sapato
Não deixe nosso filho
Substituir seu leite
Pelo leite das feras
Maria, Maria
Maria
Não te iludes com pílulas ou outros métodos
Tarde demais para tais providências
Essa noite, Maria, essa noite ele
gritou seu nome
Maria, Maria (VELOSO & DUARTE, 1968).

Percebemos aqui a pílula anticoncepcional como um símbolo da pós-modernidade, que, juntamente com as novas tecnologias surgidas eram temas para as mais diversas produções,

como defendido por Edwar Castelo Branco, onde o mesmo afirma que a década de sessenta foi palco de muitas inovações tecnológicas, a exemplo disso podemos citar o videocassete, que chega ao Brasil nessa época e é um dos principais símbolos dessa modernidade que surgia. E a mesma, argumenta Edwar de Alencar Castelo Branco, vem para afirmar a ideia de “aldeia global”, conceito do canadense Marshall McLuhan, o qual é entendido por tal expressão que essa modernidade trazida pelos meios eletrônicos servia para unir pessoas e etnias, embora estivessem distantes. Mas, ao mesmo tempo em que essa modernidade se manifestava para os brasileiros, sendo comemorado cada novo avanço, a mesma era sinônima de medo, de uma incerteza do futuro.

Para ele, avanços científicos como a ida do homem à lua, especialmente, marcaram muito essa década. Tal avanço em questão provocou tamanha euforia que este assunto se fez presente em diversas produções artísticas e intelectuais, como por exemplo, as músicas. Artistas como Gilberto Gil, citado por Edwar de Alencar Castelo Branco em sua obra, produziram sobre este feito e, segundo o próprio Gilberto, este era um assunto que estava em alta, ou seja, todos estavam criando músicas, poemas e afins sobre o assunto em questão. E não somente a conquista da lua era alvo de comentários e produções, mas todos os avanços tecnológicos que surgiam nessa época, os quais contribuíram e foram fundamentais para as tecnologias existentes nos dias atuais. Sobre isso:

Maravilhas tecnológicas como a invenção do vídeo-cassete e a conquista da lua, portanto, cada qual a seu modo e com sua extensão própria, contribuíram para transformar fortemente a vida dos homens e mulheres que viveram naquele período. Em busca de conexão, muitos corpos redefiniram valores em vastos campos da vida social. Esta redefinição, por sua vez, se fazia graças a um conjunto de esforços voltados pra a prospecção de novas linguagens (CASTELO BRANCO, 2005, p. 53-54).

Para tal autor, esse período foi marcado pelas notícias de acontecimentos extraordinários na ciência, o que fez emergir também um sentimento de medo por parte da população, pois veio à tona também uma superlotação das cidades, o que foi durante um período motivo de preocupação, pois todas essas inovações tecnológicas surgiam primeiro nos grandes centros urbanos e posteriormente eram direcionadas aos interiores, o que fez com que as pessoas se sentissem atraídas a ir morar nessas cidades.

Outro motivo de receio por causa dessas inovações veio por conta das descobertas nucleares. Através dessas novas tecnologias, foi possível descobrir que alguns países eram detentores de armas nucleares, o que era sinônimo de mortes de uma sociedade inteira, pois, como afirmado por Edwar, as vítimas passavam a ser invisíveis. Em questão de minutos seria

possível destruir uma cidade inteira sem ao menos ver o rosto de suas vítimas, o que diminuía o impacto causado nos assassinos. Além disso, houve também as inovações no campo da ciência médica, como transplantes, o que também foi alvo de críticas de uma parte da sociedade por estar retardando a morte, ou como considerado por uma boa parte da população, “fazendo o papel de Deus”.

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

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

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

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

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

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

Dizem que o seu coração

Voa mais que avião
Dizem que seu amor
Só tem gosto de fel
Vai trair o marido em plena lua de mel (ROSSI, 1981).

Nesta música, parte do álbum *Cheio de Amor*, de 1981, podemos ver uma representação do pensamento e da visão da sociedade da época, o qual expõe como a mulher infiel era vista. Podemos notar isso a partir do próprio refrão da música: “Dizem que o seu coração/ Voa mais que avião/ Dizem que o seu amor/ Só tem gosto de fel/ Vai trair o marido em plena lua de mel”. Aqui, percebemos que, ao contrário do que era considerado quando o personagem infiel era o homem, quando este papel era ocupado por um personagem feminino, o mesmo era considerado como sinônimo de vergonha, de comentários maldosos das pessoas da dita sociedade tradicional e conservadora.

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

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

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

E como prêmio

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

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

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

E é só assim
Que eu perdoo
Os teus deslizos
E é assim o nosso
Jeito de viver
E em outros braços
Tu resolves tuas crises
Em outras bocas
Não consigo te esquecer
Te esquecer (FAGNER, 1981).

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

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

Ao lado de um tipo qualquer

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor
E por ele quase morrer
E depois encontrá-lo em um braço
Que nem um pedaço do meu pode ser

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

Eu não sei se o que trago no peito
É ciúme, despeito, amizade ou horror
Eu só sinto é que quando a vejo
Me dá um desejo de morte ou de dor (RODRIGUES, 1973).

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

Entre um copo e outro: lamentos de amores perdidos

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

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

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

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

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

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

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

Lá no fundo do meu coração (JOBIM & MORAES, 1979).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E pra matar a tristeza
Só mesa de bar
Quero tomar todas
Vou me embriagar
Se eu pegar no sono
Me deite no chão (ROSSI, 1987).

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

Tratam-se, portanto, de histórias construídas em dimensões que, apesar de distintas, por espaços e sujeitos que vivenciavam realidades e classes sociais outras, diziam respeito a dimensões próprias de uma mesma época. Amor, traição e a condição da mulher se apresentam como questões que atravessam diferentes facetas. Entre um copo e outro, esses personagens produziam uma escrita bailarina de si mesmos e das angústias que os atravessavam (LINS, 2013), tornando essas vivências parte de uma dimensão que se encontravam para muito além das próprias fronteiras que eram construídas entre estilos musicais. Entre a chamada música cafonha e a chamada Música Popular Brasileira haviam, sim, distinções, localizadas quase sempre no âmbito dos sujeitos que a produziam e dos sujeitos que a recebiam. Mas há, mais ainda, entre elas, pontos de aproximação, de encontro, de contato, uma vez que suas questões extrapolam os preconceitos. São, tal como diria Friedrich Nietzsche, humanas, demasiadamente, humanas (NIETZSCHE, 2000).

REFERÊNCIAS

Músicas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

_____. Garçom. In: _____. *Teu Melhor Amigo*, 1987. 1 disco sonoro.

SORIANO, Waldik. A Dama de Vermelho. In: _____. *O Jogo do Amor*, 1983. 1 disco sonoro.

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

Bibliografia

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

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

LINS, Daniel. *O último copo: álcool, filosofia e literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, São Paulo, p. 153-171, 2º semestre de 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiadamente humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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