

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

ROBERTO CARLOS SILVA E SILVA

**AMOR, TRAIÇÃO E MUITO CHIFRE: representações sobre o
corno na música brega (1970-2001)**

**FLORIANÓPOLIS, SC
2015**

ROBERTO CARLOS SILVA E SILVA

**AMOR, TRAIÇÃO E MUITO CHIFRE: REPRESENTAÇÕES SOBRE O CORNO NA
MÚSICA BREGA (1970-2001)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História (Licenciatura e Bacharelado) do Centro de Ciências Humanas e da Educação, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do grau de bacharel e licenciado em História.

Orientadora: Profa. Dra. Glaucia Assis

**FLORIANÓPOLIS, SC
2015**

“...Quem é, quem é
Que não quer ser feliz um pouquinho
E quem é, que não reza baixinho
Pra ter sorte no amor
Quando o amor da gente
Vai embora de repente
A gente fica mesmo assim, sentimental
Quem me vê chorando
Vai saber que estou amando
Pois na verdade eu também sou...
Sentimental”.

(Nelson Ned)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus, um cara que sempre se apresenta na minha vida sem nenhuma religião e com todas ao mesmo tempo.

Agradeço à minha mãe, Elenilson Sabino da Silva, pelo amor e pela paciência que teve comigo durante toda minha vida. Nunca fui o filho exemplar mas sempre fui, e ainda sou, o filho que te ama. Acabo de escrever um trabalho sobre música brega, mas quero que a senhora leia um dia o que fiz como uma prova de amor, pois os artistas que menciono aqui tratam dessa questão de uma maneira muito linda. Tratam do amor como aprendi muito bem com a senhora. Mãe, eu te amo.

Tenho uma admiração enorme pela campeã pan-americana de judô Roberta Kelly Silva e Silva, minha irmã, que ao entrar no tatame como uma atleta de seleção brasileira deu todo o orgulho possível para uma família que até hoje não entende a dimensão que é conquistar um continente inteiro. Parabéns e muito obrigado feia.

Ao meu pai, Roberto Carlos de Brito Silva, confesso que a única frustração que tenho ao escrever essas letras é não ter aprendido a tocar “Love of my life” do Queen pra ti no violão. Mas saiba que esse trabalho foi escrito por alguém que vê em você o amor de uma vida inteira, repleta de músicas “bregas”, futebol e saudade, que não tenho como não falar já que só posso ver meu pai de alguns anos em alguns anos, sempre me despedindo sem a certeza de quando vou voltar a vê-lo.

Como a família é muito grande não posso citar todos, então agradeço do fundo do coração a cada um que me ajudou de alguma maneira. É uma pena que estejamos tão espalhados por esse Brasil, o que dificulta nossos encontros. Mas o amor sempre nos manteve próximos, e esse sentimento me acompanhou por toda minha trajetória acadêmica.

Agradeço aos meus companheiros e amigos da República Pacheco, que em meio as cervejas e conversas me deram, sem saber, a confiança pra escrever um trabalho sobre música brega. A reta final da minha vida acadêmica foi marcada com muitos momentos felizes que vivi nessa casa. Na nossa casa.

Agradeço ao meu mestre Eduardo de Borba e ao viajante Phillip Borja Surniche, duas das pessoas que mais me apoiaram no processo de construção deste trabalho e que ganharam meu coração em todas as situações que vivemos juntos. Das conversas no sofá até as ligações feitas ao Vasquinho pra pedir cerveja sempre fui muito feliz em tudo o que vivemos. Sei que isso era pra ser segredo meu e de vocês, mas olha o que aconteceu: estou escrevendo os agradecimentos do meu trabalho de conclusão de curso e não teria como falar de vocês sem lembrar da amizade que construímos ao longo da caminhonete inteira que chamamos de Pacheco e que agitamos muito bem juntos, com a companhia de Fubá e Petralha. À vocês deixo, no mínimo, meu muito obrigado.

O final dessa pesquisa foi marcada pela presença de Francine Montibeler, que ao ganhar meu coração, mesmo quando estive preocupado e desatento com ela, me deu forças pra terminar esse trabalho. Fran, eu te amo.

Ao meu grupo de estágio docência, Kauê Garcia e Jonas Nascimento, meus agradecimento pela amizade, por tudo que aprendi com vocês e pela certeza que construímos juntos de que seremos ótimos professores de História.

Ao tripé da procrastinação, Carlos Eduardo Pereira de Oliveira e Guilherme Daniel Coltre, meus mais sinceros amigos nessa caminhada de faculdade e de jantas feitas com muito tempero, quero simplesmente deixar minha total admiração aos dois. Dentro do apartamento onde protagonizamos as cenas mais engraçadas de uma vida universitária via na figura de vocês dois dos irmãos que nunca tive, mas que pude escolher com o tempo, vivendo de verdade como vocês me ensinaram.

Maíra Pires Andrade, Luiza Tonon e Kerollainy Rosa Schütz, sempre lembrarei com muito carinho de 2011.2, ano em que conheci vocês e que me apaixonei pelo curso de História. O tempo nos distanciou mas o amor que sinto por vocês sempre manteve, na memória e no coração, a presença de vocês perto de mim. Obrigado pelos momentos, pelo carinho e por ter vivido ao lado de vocês.

Num domingo à noite fui lembrado da originalidade desse trabalho com as palavras sinceras de uma grande amiga que conheci na faculdade, que me deu forças na reta final da pesquisa. Livia Bernardes, a história ganhou muito com você mas duvido que tenha ganhado mais do que eu. Pessoas como você mudaram totalmente a minha vida.

Aos amigos e amigas da FAED desse querido centro que esqueci até aqui deixo minha admiração e gratidão. Nenhum trabalho de conclusão de curso se constrói sozinho.

Aos professores Emerson Cesar de Campos e Marlene de Fáveri, que compuseram a banca que avaliou esse trabalho, junto com a professora Glaucia Assis que me orientou nessa pesquisa, agradeço por cederem um pouco do seu tempo pra se enveredar num trabalho sobre música brega.

Aos irmão do grupo TRZ quero simplesmente dizer que esse trabalho não teria sido concretizado sem vocês, pois para fazê-lo tive que superar alguns obstáculos que apareceram além dos muros da academia que, sem os momentos que tivemos juntos, provavelmente eu tivesse me dado por vencido. O Betão escreve essas palavras muito feliz e agradecido à cada um de vocês.

Sem a contribuição dos professores do meu curso esse trabalho seria impossível e quero agradecer à todos eles, em especial ao Arnaldo Hass Junior, à Claudia Mortari e Luisa Wittmann, pelo apoio.

Pela confiança e amizade agradeço ao professor Lucas da Rosa, do departamento de Moda do CEART, que sempre me apoiou. Lucas, a universidade precisa de muito mais pessoas como você.

Ao amigos do Cortina de Ferro, cuja sinceridade e humildade influenciaram da forma mais linda possível o autor desse trabalho, que lhes agradece por tudo. Por tudo.

Natalia Cristine Costa, acompanhasse a maior parte do andamento desse trabalho e, embora não seja íntima de música brega, sempre buscasse apoiar do seu jeito. Pela sua presença em minha vida e pelos momentos felizes que tivemos agradeço.

Aos amigos da FAED e todos desse querido centro que esqueci até aqui deixo minha admiração e gratidão. Nenhum trabalho de conclusão de curso se constrói sozinho.

"Quem não entende de amor não gosta dessas músicas"

(Elenilsa Sabino da Silva, minha mãe, pensando sobre a música "brega" enquanto ouvia Reginaldo Rossi, Bartô Galeno e Waldik Soriano).

RESUMO

A traição amorosa é um tema muito presente na música brasileira, principalmente na música popular considerada “cafona”, ou “brega”, pelas elites culturais e tem como principal personagem das histórias que envolvem essa temática a figura do “corno” - o homem traído. Numa sociedade sexista e profundamente marcada por diferenças de gênero as relações que se estabelecem entre homens e mulheres mostram uma enorme desigualdade. Muitas produções musicais “bregas” vem abordando a temática da traição amorosa desde a década de 1970 e expressaram muitas das concepções referentes à questão da estrutura de masculinidade hegemônica que se sustenta por meio da opressão de mulheres e homens. No intuito de entender os discursos de masculinidades por meio da representação do corno na música “brega” faremos uma análise das músicas “Vida de corno”, presente no Álbum “500 anos de chifre” do cantor cearense Falcão, lançado em 1999, e “O dia dos cornos” de Reginaldo Rossi, grande sucesso de seu álbum lançado em 2001.

PALAVRAS-CHAVE: História. Brega. Gênero. Corno. Masculinidade.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –Capa do álbum “500 anos de chifre: o brega do brega” do cantor Falcão (1999).....	38
Figura 2: Parte interna do álbum “500 anos de chifre: o brega do brega” do cantor Falcão (1999).....	39
Figura 3 - Contracapa do álbum “500 anos de chifre: o brega do brega” do cantor Falcão (1999)	40
Figura 4- Capa do álbum “Reginaldo Rossi Ao Vivo” do cantor Reginaldo Rossi (2001)	41
Figura 5- Contracapa do álbum “Reginaldo Rossi Ao vivo” de Reginaldo Rossi (2001)	42

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
-------------------------	----

PRIMEIRO CAPÍTULO

BREGA E MPB: UMA REFLEXÃO SOBRE O DEBATE	13
1.1 A luta pela lembrança no campo de batalha da memória.....	15
1.2 Nas curvas da estrada do debate: onde situar o “rei” Roberto Carlos?.....	24
1.3 Eu também sou sentimental.....	25
1.4 Ser brega ou não ser: o “Mozart nordestino” no centro do debate.....	30

SEGUNDO CAPÍTULO

NO PALCO DO AMOR CORNO CANTA COM CHIFRE: GÊNERO E TRAIÇÃO NA MÚSICA BREGA	34
2.1 O dia do corno e a Vida de corno: mais alguns chifres na questão da traição amorosa cantada na música “brega”.....	36
2.2 Gênero e Masculinidade.....	42
2.3 No dia do corno canto esse brega rasgado: gênero e masculinidade nas músicas “O dia do corno” e “Vida de corno”.....	44

CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
-----------------------------------	----

REFERÊNCIAS	55
--------------------------	----

INTRODUÇÃO

Era 1978. Os carros ainda não tinham os chamados CD Players e nem aparelhagens de som modernas como as que vemos facilmente hoje em dia em muitas ruas do Brasil. Naquela época a música era consumida nas rádios, em toca-discos e nos chamados toca-fitas, que ficaram imortalizados na música “no toca-fitas do meu carro” de um tal Bartolomeu Dias, conhecido como Bartô Galeno, um paraibano nascido no município de Souza, interior do estado. Galeno conquistou muitos fãs ao longo da carreira mas seu nome não é lembrado na maioria das publicações que pretendem contar a história da música brasileira. Como Galeno muitos outros artistas considerados “cafonas”, ou “bregas”, pelas elites culturais do país, foram marginalizados do processo de construção social da música brasileira, acabaram sendo durante muito tempo deixados de lado das tentativas de enquadramento da memória musical do país (POLLAK, 1989).

Muitos brasileiros ouvem a chamada MPB (Música Popular Brasileira), mas a sigla que aparentemente abarca toda produção musical do país esconde por trás dessas três letras uma marginalização de uma série de canções que é “patrimônio afetivo de grandes contingentes das camadas populares” (ARAÚJO, 2012). O vínculo que muitas pessoas fazem entre a noção de MPB e cantores como Caetano Veloso e Djavan não é feito quando levantamos os nomes de Wando, Nelson Ned, Odair José, Bartô Galeno, Genival Santos, entre muitos outros, o que reflete uma hierarquização das produções musicais do país, que vai muito além de uma avaliação estética das músicas desses artistas, adorados por amplos setores das classes populares.

O meu interesse por artistas “bregas” não veio com os textos que li na academia, embora tenham sido fundamentais na construção desse trabalho, e nem por ter testemunhado o auge desses cantores, que fizeram sucesso nas décadas de 1970 e 1980. Sou um amazonense, filho de pais cearenses, nascido na cidade de Manaus em 1991. Durante a infância que passei em Fortaleza ouvia meus pais ouvirem várias músicas no toca-discos. Entre os artistas que dominavam a minha casa nomes como Nelson Ned, Wando, Diana, Odair José e Bartô Galeno, dominavam os corações e ouvidos de meu pai e de minha mãe, que não trabalhava

nessa época e ficava comigo e com minha irmã em casa o dia todo, o que talvez tenha influenciado para que eu tivesse uma lembrança mais fixa dela ouvindo música em casa na memória. Como uma mulher apaixonada pelo homem que conheceu na juventude minha mãe chamava minha atenção com a sua reação, que me soava estranho na época pois achava que suas lágrimas eram de tristeza, ao ouvir aquelas músicas que com o tempo me conquistariam, ao ponto de estar concluindo hoje meu curso de História escrevendo um trabalho sobre elas.

Meu pai se virava como garçom mas sua profissão sempre foi vigilante, e sua escala 12x36 me tirou sua presença nas noites que passava sozinho na frente da televisão vendo jogos do Flamengo e do Ceará, aprendendo a colar figurinhas nos álbuns do campeonato brasileiro daqueles anos. Mas sua volta era sempre uma festa. Íamos jogar futebol na praça do bairro, ou ao bar, onde eu tomava alegre e cansado refrigerantes de laranja e ele uma cerveja, que eu também aprenderia a gostar com o tempo. Sua volta me marcava, também, porque ele tinha, e ainda tem, uma relação muito forte com a música, logo, o toca-discos de casa era bastante acionado por ele quando se encontrava em casa. Artistas como Nelson Ned, Paulo Sergio e Roberto Carlos, eram seus favoritos. Seu jeito cativante e engraçado tomando cachaça, achando-se sedutor com aquelas músicas ao fundo, me deixavam confuso mas o tempo me fez entendê-lo bem. Hoje faço a mesma coisa.

Meus pais, esse casal que ainda me chamam de “bebê”, foram minhas principais referências para que eu me enveredasse nessa pesquisa sobre música “brega”, o que pode soar estranho já que meu foco ao analisar essa produção musical é a representação do corno- o homem traído. Mas isso também é muito fácil de explicar.

Ao longo da minha trajetória acadêmica não tive muitos contatos com textos que trabalhassem as relações de gênero. Sempre achei que fosse acabar trabalhando com ensino de história ou com história da moda, embora quisesse de verdade trabalhar com música “brega” mas não sabia como abordar essa temática num trabalho de conclusão de curso. Nos últimos semestres na academia conheci algumas professoras no meu curso que até então não tinha tido contato, e os debates levantados por elas sobre relações de gênero fizeram com que eu acabasse trabalhando com o que realmente queria, abordando uma questão muito interessante nas músicas dos artistas que aprendi a gostar com meus pais: a representação do corno na música “brega”.

Logo no primeiro capítulo desse trabalho me deparei com um dos maiores desafios da pesquisa: conceituar o brega no debate sobre música brasileira. Por ter crescido ouvindo artistas como Wando, Reginaldo Rossi e Evaldo Braga, minha ideia de “brega” era muito naturalizada, algo que eu reconhecia ao ouvir alguns artistas. No momento em que tive de escrever academicamente o que era esse “brega” me senti desconcertado mas aos poucos fui avançando nas leituras e, com isso, fui desenvolvendo uma reflexão sobre a noção de “brega” e “MPB” nos debates sobre a construção social da música brasileira.

No segundo capítulo me ocupei em abordar a questão das masculinidades construídas por meio da representação do corno na música “brega”, com foco nas músicas “Vida de corno” (REIS, 1999) interpretada pelo cantor cearense Falcão em seu álbum “500 anos de chifre: o brega do brega” e “O dia do corno” do pernambucano Reginaldo Rossi, tido como “rei do brega”, e que abre seu disco “Reginaldo Rossi ao vivo” de 2001. As análises feitas fazem uso do conceito de gênero enquanto categoria útil de análise histórica, possibilitando refletir as relações entre os gêneros de forma relacional, ou seja, influenciando na dinâmica um do outro. Outro conceito importante para esse trabalho nas análises feitas das músicas é o de masculinidade, vista não como algo naturalizado no sexo masculino mas sim como uma construção cultural, que se modela ao longo do tempo e em íntima relação com a feminilidade.

As construções de masculinidades por meio da representação do corno na música “brega” pode soar engraçado num primeiro olhar- e não deixa de ser, já que essa questão é abordada com muito humor na música, inclusive por Falcão, um dos artistas que tomamos para analisar mais a fundo. Mas queremos salientar a seriedade dessa pesquisa, que vem contribuir para os estudos da masculinidade e das relações de gênero em geral, que ainda se mostram muito desiguais e que precisam ser vistas como construções históricas, portanto possíveis de serem repensadas. Isso é de suma importância para que as pessoas possam se relacionar de uma maneira mais respeitosa, mais saudável.

componente estrutural das sociabilidades locais e da identidade regional” (SILVA, 2003, p. 124).

Já segundo o dicionário Michaelis da língua portuguesa a palavra “brega” significa “1 De gosto duvidoso, de mau gosto; cafona. 2 Diz-se da pessoa ou coisa deselegante, fora de moda” (MICHAELIS, 2008).

E será esta ideia de brega associada à coisa cafona, deselegante, que será usada nos grandes centros do país, principalmente no eixo Rio-São Paulo, para tratar da produção musical de muitos cantores preferidos das classes populares do país, enquanto outros artistas, mais ouvidos entre as elites culturais, receberão um tratamento diferente, sendo reconhecidos como cantores de música popular. Mas porque o amor cantado por Reginaldo Rossi, Agnaldo Timóteo³, Odair José⁴, Nelson Ned⁵, entre outros, recebe a alcunha de “brega” enquanto o amor cantado por artistas como Chico Buarque⁶, Caetano Veloso⁷, Djavan⁸ e tantos outros, é chamado de Música Popular Brasileira? É neste ponto que se faz necessária uma reflexão

³ Nascido no município de Caratinga, interior do estado de Minas Gerais, Agnaldo Timóteo é um cantor e político brasileiro. Na música ficou muito famoso com músicas como “Galeria do amor” (1975), de sua autoria, e interpretando composições de outros artistas, como foi o caso de “Os brutos também amam”, composição de Roberto e Erasmo Carlos, faixa que abre o LP e dá nome ao disco de Timóteo lançado em 1972.

⁴ Odair José é um cantor goiano do município de Morrinhos. Ficou muito conhecido com as músicas “Uma vida só” (1973), conhecida popularmente pelo refrão “pare de tomar a pílula”, que foi censurada pelo governo brasileiro pelo suposto entendimento de que a canção fazia propaganda contrária à distribuição das tais pílulas para o controle de natalidade “Deixe essa vergonha de lado” (1973), onde o cantor deu total apoio a profissão de empregada doméstica, ficando conhecido como “o terror das empregadas” e “Eu vou tirar você desse lugar” (1972).

⁵ Nelson Ned nasceu em 1947 na cidade de Ubá, estado de Minas Gerais. Quando pequeno descobriu que sofria de nanismo, elemento que foi muito usado para fazer o marketing do artista, como no lançamento de seu álbum de 1964, que trazia o título “Um show de noventa centímetros”. Seu maior sucesso foi “Tudo passa, tudo passará” (1969) regravação por inúmeros artistas do Brasil e de outros países. Virou evangélico na década de 1990 e a partir daí passou a gravar discos gospel. Em 2014 Nelson Ned veio a falecer em 2014 após apresentar uma piora no seu quadro de pneumonia.

⁶ Francisco Buarque de Holanda, mais conhecido como Chico Buarque, é um dos mais conhecidos cantores e escritores brasileiros. Nascido no estado do Rio de Janeiro em 1944 Chico Buarque começou a ganhar destaque no cenário musical brasileiro com o disco Chico Buarque de Holanda, lançado em 1966 e que fez o artista ganhar o Festival de Música Popular Brasileira daquele ano com a faixa “A banda”. Durante o regime civil-militar tornou-se um dos artistas mais ativos na oposição ao governo da época, defendendo a democratização do país. Publicou inúmeros livros ao longo da carreira, dentre eles o romance Budapeste (2004) que ganhou o prêmio Jabuti de Livro do Ano.

⁷ Caetano Emanuel Viana Teles Veloso é cantor, compositor, produtor e escritor brasileiro. Nascido em Santo Amaro, município do estado da Bahia, Caetano Veloso tem uma obra que abarca não apenas a música mas o cinema e a literatura. É conhecido, ao lado de artistas como Chico Buarque, como um dos principais ícones da chamada MPB (Música Popular Brasileira) e um dos artistas que mais se opuseram ao regime civil-militar. Seu primeiro LP “Domingo” (1967) foi gravado em parceria com a cantora Gal Costa pelo selo Phillips.

⁸ Djavan Caetano Viana é cantor, compositor e produtor musical natural de Maceió, capital do estado de Alagoas. Dentre seus maiores sucessos estão “Flor de lis” (1976), “Oceano” (1989) e “Faltando um pedaço” (1981).

sobre a construção social da memória musical brasileira para entendermos esse processo de hierarquização das produções musicais em nosso país.

1.1 A luta pela lembrança no campo de batalha da memória⁹

Existe na memória dita “oficial” da música brasileira uma clara hierarquização das diferentes produções musicais do país, onde podemos notar um abismo entre um grupo de artistas que foram historicamente relacionados à noção de MPB¹⁰ e diversos outros artistas que, embora tenham conquistado os corações de milhares de brasileiros, não encantaram os críticos musicais de sua época, que os tacharam de “cafona” e, posteriormente, de “bregas”.

Quando se fala em MPB alguns nomes como, Tom Jobim¹¹, João Gilberto¹², os já citados Chico Buarque e Caetano Veloso, geralmente são mais lembrados em função de uma memória musical que historicamente associou estes artistas à noção de “música popular brasileira”, excluindo uma série de outros artistas e uma vasta produção musical que dominava os rádios a pilha, toca-discos e festas das camadas mais populares da sociedade.

Muitos artistas, como a dupla cearense Dom & Ravel¹³, foram duramente criticados pela memória construída sobre o período da ditadura civil-militar (1964-1985) por terem feito apologia ao regime. Essa chamada “memória da resistência”

⁹ Trabalhamos com a concepção de Michael Pollak (1989) sobre a memória enquanto um campo de batalha, ou seja, como um espaço de poder onde as lutas entre memória “oficial” e “subterrâneas” são constantes. Segundo Pollak “essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes” (POLLAK, 1989, p. 04).

¹⁰ Música Popular Brasileira

¹¹ Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, conhecido como Tom Jobim, nasceu no Rio de Janeiro em 1927. Foi um dos criadores do movimento da bossa nova e é considerado um dos principais expoentes da música brasileira. Tom Jobim morreu em 1994 na cidade de Nova Iorque.

¹² João Gilberto Prado Pereira de Oliveira, conhecido simplesmente como João Gilberto, nasceu na cidade de Juazeiro, interior da Bahia, é cantor, violinista e compositor e é considerado o criador da bossa nova.

¹³ Eustáquio Gomes de Farias (Dom) e Eduardo Gomes de Farias (Ravel), naturais do município de Itaiçaba-CE, surgiram na música brasileira na década de 1960 e atingiram o auge do sucesso na década seguinte. Em 1970, por ocasião da Copa do Mundo realizada no México, conquistou o país com a música “*Eu Te Amo, Meu Brasil*”(1970), que estourou nas paradas de sucesso. “Eu te amo, meu Brasil” foi muito usada pelo governo civil-militar devido ao seu tom ufanista. Posteriormente outra música de sucesso da dupla, “Você também é responsável” (1971), seria usada pelo governo, dessa vez para divulgar o Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL). Eustáquio Gomes de Farias morreu em 2000 e seu irmão Eduardo Gomes de Farias veio a falecer em 2011.

ênfatiza a ruptura que o regime militar representou e ignora o apoio de amplos setores civis aos militares. O historiador Gustavo Alonso aborda essa questão em sua tese “Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernidade” e diz que

Analisar a música sertaneja [e acreditamos que o mesmo vale para a música considerada “brega”] como fonte para os anos ditatoriais nos ajuda a perceber que a sociedade não estava simplesmente ‘dominada’ pelo governo autoritário, mas, e principalmente, estava em uma íntima relação com este. [...] Neste sentido [de que a radicalização do regime civil-militar já era presente na sociedade e continua depois dele] a ditadura é analisada aqui menos como um ‘período de exceção’, e mais uma época de continuidade de manifestações políticas e culturais da sociedade. A questão é que uma determinada historiografia sobre a ditadura tendeu a ênfatizar muito a ruptura que a ditadura significou, adotando epítetos como “períodos de exceção”, ‘época de terror’, ‘anos de chumbo’, ‘ditadura das torturas’. Penso que há muita continuidade entre a ditadura e o passado- e também com o futuro, ou seja, o que veio depois dela” (ALONSO, 2011, p. 121).

Ter consciência dessa continuidade de manifestações políticas e culturais durante o regime civil militar é muito importante para analisarmos as produções musicais desse período, principalmente aquelas vinculadas às camadas mais pobres¹⁴ da sociedade. Ainda segundo Gustavo Alonso:

O problema é que a ideia da resistência como postura das esquerdas “hegemônicas” no campo cultural atrapalha a compreensão estética do Brasil para além dos gostos de pequenos grupos universitários e de classe média alta. E em relação aos sertanejos da década de 1970 serviu para deslegitimar sua produção e encobri-la num mar de escárnio e/ou silêncio. A produção destes grupos raramente é descrita, poucas vezes é comentada, quando não simplesmente é tripudiada. Simplesmente ficou apagada diante do auge da memória da resistência (ALONSO, 2011, p. 162)

Alonso (2011) fala dos sertanejos, mas entendemos que a mesma deslegitimação sofrida por esses artistas vinculados à música sertaneja da década de 1970 atinge também os “cafonas” que fizeram muito sucesso neste período. É possível que a questão aqui não esteja apenas na estética musical em si mas também na origem social dos artistas e do público que cantava e ouvia essas músicas.

Vários foram os argumentos usados para depreciar a produção de artistas como Agnaldo Timóteo, Waldick Soriano¹⁵ e Nelson Ned. Uma das falas mais

¹⁴ Fazemos o uso da palavra “pobres” para designar aqueles grupos sociais de baixa renda do país. Não queremos em nenhum momento levar o leitor ao equívoco de pensar em “pobres” atribuindo qualquer sentido negativo de personalidade, ou qualquer outro que seja, a esses grupos marginalizados aos quais me refiro.

¹⁵ Eurípedes Waldick Soriano, ou somente Waldick Soriano, é natural da cidade de Caetitê, interior da Bahia, e foi um cantor e compositor brasileiro. Um dos seus maiores sucessos foi “Eu não sou

correntes nesse sentido é o discurso que enxerga a produção musical “brega” como uma produção apelativa e de vendagem imediata¹⁶. Mas essa visão não explica o sucesso desses artistas ao longo de décadas, em muitos países além do Brasil.

Um dos casos mais representativos disso pode ser o do cantor Nelson Ned, que mesmo passando longe do padrão estético almejado pela sociedade da época¹⁷, atingiu um sucesso que poucos cantores brasileiros alcançaram. No dia 5 de janeiro de 2014 o cantor veio a falecer com sessenta e seis anos de idade. Ao noticiar a sua morte o site UOL faz um breve resumo da carreira do cantor, que dá uma noção do alcance da obra do artista.

Com 45 milhões de cópias de discos vendidos em todo o mundo, Ned foi o primeiro latino-americano a vender um milhão de discos no mercado dos Estados Unidos, onde se apresentou junto do espanhol Julio Iglesias e do americano Tony Bennett, lotando três vezes o mítico Carnegie Hall, em Nova York.¹⁸

Nelson Ned sofreu muitas críticas à sua obra e ao seu tamanho. O historiador Paulo Cesar de Araújo fala que “o jornalista e compositor Ronaldo Bôscoli, por exemplo, não se limitava a achincalhar a produção musical de Nelson Ned; fazia também frequentes e irônicas referências ao nanismo do cantor, qualificando-o de ‘anãozinho ridículo’” (ARAÚJO, 2013, p. 181). Mas apesar das críticas sofridas em seu país Nelson Ned superou essas barreiras e seu sucesso tomou proporções internacionais.

Além da música Wando ficou muito famoso pelas inúmeras calcinhas que ganhava das fãs¹⁹ e é mais um exemplo de artista “cafona” que conseguiu se manter

cachorro, não” (1972), de autoria do próprio Waldick. EM 2008 veio a falecer na cidade do Rio de Janeiro, em decorrência de complicações de um câncer de próstata. Em 2007 foi lançado o filme “Waldick, sempre no meu coração”, sob direção de Patrícia Pilar, contando um pouco sobre a vida do cantor.

¹⁶ O jornalista e cientista social Othon Jambeiro, por exemplo, classificou as músicas vinculadas à cultura de massa como “uma arte falsa ou falsificada, uma arte banal ou uma caricatura da verdadeira arte, uma arte inteiramente produzida à medida do homem oco e despersonalizado ao qual se destina” (JAMBEIRO, Apud SOUZA, 2010, p. 01).

¹⁷ Em entrevista para a revista Amiga, em 1970, o cantor desabafou: “Eu senti como era pesado o meu corpo pequeno. Eu não tinha cor, forma física, era apenas uma sombra branca para os produtores. Um simples anãozinho grotesco” (ARAÚJO, 2013, p. 46).

¹⁸ “Morre aos 66 anos o cantor Nelson Ned”. Disponível em: <http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/01/05/morre-o-cantor-nelson-ned.htm>. <Acessado em 26/10/2015>.

¹⁹ Em entrevista concedida ao jornal Hora de Santa Catarina o cantor conta como começou a história da sua coleção de calcinhas. “Eu fazia um show no Rio, do disco Tenda Dos Prazeres. Resolvi

no mercado por décadas. O cantor lançou seu primeiro álbum “Glória a Deus no céu e samba na terra” em 1973 pela gravadora Beverly. Ao longo da carreira compôs mais de 400 músicas e se manteve ativo no mercado até sua morte em 2012, quando o cantor já tinha conquistado 19 discos de ouro, 7 de platina, e 2 de diamante²⁰.

Para citar apenas mais um exemplo é importante falar do cantor capixaba Paulo Sérgio, o alfaiate²¹ que costurou muitos dos anseios das classes populares em suas músicas. O primeiro álbum do cantor, lançado em 1968, atingiu a marca de 300 mil cópias em pouco tempo (ARAÚJO, 2013). No início de sua carreira foi muito comparado a Roberto Carlos devido a sua semelhança com o timbre de voz do cantor, ao ponto da imprensa da época dizer que “ouvir a voz de um ou de outro, praticamente não faz diferença. Paulo Sérgio é um espécie de outro Roberto Carlos” (ARAÚJO, 2013, p. 27).

Infelizmente Paulo Sérgio morreu jovem, em 1980, vítima de um aneurisma cerebral. Apesar da carreira curta Paulo Sérgio se manteve vivo na memória de amplos setores das classes populares, fato comprovado até hoje pelas visitas feitas ao seu túmulo, localizado no Cemitério São Francisco Xavier, no Caju, no Dia de Finados. Desde seu enterro “a imprensa vem registrando que o túmulo de número 30.831 da quadra 14, que pertence a Paulo Sérgio, é sempre um dos mais visitados do Rio de Janeiro no Dia de Finados” (ARAÚJO, 2013, p. 369).

Pollak (1989) ao falar sobre o processo de destalinização, do recrutamento forçado de alsacianos na segunda guerra mundial e sobre o silêncio dos deportados nesta mesma guerra, aborda a questão da vivacidade de lembranças individuais e de grupos que durante muito tempo permaneceram longe da memória “oficial”, mas que nem por isso deixaram de existir. Segundo Pollak:

Opondo-se à mais legítima das memórias coletivas, a memória nacional, essas lembranças são transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política. Essas lembranças proibidas (caso dos crimes estalinistas), indizíveis (caso dos deportados) ou vergonhosas (caso dos recrutados à força) são zelosamente guardadas em

colocar uma calcinha na capa do disco porque, se virasse ao contrário, ela parecia uma tenda. Comecei a distribuir algumas peças nos shows e passei a receber outras. Hoje, tenho 17 mil calcinhas”. Disponível em: <http://horadesantacatarina.clicrbs.com.br/sc/noticia/2011/08/em-entrevista-wando-diz-evitar-calcinhas-bege-3427012.html>. (Acessado em 27/10/2015).

²⁰ Dados retirados do Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/wando/dados-artisticos>. Acessado em <26/10/2015>.

²¹ Antes do sucesso Paulo Sergio exercia a profissão de alfaiate.

estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante (POLLAK, 1989, p. 06).

O caso do cantor Paulo Sérgio está num contexto diferente do estudado por Pollak mas podemos dizer que a manutenção da memória do cantor por amplos setores populares do país até hoje se dá por meio de “determinadas estruturas de comunicação informais” (POLLAK, 1989), que podem ser representadas, por exemplo, pelas visitas anuais ao seu túmulo no Dia de Finados.

Segundo Adorno e Horkheimer a indústria cultural submete toda forma de manifestação artística à lógica do mercado. A arte é um simples objeto de mercado e a intenção na sua produção é justamente fazê-la assim. As grandes cifras de lucro do mercado justificam a despreocupação com a originalidade (ADORNO, HORKHEIMER. 2002) . O importante é aquilo que se vende. Numa lógica de mercado a arte encontra-se subordinada ao lucro, o que anula qualquer tentativa de criação original, fazendo desta apenas uma falsificação de si própria.

Mas essa ideia já foi bastante problematizada, principalmente por não considerar o importante papel da recepção do público, defendendo a tese de que as pessoas aceitam passivamente tudo que a indústria impõe. O lucro não é a “chave-mestra” que explica o sucesso desses artistas durante décadas. A permanência dos “cafonas” no cenário musical brasileiro, que não se restringe às publicações sobre a memória “oficial” da música brasileira, se dá pela identificação que o seu público sente ao ouvir suas músicas. Segundo Souza (2010) “O que podemos perceber, é que a música brega é objeto de identificação construído com o traço cultural do seu público, visto que a música em questão não conseguiria permanecer ao longo do tempo se não houvesse a partilha de significados”.

Não queremos aqui negar a influência da indústria cultural, mas relativizar seu poder de persuasão, de influência sobre as manifestações culturais do país. Alonso (2011) trabalha melhor essa ideia ao falar da música sertaneja. Segundo o autor:

Um tipo de discurso duro acerca do conceito de Indústria Cultural, baseado na influência de Theodor Adorno e da Escola de Frankfurt, veria os sertanejos como marionetes da indústria, produtos por ela criados para se reabilitar no mercado cultural em crise na década anterior. Mas, como mostrei nos capítulos anteriores, a música rural brasileira tem uma história que não pode ser simplesmente encaixada nos interesses momentâneos da indústria fonográfica em crise” (ALONSO, 2011, p. 319).

Como falado anteriormente, para Adorno(2002) e Horckheimer (2002) a Industria Cultural impõe tudo que ela bem entende e a arte perderia todo sentido por estar sujeita aos interesses econômicos do mercado. O problema dessa perspectiva é a desconsideração dos processos de recepção e de identificação entre essas produções e o público que as consomem, sem falar que esse discurso serviu muito bem durante muito tempo pra deslegitimar essas produções, que numa visão elitista de cultura vai enxerga-las apenas como marionetes do mercado, como algo sem um sentido, sem uma “fineza”, que na história da música brasileira dita “oficial” vai ser encontrada somente nos artistas vinculados à MPB, ouvidos em sua grande maioria por uma classe média de formação universitária (ARAÚJO, 2013).

Desde juízos de valor estético até um discurso que os considerava “alienados” por terem eventualmente cantado apoio ao regime civil-militar, ou simplesmente por não terem adotado uma postura política mais direta contra este, podemos ver um claro esforço para invisibilizar esses artistas da memória musical do país. Mas é importante frisar que “[os ‘cafonas’] produziram uma obra musical que, embora considerada tosca, vulgar, ingênua e atrasada, constitui-se em um corpo documental de grande importância, já que se refere a segmentos da população brasileira historicamente relegados ao silêncio” (ARAÚJO, 2013, p 18).

Em 1974 o “rei do bolero” Lindomar Castilho lançava ‘Eu canto o que o povo quer’ (CASTILHO e ADRIANO, 1974), faixa-título de seu álbum lançado no mesmo ano e que já deixava claro as origens do artista e seu público alvo ao cantar.

Eu canto o que povo quer/ Eu canto o que povo diz/ Eu canto de coração,
oi/ Por isso eu sou feliz/ Nasci de família humilde/ Família de
cantador/Canto versos do povo/ Para o povo com amor.

Essa composição de Lindomar Castilho e Ronaldo Adriano é uma melodia muito próxima do bolero e “segue a tradição hispânica que se faz presente no Brasil desde a década de 40” (ARAÚJO, 2013, p. 19). Sua letra é bem simples mas a mensagem que se busca passar é bem direta: “cantar versos do povo, para o povo”.

É importante reafirmar também que a sigla MPB não é tão óbvia quanto parece, e esconde por trás de si um processo de invisibilização de um dada produção musical que constitui “patrimônio afetivo de grandes contingentes das camadas populares” (ARAÚJO, 2012, p.15). Descartados do processo de “enquadramento da memória” (POLAK, 1989) da música brasileira artistas como

Wando²², Dom & Ravel, Nelson Ned e Odair José, foram marginalizados historicamente do que se considerava MPB, recebendo o adjetivo de “cafona” e, posteriormente, de “brega”.

A palavra “cafona”, usada na década de 1970 para se referir a uma dada produção musical em nosso país, que hoje é sinônimo de “brega”, significa “coisa barata, descuidada e malfeita”²³. Na década de 1980 o termo “cafona” foi substituído pelo “brega” (ARAÚJO, 2013), que carregará o mesmo juízo de valor pejorativo que entendia essas músicas como obra vulgar e simplista, ajudando na tentativa de invisibilizar do debate sobre música brasileira uma significativa produção musical. O uso do termo “MPB” para determinados artistas e de “cafona”, ou “brega”, para outros representa uma disputa por memória, entendida “não somente como uma conquista [mas] também [como] instrumento e um objeto de poder” (LE GOFF, 2010, p.470). Essa luta tinha o objetivo de concretizar “uma memória da história musical que privilegia a obra de um grupo de cantores/ compositores preferido das elites, em detrimento da obra de artistas mais populares” (ARAÚJO, 2012, 16).

Mas esses termos não apareceram do nada, e o processo de invisibilização sofrido pelos “cafonas” não foi algo natural, mas fruto de um trabalho de “enquadramento da memória” (POLAK, 1989) empreendido por uma classe média de formação universitária, que ocupava as colunas de jornais e revistas e, portanto, estabelecia o que entendiam como música de qualidade, afinal, como explica Pollak (1989, p. 8), esse trabalho de enquadramento tem seus atores, agentes que atuam nessa construção.

A partir da década de 1960, segundo Paulo César de Araújo (2013), duas vertentes irão predominar nos debates sobre a música brasileira: a vertente da “tradição” e a vertente da “modernidade”. A primeira era representada pelo crítico musical José Ramos Tinhorão²⁴, que defendia uma música brasileira “autêntica”, livre das influências norte-americanas; a segunda, que tinha como principal

²² Wanderley Alves dos Reis, conhecido como Wando, nasceu na cidade de Cajuri-MG e foi um grande cantor brasileiro conhecido por sucessos como “Chora coração” (2000) e “Aquele amor que faz gostoso me deixou” (1997). Wando também ficou conhecido por ganhar calcinhas das suas fãs em vários shows que fazia Brasil a fora. Morreu em 2012 na cidade de Nova Lima-MG.

²³ (Enciclopédia da Música Brasileira APUD ARAÚJO, 2012, p.20)

²⁴ Nascido na cidade de Santos-SP em 1928 José Ramos Tinhorão é jornalista e crítico musical. A partir de 1951 publicou em vários veículos de informação do país, dentre eles a revista Veja e o Jornal Última Hora.

expoente o poeta Augusto de Campos²⁵, defendia uma “música brasileira universal”, aberta a outras influências musicais.²⁶ Basicamente, a vertente da “tradição” exaltava o “samba tradicional” e nomes como Nelson Cavaquinho²⁷, Noel Rosa²⁸ e Cartola²⁹; já a vertente da “modernidade” sairia em defesa de uma “atualização da música popular brasileira” e exaltaria artistas vinculados à bossa nova³⁰, tais como Tom Jobim e João Gilberto, e ao tropicalismo- Caetano Veloso, Edu Lobo³¹, Elis Regina³², etc. Observamos, com isso, que há uma lacuna no que tange aos considerados “cafona”, ou “bregas”, nesse debate. Após analisar os discursos presentes nos debates entre essas duas vertentes, Paulo César de Araújo afirma:

E nisto reside todo o mistério do “brega” ou “cafona”: recebem estes adjetivos aqueles artistas e aquela produção musical que o público de classe média não identifica, ou encontra dificuldade de identificar, à “tradição” ou à “modernidade”. Quanto mais longe dessas duas vertentes, mais perto do “brega”, e vice-versa (ARAÚJO, 2013, p.352).

A ideia de “brega” associada a algo deselegante, cafona, muito presente fora das regiões norte e nordeste do Brasil, vai funcionar como um conceito que fez parte de um trabalho de enquadramento de memória, empreendido por uma elite cultural de classe média e formação universitária da região sudeste do país, que tentou desvalorizar uma produção musical pelo fato desta não fazer parte do seu cotidiano

²⁵ Augusto Luís Browne de Campos nasceu na cidade de São Paulo em 1931 e é um poeta, ensaísta e tradutor brasileiro.

²⁶ “É importante frisar que, passado o momento de radicalismo inicial, estas duas vertentes interpretativas necessariamente não se opõem entre si; na maioria das vezes se complementam. [...] Afinal, a chamada ‘linha evolutiva da música popular brasileira’ - expressão criada por Caetano Veloso em 1966 e adotada por Augusto de Campos e por alguns críticos de música popular até os dias de hoje- acaba dando organicidade ao processo, pois apresenta os compositores ‘modernos’ como aqueles que deram um ‘passo à frente’, mas continuam herdeiros naturais de uma ‘tradição’ da nossa música popular” (ARAÚJO, 2012, p.343)

²⁷ Nelson Antônio da Silva, conhecido como Nelson Cavaquinho, nasceu em 1911 e foi um sambista carioca. “A flor e o espinho” (1957), escrita em parceria com Guilherme de Brito e Alcides Caminha, é uma de suas músicas mais conhecidas. Morreu em 1986 aos 75 anos de idade.

²⁸ Noel de Medeiros Rosa, ou Noel Rosa, nasceu no Rio de Janeiro em 1910 e foi cantor, sambista e compositor. Infelizmente viveu pouco, morrendo em 1937 decorrente de uma tuberculose.

²⁹ Angenor de Oliveira, conhecido como Cartola, nasceu no Rio de Janeiro em 1908. Foi compositor cantor e sambista. Devido a um câncer na tireoide veio a falecer em 1980.

³⁰ Bossa Nova é um movimento da música popular brasileira do final dos anos 50 lançado por João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e jovens cantores e/ou compositores de classe média da zona sul carioca, derivado do samba e com influência do jazz.

³¹ Eduardo de Góes Lobo, conhecido como Edu Lobo, é filho do compositor Fernando Lobo e nasceu no Rio de Janeiro em 1943. É cantor, compositor e arranjador.

³² Elis Regina Carvalho Costa, conhecida somente como Elis Regina, nasceu na cidade de Porto Alegre- RS em 1945. Foi uma cantora brasileira, ficando famosa pela sua presença de palco e com as interpretações de “Como nossos pais” (1976), composição do cantor cearense Belchior, “O bêbado e o equilibrista” (1979), composição de João Bosco e Adir Blanc, dentre outras composições. Morreu na cidade de São Paulo, aos 36 anos de idade.

e não fazer sentido para si. As origens sociais distintas dos enquadreadores e das camadas populares é uma questão chave para entender essa exclusão dos cafonas da memória “oficial” da música brasileira. Segundo Vinicius Souza “a MPB em vez de englobar toda a nossa música popular, passa a ser um conjunto de valores estéticos e ideológicos [de um grupo muito restrito da sociedade]” (SOUZA, 2009, p. 11). Acreditamos que “a música brega é identificada como banal porque identifica uma população não aceita socialmente, ou seja, a uma população suburbanizada” (SANTOS, Apud SOUZA, 2010).

Por meio dos termos “cafona” e “brega” se procurou descartar da memória musical brasileira uma série de artistas que marcaram a vida de muitos brasileiros. Se, por exemplo, as flores que Nelson Ned cantou durante muito tempo pudessem ter falado ao mundo o “eu te amo”³³ que “o pequeno gigante da canção” sempre cantou, e serem reconhecidas como canções de amor pelos críticos musicais da época, que compunham uma parte da elite cultural daquela sociedade, é possível que não tivéssemos uma memória musical tão excludente, que não só invisibilizou uma série de artistas, mas também marginalizou formas de amar que eram partes significativas da vida das camadas mais pobres da população brasileira.

Mas por outro lado essa invisibilização presente nos livros e coleções sobre a música brasileira, que integram uma versão da memória musical do nosso país, não deve levar ao equívoco de pensar que, na prática, a realidade era a mesma ou que atualmente, por conta disso, não tenhamos trabalhos sobre o “brega”³⁴. O “caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva” (POLAK, 1989, p.02) referente à música brasileira não foi forte o suficiente para apagar aquilo que seus “enquadreadores da memória” não achavam digno de ser lembrado. Se, com o tempo, os críticos musicais continuavam ignorando os “cafonas” ou “bregas”, a maior parte da população foi justamente na mão contrária, mantendo vivas as suas lembranças por meio do que podemos pensar como “memórias subterrâneas” que,

³³ Grande sucesso de Nelson Ned, “Se as flores pudessem falar” é uma das faixas de seu álbum lançado em 1970, que leva seu nome no título.

³⁴ Nos últimos anos podemos observar o surgimento de um número significativo de trabalhos acadêmicos e livros dedicados ao “brega”. Entre eles temos o livro de Paulo Cesar de Araújo “Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar”, lançado em 2002; a dissertação do historiador Noélio Martins Costa defendida em 2005 intitulada “Essa música foi feita pra mim! Relações amorosas, paixões e cotidiano presentes na música brega em Manaus”; a dissertação de Vinicius Rodrigues Alves de Souza, defendida em 2010, “Música brega: um fantasma visível”; e artigo “O brega, os meios e as novas tecnologias: Relações de Poder e Representação nos Meios Audiovisuais” de Paula Velôzo, apresentado no XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em Recife-PE.

de acordo com Pollak (1989) são aquelas que se opõem e/ou entram em disputa com uma memória enquadrada que se pretende oficial. As meninas que se encontravam em cadeiras de rodas naquela época, as empregadas domésticas que sequer tinham sua profissão reconhecida, dentre muitos outros segmentos da população brasileira, continuaram se lembrando de artistas como Fernando Mendes³⁵ e Odair José, mantendo acesa a presença desses artistas todas as vezes que colocavam seus discos pra tocar, ou compareciam aos seus shows, se emocionando ao ver muitos de seus anseios e angústias cantados na voz de seus ídolos.

1.2 Nas curvas da estrada do debate: onde situar o “rei” Roberto Carlos?

Como não é o foco deste trabalho analisar especificamente a figura de Roberto Carlos no debate sobre MPB, não aprofundaremos muito essa questão, mas achamos importante apresentá-la rapidamente já que envolve um dos principais artistas do país.

O nome do cantor Roberto Carlos é uma peça difícil de encaixar nesse debate sobre música brasileira. Sua obra, a sua imagem, não está diretamente relacionada à noção de MPB mas, por outro lado, não é vinculada diretamente ao “cafona”, ou “brega”.

Adorado pelas classes populares e pelas camadas médias, Roberto Carlos é ouvido por segmentos muito distintos da sociedade, o que talvez dificulte associá-lo ao “brega” ou a MPB. É bom lembrar que o cantor tem um contrato de exclusividade com a TV Globo há quatro décadas (ARAÚJO, 2014) e “a cada período de Natal, além de levar o cantor e sua música aos lares brasileiros, a Globo veicula também determinada imagem sua” (ARAÚJO, 2014, p. 366). Por mais que sua voz encante e tenha fãs nos setores mais populares da sociedade seus shows de final de ano, transmitidos pela Rede Globo de Televisão, recebem na plateia vários artistas da emissora e demais celebridades, que simbolizam muitos dos referenciais culturais veiculados o ano todo pela mídia.

³⁵ “Cadeira de rodas” é a faixa que abre o álbum de 1975 de Fernando Mendes e foi um dos maiores sucessos do cantor.

Não estando identificados nem à “tradição” e nem à “modernidade” “outros nomes como Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto e Roberto Carlos são apenas aceitos” (ARAÚJO, 2013, p. 364) nesse debate que se pretendeu estabelecer o que seria, de fato, música popular brasileira.

Essa questão envolvendo Roberto Carlos e uma noção historicamente construída sobre MPB é bastante complexa e extrapola as limitações deste trabalho, que se pretende analisar a representação do corno na música popular considerada “cafona”, ou “brega”, pelas elites culturais do país. Mas achamos importante falar rapidamente sobre esse artista, que embora seja considerado o “rei” da música brasileira parece não ter um reino muito bem definido nos debates sobre MPB, questão que poderá ser pensada com mais profundidade numa pesquisa futura, como numa dissertação de mestrado.

1.3 Eu também sou sentimental

Como dito anteriormente, por meio de tentativas de invisibilização de uma série de artistas da memória dita “oficial” da música brasileira, através do uso de termos como “cafona” e “brega”, acabou-se marginalizando formas de amar que faziam parte da vida das camadas mais pobres da população brasileira, constituídas em sua maior parte por um “público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morros e das casas simples dos subúrbios de capitais e do interior” (ARAÚJO, 2013, p. 20). Para a elite cultural da época as letras de Nelson Ned não pareciam ter a beleza dos olhos de Chico Buarque, ou talvez o fato do “pequeno gigante da canção” ser, na verdade, um anão, feio e pobre, que passava muito longe dos padrões de beleza estipulados pela sociedade, tenha sido um dos elementos mais levados em conta na hora de ouvir a voz que ganhou a América clamar ao cantar: “Quando o amor da gente/ Vai embora de repente/ A gente fica mesmo assim, sentimental/ Quem me vê chorando/ Vai saber que estou amando/ Pois na verdade eu também sou.../ Sentimental” (NED, 1970) .

Essa reivindicação de coisas simples, como o reconhecimento dos próprios sentimentos, não é uma particularidade de Nelson Ned. Em 1972 o cantor Agnaldo

Timóteo lançou “Os brutos também amam”³⁶, pelo selo Odeon³⁷. No título do álbum já temos essa reivindicação, essa busca pelo reconhecimento de um amor, ou melhor, de formas de amar que, apesar da simplicidade marcante, não deixava de assumir essa forma e deveria ser reconhecida como tal. A primeira faixa, uma composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que dá nome ao álbum, deixa claro o tom do disco: “Que pena tudo terminar/ Da maneira que acabou/ O seu amor não foi bastante/ Pra querer-me como eu sou/ Você um dia vai saber/ Que eu te amei como ninguém/ Minhas lágrimas reclamam/ Elas dizem no meu pranto/ Que os brutos também amam” (CARLOS e CARLOS, 1972).

Artistas como Nelson Ned, Agnaldo Timóteo, Waldick Soriano e Odair José sofreram duras críticas às suas músicas. Consideradas “alienadas”, “cafonas” e “bregas”, as músicas desses artistas não tiveram lugar nas páginas de muitos livros e revistas que se destinavam a contar a história da música brasileira. Mas se as letras desses artistas aparentemente não simbolizava uma crítica explicitamente política ao regime civil militar que vigorava na época³⁸ não é porque eram alienadas, mas sim porque outras lutas talvez fossem mais importantes para esses artistas e, conseqüentemente, para a maior parte da população humilde brasileira, de onde esses artistas saíram.

Segundo Paulo César de Araújo “um aspecto que chama atenção na música “brega” é a mensagem de suas canções: grande parte delas traz a denúncia do autoritarismo e da segregação social existentes no cotidiano brasileiro” (ARAÚJO, 2013, p. 16). Portanto, analisando essas letras percebe-se que se as camadas médias que compunham uma parte da elite cultural brasileira não se viam representadas nas letras desses artistas “cafonas” o mesmo não acontecia, por exemplo, com muitas prostitutas que ouviam Odair José cantar: “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).

³⁶ Composição de Roberto e Erasmo Carlos, que dá nome ao álbum de Agnaldo Timóteo lançado em 1972

³⁷ EMI-Odeon ou Odeon, no Brasil, foi uma gravadora que sobreviveu como uma subsidiária da EMI até o começo da década de 1990, quando acabou definitivamente.

³⁸ A resistência política e a crítica feita ao regime civil-militar será um dos aspectos priorizados pela chamada “memória da resistência”, ficando aqueles artistas vinculados ao popular tachados de alienados por não operarem uma resistência política e, portanto, uma postura diretamente crítica ao governo da época.

Frente a essa tentativa de marginalização empreendida pelas elites culturais³⁹ da época contra um público de baixa renda que possuía valores muito diferentes a produção musical dos “cafona”, ou “brega”, teve grande importância ao enfrentar essas tentativas de invisibilização. Ao falar das vendas de discos no final da década de 1960 e ao longo dos anos 1970 Paulo César de Araújo trata a música popular como um “grande canal de expressão de uma ampla camada da população brasileira que, neste sentido, não ficou calada, se pronunciou através de sambas, boleros e, principalmente, baladas” (ARAÚJO, p.19, 2013). Se a crítica ao regime não era prioridade para amplas camadas da sociedade isso não deve levar ao equívoco de que o público desses artistas “cafona” não pensavam, não resistiam e não reivindicavam nada. Essas camadas populares choravam, resistiam e apoiavam as denúncias, feitas por seus ídolos, das injustiças sociais as quais eram submetidos. Se não falavam muito de flores talvez seja porque as suas vidas eram marcadas, principalmente, por injustiças que não necessariamente se davam na esfera política mas social, como aquelas cantadas no refrão da música “Alfaiate”, de Paulo Sérgio⁴⁰:

Alfaiate, cortando lembranças, / Pregando esperanças, eu venho da fome, / Sem tempo e sem nome, / Vestindo de sonhos um tempo de horrores / Alfaiate, da roupa do nada / Vestido de trapos, modelos de abraços, / Feito de cansaço, caminho de agulhas, / Num pano sem cor (LUIZ, SÉRGIO, 1971).

Mas essa discriminação em relação à música brega é mais profunda do que parece. O discurso que tacha essas músicas de “alienadas” se constrói sob bases que vão muito além da simples avaliação estética dessas produções musicais. Como dito anteriormente a origem social desses artistas deve ser levada em conta na hora de procurarmos entender porque um dado grupo social desvaloriza uma dada produção por meio de termos como “cafona” e “brega”.

Para Paulo Cesar de Araújo (2013) um dos aspectos que mais chama atenção na música brega é a origem social do público e dos artistas, ambos vindos das camadas mais pobres da sociedade e, conseqüentemente, tendo uma história

³⁹ Por elites culturais entendo o grupo social, geralmente de formação universitária, que escreve em revistas e jornais, publica livros, etc.

⁴⁰ Paulo Sergio de Macedo, conhecido como Paulo Sergio, nasceu no município de Alegre- ES em 1944. Foi um cantor e compositor que atingiu seu auge no final da década de 1960 e ao longo da década de 1970 com sucessos como “Alfaiate” (1971), escrita em parceria com Alberto Luiz, e “Última canção” (1968), composição de Carlos Alberto. Morreu jovem aos 36 anos, vítima de um derrame cerebral.

de vida sofrida. Waldick Soriano foi garimpeiro e, antes disso, trabalhou muito na lavoura; Nelson Ned trabalhou desde a infância em uma fábrica de chocolates; e, para citar mais um exemplo, Wando foi feirante boa parte da sua vida⁴¹.

Como vem sendo dito até aqui os artistas vinculados ao “cafona”, ou “brega”, tem uma origem social muito humilde e, assim como seu público, não compartilham da maioria dos ideais da elite. Por não compartilhar dos traços culturais dessa elite, não estando em sintonia com o projeto elitista da classe média, artistas como Paulo Sérgio e Evaldo Braga⁴² serão duramente criticados e terão seu trabalho desvalorizado pelos críticos da época, não figurando nas coletâneas sobre música brasileira durante muitos anos - o que não implica em seu desaparecimento. Como salienta Araújo:

Embora esquecida pelos “enquadradores” da memória da nossa música popular, a produção musical “cafona” permanece guardada em determinadas estruturas de comunicações informais e, a partir da análise de certos dados, é possível comprovar que ela é patrimônio afetivo de grandes contingentes da população brasileira. Afinal, a maioria dos artistas desta geração, mesmo afastada da programação diária das principais emissoras de rádio e TV ou dos grandes palcos do Rio e São Paulo, prossegue cantando suas canções em shows por todo o país (ARAÚJO, 2013, p. 367).

Para além da origem social temos também a questão étnica presente nesse processo de desvalorização da música brega. Essa produção musical é muito ouvida nas regiões norte e nordeste, regiões que sofrem historicamente um enorme preconceito de outras partes do país, e continuam a serem reproduzidas em outras partes do Brasil, dentre outros motivos, devido ao fluxo migratório representado pelo deslocamento de nortistas e nordestinos para as regiões sul e sudeste, processo cantado, por exemplo, por pelo cantor cearense Belchior - que não é vinculado ao “brega” - em sua “Fotografia 3x4”: “Pois o que pesa no norte, pela lei da gravidade, / disso Newton já sabia! Cai no sul grande cidade/ São Paulo violento, Corre o rio que me engana. / Copacabana, zona norte/ e os cabarés da Lapa onde eu morei...” (BELCHIOR, 1976).

Segundo o historiador Noélio Martins Costa “de um modo geral, a música brega, conhecida em outras épocas como cafona é vista hoje como de mau gosto e

⁴¹ Citamos artistas conhecidos nacional e internacionalmente, mas a nível regional temos uma série de artistas que lotam seus shows em seus respectivos estados, como é o caso de Nunes Filho, mais um “príncipe do brega”, no estado do Amazonas.

⁴² Evaldo Braga nasceu em campos dos Goytacazes-RJ em 1945. Foi um cantor e compositor que atingiu seu auge na década de 1970 com o lançamento de “Só quero” (1971) em parceria com Carmen Lúcia. Sua carreira foi interrompida devido a um acidente de carro que lhe tirou a vida em 1973.

piegas, confundida a todo tempo com estilo de vida (ser brega)” (COSTA, 2005, p. 49). Essa ideia pejorativa do “brega” é algo que em algumas regiões do Brasil vem sendo reformulada, ganhando um sentido qualitativo, como no estado do Pará. Para o produtor musical paraense Tony Brasil “o brega em Belém era um ‘movimento cultural’, que tinha sua expressão mais forte na música, mas que envolvia outras coisas mais fortes como a identidade cultural de um povo, a dança, o modo de se vestir, de se comportar, etc.” (BRASIL, *apud* COSTA, 2005, p. 23).

Mas por outro lado infelizmente a ideia pejorativa de “brega” ainda é bastante presente na sociedade brasileira em geral, principalmente fora do norte e nordeste, o que resulta numa desvalorização de uma produção musical tachada de “cafona” e, conseqüentemente, de manifestações culturais que compõem a vida das classes populares. Noélio Martins Costa, ao analisar a abordagem dada ao cenário musical paraense no quadro “Brasil Total”⁴³ de Regina Casé⁴⁴, exibido no dia 13/04/2003, constata a permanência dessa ideia pejorativa do “brega” e conclui que “o problema é que fora do norte e nordeste o termo brega não tem a mesma conotação carinhosa que é dada, no caso, pelo povo paraense. E nunca é levado a sério como manifestação artística” (COSTA, 2005, p. 50).

A ideia mais corrente nos grandes centros do Brasil, mais precisamente na região sudeste, que desvaloriza o “brega” não se direciona apenas às produções musicais tachadas de “bregas”, mas abarcam também modos de se vestir, de falar, etc. O fato das músicas consideradas “bregas” terem forte influência no norte e nordeste nos dão a entender que a desvalorização do “brega” precisa ser relativizada, pois em algumas partes do país esse termo é ressignificado. E por outro lado é significativo que uma visão deselegante, cafona sobre o brega seja mais marcante, principalmente, fora das regiões onde este domina as rádios e as festas populares, no caso o norte e nordeste, demonstrando mais uma faceta das desigualdades sociais no Brasil.

⁴³ Este quadro fazia parte do programa dominical Fantástico, da rede Globo de Televisão, e tinha por objetivo mostrar a cultura dos vários estados brasileiros. Segundo Noélio Martins Costa esse quadro “muitas vezes já deu errado por querer mostrar o Brasil através de um olhar verticalizante e tendo Rio de Janeiro e São Paulo como parâmetro” (COSTA, 2005, p. 50).

⁴⁴ Regina Maria Barreto Casé nasceu no Rio de Janeiro em 1954 e é atriz e apresentadora de TV. Recentemente vem apresentando o programa dominical Esquenta, da Rede Globo de Televisão, e foi protagonista no filme “Que horas ela volta” (2015), dirigido por Anna Muylaert, indicação brasileira para a seleção final para candidatas a melhor filme estrangeiro que será feita pelo Oscar.

1.4 Ser brega ou não ser: o “Mozart nordestino” no centro do debate

Já falamos até agora de como os termos “brega” e “cafona” atuaram, e ainda atuam, no processo de construção social da memória musical brasileira, processo esse marcado de relações de poder e que procurou marginalizar uma significativa produção musical no país. Para Carmen Lúcia José:

O brega é a forma encontrada para manter a discriminação daqueles que detêm o prestígio social e cultural em relação a todas as outras categorias sociais com o intuito de uma manutenção de um ponto de vista que tem como objetivo, evitar mudanças (JOSÉ, Apud SOUZA, 2009, p. 08).

Aqui temos uma ideia que enxerga o termo “brega” como instrumento de poder, como inscrito num lugar que hierarquiza o que é “boa música popular brasileira”, ou seja, nas relações de disputa por um lugar no universo da MPB o brega permanece numa posição hierárquica inferiorizada ou de pouco valor, expressando relações de poder. As elites culturais do país fizeram, e ainda fazem, uso deste termo para desvalorizar aquelas produções musicais que, em geral, ganham as classes populares. Do sertanejo ao rock qualquer artista pode ser enquadrado no brega, e esse enquadramento não diz respeito necessariamente a estrutura musical de sua produção mas está também intimamente ligado ao público que ouve suas músicas.

Mas podemos ver que estes termos, principalmente o “brega”, foi ressignificado em muitos lugares e por muitos artistas, processo que pode ser mais percebido por meio da figura de Reginaldo Rossi, tido como “o rei do brega”.

O artista pernambucano Reginaldo Rossi iniciou a carreira na banda de rock The Silver Jets mas atingiu o auge da fama no cenário musical brasileiro com músicas como “A raposa e as uvas” (1982) e “Garçom” (1987), ficando consagrado posteriormente como o “rei do brega”. Mas esse reinado é composto de uma complexidade que praticamente impossibilita uma definição sobre a sua própria identidade. O próprio “rei” Reginaldo Rossi, em entrevista ao Diário de Pernambuco (1995) se posicionava da seguinte forma quanto a ser considerado “cult” ou “brega”:

Sempre procurei me livrar de rótulos, de ser cult ou ser brega. Eu sou um artista. Sou o Mozart nordestino. Ele escrevia para príncipes, ateus, para o

povo. Sou um artista na alma porque gosto de cantar para todos (ROSSI, 1995)

A não identificação com o termo brega é até mais clara na fala do baiano Waldick Soriano, em entrevista concedida à Terra Magazine (2007), que fala o seguinte:

Concordar, a gente não concorda. Porque brega é usado para falar de casa de prostituição. Nesses lugares, as pessoas ouvem música romântica, mas não só nos bregas. Faço música romântica, as pessoas gostam disso (SORIANO, 2007).

Para citar mais um exemplo do quanto é problemática essa questão de se aceitar, ou não, como brega, temos a fala de Agnaldo Timóteo, em entrevista concedida à cineasta Ana Riepper⁴⁵, em seu filme “Eu vou rifar meu coração⁴⁶”, que aborda o imaginário romântico, erótico e afetivo brasileiro por meio da produção musical de artistas considerados “cafona”, ou “bregas”. Em um dado momento do filme Timóteo é questionado em relação a aceitação, ou não, do termo “brega” e responde da seguinte maneira “A mim nunca chamam de brega, a mim não chamam nunca de brega”, em seguida canta um trecho da música “Cadeira vazia⁴⁷” e diz:

Mas porque que essa música pode ser brega? Porque não foi feita pelo Chico Buarque? Porque quando o Nelson Gonçalves gravou “Negue” era cafona, a Maria Bethânia gravou e virou luxo. É o preconceito que é inserido, que é divulgado, que é programado, e multiplicado contra nós, cantores românticos, de origem modesta. Nós não somos de uma elite, elite política, elite de sobrenome, nós não somos Buarque de Holanda, nem Vinicius de Moraes, nós somos pessoas do interior (TIMÓTEO, 2011).

Esses três artistas são apenas um dos vários cantores diretamente ligados à ideia de “brega”, mas podemos ver que a identificação de alguns desses artistas com essa denominação é problemática, e muitas vezes alguns artistas famosos como intérpretes de música “brega” não se identificam com esse termo, se colocando geralmente como cantores românticos; por outro lado outros se apropriam do termo e fazem muito sucesso se colocando, por exemplo, como “príncipes do brega”⁴⁸. Neste sentido a música “brega” se apresenta:

⁴⁵ Cineasta brasileira formada pela UFF em 1997

⁴⁶ Filme de 2011, dirigido por Ana Rieper, que trata do imaginário romântico, erótico e afetivo brasileiro a partir da obra dos principais nomes da música popular romântica, também conhecida como brega. O título do filme é o nome de um grande sucesso do cantor Lindomar Castilho, composição feita em parceria com Letinho, em 1973.

⁴⁷ Composição de Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves (1951)

⁴⁸ Cantores como o amazonense Nunes Filho e o pernambucano Natan Rossi são apenas um dos vários artistas Brasil a fora que assumem a alcunha de “príncipes do brega”.

Como uma estética musical que existe inexistindo, ou seja, ao mesmo tempo em que concebemos a sua existência ao opinarmos sobre suas características enquanto um universo musical, além de elencarmos determinados artistas como seus representantes, por outro lado, impossibilitamos determinar de forma precisa à existência que nós próprios concebemos a esse estilo musical, visto que cada um opina de forma diferente ao argumentar sobre alguns caracteres desse gênero musical, assim como polemizamos ao determinarmos quais artistas poderiam ser determinados como brega ou não (SOUZA, 2009, p. 04).

O brega parece realmente existir inexistindo, indo para muito além de um gênero musical, abrangendo um “universo cultural” (BRASIL, *apud* COSTA, 2005) que se constitui por relações de poder muito complexas, que impossibilita qualquer definição rígida seja para o modo de vida, o modo de se vestir ou até mesmo para a estrutura musical. Temos referenciais “bregas” que citamos sempre que tocamos nesse assunto, mas esses referenciais, as definições que temos, são muito relativas e mostram apenas que se temos uma definição consolidada de “brega”, ela é muito subjetiva, imaterial, nem um pouco rígida. Os significados atribuídos a esse termo variam muito e mostram o quanto essa ideia de brega é confusa e está em disputa, podendo modificar-se ao longo do tempo. O próprio cantor Agnaldo Timóteo, que citamos anteriormente, representa essa complexidade em torno da definição de brega e da identificação com este. O título da reportagem da jornalista Livia Machado⁴⁹, que entrevistou o cantor em 2012, traz em seu título “‘Cantores de brega como eu estão em extinção’, diz Agnaldo Timóteo”⁵⁰. Mas por outro lado, no meio da reportagem, Livia Machado (2012) fala que Agnaldo não rejeita o rótulo de brega, mas acredita que faz apenas música romântica de boa qualidade. Na entrevista do cantor presente no filme “Eu vou rifar meu coração” (2011) de Ana Rieper e nessa outra concedida em 2012 para a jornalista Livia Machado podemos notar que assumir o termo brega não é algo simples, muito pelo contrário. Embora continue defendendo sua produção musical como romântica o cantor ora assume o termo brega para si, como na entrevista concedida para Livia Machado, ora nega, como no filme de Ana Rieper.

Portanto, o brega existe de forma contraditória e apropriar-se do termo é um processo complexo, muitas vezes composto da aceitação e negação de quem o assume ou, em alguns momentos, rejeita. Todos temos uma ideia de brega, mas em meio a tantas definições, apropriações e negações, nos deparamos com a

⁴⁹ Jornalista do portal G1 de São Paulo

⁵⁰ “Cantores de brega como eu estão em extinção, diz Agnaldo Timóteo”. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2012/05/cantores-de-brega-como-eu-estao-em-extincao-diz-agnaldo-timoteo.html>. Acessado em: 20/10/2015.

impossibilidade de encontrarmos um padrão, de localizar esse brega. É, como coloca Vinícius Souza (2009), um fantasma visível.

Neste trabalho abordaremos o “brega” como um movimento cultural de classes populares, que por meio da música falam de suas vidas, expressando seus anseios e sentimentos, podendo nos ajudar a pensar as relações sociais estabelecidas nestes grupos. Nesse sentido pretendo analisar as letras e refletir num tema muito corrente nesta produção musical: o amor, ou melhor, o amor por meio da representação do corno- o homem traído.

SEGUNDO CAPÍTULO

No palco do amor corno canta com chifre: gênero e traição na música brega

A traição amorosa é um tema frequente na música brasileira, principalmente nas letras das músicas populares consideradas “cafonas”, ou “bregas”, pelas elites culturais e tem como principal personagem das histórias que envolvem essa temática a figura do “corno” - o homem traído.

A música tida como “brega” é composta de uma série de músicas ouvidas, em sua maioria, pelas classes populares e tem ainda hoje o predomínio da voz masculina na interpretação das canções⁵¹, o que vai influenciar diretamente na abordagem dada à temática da traição amorosa. Na maioria dos casos temos a história contada a partir da dor do corno, do homem traído. Este narra a sua história e constrói uma representação de si enquanto vítima de uma traição e da mulher que amou e que o traiu. A forma pela qual isso se dá abordaremos mais adiante, mas um dos aspectos centrais da traição amorosa abordada na música “brega” é história contada a partir da voz masculina, que vai influenciar diretamente nas construções de masculinidades e na representação da mulher infiel.

Muitos artistas vinculados ao “brega” fizeram, e ainda fazem, muito sucesso com músicas abordando o amor ferido, o amor traído, a dor sentida por aquele que vê a pessoa amada nos braços de outro homem, fazendo restar ao indivíduo traído apenas a tristeza e os chifres que compõem a imagem do corno e simbolizam também a grave ferida feita no coração daquele que não tem mais a correspondência amorosa da mulher que outrora lhe conquistou.

Um dos artistas considerados “bregas” e que tem um vasto repertório sobre o amor é o goiano Amado Batista. Em 1979 o cantor lançava pelo selo Continental seu álbum “O amor não é só de rosas”, disco guiado por complicações amorosas que já vem anunciadas em seu título. Em “Sentado na praça” (NEY, WILSON, 1979), por

⁵¹ Como dito no primeiro capítulo é muito difícil denominar algum artista de “brega” devido a complexidade que se encontra por trás dessa palavra, aceita por uns, negada por outros, em momentos diferentes. Mas apesar da predominância da voz masculina na produção musical “brega” temos muitas mulheres que ainda fazem sucesso cantando serestas, boleros, música romântica tida como “brega” em algumas partes do Brasil. Só pra citar alguns exemplos temos desde artistas clássicas como Diana até as contemporâneas Fátima Marques e Rebeca Lindsay.

exemplo, nos deparamos com a triste história de um rapaz que, sentado no banco de uma praça qualquer, canta a saudade da mulher amada, lamentando:

Nas minhas noites de angústia e solidão
 Eu vou a praça recordar o que passou
 Ando em silêncio entre as plantas do jardim
 E sinto em tudo a presença do amor
 De vez em quando sinto algo diferente
 Então procuro na penumbra um rosto amigo
 O meu desejo vai queimando pouco a pouco
 Até parece que você está comigo
 Com um sorriso meio triste no meu rosto
 Vou recordando as nossas noites com carinho
 Naquela hora em que todos se completam
 É que percebo que só eu estou sozinho
 Sentado na praça eu fico sem graça
 Olhando os casais que passam por mim
 Parece um castigo eu penso comigo
 Meu Deus até quando isso vai ser assim
 Ali sentado vou sofrendo meu castigo
 Misturo a dor com a vontade de esquecer
 Os casais fazendo amor vão sussurrando
 Todas as frases que eu queria lhe dizer
 Você trocou a nossa praça tão bonita
 Pelo conforto dos motéis lá da cidade
 Você terá toda riqueza que sonhou
 Mas certamente não terá felicidade
 Enquanto isso vou vivendo de lembranças
 Das nossas noites ali mesmo no jardim
 A esperança é a última que morre
 Quem sabe um dia
 Você vai voltar pra mim

Após recordar com carinho as noites que passou com sua amada o rapaz lamenta a falta do seu amor e o fato de ter sido trocado pelos motéis da cidade. A mulher que ganhou seu coração não está mais ao seu lado, restando ao indivíduo a tristeza de olhar os casais e lembrar da pessoa que o deixou. Desde músicas como “Sentado na praça” e “O julgamento” (JOSÉ, SILVA, 1979), ambas do álbum de 1979 do cantor, até sucessos como “Meu ex-amor” (BATISTA, SODRÉ, 1989) e “Folha Seca” (BATISTA, SODRÉ, 1984) Amado Batista se consagrou no cenário musical brasileiro com um repertório cheio de composições próprias e de interpretações de músicas de outros cantores e compositores que abordam a temática da traição amorosa. Hoje o cantor possui “mais de 15 discos e 12 milhões de cópias vendidas, recebeu 14 discos de ouro, 13 discos de platina e um disco de diamante”⁵².

⁵² Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/amado-batista/dados-artisticos>. Acessado em 03/11/2015.

Um dos principais expoentes das músicas de influência hispânica, conhecidas como boleros no Brasil, é Lindomar Castilho, que se consagrou como o rei do bolero na década de 1970. O cantor tem sucessos que até hoje ocupam um lugar considerável no imaginário romântico brasileiro. Com músicas em que o cantor jura “Eu vou rifar meu coração/ Vou fazer leilão/ vou vende-lo a quem quiser”⁵³ até os versos que compõem o refrão clássico de “Você é doida demais” (CASTILHO, ADRIANO, 1974) Lindomar Castilho é mais um artista que agregou uma série de sucessos que abordam o amor ao cenário musical brasileiro.

Pra citar apenas mais um dos muitos exemplos que poderíamos elencar aqui temos o parceiro de composições de Lindomar Castilho, o cantor e compositor Ronaldo Adriano. Além das inúmeras composições feitas em parceria com Castilho a carreira do cantor é marcada por músicas como “Nunca mais serei feliz” (ADRIANO, NENO, 1984), “Doida, desalmada e atrevida” (SILVA, ZEZÉ, 1976), “Saia já desta casa” (ZEZÉ, ANDRÉ, 1976) e “Traição não merece perdão” (ADRIANO, FRANÇA, 1984). Esta última encerra o álbum de 1984 de Ronaldo Adriano, lançado pelo selo Jangada-EMI/ ODEON, que leva o nome do cantor e aborda um caso de traição amorosa: “Eu sei que o perdão a alguém não se deve negar/ Porém essa grande verdade eu não pude aceitar/ Porque um coração ferido/ No peito de um homem traído/ Vira pedra e não sabe jamais o que é perdoar...”. Esse tom traumático é frequente em nomes de álbuns e de muitas letras que abordam a temática da traição da mulher na música popular “cafona”, ou “brega. Veremos outros exemplo mais adiante e analisaremos mais profundamente as construções de masculinidades e de representação da mulher que marcam essa produção musical, chamada muitas vezes pejorativamente de “músicas de corno”.

2.1 O dia do corno e a Vida de corno: mais alguns chifres na questão da traição amorosa cantada na música “brega”

Seria impossível falar do amor traído, da dor de corno na música brega sem falar de dois grandes nomes de destaque no tema: são eles o cantor cearense Falcão e o cantor pernambucano Reginaldo Rossi, já mencionado anteriormente

⁵³ Versos do refrão da música “Eu vou rifar meu coração”, composição de Lindomar Castilho e Letinho, e que dá nome ao álbum de Castilho lançado em 1973.

como Rei do Brega. Ambos construíram suas carreiras cantando principalmente casos de amor, mas devido as limitações deste trabalho iremos focar em duas delas: “O dia do corno” (ROSSI, 2001) e “Vida de corno” (REIS, 1999). Em meio as análises dessas duas músicas possivelmente traremos outras produções musicais de outros artistas vinculados ao “brega” e que abordam a questão da traição amorosa para enriquecer as análises e não levar o leitor ao equívoco de enxergar Rossi e Falcão como artistas que trabalham a questão da traição amorosa de forma isolada, mas manteremos no centro das reflexões a serem feitas aqui as duas músicas mencionadas logo acima.

Em 2000 o Brasil completava 500 anos de seu “descobrimento”⁵⁴ e muitas comemorações foram feitas pelo país, com destaque ao evento realizado em Coroa Vermelha, extremo sul da Bahia, onde foi construído um altar para reproduzir o local onde “[os] portugueses celebraram a 1° missa brasileira”⁵⁵. Muitas pessoas compareceram ao local para celebrar a data e muitas outras protestaram contra a história oficial e excludente dos “500 anos do Brasil” sob o slogan “O Brasil que a gente quer são Outros 500”⁵⁶.

Mas no ano anterior um cantor bonito, lindo e joiado⁵⁷, já prestava sua homenagem aos 500 anos da “descoberta” de seu país. Em 1999 Falcão, lançou seu disco “500 anos de chifre: o brega do brega”, um álbum conceitual em torno da temática do adultério.

Logo na capa do álbum a proposta do disco fica clara. É apresentada uma foto de Falcão com um chapéu de chifre, simbolizando o chifre do corno- o homem traído. O rosto do cantor não aparece por inteiro, sendo apresentado apenas dos olhos até a parte de cima da cabeça, o que parece dar um ar de desconfiança, elemento presente numa situação de traição, ainda que esta não tenha sido

⁵⁴ Colocamos entre aspas por não concordarmos com o termo “descobrimento”, que parte de uma perspectiva eurocêntrica que dá a entender que os portugueses foram os primeiros a encontrar as terras que hoje denominamos Brasil, desconsiderando milhões de indígenas que se faziam presente nessas terras.

⁵⁵ Em foco: comemorações pelos 500 anos do Brasil. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/comemoracoes-pelos-500-anos-do-descobrimento-do-brasil-9573462>. Acessado em 05/11/2015. O título da reportagem fala em “1° missa brasileira” mas isso é um anacronismo, haja vista que o Brasil ainda não existia como tal.

⁵⁶ Para entender melhor os fundamentos do discurso contrário à versão oficial dos 500 anos do Brasil ver o **Documento Final da Conferência dos povos e Organizações Indígenas do Brasil**, disponível em: http://www.pineb.ffch.ufba.br/downloads/1242404195Documento%20Final_Outros%20500.pdf. Acessado em 06/11/2015.

⁵⁷ Bonito, lindo e joiado é nome do álbum de Falcão, lançado em 1991.

provada. César Castro Coelho e Vera Lúcia Puga (2009), ao analisarem as relações de gênero na primeira metade do século XX, abordam a questão do confinamento das mulheres no âmbito doméstico e a constante vigilância a que eram submetidas:

Mais uma vez, a vontade e liberdade da mulher estavam subjugadas à vontade masculina, que a todo instante poderia utilizar de meios legais e ilegais para vigiar e controlar a sua sexualidade. A justificativa dos homens era a de proteger suas mulheres das crueldades do mundo, todavia protegiam a si mesmos da possibilidade da traição constituir-se em realidade, o que os exporiam negativamente, originando neles atitudes mais violentas (COELHO, PUGA, 2009, p.14).

O álbum de Falcão é do final do século XX mas a questão da vigilância constante da mulher, bem como outros aspectos que constituem as relações desiguais entre os gêneros, ainda se fazem presente. Analisaremos essa questão com mais profundidade adiante, mas alguns elementos da capa e contracapa do álbum de Falcão precisam ser descritos.

Figura 1- Capa do álbum “500 anos de chifre: o brega do brega” do cantor Falcão (1999).



Fonte: FALCAO. 500 anos de chifre: o brega do brega. 1999. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br/pesquisa/detalheDisco.asp?iidMidia=29551>. Acessado em 17/11/2015.

No plano de fundo da capa do álbum temos o que parece ser uma cortina vermelha fechada, que dá a entender que um espetáculo está para começar: o show “500 anos de chifre: o brega do brega”. Em uma das fotos no encarte do CD temos

uma foto muito emblemática, se tratando da traição amorosa. Temos uma cama com lençóis com estampas de animais e um homem dormindo, mas aparecendo somente seu braço. Embaixo da cama podemos notar a presença de um segundo homem, o suposto “ricardão”, trajando um blazer colorido- o que podemos pensar que seja o próprio Falcão, pois seu traje é conhecidamente extravagante, cheio de cores e com a clássica margarida no lado esquerdo do peito. Na contracapa temos uma penteadeira com vários acessórios, um perfume e a margarida clássica de Falcão pendurada no canto direito do móvel. Ao fundo a mesma cortina que vemos na capa, o que podemos entender que seja essa foto o retrato dos bastidores do show que se pretende realizar ao longo do disco.

Figura 2: Parte interna do álbum “500 anos de chifre: o brega do brega” do cantor Falcão (1999).



Fonte: FALCAO. 500 anos de chifre: o brega do brega. 1999. Retirado da pesquisa de imagens do site Google.

Figura 3 - Contracapa do álbum “500 anos de chifre: o brega do brega” do cantor Falcão (1999)



Fonte: FALCAO. 500 anos de chifre: o brega do brega. 1999. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br/pesquisa/detalheDisco.asp?iidMidia=29551>. Acessado em 17/11/2015.

Entre composições inéditas e regravações de grandes sucessos da música “brega” como “Arma de vingança” (ALEXANDRE, JANJÃO, 1978), “Eu te peguei no fragra” (BARBOSA, SANTOS, 1977) e “Carro hotel” (GALENO, PETER, LENO, CONCEIÇÃO, 1982) um personagem se faz presente: o corno. E “cantando esse brega rasgado só pra me vingar de alguém que amei” Falcão nos apresenta na sexta faixa de seu álbum a música “Vida de corno” (REIS, 1999), que analisaremos mais adiante neste trabalho. Antes disso falaremos de um outro cantor muito importante para a temática que nos propomos aqui.

Dois anos após o lançamento do álbum de Falcão dedicado a temática da traição amorosa um cantor pernambucano, apaixonado por Recife⁵⁸ e amado por todos os garçons do Brasil, lançava seu álbum “Reginaldo Rossi Ao vivo”. Na capa o cantor aparece de blusa preta, um pouco aberta até logo abaixo do peito e com óculos. As cores preta, vermelha e amarela predominam na foto de capa e as letras lembram um letreiro de um grande show que está acontecendo.

⁵⁸ Em 1984 Reginaldo Rossi lançou a música “Recife minha cidade”, sétima faixa de seu álbum “Não consigo te esquecer” (Jangada/EMI-Odeon).

Figura 4- Capa do álbum “Reginaldo Rossi Ao Vivo” do cantor Reginaldo Rossi (2001)



Fonte: Reginaldo Rossi. Reginaldo Rossi Ao vivo. 2001. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br/pesquisa/detalheDisco.asp?iidMidia=31313>. Acessado em: 17/11/2015.

Na contracapa temos uma foto de Reginaldo Rossi tirada por um ângulo que retrata o cantor de costas, cantando num palco, apresentando o show que seu disco se propõe. Neste disco Reginaldo Rossi comemorava uma data especial, ou melhor, um dia especial. Reginaldo Rossi celebrava na primeira faixa de seu álbum de 2001 “O dia do corno” (ROSSI, 2001).

Figura 5- Contracapa do álbum “Reginaldo Rossi Ao vivo” de Reginaldo Rossi (2001)



Fonte: ROSSI, Reginaldo. Reginaldo Rossi ao vivo. 2001. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br/pesquisa/detalheDisco.asp?iidMidia=31313>. Acessado em: 17/11/2015

Como já vimos a traição amorosa é muito recorrente na música brasileira, principalmente na música “brega”, e o corno é o personagem principal das inúmeras músicas voltadas à essa questão. Dito isso iniciaremos uma reflexão sobre a representação da mulher e do próprio homem traído, construídos por este, focando nos discursos de masculinidade presentes nessas produções musicais.

2.2 Gênero e Masculinidade

Antes de iniciarmos as análises das músicas se faz necessário esclarecer de que forma entendemos gênero e masculinidade, conceitos teóricos centrais para uma pesquisa que se propõe a trabalhar com relações de gênero focando a masculinidade.

Durante muito tempo o masculino e o feminino foram vistos de forma naturalizada, numa perspectiva essencialista que naturalizava os papéis sociais destes, limitando muitas vezes os horizontes das pesquisas de gênero a trabalhos descritivos ou de busca por uma causa dessas relações se apresentarem da forma como se apresentam, ou seja, desiguais.

Nesse sentido a contribuição das feministas no final do século XX foi de grande importância. Segundo Joan Scott (1995) elas “começaram a utilizar a palavra ‘gênero’ mais seriamente, num sentido mais literal, como uma maneira de se referir à organização social da relação entre os sexos” (SCOTT, 1995, p. 72). Essa proposta teórica colaborou para uma ampliação do olhar dos horizontes de pesquisa para que as relações entre os gêneros passassem a ser vistas de forma recíproca, enxergando-as sob uma dinâmica que as constitui juntas. Ainda segundo Scott

Aquelas que estavam preocupadas pelo fato de que a produção de estudos sobre mulheres se centrava nas mulheres de maneira demasiado estreita e separada utilizaram o termo “gênero” para introduzir uma noção relacional em nosso vocabulário analítico. Segundo esta visão as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e não se poderia compreender qualquer um dos sexos por meio de um estudo inteiramente separado (SCOTT, 1995, p. 72).

A historiadora Joana Maria Pedro, em seu texto “Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica” reflete de forma parecida a contribuição das feministas ao adotarem o conceito de gênero para se referir “à organização social das relações entre os sexos” (SCOTT, 1995). Para ela, ao propor o uso do gênero como categoria de análise histórica as feministas

Buscavam, desta forma, reforçar a ideia de que as diferenças que se constatavam nos comportamentos de homens e mulheres não eram dependentes do ‘sexo’ como questão biológica, mas sim eram definidas pelo ‘gênero’ e, portanto, ligadas à cultura (PEDRO, 2005, p. 78).

Isso representa uma proposta de um olhar relacional para as relações de gênero, analisando os sexos se relacionando entre si ao longo da história. Ou seja, estudar masculinidades ou se enveredar numa história das mulheres não significa estudar homens e mulheres em separado mas fazer justamente o contrário: analisar as relações entre os gêneros, em termos recíprocos, considerando a desigualdade histórica entre eles, estabelecidas historicamente.

Nas análises que faremos sobre a representação do corno (o homem traído) na música brega veremos, como já falamos anteriormente, que o traído faz uma representação da mulher que o traiu e, conseqüentemente, constrói uma representação de si mesmo. Segundo Marlene de Fáveri:

Se os homens só existem como categoria na relação com as mulheres – ou não seria relação, salvaguardadas as outras tantas relações, mas esta ainda é hegemônica – as representações e práticas masculinas sobre as

mulheres, e sobre si mesmos, só podem ser compreendidas como efeito das relações sociais entre os sexos” (FÁVERI, 2005, p.02).

Adotaremos aqui o conceito de gênero conforme propõe Scott (1995), como “um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” e “como uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). Obviamente não pensamos que as relações de poder se dão apenas na esfera do gênero mas, como podemos observar acima no que escreve Fáveri (2005) a relação de poder com base no gênero é ainda hegemônica.

Os elementos que discutiremos nesse trabalho perpassam por essa compreensão de gênero, entendendo que homens e mulheres não se relacionam de forma isoladas, muito pelo contrário.

Fazendo esse uso do gênero tomaremos a masculinidade como um elemento cultural, não se apresentando de uma forma universal em diferentes sociedades ao longo do tempo. Essa proposta vai ao encontro do que Izilda Maria de Matos propõe para o estudo das masculinidades. Segundo a autora

Essa universalização impõe dificuldades de se trabalhar com a masculinidade, que varia de contexto para contexto, sendo, portanto, múltipla, apesar das permanências e hegemônias. Assim, sobrevêm a preocupação em desfazer noções abstratas de “homem” enquanto identidade única, a-histórica e essencialista, para pensar a masculinidade como diversidade no bojo da historicidade de suas inter-relações, rastreando-a como múltipla, mutante e diferenciada no plano das configurações de práticas, prescrições, representações e subjetivações, campos de disputa e transformações minadas de relações tensas de poder” (MATOS, 2001, p. 47).

A masculinidade precisa ser vista como uma construção social e cultural, ou seja, analisa-las como resultado de construções históricas, dinâmicas, que se alteram ao longo do tempo, evitando um olhar universal, naturalizante, que veja os papéis sociais atribuídos à homens e mulheres como algo dado.

2.3 No dia do corno canto esse brega rasgado: gênero e masculinidade nas músicas “O dia do corno” e “Vida de corno”

A estrutura de masculinidade hegemônica, heteronormativa e sexista, que se faz presente em nossa sociedade prega um padrão de “ser homem”, dentre outros elementos, como um indivíduo heterossexual, forte fisicamente e que não demonstra

seus sentimentos, não se emociona. Segundo Durval Muniz de Albuquerque “o corpo masculino é um corpo apagado naquilo que é mais próprio, um corpo sem sensibilidade, um corpo castrado na expressão livre dos efeitos trazidos pelos afetos das coisas e das pessoas” (ALBUQUERQUE, 2010, p.25). Essa fala de Albuquerque Jr. pode ser representada muito bem pela frase “homem não chora”, que muitos homens ouvem desde a infância.

Mas por outro lado a música parece ser um terreno onde essa lei não se aplica totalmente, se tornando um lugar onde o choro masculino é aceito. Ao falar das subjetividades em torno dos sentimentos de amor e dor na música nas décadas de 1940 e 1950 Matos (2001) diz que:

O sofrimento aparece como uma imposição indiscutível do destino, estando a paixão associada ao martírio. A prova mais clara dessa dor é o pranto, mas chorando por amor estava-se infringindo uma regra do comportamento masculino- “homem que é homem não chora” -, sob o estigma da covardia e sob a pena de ser ridicularizado. Todavia, é através do pranto que deixa explícita a sinceridade dos seus sentimentos, tendo sua imagem enaltecida pelo sofrimento posto a público (MATOS, 2001, p. 53)

Para entender essa autorização das emoções, do choro, do homem na música temos de levar em conta que a maioria das músicas que abordam essa temática é cantada por homens, que decepcionados com a infidelidade da mulher amada representam-na como uma mulher ingrata, desrespeitosa, que se entrega fácil às emoções. O sofrimento do homem:

É em geral provocado pela traição, apresentada de formas múltiplas, consubstanciada na noção de honra/vergonha masculina que é constantemente atingida pela traição praticada pela mulher amada, criando uma obsessão com a fidelidade da companheira. A traição feminina é identificada como falta de caráter da mulher e desonra para o homem. Provoca nos homens uma dor, vinculada à uma ética da justiça, derrota, humilhação, inferioridade, debilidade e roubo de seus direitos, podendo ser considerados incapazes de exercer o controle e até de questionamento de seu desempenho sexual e gerando atitudes variadas desde o choro, violência, punição, até os ditos crimes de paixão (MATOS, 2001, p. 54).

Essa representação do sofrimento, da honra ferida, nos dá uma ideia de como a masculinidade não é algo natural, universal, construído em oposição à feminilidade. Sobre a reciprocidade na constituição das relações de gênero e os impactos das ações da mulher na estrutura da masculinidade Matos (2001) escreve que:

Assim, tornar-se homem envolve fatores culturais, num processo longo e difícil. A masculinidade não é dada, é construída mediante um processo de diferenciação, no qual, longe de ser pensada como um absoluto, é relativa e reativa, na medida que se vê desestabilizada pelas mudanças da feminilidade.

O ser homem e o ser mulher nas canções são, antes de tudo, papéis sociais e culturais. As diferenças e as semelhanças entre os gêneros são apontadas pelos compositores, mas nos dois procedimentos o homem sempre se apresenta dependente da mulher. Quando o homem é fundamentalmente sincero, honrado e generoso, é apresentado como mais sedentário, a mulher é em sua essência, falsa, portanto ingrata, traidora, volúvel, porque não sabe amar, abandonando o lar construído pelo homem como testemunho da solidez deste amor. Evidenciam-se, assim, pares de oposição, nos quais o masculino é colocado positivamente em contraponto ao feminino” (MATOS, 2001, p. 58).

Aqui podemos ver como a traição feminina opera no homem e abala toda uma concepção normativa das relações de gênero. Se formos ver a masculinidade como um corpo humano então a mulher pode ser pensada como o coração dessa estrutura. O homem tem uma série de comportamentos que embasam sua masculinidade, mas um dos componentes centrais de sua masculinidade é mantido pela mulher: a honra. Quando esta trai seu marido, por exemplo, este tem sua honra ferida e as consequências são muito traumáticas para este indivíduo e podem ir desde ao choro de amor até o assassinato da mulher, justificado por um discurso de “legítima defesa da honra”. A honra é um elemento muito importante para o homem sustentar sua masculinidade, mas essa honra não é inteiramente assegurada por ele. O comportamento da mulher acaba sendo o espelho da honra de seu marido, que tem de se preocupar em vigiá-la constantemente pois existe o risco da traição, interpretado pela sociedade como falta de virilidade, de fraco desempenho sexual, elementos cobrados a todo momento dos homens numa lógica de masculinidade hegemônica.

Em meio as inúmeras músicas que elencamos até agora neste trabalho e muitas outras que não citamos, mas que também abordam a questão da traição amorosa na música “brega”, analisaremos aqui as músicas “Vida de corno” (REIS, 1999) e “O dia do corno” (ROSSI, 2001). A primeira é interpretada pelo cantor cearense Falcão e a segunda abre o álbum de 2001 do pernambucano Reginaldo Rossi.

O trailer do filme “Eu vou rifar meu coração” da cineasta brasileira Ana Rieper, lançado em 2012, traz na sua parte inicial a mensagem “Quem nunca foi traído que atire a primeira pedra”. O filme de Rieper aborda o imaginário romântico brasileiro

por meio da obra musical “cafona” e a traição é um elemento que permeia as letras e falas dos entrevistados ao longo do filme.

Essa traição que encontramos nessa produção cinematográfica é abordada também num evento muito inusitado criado por Reginaldo Rossi em o “O dia do Corno”. Logo no início da primeira faixa de seu álbum de 2001 Rossi se apresenta a uma segunda pessoa, um homem, e desabafa: “Hoje é o dia do corno/ Foi bom te encontrar/ Vamos tomar um bom porre/ Pra comemorar”. O sentimento de identificação é explícito já no início da canção e é abordado até mesmo com um tom de ironia. A traição, o chifre simbólico do tornar-se corno, muito longe de ser algo raro é apresentado como um mal a que qualquer indivíduo está sujeito. Falcão, dois anos antes já alertava:

Ei! Você meu amigo/ Que está sorrindo com o que eu passei/ Cuidado com a sua cabeça/ Pois amanhã será sua vez/ Você passa a noite fora/ E quem é que garante que o Ricardão/ Não come a sua comida/ E dorme tranquilo no seu colchão (REIS, 1999).

Ser traído é estar sujeito ao escárnio da sociedade, que muitas vezes encara a traição com o riso direcionado ao homem traído. A infidelidade é vista, dentre tantas formas, como incapacidade do homem de vigiar sua parceira, de controlá-la, de comparecer sexualmente. Essa falta de controle, de vigilância, é tratada como algo que pode ocasionar numa traição por parte da mulher. “Você passa a noite fora/ e quem é que garante que o Ricardão/ Não come a sua comida/ E dorme tranquilo no seu colchão”. Isso acontece porque vigora na sociedade uma ideia de que “a honra masculina depende exclusivamente das mulheres, os homens precisam controlar as mulheres: um pai tem que controlar suas filhas; um marido tem que controlar sua mulher” (GROSSI, 2004, p.12).

Outro elemento importante na representação do corno é a própria representação da mulher. Para citar um exemplo na terceira estrofe de “O dia do corno” nos é cantado que “Até um galã de novela/ Que dela gostou/ Tornou-se um pobre coitado/ Que ela arrasou/ Contigo fez gato e sapato/ Do teu coração/ Comigo deixou-me de quatro/ Me arrastando no chão”. Nessa parte temos a mulher representada como uma mulher sedutora, devassa, envolvente, que tem por prazer arrasar os homens que por ela se apaixonam.

Mas o interessante é que após o refrão dessa música o cantor admite a traição cometida também pelo homem, porém, naturalizando-a: “Mas homem adora mentir/ E enganar a mulher/ Homem adora trair/ Mas a quer bem fiel/ Então tem que levar o troco/ Ele tem que pagar/ Sofrendo, chorando e bebendo/ Na mesa de um bar”. Essa naturalização dos comportamentos de homens e mulheres, em particular essa infidelidade feminina, já foi abordada anteriormente pela historiadora Sueann Caufield, que, analisando as concepções de espaço público e privado baseadas em noções de gênero na Primeira República, mostra que juristas, autoridades médicas e psiquiátricas, defendiam a tese de que “O espaço público era domínio dos homens, mais agressivos por natureza. O instinto sexual mais desenvolvido e fraco senso de pudor justificavam sua liberdade sexual” (CAUFIELD, 2000, p. 120).

O autor da canção admite que o “homem tem que pagar” pelo seu comportamento mas o preço da sua infidelidade é chorar e beber num lugar que já lhe é institucionalizado socialmente: o bar. “Os bares são lugares masculinos institucionalizados na nossa cultura, lugar onde se consome álcool- uma das características da masculinidade tradicional, segundo Miguel Vale de Almeida, é a de aprender a beber, a suportar a bebida” (GROSSI, 2004, p. 19). À mulher não é dada a chance de se vingar, de dar o troco na mesma moeda. Isso acontece porque a infidelidade é muito ligada, e positivada muitas vezes, no comportamento do homem, simbolizando virilidade. Matos (2006) analisando a representação do sofrimento pela traição do homem na produção musical de Dolores Duran conclui que

Ao contrário do discurso masculino de Lupicínio Rodrigues e Vicente Celestino sobre a dor de amor, em que o ódio e o desejo de vingança são marcantes, nas composições de Dolores Duran não há a condenação do outro – o homem amado. O amor aí era um sentimento difícil, complicado, sofrido, sempre temperado de perdas, desesperanças, desencontros e solidão, implicando tristeza, desejo, culpa.

A culpa é um dos sentimentos centrais, não o ciúme ou a vingança. Está vinculada a uma sensação de fracasso, à compaixão e ao perdão, sempre plena de ternura, ligada a uma ética do cuidar. Mas é a internalização da culpa, recorrente nas canções, que se torna inquietante, já que o discurso masculino foi marcado pela culpabilização das mulheres que parecem subjetivar esse vetor da masculinidade hegemônica, tornando a culpa elemento fundante do seu sentir (MATOS, 2001, p. 59).

Essa vingança que não é permitida à mulher, pelo menos não de forma explícita, podemos encontrar logo no início da música “Vida de corno”, interpretada por Falcão (1999):

Canto esse brega rasgado/ Só pra me vingar de um alguém que eu amei/
 Que me botou tanta ponta/ E eu não sabia mas agora eu sei/ Meu vizinho
 do lado/ Um aposentado com cara de gay/ Mas eu pra me vingar/ Com a
 mulher dele também eu transei.

Aqui podemos observar claramente a traição socialmente permitida, ou pelo menos aceita, ao homem. Ele se dá o direito de “lavar a sua honra”, que neste caso se dá através da transa com a mulher do “ricardão”, caracterizando uma dupla vingança: em relação ao homem que entrou em sua casa e transou com sua mulher e com ela própria. Na parte final dessa música podemos notar uma noção de honra da mulher que consiste em se manter no controle do homem: “Ela não me respeitou/ E tome gaia/Foi embora e quer voltar/ E tome gaia/ Mas eu não vou aceitar/ E tome gaia/ Nessa casa seu retorno/ Não quero viver outra vez/ uma vida de corno”. Neste caso desrespeitar o homem é praticar um ato que é negado à mulher mas socialmente autorizado ao homem, ou pelo menos visto com um julgamento mais brando, como uma prática banal. Segundo Mirian Pilar Grossi “para nossa cultura, um homem honrado é aquele que tem uma mulher de respeito, ou seja, uma mulher recatada, controlada, pura, etc.” (GROSSI, 2004, p. 12). Quando a mulher foge do controle do homem, de sua submissão, seja pela traição ou de qualquer outra forma, temos sua representação como uma mulher desrespeitosa.

A fuga do controle do homem pode custar muito caro à mulher. Se neste caso as consequências giram em torno de uma vingança simbolizada pela traição em outras músicas temos a honra lavada com sangue. Só pra citar um exemplo temos um sucesso interpretado por Amado Batista intitulado “O julgamento” (JOSÉ, SILVA, 1979). Nesta canção temos um julgamento de um homem que matou sua mulher e o amante ao voltar pra casa cedo e vê-los na cama que até então dividia com sua esposa. A música se encerra com a seguinte frase: “Ninguém sofre uma traição e se cala pra pensar”. Se pensarmos a música de Reginaldo Rossi, por exemplo, podemos ver que a frase que encerra “O julgamento” de Amado Batista é bem parcial. Nenhum homem se cala diante de uma traição. O mesmo não se pode dizer quando o jogo se inverte. O castigo do homem é “chorar e beber”, uma punição que ele mesmo aceita por vir dele próprio. Não estamos aqui incentivando uma matança, um desejo de vingança geral. Queremos apenas levantar a questão pra pensarmos

o quanto as relações de gênero que vivenciamos são desiguais, onde “aos olhos de um macho, as mulheres são apenas fêmeas, são apenas objeto de desejo de posse e de prazer imediato, são objeto de desejo de poder e domínio” (ALBUQUERQUE, 2010, p. 30).

Na sequência da música podemos observar também que, antes mesmo de falar da transa com a mulher do “ricardão”, o homem traído procura desqualificar a masculinidade do homem que transou com sua mulher denominando-o como “um aposentado com cara de gay”. O historiador Durval Muniz de Albuquerque em seu texto “Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças” reflete sobre a estrutura de masculinidade e faz a seguinte pergunta: “O que é ser macho?”. A resposta dada pelo autor toma quase seu texto inteiro mas em um dado momento Albuquerque diz que um macho é um ser competitivo, está sempre disputando com outros machos a posse das coisas e das pessoas” (ALBUQUERQUE, 2010, p. 24).

E nessa disputa podemos observar a afirmação da masculinidade por meio da deslegitimação da masculinidade do outro. Para Albuquerque

A competição entre os homens faz da masculinidade uma espécie de atributo que para se ter deve-se retirar do outro. Para afirmar-se homem deve-se sempre desqualificar, rebaixar, vencer, derrotar, feminilizar um outro homem. Os homens estão sempre desconfiando da masculinidade uns dos outros, colocando-a em suspeita, fragilizando assim esta identidade que aparentemente parece ser tão inquestionável (ALBUQUERQUE, 2010, p. 2010).

Essa estratégia de deslegitimar a masculinidade do outro é um aspecto muito comum na dinâmica da masculinidade hegemônica, que não aceita quaisquer comportamento alternativo ao padrão que impõe na sociedade. Daniel Welzer-Lang, analisando a construção do masculino baseada na dominação das mulheres e na homofobia, analisa a questão da seguinte maneira:

As relações homens/mulheres e homens/homens, analisadas aqui como relações sociais de sexo, parecem ser em todos os casos – hipótese que eu defendo – o produto de um duplo paradigma naturalista:
 – a *pseudo* natureza superior dos homens, que remete à dominação masculina, ao sexismo e às fronteiras rígidas e intransponíveis entre os gêneros masculino e feminino;
 – a visão heterossexuada do mundo na qual a sexualidade considerada como “normal” e “natural” está limitada às relações sexuais entre homens e mulheres. As outras sexualidades, homossexualidades, bissexualidades, sexualidades transexuais... são, no máximo, definidas, ou melhor, admitidas, como “diferentes” (WELZER- LANG, 2009, p. 460).

Mais adiante Welzer-Lang define homofobia como “como a *discriminação contra as pessoas que mostram, ou a quem se atribui, algumas qualidades (ou*

defeitos) atribuídos ao outro gênero” (WELZER- LANG, 2009, p. 465). Em "Vida de corno" Falcão não descreve o perfil físico do "ricardão" mas descreve-o como um indivíduo "com cara de gay"- "gay" usado como ofensa, o que caracteriza homofobia pois o termo é usado para difamar. A essa suposta homossexualidade do “ricardão”, que não faz muito sentido na medida em que este transa com a mulher do homem traído, tem-se também o termo “aposentado” usado como uma forma de ofensa também, o que pode estar ligado à idade do indivíduo ou simplesmente ao fato deste eventualmente não trabalhar mais, e não ser um “provedor do lar”. Refletindo sobre o “torna-se homem nos anos 40 e 50” Matos (2001) observou que

A masculinidade hegemônica projetava homens que deveriam se mostrar sempre fortes e capazes, devendo ter envolvimento com o trabalho. Nesse processo, o trabalho aparecia como fonte básica de auto-realização. Um espaço de criatividade e prazer, veículo de crescimento pessoal, com a função de nomear o mundo subjetivo dos homens, valorizando-os por sua capacidade de ação, praticidade e objetividade, sucesso e iniciativa, modelando-o com as expressões daquele que tem em si atributos de poder viril. O sucesso profissional servia como medida no julgamento de si e dos outros, vinculado à competitividade e à própria ética do provedor – o homem capaz de sustentar uma mulher e os filhos (MATOS, 2001, p. 51).

Competitividade, virilidade, ser provedor do lar são alguns elementos que agem na corroboração desse modelo de masculinidade hegemônica. Na medida em que esta não é flexível a outros perfis de masculinidades podemos entender que o uso do termo “aposentado” na música de Falcão, assim como o uso do termo “gay”, tem o claro intuito de desqualificar o outro, de tentar se afirmar sobre o homem que transou com a sua mulher e que, junto com ela, feriu sua honra, sua masculinidade.

Em outras músicas observamos a questão do trabalho na construção e afirmação da masculinidade. Para citar um rápido exemplo temos o sucesso “Se errar outra vez” (GALENO, JOSÉ, 1975), interpretado por Genival Santos na abertura de seu LP “Eu não sou brinquedo”, lançado em 1975 pelo selo Som/Copacabana, onde encontramos um exemplo dessa relação entre trabalho e lar na afirmação da masculinidade: “A um homem como eu/ você não deve enganar/ Que sou um escravo do trabalho e só vivo para o lar/...”. Quando Genival Santos fala em “um homem como eu” está fazendo uma clara referência ao seu perfil de homem trabalhador, um “escravo do trabalho” que “só vive para o lar”. A traição, ou qualquer “erro” da mulher, não será perdoado pois esta não tem motivos para errar com seu

marido, que cumpre seu dever de “ser homem”: “Se errar outra vez/ mando embora/ pra saber me respeitar...” (GALENO, JOSÉ, 1975).

Por meio da representação do corno música brega podemos observar como a relação entre homens e mulheres, e entre os homens, segue uma dinâmica injusta, com base em relações desiguais de gênero que são nocivas à homens e mulheres. Os discursos de honra que embasam a vingança autorizada socialmente aos homens quando estes traem, por exemplo, vão ao encontro dos ideais que sustentam a defesa de uma estrutura da masculinidade que não é saudável aos homens e nem às mulheres. Mas acreditamos que isso mudará, mas “para que os novos tempos possam ser melhores do que este, muito temos que fazer. Em cada lugar onde estamos, em cada relação onde nos encontramos, na vida de cada um, devemos procurar repensar práticas e formas de pensar, para que possamos ser pessoas melhores, mais afetivas, mais solidárias, mais capazes de se abrir para o diferente, de amar e respeitar o diferente, buscando formar a respeito de cada uma destas diferenças conceitos que evitem o preconceito, o estereótipo, a descrição rápida e arrogante do outro. É preciso deixarmos de ser machos ou fêmeas para sermos melhores seres humanos” (ALBUQUERQUE, 2010, p. 33).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Brasil é um país muito grande e sua cultura se apresenta como algo bastante complexo, heterogêneo, que pode ser representado pela própria ideia de “brega” que apresentamos nesse trabalho. Se em algumas partes do país podemos observar um ideia que enxerga o “brega” como sinônimo de coisa vulgar, em outras partes, como na região norte, o “brega” recebe uma outra carga de significados e um tratamento diferente.

As músicas chamadas “bregas” estão muito longe de serem algo fútil, vulgar, como costumeiramente são chamadas nas regiões sul e sudeste por exemplo. Este trabalho é prova disso. Fizemos uma incursão pelo cenário musical “brega”, ou melhor, da música romântica brasileira, e esperamos que o leitor tenha percebido a fertilidade que essas músicas apresentam, seja para uma pesquisa histórica como a que tentamos fazer aqui, ou simplesmente para serem ouvidas.

Poderíamos refletir sobre as construções de masculinidades por vários outros caminhos como revistas, filmes, programas de TV, etc. Na introdução já explicamos a escolha da música “brega”, cabe agora fazer um apanhado geral da pesquisa que empreendemos aqui.

Como já falado logo acima a música “brega” está longe de ser algo “cafona” e se essa imagem ainda perdura e muitos artistas não são familiares a muitos círculos sociais é porque essa produção musical, seus artistas, ficam num patamar marginal do processo de construção social da memória musical brasileira (ARAÚJO, 2013).

Retomando alguns pontos do segundo capítulo desse trabalho, onde procuramos desenvolver os objetivos da pesquisa, é digno ressaltarmos o retrato da masculinidade hegemônica que encontramos nas músicas. As ideias de homem associadas ao trabalho, à força física, castrado da expressão de seus sentimentos, são elementos marcantes de uma masculinidade tida como natural, numa perspectiva essencialista. Mas podemos ver ao longo das análises e dos textos que apoiaram a pesquisa que não só a estrutura de masculinidade, mas as relações de gênero como um todo, são elementos construídos social e culturalmente, levando em consideração questões não apenas de gênero em si mas também de classe e de etnia.

A masculinidade não se constrói separada das mulheres, da estrutura de feminilidade, mas sim em íntima relação com esta. As representações do corno, do homem traído, nas músicas que apresentamos demonstraram isso. O homem traído, ao cantar seu sofrimento na música, constrói uma imagem de si e da mulher infiel pra retratar seu drama, que se constitui enquanto tal porque a manutenção de sua honra não depende exclusivamente dele, estando atrelada intimamente à conduta da mulher. O comportamento dela vai influenciar diretamente na masculinidade do homem, que é construída com base numa concepção heteronormativa que oprime mulheres, mas também homens que não adotem o comportamento padrão estipulado por ela.

A sociedade está em constante transformação e as relações de gênero vem sendo repensadas com o objetivo de torná-las mais igualitárias, mais justas, mais respeitadas. Esse trabalho tomou a forma de uma pesquisa sobre relações de gênero por ser fruto dos avanços nas discussões e de incentivos às pesquisas na área. Esperamos ter contribuído para as discussões que apoiaram a realização desse trabalho, mas não queremos nos limitar ao âmbito acadêmico. Pensar relações de gênero, de masculinidades que foi foco desse trabalho, é algo que precisa chegar na sociedade como um todo, para que ela repense as dinâmicas sociais desiguais baseadas no sexo como elemento que naturaliza os papéis sociais de homens e mulheres. Se com o tempo tivermos o prazer de refletir a temática que trabalhamos até aqui espero que o cenário seja outro, e que as desigualdades com base nos gêneros tenham se tornado algo obsoleto nas mais variadas esferas da sociedade. Assim, será até mais prazeroso continuar fazendo história.

REFERÊNCIAS

ACERVO O GLOBO. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/comemoracoes-pelos-500-anos-do-descobrimento-do-brasil-9573462>> Acessado em: 20/10/2015.

ALBUQUERQUE jr, Durval Muniz. Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças. In: **Gêneros e práticas culturais: desafios históricos e saberes interdisciplinares** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2010.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não:** música popular cafona e ditadura militar . Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARAÚJO, Paulo César de. **O réu e o rei:** minha história com Roberto Carlos em detalhes. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra:** moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940). Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.

COELHO, César Castro e; PUGA, Vera Lucia. Direitos dos homens deveres da mulheres. **Caderno espaço feminino**, vol.2, 2009.

COSTA, Noélio Martins. **Essa música foi feita pra mim!:** relações amorosas, paixões e cotidiano presentes na música brega em Manaus, Manaus, 2005.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. <http://www.dicionariompb.com.br/wando/dados-artisticos>. Acessado em <26/10/2015>.

FÁVERI. Marlene. Guerra e papéis masculinos: reflexões na perspectiva de gênero. **ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, Londrina, 2005.

GROSSI, Mirian Pilar. **Masculinidades:** uma revisão teórica. Antropologia em Primeira Mão, 2004.

GUSTAVO, Alonso. **Cowboys do asfalto**: Música sertaneja e modernização brasileira. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2011.

Horkheimer, Max; ADORNO, Theodor W. O iluminismo como mistificação das massas. In: Theodor Adorno. **Indústria Cultural e Sociedade**. 5º edição. São Paulo: paz e terra, 2002.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.memoriamusical.com.br/>> Acessado em: 20/10/2015.

LE GOFF, Jacques,. **História e memória**. 6. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.

MACHADO, Livia. “**Cantores de brega como eu estão em extinção, diz Agnaldo Timóteo**”. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2012/05/cantores-de-brega-como-eu-estao-em-extincao-diz-agnaldo-timoteo.html>. Acessado em: 20/10/2015.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Por uma história das sensibilidades: em foco- a masculinidade. **História: Questões & Debates**. Curitiba, 2001.

MICHAELIS. **Dicionário prático da língua portuguesa**. 1.ed. São Paulo: Melhoramentos. 2008.

“**Morre aos 66 anos o cantor Nelson Ned**”. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/01/05/morre-o-cantor-nelson-ned.htm>>.Acessado em 26/10/2015.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. <http://www.dicionariompb.com.br/wando/dados-artisticos>. Acessado em <26/10/2015>.

PEDRO, Joana Maria. **Traduzindo o debate**: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. HISTÓRIA, SÃO PAULO, v.24, 2005.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

PORTAL G1 PERNAMBUCO. “**Reginaldo Rossi morre aos 69 anos de câncer no pulmão**”. Disponível em: <<http://g1.globo.com/peernambuco/musica/noticia/2013/12/reginaldo-rossi-morre-aos-69-anos-de-cancer-no-pulmao.html>>. Acessado em: 29 de set. 2015.

RIEGER, Ana. **Vou rifar meu coração**. Documentário. Direção de Ana Rieger, Brasil, 2011.

SCHWARTZ, José Clemente. **Opinião (opiniões sobre o Brega)**. Disponível em: <<http://www.bregapop.com/historia/315-opinioao/35-opinioao-opinioes-sobre-o-brega>>. Acessado em: 20/10/2015.

SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. vol. 15, 1995.

SILVA, José Maria da. Música brega, sociabilidade e identidade na região norte. **Eco-pós**, Rio de Janeiro, vol. 6, 2003.

SOUZA, Vinícius Rodrigues Alves de. Memória e poder na música brega em Aracaju. **Baleia na rede**: revista eletrônica do grupo de pesquisa em cinema e literatura, vol. 1, 2010.

SOUZA, Vinícius Rodrigues Alves de. A existência inexistente da música brega. **Quinto Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da UFBA**, 2009.

TERRA MAGAZINE. **Waldick Soriano: "Sou da universidade da vida"** Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2594616-EI11366,00-Waldick+Soriano+Sou+da+universidade+da+vida.html>> Acessado em 26/10/2015.

WILDE, Portela. Reginaldo Rossi: “**Sou um Mozart nordestino**”. Jornal Diário, Recife, 09 de jun de 1995.

WELZER-LANG, Daniel. **A construção do masculino**: Dominação das mulheres e homofobia. Tradução de Miriam Pillar Grossi. *Revista de Estudos Feministas*, ano/vol 9, n. 002, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8635.pdf> (Acessado em: 05/10/2015).

