

“Paixão de um homem” Música “cafona” nos anos 1970, emoções e gênero¹

Silvia Oliveira Cardoso²
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

Neste trabalho buscamos analisar como as emoções são manifestadas nas letras das músicas “cafonas” e de que maneira as relações entre gêneros são representadas. A temática amorosa é predominante nesse cancionário que alcançou grande popularidade nos anos 1970, expressa em altos índices de venda de cópias de disco. As histórias de desilusão amorosa, de saudade, de ciúme e de paixão descritas nas letras das músicas, de formas consideradas muitas vezes exageradas, apresentam um vasto material de investigação sobre as emoções, principalmente ligadas às experiências de vida masculinas, já que maioria dos cantores e compositores são homens.

Palavras-chave: música “cafona”; emoções; gênero.

O cancionário romântico dos anos 1970, que recebeu a alcunha de “cafona”³, compreende um vasto conteúdo de expressões emocionais. Com letras que relatam desventuras amorosas, paixões ardentes e sentimentos de solidão, a música “cafona” é marcada por uma linguagem pouco rebuscada, que utiliza palavras do cotidiano e metáforas muitas vezes clichês para traduzir emoções intensas e experiências de sofrimento. Embora algumas mulheres tenham se destacado como cantoras e compositoras, o gênero se consolidou comercialmente através principalmente do sucesso de intérpretes masculinos, como Waldik Soriano, Nelson Ned, Evaldo Braga, entre outros, que cantavam letras cujo eu-lírico era também masculino.

Grande parte desses artistas vinha de famílias originárias das classes trabalhadoras. Muitos deles começaram a trabalhar ainda crianças. Agnaldo Timóteo, por exemplo, durante a infância desempenhou as funções de engraxate, de vendedor de pastel, de lavador de automóveis e de auxiliar de torneiro mecânico, o que dificultou sua vida escolar. Embora

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Curso de Comunicação da ECO-UFRJ, email: silviaoliveira722@gmail.com.

³ No Brasil, o termo “cafona” era muito usado nos anos 1960 e 70. A partir dos anos 1980, o termo “brega” começa a substituí-lo, com o mesmo propósito de nomear e classificar um conjunto de músicas e também padrões de gosto, consumo e fruição considerados de “gosto duvidoso”. O termo “cafona” é de origem italiana (*cafone*) e tem significado semelhante à pessoa “sem modos” e que não tem “bom gosto”. E “brega” seria empregado como sinônimo de “coisa barata, descuidada ou malfeita”; “de mau gosto, sinônimo de ‘cafona’ ou *kitsch*”; “a música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários” (MARCONDES, 1999, p. 117). Em nosso trabalho, utilizamos os dois termos entre aspas, não com a intenção de reafirmar o rebaixamento de valor do repertório musical que estamos analisando, mas para enfatizar que se tratam de denominações que envolvem conflitos, disputas e distinções.

a música acabe atravessando outros setores sociais para os quais não foi originalmente direcionada pelas gravadoras, o público da música “cafona” também tinha uma origem de classe popular, por isso os críticos musicais e o senso comum muitas vezes faziam referência a esse gênero como “música de empregada”⁴.

O cancionero “cafona” revela uma oportuna fonte de pesquisa das emoções que faziam parte do imaginário de homens e mulheres, predominantemente das classes populares, em um período histórico de muitas transformações sociais no Brasil. Mesmo que alguns cantores tenham começado a ganhar popularidade ainda nos anos 1960, é na década seguinte que a música “cafona” vira uma verdadeira febre no país, com a mediação do rádio, principalmente, da indústria fonográfica e da TV.

O repertório “cafona” tratava de sentimentos de pessoas comuns em um momento de forte migração da população rural para as cidades, de restrição dos direitos sociais (em função da ditadura civil-militar) e de aumento das desigualdades sociais – cenário de muitas mudanças e bastante receptivo às canções de lamento e de expressão das emoções. Com sua linguagem “excessiva” e “melodramática”, falava do sofrimento e de temas difíceis que não tinham tanto espaço em outros gêneros musicais.

Muitos dos cantores românticos que fizeram sucesso nesse momento vieram de cidades do interior das regiões Nordeste e Centro-Oeste, e mesmo do Sudeste, para as capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo, buscando consolidar suas carreiras artísticas e fechar contrato com grandes gravadoras, que tinham escritórios nessas cidades. Porém, essa era uma aposta que envolvia muitos obstáculos, levando os candidatos à vida artística a se virarem para sobreviver na nova cidade. O cantor e compositor baiano da cidade de Caetité, Waldik Soriano, que antes da fama trabalhou como garimpeiro, lavrador e caminhoneiro, chegou à cidade de São Paulo em 1958 para tentar a vida como cantor. Em 1960, lançou seu primeiro compacto simples “Quem és tu?” (Chantecler). Enquanto percorria as rádios para divulgar seu disco, trabalhava como faxineiro e servente de pedreiro.

Além de fazerem muito sucesso no Brasil, alguns cantores “românticos” também trilharam uma carreira promissora fora do país. Em 1970, o cantor e compositor mineiro Nelson Ned ganhou o prêmio de melhor intérprete no Festival da Canção Latina, nos EUA, episódio que alavancou sua carreira internacional. Três anos depois, despontava na lista dos dez LPs mais vendidos de música latina em Nova Iorque, com dois discos. Nelson Ned tornou-se muito popular em países da América Latina – como Argentina, México,

⁴ O cantor Odair José foi chamado de “o terror das empregadas” por Rita Lee e Paulo Coelho na música “Arrombou a festa” (1977): “[...] O Odair José é o terror das empregadas / Distribuindo beijos, arranjando namoradas”.

Colômbia, Venezuela e Porto Rico –, nos EUA e na África, principalmente em Angola e Moçambique.

Embora para a crítica especializada da época a música “cafona” fosse considerada de “mau gosto” (CARDOSO, 2011), ela representava um segmento importante para a indústria fonográfica que estava em crescimento no país. Seus artistas vendiam números altos de discos pouco tempo após serem lançados. Em 1972, o compacto de Odair José “Vou tirar você desse lugar” (CBS) vendeu 1 milhão de cópias. Até hoje, as canções e os ídolos “cafonas” mantêm um público fiel, mesmo estando distante por tantos anos dos espaços da grande mídia (ARAÚJO, 2005; SANT’ANA, 2011).

As músicas trazem em suas letras valores, emoções e gostos que são construídos e compartilhados socialmente. O sentimento de amor aparece nos versos e refrãos do cancionero romântico como a razão e a finalidade da vida de homens e mulheres, e as histórias de amores não correspondidos ou interrompidos, seja por traição, abandono ou separação, são recorrentes. Assim, a tristeza e a melancolia são marcantes nesse repertório, e o derramamento de lágrimas é comum. Até mesmo os homens, cujo comportamento é associado à frieza e à racionalidade, manifestam sua intimidade através do choro, como podemos observar no bolero “Paixão de um homem”, de autoria de Waldik Soriano, que gravou a canção em 1969:

Amigo
Por favor leve essa carta
E entregue àquela ingrata
E diga como estou
Com os olhos rasos d’água
E o coração cheio de mágoa
Estou morrendo de amor

Amigo
Eu queria estar presente
Para ver o que ela sente
Quando alguém fala em meu nome
Eu não sei se ela me ama
Eu só sei que ela maltrata
O coração de um pobre homem

Amigo
Se essa cartinha falasse
Pra dizer àquela ingrata
Como está meu coração
Vou ficar aqui chorando
Pois um homem quando chora
Tem no peito uma paixão

Esta canção foi o primeiro sucesso nacional da carreira de Waldik Soriano, que já era conhecido em algumas regiões do Nordeste. O cantor costumava interpretar esta música num tom melancólico, com a voz embargada, parecendo chorar, principalmente nos últimos versos em que o sofrimento torna-se mais úmido. A mulher amada que não corresponde à sua paixão é tratada como “ingrata” e como causadora da tristeza e da mágoa, enquanto o eu-lírico define-se como “um pobre homem” apaixonado. Em geral, a pessoa amada – na maioria dos casos do sexo feminino – é representada como a responsável por todo sofrimento, ao passo que o eu-lírico é apenas um sofredor: está “com os olhos rasos d’água”, com o “coração cheio de mágoa” e confessa estar “morrendo de amor”.

De acordo com Rodrigo Faour, até os anos 1960 quase todas as músicas brasileiras “mostravam as mulheres como as desgraçadas, as infiéis, as ingratas, as que não têm coração, as que não entendem bem o homem” (FAOUR, 2006, p.112). Ao longo daquela década, esse quadro vai se modificando, principalmente, com o surgimento de compositores do meio universitário, que “juntamente com as transformações na cultura mundial em termos de comportamento”, acabaria trazendo às letras uma mulher menos desgraçada e infiel (*Ibid*, p.122). No entanto, aquela imagem negativa da mulher ainda permaneceria em muitas canções românticas de compositores “à moda antiga”, como Waldik Soriano.

Diversas canções do artista manifestam profunda tristeza e são marcadas pelas lágrimas, como “Garçom, por gentileza” (de Waldik Soriano), que relata o sofrimento de um homem por causa de um amor traído:

Eu hoje vou ficar sozinho nessa mesa
Não quero ver ninguém
Eu quero a solidão
Garçom, por gentileza
Me traga qualquer coisa
Que faça aliviar essa cruel paixão
E diga a esses trouxas que estão me censurando
Que um homem quando chora tem sempre uma razão
Se eu estou chorando nessa mesa
É porque estou sofrendo a dor de uma traição

O homem quando chora numa mesa
Já tem certeza que fracassou
Se eu estou chorando aqui agora
Meus sonhos terminaram
Morreu meu grande amor

A música, que foi gravada por Waldik Soriano em 1970, tem como cenário da história um bar, ambiente bastante associado à “dor de cotovelo” dos homens nas manifestações da cultura popular. O eu-lírico bebe e chora para aliviar o sofrimento de uma

traição. É interessante que ele faça referência a “trouxas” que estariam censurando suas lágrimas, ao que ele responde que “um homem quando chora tem sempre uma razão”, talvez buscando distanciar-se do choro feminino – que não precisaria de motivo para ser derramado, já que as mulheres seriam associadas à sentimentalidade e à falta de domínio sobre as emoções. Desse modo, apesar de chorar e de admitir ter certeza que fracassou, ele parece procurar afirmar sua masculinidade.

Ao analisar a sociabilidade entre os cantores e apreciadores de música “brega” na Feira de São Cristóvão, Sônia Giacomini destaca que há uma inversão de papéis nesse universo musical. A autora afirma que a música “brega” fala “de maneira pessoal e íntima, quase confessional, das dores e decepções que o homem apaixonado experimenta na relação com a amada” (GIACOMINI, 2011, p.36). Nesse sentido, o universo “brega” desarrumaria a distribuição de atributos e papéis masculinos e femininos que estruturam relações de gênero clássicas. E o homem adotaria “comportamentos normalmente vistos como femininos”, “sem que sua virilidade seja ameaçada ou posta em dúvida” (*Ibid*, p.41).

Algumas análises sobre músicas latino-americanas enfatizam uma troca de papéis de gênero que parece com essa tendência percebida na música “brega”. Sobre o bolero, Eliseo Colón diz que o sujeito masculino “adota características e sentimentos tipicamente associados com a mulher: o sofrimento, a ansiedade, o romantismo, a sensibilidade e a passividade” (COLÓN, 1997, p.371). Desse modo, o homem se torna “vítima” do amor e do Outro e “ingenuamente se confessa triste e sozinho diante da ausência do ser amado” (*Ibid*). O bolero latino-americano influenciou muitos compositores e cantores do segmento “cafona”, e alguns chegaram até mesmo a gravar versões de grandes sucessos como “*El Reloj*” (Roberto Cantoral), “*Perfume de Gardenia*” (Rafael Hernandez), “*Contigo Aprendí*” (Armando Manzanero), entre outros. E essa influência não se restringia ao ritmo, também perpassava o transbordamento emocional, as performances vocais e a caracterização de um eu-lírico masculino mais sentimental – que não eram estranhos ao cancionário romântico brasileiro das décadas anteriores.

Assim, estes gêneros musicais difundiam, através do rádio, dos discos e da TV, um papel de gênero masculino profundamente emotivo, sensível, frágil e ingênuo que contrapunha as características de frieza e racionalidade convencionalmente associadas ao homem. Ana Fernández Poncela (2005) ao analisar letras de canções populares mexicanas destaca que elas parecem uma espécie de “mundo ao contrário”, já que no cotidiano, seriam os homens os infiéis, que abandonariam sua parceira e não o inverso, e as mulheres

demonstrariam mais sentimentalismo nas relações amorosas, além de lágrimas e dor frente às rupturas.

As mulheres estariam fortemente associadas às emoções, e “com seus comportamentos tidos pelo senso comum e pela medicina como estreitamente regulados pelos hormônios”, elas “seriam mais instáveis emocionalmente e, portanto, menos racionais” (REZENDE; COELHO, 2010, p.26). Já os homens seriam proibidos de manifestar sensibilidade e emoção perto de outras pessoas devido às exigências da vida pública (VINCENT-BUFFAULT, 1988). Nesse sentido, seriam impelidos a dominarem suas emoções para não aparentarem fraqueza e baixa energia viril.

Na música “cafona” essa contenção emocional masculina é contrariada, e os homens tornam público seus estados de alma e seus sofrimentos. Waldik Soriano, nos shows, ao mesmo tempo em que mantinha uma postura melancólica e sentimental, procurava confirmar a fama de sedutor e arriscava alguma frase ou gesto galanteador para as fãs. A música “cafona” conformaria, assim, um universo artístico em que as emoções não sofreriam tanto controle e as intimidades seriam abertas e intensamente expostas.

O segmento de canções românticas e sentimentais ocupa um lugar de destaque na história da música popular brasileira. Desde pelo menos os anos 1920, cantores como Vicente Celestino destacavam-se com um repertório sentimental. O samba-canção fez muito sucesso no Brasil, especialmente entre os anos 1940 e 1950, derramando suas queixas amorosas cada vez mais passionais, principalmente, a partir do aumento da circulação de outros gêneros vindos de países latino-americanos, como o bolero. A partir de meados da década de 1960, artistas da jovem guarda renovaram o repertório de músicas românticas, com forte influência do rock.

A música “cafona”, que ganhou popularidade nos anos 1970, surge influenciada por essa forte herança musical “romântica”. Nas palavras de Waldik Soriano, fica explícita sua ligação com cantores que o antecederam e a assimilação dos estilos musicais latino-americanos em sua criação artística: “Criei o meu estilo, um brasileiro amexicanizado, sob influência dos grandes artistas do passado e das guarânias. E com minha música toco o povo, procuro chegar à sua alma” (ARAÚJO, 2005, p.45).

Nelson Ned relata em sua biografia que desde criança ouvia discos de Francisco Alves, Orlando Silva, Carlos Galhardo e programas da Rádio Nacional. E afirma que, desde o começo de sua trajetória artística, dava preferência a um repertório “romântico”:

[...] desde o início de minha carreira, descobri que sempre seria um cantor romântico. Sempre fiz as letras de minhas músicas baseado em conversas de namorados em banco de jardim, na busca da felicidade. As letras que compus nunca tiveram conotações políticas ou sociais. Meu compromisso sempre foi com o romantismo, com aquela conversinha no pé do ouvido da mulher amada (NED; COSTA, 1996, p.41).

As canções de temática romântica, em suas diversas roupagens, alcançaram bastante sucesso no país ao longo de várias gerações da música brasileira. No entanto, no final dos anos 1950, com o florescimento da bossa nova, outros padrões e critérios estéticos passam a ser elaborados e aos poucos consagrados no âmbito da crítica musical. Esses novos padrões e critérios passam a considerar excessivo e piegas o transbordamento sentimental dos sambas-canções e boleros, que começam a ocupar um lugar rebaixado numa suposta hierarquização das produções artísticas. Na década de 1960 e nos anos subsequentes, o legado da bossa nova seria altamente valorizado no âmbito da produção musical e da crítica especializada, passando a vigorar uma oposição entre qualidade musical e arroubos românticos.

A chamada MPB surgiu fortemente influenciada pelo projeto bossanovista de modernização da música brasileira, e, ao mesmo tempo, ocupando uma posição de resistência cultural e política, no cenário de recrudescimento da ditadura. Os artistas desse segmento sofreram com a censura e as perseguições políticas, e suas letras ficaram cada vez mais “duras” e engajadas na crítica àquele estado de coisas, utilizando-se de metáforas, em muitos casos, para falar de assuntos e questões “proibidas”. Com essa tendência a um “endurecimento” das letras, as canções iam se distanciando dos temas de amor e sofrimento amoroso, e alguns artistas da MPB passam a ver como “inimigos” os ícones da jovem guarda, com suas músicas de amor consideradas “inocentes” e “infantis”.

Esse gesto de contenção dos arroubos românticos na canção brasileira, fomentado principalmente a partir do surgimento da bossa nova, pode ser uma pista para nos ajudar a compreender o processo que levou à desvalorização e progressiva rejeição em relação à música romântica nos anos 1970 no âmbito da crítica musical e de setores formadores de opinião. Muito embora compositores e cantores da MPB também tenham se voltado para um repertório mais romântico (Ivan Lins, Gonzaguinha, Maria Bethânia, Djavan, entre outros), na maioria das vezes esse gesto não era condenado pela crítica, o que torna ainda mais complexa a análise dos parâmetros de qualidade musical.

A música “cafona” atualiza na década de 1970 o transbordamento emocional dos sambas-canções e dos boleros que já fazia parte do imaginário de muitos segmentos sociais.

Todo esse esbanjamento de emoções presente não só no cancionário romântico brasileiro, mas em diversas vertentes da música latino-americana, nos remetem à retórica do excesso no melodrama. Nas palavras de Martín-Barbero:

Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como degradante por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém contudo uma vitória contra a repressão, contra uma determinada “economia” da ordem, da poupança e da retenção (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.178).

O autor chama atenção para o fato de que quando o melodrama e “seu modo de atuação através de grandes efeitos” se massificam, através do rádio e do cinema, “tender-se-á a atribuir esse afã em produzir efeitos portentosos a uma mera estratégia comercial” (*Ibid*, p.174). Ele acrescenta que possivelmente essa retórica do excesso esteja relacionada historicamente menos aos estereótipos comerciais que ao desenvolvimento de encenações, danças e gestos simultâneo a economia da linguagem verbal das matrizes populares. Seu esbanjamento gestual contraria regras e maneiras refinadas que conformam a educação burguesa, que se manifestaria totalmente oposta, “no controle dos sentimentos que, divorciados da cena social, se interiorizam e configuram a ‘cena privada’” (*Ibid*, p.171).

O melodrama é um gênero que conquistou enorme sucesso na América Latina, seja “em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial” (*Ibid*, p.316), fazendo a mediação entre cultura popular e cultura massiva. A cultura massiva é heterogênea, não corresponde apenas à lógica cultural dominante. Também responde a demandas simbólicas das classes dominadas, isto é, conserva matrizes culturais capazes de ativar uma memória e um imaginário popular. Martín-Barbero destaca a importância do cinema e do rádio e, a partir dos anos 1960, da TV, como mediadores entre as matrizes culturais populares e os formatos industriais. Para o autor, um dos aspectos dessa mediação será a conexão do que vem das culturas camponesas com o mundo da sensibilidade urbana, em contextos de intenso processo migratório em toda a América Latina. As canções tocadas no rádio acabariam “fundindo elementos de nostalgia camponesa com novos modos de sentir cidadãos [...] confrontando a paixão desenfreada com o moralismo e o refinamento urbanos” (*Ibid*, p.278).

Um caso emblemático em que letra e interpretação juntas apresentam um forte sabor melodramático é a canção “Domingo à tarde”, composta por Nelson Ned e gravada por ele próprio em 1969.

O que é que você vai fazer domingo à tarde
Pois eu quero convidar você pra sair comigo
Passear por aí numa rua qualquer da cidade
Vou dizer pra você tanta coisa que a ninguém eu digo

Eu não tenho nada pra fazer domingo à tarde
Pois domingo é um dia tão triste pra quem vive sozinho
Quando eu vejo um casal namorando é que eu sinto a verdade
É tão triste passar o domingo sem ter um carinho

Se você também vive tão só, sei que vai me entender
Sem amor é muito mais difícil a gente viver
Pela ultima vez me responda, mas diga a verdade
Pois eu quero sair com você domingo à tarde

A melancolia da letra e da melodia desta balada é potencializada pela entonação de voz de Nelson Ned, que transforma o convite do eu-lírico para um passeio num domingo à tarde pelas ruas da cidade em um desabafo de alguém carente e solitário. Domingo é um dia de descanso e diversão para uma grande parte das classes trabalhadoras, que têm nesse dia um momento de ruptura com a rotina de trabalho muitas vezes desgastante e em nada gratificante, que recomeça no dia seguinte.

No Brasil, uma das principais formas de aproveitar o domingo é encontrar a família ou os amigos. Portanto, quem “vive sozinho”, não tem namorada ou namorado e/ou está longe da família e dos amigos, encontra-se mais sensibilizado no domingo e sente de forma mais pungente a solidão. Nesse sentido, esta música nos remete às experiências daqueles que migraram do interior para as grandes cidades, principalmente nos primeiros meses de adaptação, convivendo com a saudade da família e da terra natal, com o sentimento de solidão, e o estranhamento em relação às novas formas de viver. “Domingo à tarde”, então, parece reunir aqueles elementos que Martín-Barbero destacou sobre o melodrama fundir elementos da cultura camponesa com formas de sentir da vida urbana.

A música “Tudo passará”, composta por Nelson Ned e lançada no mesmo disco de “Domingo à tarde”, também traz aspectos importantes para refletirmos sobre as manifestações de emoções e sentimentos na música “cafona”. Ela alcançou um enorme sucesso no Brasil, em vários países da América Latina e nos EUA, e foi regravada diversas vezes, por diferentes artistas.

Eu te dei meu amor por um dia
E depois sem querer te perdi
Não pensei que o amor existia
Que também choraria por ti

Mas tudo passa, tudo passará
E nada fica, nada ficará

Só se encontra a felicidade
Quando se entrega o coração

Voltarei a querer algum dia
Hoje eu sei que não vou mais chorar
Se em mim já não há alegria
A esperança me ensina a gritar

Que tudo passa, tudo passará
Que nada fica, nada ficará
Só se encontra a felicidade
Quando se entrega o coração

A sensação de efemeridade das coisas implícita na letra, que diz que “tudo passa, tudo passará, e nada fica, nada ficará”, nos remete a um cenário de muitas mudanças e de relações e afetos passageiros, em que só se encontraria “a felicidade” quando se entregasse “o coração”. É a entrega ao amor verdadeiro que aqui parece ser o caminho de uma vida feliz e plena de sentido, é o que permaneceria de valor em um mundo onde tudo se esvanece. Esse sentimento parece ancorado numa concepção moderna de amor, na qual a noção de indivíduo é central.

Ricardo Benzaquem de Araújo e Eduardo Viveiros de Castro (1977) desenvolvem uma análise na qual sugerem que a tragédia “Romeu e Julieta”, do escritor inglês William Shakespeare, seria um “mito de origem” do amor moderno. A história transcorreria em algum período da Idade Média, na cidade de Verona (situada em um território que hoje é parte da Itália), onde suas famílias seriam influentes e rivais. A relação amorosa entre o casal só seria possível em um mundo em que o individualismo começaria a prevalecer, já que naquele período histórico os casamentos eram arranjados em função de alianças políticas entre famílias. Assim, o casamento em segredo, à revelia das famílias, acontece porque existe uma vontade individual de Romeu e de Julieta de entregarem-se a um sentimento proveniente do íntimo de cada indivíduo.

No entanto, se o amor do casal os faz enfrentar suas famílias, ele não está livre de outra força maior, o destino, “uma ordem cósmica impenetrável aos desígnios humanos e que pouco leva em consideração as distinções sociais” (BENZAQUEM DE ARAÚJO; VIVEIROS DE CASTRO, 1977, p. 149). O amor é concebido como um sentimento que se abate sobre os indivíduos por uma instância cósmica. E, nesse sentido, o amor seria tão arrebatador que tornaria os indivíduos cegos, não respeitando “muralhas” e “barreiras” sociais.

Esta maneira de amar em que o sujeito é tomado por um sentimento arrebatador pelo qual se insurge contra qualquer obstáculo de ordem social transcenderia a história de Shakespeare, sendo atualizada em diversas produções artísticas ao longo do tempo. Esse

imaginário sobre o amor guarda uma profunda relação com valores presentes nas canções românticas brasileiras, e mais especificamente com as do repertório “cafona”, que estamos analisando neste artigo. Na música “Eu amo sua filha, meu senhor” (de Osmar Navarro), gravada por Evaldo Braga em 1971, o amor está diretamente associado a uma escolha individual. E apesar de a música não se referir a um mundo medieval, em que as uniões de casais eram definidas em função de alianças políticas entre famílias, o par amoroso aqui é desfeito pela objeção da família da mulher, por questões de distinção de classe social.

Eu não sei porque seus pais não compreendem
Que nós dois nos adoramos de verdade
Não concordam com a nossa união
Simplesmente por orgulho ou vaidade

Sou humilde, sem fortuna, reconheço
Mas honrado, otimista e bom amigo
Seu desprezo, pouco caso, eu não mereço
Vou mostrar com meu valor o que eu consigo

O amor não tem pátria, nem preconceito
É divino, puro e simples, meu senhor
Nessa vida todos nós temos direito
De escolher alguém pra ser o seu amor

Sua filha me quer bem, estou contente
Para mim é joia de grande valor
Se o senhor vai dá-la a alguém futuramente
Seja prudente, dê para quem lhe tenha amor

Na letra, o eu-lírico busca diálogo com dois interlocutores, a mulher por quem é apaixonado e o pai dela. Quando fala ao pai dela, o eu-lírico manifesta a ideia de que o amor é um sentimento “divino, puro e simples”, ou seja, estaria ao mesmo tempo ligado à força divina (que é incontrolável pelo ser humano, como o destino) e à essência e ao íntimo do sujeito (a ideia de pureza e de naturalidade). Declarando-se apaixonado pela mulher, ele afirma a ideia de que a união de um casal surge de laços afetivos e escolhas individuais: “Nessa vida todos nós temos direito de escolher alguém pra ser o seu amor”. E já que o pai dela não permite a continuidade da relação, porque ele é “humilde, sem fortuna”, ele pede por fim que o pai dê a filha a alguém que lhe tenha amor. Se por um lado, o eu-lírico utiliza o argumento de que o amor surge de escolhas individuais, por outro, ele acaba naturalizando que o pai escolha um marido para a filha. Desse modo, a música traz uma visão contraditória bastante comum na época, e em muitos casos ainda hoje, de que a escolha feminina não teria tanta autonomia assim e de que homens e mulheres teriam posições diferentes em relação às suas famílias.

Antes de aprofundar um pouco mais a análise dos papéis de gênero nas canções, consideramos importante destacar que concomitante à temática amorosa, as músicas “cafônicas” abordam situações de constrangimento e estigmatização por causa da pobreza, da condição social, do tipo de trabalho, da aparência física. Assim como na canção destacada acima o eu-lírico não é aceito pela família da mulher amada por questões relativas à origem de classe social, a música “Tudo fizeram para me derrotar” (de Evaldo Braga e Isaías Souza), gravada por Evaldo Braga em 1972, remete a uma história bastante parecida.

Tudo fizeram pra me derrotar
Não conseguiram ao menos lembrar
Que sem parente e sem um amor
Minha sorte vou chorar

Eu já não faço questão de viver
Sem teu amor posso apenas sofrer
Pois se você não voltar, meu amor
Eu prefiro morrer

[...] Teu pai sem pensar jogou fora
A felicidade que é toda tua
Sabendo que eu não tinha casa
Pois quase me arrasa
Jogando na rua

[...] Não sei se ainda resisto
Porém eu insisto, só amo você, meu bem
Afasta alguém do teu caminho
Espero sozinho, não tenho ninguém

O eu-lírico sofre e chora não só porque foi afastado da mulher que ama, mas também por ter sido rejeitado pelo pai dela pelo fato de ser um sujeito pobre, que não tem casa, nem família. Se por um lado, a canção apresenta um relato paternalista, que naturaliza a submissão da filha à vontade do pai, por outro traz uma história de exclusão social, ao enfatizar que a relação amorosa foi desfeita justamente pelo fato do homem ser pobre. Assim, a música traz valores contraditórios presentes na sociedade, e que são tematizados em muitas letras do repertório “cafona”. Além disso, fala de um amor que, embora seja fruto de laços afetivos e escolhas individuais, chega ao fim por questões sociais. Assim, o final feliz dificilmente é concretizado na música “cafona”, dando vazão às manifestações de sofrimento, angústia, mágoa e solidão, que povoam o imaginário sobre as relações amorosas. As emoções e sentimentos estão tão exacerbados nessa letra que o eu-lírico revela que não pode resistir ao sofrimento e clama pela morte como único remédio para aliviar tanta dor.

Conforme afirmamos de início, a música “cafona” é predominantemente masculina, seja porque a maioria dos intérpretes e compositores são homens, seja porque as histórias das letras são contadas pela perspectiva masculina. No entanto, algumas mulheres conseguiram alcançar bastante sucesso nesse segmento musical durante os anos 1970, não sem enfrentar dificuldades. Entre tantas vozes masculinas, Claudia Barroso custou a conseguir se inserir no mercado fonográfico, iniciando a carreira de cantora e compositora somente aos 40 anos de idade, já sendo mãe de dois filhos e desquitada. Em 1971, lançou seu primeiro *long-play*, interpretando canções de sua autoria, como “Quem mandou você errar”.

Quem mandou você errar
Quem mandou você pecar
Eu te avisei tantas vezes
Eu te alertei tantas vezes

Hoje vive a lamentar
Hoje implora o meu perdão
Eu te avisei tantas vezes
Eu te alertei tantas vezes

Aquele que ganhou você de mim
Hoje ri da sua dor
Fez você ficar assim

Agora eu lamento por você
Pois eu não te quero mais
Nosso amor chegou ao fim

Contrariando aquela perspectiva masculina bastante difundida no cancionário brasileiro de que são as mulheres as traidoras e causadoras de mágoas, esta música apresenta a visão de uma mulher sobre o rompimento de um casal após a traição do homem. Ela trata a traição como um pecado, e ao invés de perdoar o homem, que lhe implora, diz que não quer mais voltar e que o amor chegou ao fim. Sem choro, a mulher traída afirma sua decisão, invertendo o papel feminino associado geralmente à insegurança, à fragilidade e ao derramamento de lágrimas. Em uma sociedade em que a maioria das mulheres ainda dependiam dos homens financeiramente e mantinham-se submissas às decisões e vontades deles, talvez essa música pudesse ser criticada por grupos e pessoas com opiniões mais conservadoras sobre os papéis de gênero, mas também pode ter servido como um conselho a mulheres que eram infelizes no casamento.

Em 1972, Claudia Barroso lança outra canção com temática semelhante ao seu sucesso anterior. Em “Por Deus eu juro”, também de sua autoria, apresenta uma mulher com características mais complexas e emoções conflitantes.

Por Deus eu juro, ainda te amo
Mas meu orgulho ainda é maior
Você feriu meu coração
Você zombou da minha dor
Você matou minha ilusão
Agora pede o meu perdão

Eu sei que vou sofrer
Mas pra você não volto, não!
Eu sei que vou penar
Mas pra você não volto, não!

Ao mesmo tempo em que a mulher afirma que ainda ama o homem que “feriu” seu coração, e que lhe pede perdão, ela demonstra estar decidida a não mais voltar para ele, mesmo sabendo que vai sofrer e penar. Assim, as emoções e sentimentos femininos após o término de uma relação amorosa são apresentados de maneira complexa, mostrando uma mulher sofrida, mas decidida; apaixonada, mas orgulhosa. E o homem, como na música anterior, aparece como o sujeito que errou e, arrependido, pede perdão. Mas é a mulher quem dá a palavra final, quem decide pelo rompimento definitivo.

De acordo com Ana Carolina Murgel, “o caminho para a composição feminina no Brasil foi árduo e lento” e a percepção das diferenças entre os gêneros também foi gradual, em especial, na construção de um “eu feminino” distinto do discurso masculino sobre o que elas seriam (MURGEL, 2010, p. 13). Ao mesmo tempo em que vão surgindo novas visões sobre a mulher, suas emoções e comportamentos na música brasileira, aquelas perspectivas antigas sobre a mulher como ingrata e traidora ainda seriam predominantes nos anos 1970.

Certamente se nos debruçássemos sobre outras letras teríamos mais aspectos emocionais para analisar e outras perspectivas sobre os papéis de gênero para observar. Mas, respeitando as dimensões do artigo, procuramos mapear algumas formas de manifestação das emoções que eram mais comuns no repertório “cafona” dos anos 1970. Através principalmente das visões e ideias em torno das relações amorosas, analisamos como as letras das músicas apresentam aspectos e valores sobre como ser homem e mulher neste mundo, e formas de relacionar-se com o outro.

No universo da música “cafona”, as emoções e sentimentos são manifestados abertamente, de formas muitas vezes melodramáticas. Os excessos e arroubos românticos não se restringem às histórias relatadas nas letras, também estão presentes nas performances vocais e nos gestos. A ênfase da paixão, dor, ciúme, angústia, solidão se manifestam no corpo como um todo. Desenvolve-se um compartilhamento de gostos que valoriza positivamente a expressão mais intensa das emoções e sentimentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, P. C. **Eu não sou cachorro não**: Música Popular Cafona e indústria cultural. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BENZAQUEM DE ARAÚJO, R.; VIVEIROS DE CASTRO, E. “Romeu e Julieta e a origem do Estado”. In: VELHO, G. (org). **Arte e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 130-169.

CARDOSO, S. **Eu não sou lixo**: música “brega”, indústria fonográfica e crítica musical no Brasil dos anos 1970. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2011.

COLÓN, E. “Desmaio de uma lágrima: nostalgia, simulacro e melodrama a partir do bolero” In: INO RECTOR, M.; NEIVA, E. **Comunicação na era pós-moderna**. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 363-377.

COSTA, J.; NED, N. **O pequeno gigante da canção**: a vida de Nelson Ned. São Paulo: Ed. Vida, 1996.

FAOUR, R. **História Sexual da MPB**: A evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FERNÁNDEZ PONCELA, A. “*Amor idealizado, llanto y traición em la canción romántica*”. *Boletín americanista*, n. 55, 2005, p. 101-122.

GIACOMINI, S. “Emoção ‘brega’ e as relações de gênero na feira de São Cristóvão: corações, corpos e mentes em transbordamento emocional” In: COELHO, M. C.; REZENDE, C. (org). **Cultura e sentimentos**: ensaios em antropologia das emoções. Rio de Janeiro: Contra Capa, Faperj, 2011, p. 27-43.

MARCONDES, M. (org.). **Enciclopédia da Música popular brasileira**: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998, 2a ed.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MURGEL, A. C. “A canção no feminino: Brasil, século XX”. *Revista Labrys*, v. 18, 2010, p. 1-33.

REZENDE, C.; COELHO, M. C. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

SANT’ANA, R. “‘Momento do brega’: indústria cultural e reminiscências na Feira de São Cristóvão”. In: FACINA, A. (org). **Vou fazer você gostar de mim**: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

VINCENT-BUFFAULT, A. **História das lágrimas**: séculos XVIII-XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.