

Masculinidades e Música Popular Brasileira

Pedro Francisco Guedes do Nascimento*

Resumo: Este artigo tem por objetivo refletir sobre o diálogo entre gênero, particularmente a discussão sobre as masculinidades, e a forma como elementos destes discursos podem ser pensados na música popular brasileira. Constitui-se em um exercício de como algumas das questões sobre as quais refleti em pesquisas anteriores a respeito da constituição de certo jeito de ser homem podem ser observadas na produção musical de determinados artistas. O artigo está dividido em duas partes. A primeira visa a situar teoricamente o que estou chamando de discursos sobre gênero e masculinidades. A segunda parte observa como essas imagens diversas sobre os homens surgem nas canções; o modo como certos estereótipos se reproduzem, bem como contrapontos e questionamentos.

Palavras-chave: gênero; masculinidades; música popular brasileira

Abstract: This article focus on the relations between gender studies, masculinities and Brazilian popular music. The first part of this article analyses theoretically the meanings of gender studies and masculinities and the second part presents some examples of how men appears in songs. The aim is to perceive the way stereotypes are reproduced and how they can be questioned as well.

Keywords: gender; masculinities; Brazilian popular music

* Doutor em Antropologia Social pela UFRGS, Professor Adjunto da Universidade Federal da Paraíba; contato: pedrofgn@uol.com.br

Este trabalho tem por objetivo pensar as possibilidades de diálogo entre dois campos distintos: a discussão sobre gênero, particularmente o campo de discussão sobre as masculinidades, e a forma como elementos destes discursos podem ser pensados na música popular brasileira. Certamente este é um espectro por demais abrangente e não estou me propondo a dar conta de todo o panorama da música brasileira. Tampouco pretendo construir uma interpretação fixa ou de mão única de como um age sobre o outro. Os objetivos aqui propostos pretendem-se um exercício de alargar o campo de reflexão sobre estes dois domínios que vêm me chamando atenção nos últimos anos por caminhos distintos.

Na verdade, este trabalho é uma combinação, por um lado, de meus interesses de pesquisa sobre gênero, masculinidades, a sociabilidade masculina e o consumo de bebida alcoólica e, por outro lado, meu interesse pessoal sobre música brasileira, particularmente o samba. O propósito é um exercício de como algumas das questões sobre as quais refleti a respeito da constituição de certo jeito de ser homem podem ser observadas na produção musical de determinados artistas.

Na busca destes objetivos, dividirei este trabalho em duas partes. A primeira visa a situar teoricamente o que estou chamando de discursos sobre gênero e masculinidades; quais são os pressupostos presentes nas abordagens tradicionais de gênero com foco no feminino e, em que medida, o foco no olhar sobre os homens pode colaborar para certa relativização de estereótipos acerca do masculino. É neste sentido que entra, como segunda parte, a observação de como essas imagens diversas sobre os homens surgem nas canções.

A interpretação proposta aqui partilha a compreensão de Maria Izilda Santos de Matos (2001, p. 80) de que a produção musical não é identificada como um reflexo:

[...] as músicas, que aparecem como representações, entrelaçando-se num processo interno de influência mútua, ou seja, simultaneamente constituintes e constituídas, em que os perfis de gênero são simultaneamente produto e processo de sua representação, que em sua repetição e circularidade produz e reproduz sistemas que organizam, expressam e regulam comportamentos. Nas canções, os perfis retornam, circulam, interpenetram-se, transformam-se e refletem as imagens ideais do masculino-feminino e a sua inversão – o não-deve-ser.

Considerando-se que, assim como existe uma expectativa genérica a respeito do que um homem deve fazer para ser considerado homem, existem as práticas e adaptações do dia a dia onde estas expectativas se atualizam, estarei considerando que as imagens que emergem nas canções analisadas transitam neste mesmo domínio. Não se trata de afirmar quais são as imagens *reais* e *válidas* e quais são as *desvalorizadas* e *distorcidas*, mas a diversidade das mesmas. Outro elemento a ser salientado é que a escolha das canções que serão aqui apresentadas foi feita a partir de meu interesse e conhecimento sobre determinados compositores ou intérpretes. Este interesse conduziu a um recorte das canções enquadradas no

estilo samba no qual mais diretamente as imagens aqui analisadas me despertaram interesse.

Os homens e os estudos sobre gênero

Para refletir sobre a forma como os estudos sobre gênero podem iluminar um olhar sobre as questões aqui trazidas, é necessário considerar o esforço que estudiosos das mais diversas áreas têm feito nas últimas décadas para demonstrar que aquilo que aparece como óbvio, "o homem tem que ser homem", é resultado de uma elaboração cultural engenhosa que investe de significados corpos biológicos diferenciados, inclusive reivindicando a dimensão biológica para configurar esta diferenciação. Porém, ao invés de cremos que estamos diante de um reflexo, inescapável onde o sexo biológico está informando as codificações culturais, talvez ganhemos mais se nos ativermos à compreensão de que estes mesmos corpos estão engendrados pelos processos através dos quais a vida social adquire sentido.

A problematização desses níveis implica em muito mais do que apenas reafirmar que o gênero se constitui numa construção histórica e culturalmente datada. Não que isto seja uma questão menor. Suas implicações são fundamentais para que seja possível avançar e muitos autores já se propuseram a traçar seu histórico sob vários prismas (HEILBORN, 1992; SCOTT, 1993; VALE DE ALMEIDA, 1995; FONSECA, 1996, para citar apenas alguns).

Refiro-me à necessidade de incorporarmos a percepção de que, por ser constituído dessa forma, o gênero ultrapassa os sujeitos específicos que orienta e, para ser satisfatoriamente utilizado, precisa romper com a associação inequívoca entre o masculino e o feminino e os sujeitos associados a um ou a outro. Um dos efeitos mais marcantes para análises dessa natureza foi o retardamento da incorporação dos estudos sobre homens e masculinidades no âmbito dos estudos de gênero desde sua gênese marcada pela reificação no feminino.

Mais que simplesmente reclamar ou fazer cobranças sobre o lugar dos homens nos estudos sobre gênero, o que significaria anacronismo e indisposição a reconhecer o valor político desta tradição dos estudos de "mulheres" e, depois, dos estudos de "gênero" (FONSECA, 1998), estou preocupado em dizer da necessidade de incorporar a masculinidade não apenas como um contraponto à feminilidade. Se for legítimo reconhecer esta contraposição enquanto decorrência da gênese destes estudos assentados na luta feminista, o mesmo não se pode dizer de sua manutenção hoje. A realização deste propósito implica em se repensar o conceito de gênero, desprendendo-o da oposição homem-mulher, com o intuito de torná-lo mais abrangente e operacional.

Connell (1987, 1995, 1997) apresentará contribuições importantes nesse campo. Seu chamado à percepção de que não existe uma só masculinidade, mas sim, uma masculinidade hegemônica, que seria a masculinidade padrão considerada normal: "branca, heterossexual, dominante", torna-se importante para esta investigação:

Em vez de tentarmos definir a masculinidade como um objeto, necessitamos nos centrar nos processos e relações por meio dos quais homens e mulheres levam vidas envolvidas no gênero. A masculinidade (...) é ao mesmo tempo a posição nas relações de gênero, as práticas pelas quais os homens e as mulheres se comprometem com essa posição de gênero, e os efeitos destas práticas na experiência corporal, na personalidade e na cultura (CONNELL, 1997, p. 35; tradução livre).

Esta formulação se afina com um outro passo, igualmente importante, que precisa ser dado, no sentido de considerar o gênero não como sendo apenas o estudo das relações entre homens e mulheres, mas "categorizações de pessoas, artefatos, eventos, sequências etc., que se fundamentam em imagens sexuais – nas maneiras pelas quais a nitidez das características masculinas e femininas torna concretas as ideias das pessoas sobre a natureza das relações sociais" (STRATHERN, 2006, p. 20).

Deste modo, os significados relacionados ao gênero, acabam por se constituir numa dicotomia fundamental e princípio classificatório a partir de uma simbólica de divisão do mundo em masculino e feminino (VALE DE ALMEIDA, 1996, p. 163), o que foi ricamente sistematizado por Bourdieu (1995). Em outros termos, é o que Connell vai chamar de *estrutura de relações de gênero*, querendo dizer que "o gênero é muito mais do que as interações face a face entre homens e mulheres". (CONNELL, 1995, p. 189)

Neste sentido, é que procuro evitar um foco exclusivo na dicotomia homem-mulher como sendo capaz de esgotar o significado acerca do masculino e do feminino. Concordando com Vale de Almeida (1996, p.166) para quem "a busca de sentidos e significados de gênero deve consistir num 'mapeamento' exaustivo das áreas semânticas e de ação relacionadas com o gênero", interessei-me por perceber em que medida, as dimensões do trabalho e da relação com outros homens, por exemplo, informam sobre a constituição das masculinidades.

Isto se coaduna com o programa de Connell (1987) de que uma investigação da masculinidade deveria dar conta de três dimensões: a divisão do trabalho, a estrutura do poder e a estrutura da *cathexis* (sentimentos e emoções). O que leva, ao contrário de uma perspectiva construcionista, à consideração de que as categorias de gênero não pressupõem uma dicotomia de gênero incontornável assentada numa diferença biológica de tipo essencialista. A dicotomia masculino-feminino é antes uma metáfora para a afirmação da diferença (VALE DE ALMEIDA, 1996, p. 161). Sendo isto verdadeiro, também não parece inevitável a associação entre fêmea, mulheres e feminilidade, tampouco macho, homens e masculinidade:

Masculinidade e feminilidade não são sobreponíveis, respectivamente, a homens e mulheres: são metáforas de poder e de capacidade de ação, como tal acessíveis a homens e mulheres. Se assim não fosse, não se poderia falar nem de várias masculinidades nem de transformações nas relações de gênero. (VALE DE ALMEIDA, 1996, p. 162; ver também, CONNELL, 1995, p. 189)

Considerando que a masculinidade é um fenômeno do nível discursivo e do discurso enquanto prática, somos levados a pensar não numa masculinidade (evidente, baseada na diferença biológica), mas em masculinidades que para serem

entendidas se faz necessário considerar "os contextos e os critérios segundo os quais os homens são diferenciados uns dos outros". Ainda seguindo a orientação de Connell, podemos pensar que o padrão geral da masculinidade seria a masculinidade hegemônica, a partir da qual as outras masculinidades, as masculinidades subordinadas, se constituiriam: "A masculinidade hegemônica é um modelo cultural ideal que, não sendo atingível (...) por nenhum homem, exerce sobre todos os homens e sobre as mulheres um efeito controlador" (VALE DE ALMEIDA, 1996, p. 163).

É a partir desta perspectiva de várias possibilidades de se pensar a masculinidade e os homens que este trabalho se inscreve. Na linha apontada por Ruben Oliven em seu artigo *A mulher faz (e desfaz) o homem* (OLIVEN, 1987) para quem a postulada divisão entre homem e mulher, público e privado "está longe de ser tranqüila", onde as coisas não são tão simples em relação às expectativas do que é ser homem e mulher, estarei buscando as várias imagens associadas ao masculino representadas na música popular brasileira.

Segundo Oliven (1987, p. 55), a MPB é uma das "únicas instâncias públicas em que o homem se permite falar com sinceridade sobre os seus sentimentos em relação à mulher". Muito embora entenda, como argumentado acima, que o gênero não deve ser pensado como uma oposição, ou mesmo como domínios masculinos e femininos separados, o que faz com que quando se fale de homem muito seja dito a respeito das mulheres e vice-versa, estarei procurando destacar mais especificamente, certos discursos sobre os homens nas canções. Isto está relacionado não apenas a meus interesses mais imediatos de pesquisa, mas também por considerar que reflexões deste ponto de vista devam ser construídos não como um contraponto, mas uma contribuição a estudos já realizados os quais têm por foco a mulher (MATOS e FARIA, 1996; PAOLI, 2004).

Os homens e a Música Popular Brasileira

Diversas conexões poderiam ser feitas a partir da relação entre as imagens do masculino que permeiam as canções selecionadas e as trajetórias de seus compositores. Lupicínio Rodrigues, por exemplo, afirmou certa vez que tudo que ele cantava era verdadeiro, ou seja, de que as canções falavam de experiências vividas por ele. Entretanto, não é meu objetivo perseguir essas conexões nem pensar as canções menos em termos do "componente emocional e o talento expressivo do autor (...) mas como um sintoma da eficácia de certas formas sociais gerais de auto-representação" (SOUZA, 2004, p. 41).

Se considerarmos que a relação entre masculinidade e trabalho é uma vinculação importante nos estudos no campo do gênero, pode ser interessante observar como a figura de um contraponto da imagem de homem trabalhador foi veiculada na música brasileira, qual seja, o malandro. Analisando a presença da malandragem na música popular brasileira, Ruben Oliven considera que "a malandragem, ao recusar o trabalho assalariado, se configura numa alternativa – transformada em estratégia de sobrevivência – numa sociedade que marginaliza o trabalhador, não lhe assegurando condições de viver decentemente do fruto do seu

trabalho” (OLIVEN, 1982, p. 31), enquanto uma concepção de mundo através do que “alguns segmentos das classes subalternas se recusam a aceitar a disciplina e a monotonia associadas ao universo do trabalho assalariado” (OLIVEN, 1982, p. 34).

Considerando que, da forma como a imagem do malandro é central para relacionar a certa noção de trabalhador, seria possível imaginá-la como uma imagem de homem atualizada de forma diferenciada. Neste sentido, poderíamos já pensar o malandro como uma imagem onde algumas das associações àquela caracterização geral de masculinidade (esperteza, sexualidade ativa, força etc) são contrapostas a uma negação explícita daquela que, ao mesmo tempo, é vista como uma das características centrais dessa mesma masculinidade – o trabalho, a responsabilidade e honestidade.

Ao mesmo tempo, é possível pensar ambiguidades na mesma caracterização desse malandro que pode variar, não só de acordo com a maior valorização ou negação desta imagem, mas também variações ao longo do tempo. Segundo Jessé Sousa em seu artigo “Metamorfoses do Malandro” seria possível pensar em três momentos como essa imagem é apresentada: primeiro, o malandro pensado positivamente como contraponto do poderoso entre os miseráveis, o segundo como a *desconstrução do malandro*, onde a oposição entre *malandro* e *Mané* já não é tão explícita e ambos são vistos como parte de uma mesma realidade, diferente do terceiro, caracterizado como o *instante de desvanecimento* do malandro, onde já não se perceberia sequer a posição malandro-mané, mas apenas o “otário”, um “mero elo numa corrente maior e impessoal. O crime na sua face monopolista e organizada mistura bandido e polícia, morro e asfalto, soldado e general do morro” (SOUZA, 2004, p. 47). Esta imagem, evocada a partir do terceiro momento pode ser visualizada na obra de rappers como MV Bill em sua música “Soldado do Morro”:

Soldado Do Morro (MV Bill)

Minha condição é sinistra não posso dar rolé
Não posso ficar de bobeira na pista
Na vida que eu levo eu não posso brincar
Eu carrego uma nove e uma HK
Pra minha segurança e tranqüilidade do morro
Se pa se pam eu sou mais um soldado morto
Vinte e quatro horas de tensão
Ligado na polícia bolado com os alemão
Disposição cem por cento até o osso
Tem mais um pente lotado no meu bolso
Qualquer roupa agora eu posso comprar
Tem um monte de cachorra querendo me dar
De olho grande no dinheiro esquecem do perigo
A moda aqui é ser mulher de bandido
Sem sucesso mantendo o olho aberto
Quebraram mais um otário querendo ser esperto
Essa porra me persegue até o fim
Nesse momento minha coroa ta orando por mim

É assim demorou já é
Roubaram minha alma mas não levaram minha fé
Não consigo me olhar no espelho
Sou combatente coração vermelho
Minha mina de fé ta em casa com o meu menor
Agora posso dar do bom e melhor
Várias vezes me senti menos homem
Desempregado meu moleque com fome
É muito fácil vir aqui me criticar
A sociedade me criou agora manda me matar
Me condenar e morrer na prisão
Virar notícia de televisão (...)

Dentre todas as canções que serão aqui analisadas, esta é a única que não se enquadra no estilo chamado samba. Poderíamos justificar sua inclusão pelo fato de a música *rap*, assim como o samba terem sua origem e principal veiculação entre as classes populares¹, particularmente a periferia de grandes cidades. No entanto, o que nos interessa mais diretamente aqui são as imagens evocadas.

Particularmente com relação à questão aqui tratada, o trecho da canção acima refere um conjunto de imagens fortemente associadas ao que estarei chamando de um modelo central de masculinidade, a despeito do contexto de exclusão ao qual está referido. Desde a força e coragem como características masculinas (*Disposição cem por cento até o osso*), passando pela afirmação da capacidade de consumo (*Qualquer roupa agora eu posso comprar*) e pela conquista das mulheres e uma visão destas com base em uma percepção que poderíamos chamar de *machista*² (*Tem um monte de cachorra querendo me dar/De olho grande no dinheiro esquecem do perigo/A moda aqui é ser mulher de bandido*).

Somados à valorização destes elementos e ao fato de que trabalha e pode prover o lar (*Minha mina de fé tá em casa com o meu menor/ Agora posso dar do bom e melhor*), é possível perceber elementos que apontam para os momentos que se configuraram de modo adverso, contrários a esta expectativa que leva até ao questionamento do *ser homem* (*Várias vezes me senti menos homem/Desempregado meu moleque com fome*).

É importante destacar que a possibilidade de um “desvanecimento do malandro”, seja pelas razões acionadas acima, ou como afirma Oliven ao analisar o malandro que “aposentou a navalha” por sua inserção no processo produtivo, não leva a um desaparecimento das mesmas imagens. Oliven afirma que “apesar do

¹ Existe um vasto conjunto de obras que visam a explicar o surgimento do samba no Brasil, ligado principalmente a cultura negra no Rio de Janeiro (TINHORÃO, 1996, 1998). Para uma discussão da relação entre o samba e identidade nacional, ver Viana (1995), Reis (1999).

² Embora não entre aqui na problematização do conceito, vale destacar, por exemplo, o estudo de Matthew Gutmann (1996) e sua crítica, para o caso do México, do uso das imagens de macho e machismo como não apenas uma forma de descrição, mas de reforço de estereótipos.

reduzido espaço social que sobra à vadiagem, a malandragem permanece enquanto um símbolo de identidade nacional, que pode em certas épocas significar até a capacidade de sobreviver trabalhando” (OLIVEN, 1986, p. 60).

Para os efeitos deste trabalho não se trata de pensar em termos de cronologia ou de todas as formas como esta imagem apareceu na MPB³, nem do malandro e nem tampouco da malandragem como figuras concretas, mas como uma questão “boa para pensar”, o que neste caso seria uma metáfora de certo modelo de masculinidade. Além disso, a frequência com que essa imagem – do malandro – é construída leva-nos a considerá-la aqui.

É um dos compositores largamente associado a essa imagem do malandro, Bezerra da Silva, quem vai nos falar sobre qual seria a diferença básica entre um *malandro* e um *mané*, dois modelos relacionados de *homem*.

Malandro é Malandro e Mané é Mané (Bezerra da Silva)

E malandro é malandro e mané é mané
Podes crer que é
Malandro é o cara que sabe das coisas
Malandro é aquele que sabe o que quer
Malandro é o cara que tá com dinheiro
E não se compara com um Zé Mané
Malandro de fato é um cara maneiro
E não se amarra em uma só mulher
Já o Mané ele tem sua meta
Não pode ver nada que ele cagüeta
Mané é um homem que moral não tem
Vai pro samba paquera e não ganha ninguém
Está sempre dura é um cara azarado
E também puxa saco pra sobreviver
Mané é um homem desconsiderado
E da vida ele tem muito que aprender

Isoladamente a imagem do malandro já é pródiga em referências à masculinidade. Em oposição à figura do *mané* estas características se acentuam: o malandro sabe, ordena, intimida, tem dinheiro e todas as mulheres. O *mané*, além de romper com o código de solidariedade sendo delator, “não ganha ninguém”, não tem dinheiro e é *desconsiderado*.

Além dessas imagens mais recentes, vários exemplos mais relacionados à primeira metade do século passado já atualizavam estas imagens. Um dos exemplos mais referidos (OLIVEN, 1987, SANTOS, 2004, SOUZA, 2004) onde essas imagens de malandros, trabalhadores, homens aparece é no registro de Wilson Batista na esperteza do “vadio” de “Lenço no pescoço”.

³ Para um acompanhamento detalhado dessas várias imagens, ver Oliven, 1986.

Meu chapéu do lado/Tamanco arrastando/Lenço no pescoço
Navalha no bolso/Eu passo gingando/Provoco e desafio
Eu tenho orgulho/Em ser tão vadio
Sei que eles falam/Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha/Andar no miserê
Eu sou vadio/Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança/Tirava samba-canção
Comigo não/Eu quero ver quem tem razão (...)

Sem entrarmos na polêmica entre Wilson Batista e Noel Rosa onde este se opunha de forma mais direta à obra referida acima e criticava a exaltação ao malandro, a canção *Conversa de botequim* de Noel Rosa e Vadico atualiza elementos característicos do malandro, particularmente, os de um homem esperto, que tira vantagem sobre os outros⁴.

Conversa de Botequim (Noel Rosa e Vadico)

Seu garçom faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo e um copo d'água bem gelada
Feche a porta da direita com muito cuidado
Que eu não estou disposto a ficar exposto ao sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol

Se você ficar limpando a mesa
Não me levanto nem pago a despesa
Vá pedir ao seu patrão
Uma caneta, um tinteiro,
Um envelope e um cartão,
Não se esqueça de me dar palitos
E um cigarro pra espantar mosquitos
Vá dizer ao charuteiro
Que me empreste umas revistas,
Um isqueiro e um cinzeiro

Telefone ao menos uma vez
Para três quatro quatro três três três
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório
Seu garçom me empresta algum dinheiro

⁴ Para um questionamento sobre se esses elementos são de fato possíveis de serem pensados como vantagens, ver Wanderley Guilherme do Santos: "Malandro? Qual malandro?", 2004.

Que eu deixei o meu com o bicheiro,
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure esta despesa
No cabide ali em frente

Contudo, como já anunciado acima nas possíveis variações da imagem do malandro, nem todas as vezes este se dá bem, ou tem suas características positivas destacadas, como é o caso do *Malandro n. 2* de Chico Buarque, o mesmo que exaltou o malandro como o “barão da ralé” em sua *A volta do Malandro*, apresenta sua outra face:

A volta do Malandro n. 2 (Chico Buarque)

O malandro/Tá na greta
Na sarjeta/Do país
E quem passa/Acha graça
Na desgraça/Do infeliz
O malandro/Tá de coma
Hematoma/No nariz
E resgando/Sua bunda
Um funda/Cicatriz
O seu rosto/Tem mais mosca
Que a birosca/Do Mané
O malandro/É um presunto
De pé junto/E com chulé (...)

Nesta referência não é o *mané* que está sendo apresentado, mas o mesmo malandro que teve suas vantagens destacadas em outro momento será agora visto a partir de suas características negativas, ou um estado em que já nem seria considerado malandro, “na sarjeta”

Estas contradições ou ambiguidades podem ser percebidas em outros exemplos onde elementos centrais desta caracterização, como a valentia, são flexibilizados ou mostrados como um dos lados possíveis. Esta imagem do homem valente é apresentada de forma nuançada em *João Valentão*, de Dorival Caymmi:

João Valentão é brigão/Pra dar bofetão
Não presta atenção/E nem pensa na vida
A todos João intimida/Faz coisas que até Deus duvida,
Mas tem seus momentos na vida... /É quando o sol vai quebrando
Lá pro fim do mundo/Pra noite chegar
É quando se houve mais forte/O ronco das ondas na beira do mar...
É quando o cansaço da lida da vida, /Obriga João se sentar...
É quando a morena se encolhe/E chega pro lado querendo agradar...
Se a noite é de lua, /A vontade é contar mentira
É se espreguiçar... /Deitar na areia da praia,
Que acaba onde a vista não pode/alcançar...

E assim adormece esse homem/Que nunca precisa dormir pra sonhar,
Porque não há sonho mais lindo/do que sua terra, não há

Esta percepção de diferentes formas de masculinidade acionadas por variações num certo *ser malandro* aparece às vezes nas diferenciações percebidas entre os próprios homens, demonstrando as várias distinções não só de classe e etnia, mas de atitudes, sentimentos e de, certa maneira, de encarar a vida:

Dois Bicudos (Cartola e Aluisio Dias)

Eu quando vi você todo frisado
Mudei meu passo e quis andar faceiro
Pois eu julguei seres bem empregado
Ou que os parentes teus tinham dinheiro
Mas entretanto eu errei no golpe
Você no golpe também tinha errado
Você julgando que eu desse moleza
Atrás de moleza também tenho andado
Francamente em tua atitude
Cheio de pose empertigado
Pareceste bem
Cheguei até a ficar convencido
Ia tirar um bom partido
E ia ser alguém
Mas vejo agora não és o fulano
Que há muito tempo
Venho procurando
Nossas idéias são do mesmo pano
Dois bicudos não se beijam
Até a vista, eu vou andando.

O que é importante para pensarmos a partir do proposto no programa de estudos da masculinidade (CONNELL, 1987), as diferenciações internas e que o que se entende por homem não é definido apenas em relação-oposição à mulher, mas também à forma como os homens se percebem:

Assim Não Dá (Cartola e Evandro Bóia)

Assim não dá, não dá não
Não vai dar meu irmão
É doutor presidente
Doutor secretário
Doutor tesoureiro
Só quem não é seu doutor
É aquele pretinho
Que varre o terreiro
Quem manda na bateria é uma madama
Filha de magistrado

Vai dirigir a harmonia
Me disse o compadre
Que já está combinado (...)

Diante de uma visão geral que fala “dos homens”, os compositores se veem frente a um conjunto de “outros homens” diante dos quais não apenas são diferentes como também desiguais. Diante de tantos “doutores”, “só quem não é seu doutor é aquele pretinho”. A assimetria de gênero reforçada pela etnia acentua as desigualdades de classe: “é aquele pretinho que varre o terreiro”. Da mesma forma, na canção anterior (Dois bicudos), uma sequência de imagens a respeito da condição social do outro encontrado na rua atualiza um conjunto de referências a essa relação entre os próprios homens e como se constitui a diferença entre os mesmos.

O bar como *lugar de homem*: encontrar os amigos e afogar as mágoas

Para além de todas as oposições que se constroem entre homens, é possível observar-se certas imagens da sociabilidade masculina celebrada como encontro. Nas músicas analisadas, muitas vezes o bar é esse espaço por excelência. Algumas etnografias têm demarcado como o bar, o botequim aparece como um espaço privilegiado de encontro masculino onde os mais diferentes temas são tratados (JARDIM, 1991; GUEDES, 1997; GUTMANN, 1996; NASCIMENTO, 1995, 1999; VALE DE ALMEIDA, 1995). Se pode ser também o lugar da decadência, num primeiro momento, por ser demarcado pela ausência física (não simbólica) da mulher, pode ser pensado como um espaço de homossociabilidade (VALE DE ALMEIDA, 1995) regado a música e, claro, bebida.

Bobeou, não vai entender (Toquinho)

(...) Meu samba é da rua,
O meu samba é do chão.
Você que está na sua
Preste muita atenção.

O samba é de boteco,
Armado em roda de bar.
Onde o triste dá risada,
Onde o forte vai chorar (...)

A canção de Toquinho deixa essa imagem bastante explícita. A roda de bar como o lugar onde “o triste dá risada, onde o forte vai chorar”. Por sua vez, na música, Boteco do Arlindo, de João Nogueira, o risco do boteco “virar drogaria” brinca com uma imagem recorrente de que há todos os motivos possíveis para beber, inclusive de saúde:

Boteco do Arlindo (João Nogueira)

Gripe cura com limão, jurubeba é pra azia
Do jeito que a coisa vai, o boteco do Arlindo vira drogaria
O médico tava com medo que o meu figueiredo não andasse bem
Então receitou jurubeba, alcachofra e de quebra carqueja também
Embora fosse homeopatia a grana que eu tinha era só dois barão
Mas o Arlindo é pai d'égua, foi passando a régua, eu fiquei logobão
Tem vinho pra conjuntivite, licor pra bronquite, cerveja pros rins
Assados e rabos-de-galo pra todos os males e todos os fins
O Juca chegou lá no Arlindo se desmilingüindo, querendo apagar
Tomou batida de jambo, recebeu o rango e botou pra quebrar
Batida de erva-cidreira se der tremedeira ou palpitação
Pra quem tá doente do peito faz um grande efeito licor de agrião
E toda velhice se acaba se der catuaba prum velho tomar

É possível ver através do tema dos males da saúde e a precisa prescrição do *Arlindo*, diante das dificuldades, a falta de dinheiro, por exemplo, (*Embora fosse homeopatia a grana que eu tinha era só dois barão*) a camaradagem prevalecendo (*Mas o Arlindo é pai d'égua, foi passando a régua, eu fiquei logobão*).

O limite entre a festa e o drama, porém, é tênue. O mesmo bar que é o espaço do encontro festivo de homens pode derivar em sua desgraça. Antes de avançar, vejamos o que acontece com o Maneco, na canção *Maneco Telecoteco* que foi um grande sucesso na voz de Zeca Pagodinho.

Maneco Telecoteco (Marques/Roberto Lopes)

Teco, teleco, teleco, teco
É a batida do maneco
Castigando o tamborim
Teco, teleco, teleco, teco
Tá na crista do sucesso
Até fechar o botequim
Maneco era um sujeito comportado
Educado, sossegado, cidadão trabalhador
Um dia conheceu a Carolina
Uma doçura de menina e aí se apaixonou
Carol não tinha lá muito juízo
E ele ficou no prejuízo
Quando o amor chegou ao fim
Agora chora no boteco
Teleco, telecoteco
Coitado do tamborim
Teco, telecoteco...
Agora apareceu uma comadre
Com pinta de madame
Maneco se impressionou
A galera já falou: sai dessa lama

Ela é malandrona, uma tremenda "171"
Cuidado que ela vai sujar teu nome
Quer levar teu telefone
O barraco e o tamborim
Meu Deus do céu, já tá pintando repeteco
E o sucesso do maneco
Está chegando ao fim

A partir daqui, é possível ver uma outra faceta onde a imagem da mulher, o motivo de celebração em um momento, passa a razão do declínio do homem, a mulher que faz, também “desfaz o homem” (OLIVEN, 1987; MATOS, 2001). “Maneco era um sujeito comportado, educado, sossegado, cidadão trabalhador”... Mas certo dia “conheceu a Carolina”. Não analisarei aqui quais são essas imagens de mulheres que aparecem, mas apenas seu contraponto, ou esta mulher enquanto resultado de sua ação no homem⁵.

Neste conjunto de canções atualiza-se uma imagem de homem onde aquele autocontrole, apresentado como uma característica central da masculinidade, perde seu lugar. “Ah, se eu tivesse autonomia”, diz Cartola, o qual também, em parceria com Elton Medeiros, compôs Peito Vazio, um bom exemplo da imagem de um homem que sente a perda da mulher amada.

Peito Vazio (Cartola e Elton Medeiros)

Nada consigo fazer
Quando a saudade aperta
Foge-me a inspiração
Sinto a alma deserta
Um vazio se faz em meu peito
E de fato eu sinto
Em meu peito um vazio
Me faltando as tuas carícias
As noites são longas
E eu sinto mais frio.
Procuro afogar no álcool
A tua lembrança
Mas noto que é ridícula
A minha vingança
Vou seguir os conselhos
De amigos
E garanto que não beberei
Nunca mais
E com o tempo

⁵ Conforme mencionei inicialmente, não se trata de considerar como coisas separadas, mas um recurso prático para fins deste trabalho. Para estas imagens da mulher analisadas com detalhes, ver OLIVEN, 1987.

Essa imensa saudade que sinto
Se esvai

Aqui não se trata apenas de uma relação entre amor e abandono, mas uma imagem largamente apresentada de que o homem frente a dificuldades, particularmente a perda amorosa, encontra no álcool uma saída. A idéia apresentada na canção de Cartola, “afogar as mágoas” (*Procuro afogar no álcool a tua lembrança*), é largamente difundida. Este não chega ao “fundo do poço” talvez pelo apoio dos amigos (*Vou seguir os conselhos de amigos*), mas a ideia de um homem que sofre e explicita essa dor é a marca central. Assim como aparece em “Regra três” de Vinícius e Toquinho, os quais recomendam deixar a lâmpada acesa e uma bebida por perto porque “*você pode estar certo que vai chorar*”. Esta mesma imagem está na canção seguinte, “A mulher que ficou na taça”.

A Mulher Que Ficou Na Taça – (Orestes Barbosa e Francisco Alves)

Fugindo da nostalgia/Vou procurar alegria
Na ilusão dos cabarés/Sinto beijos no meu rosto
E bebo por meu desgosto/Relembrando que tu és
E quando bebendo espio/Uma taça que esvazio
Vejo uma visão qualquer/Não distingo bem o vulto
Mas deve ser do meu culto/O culto desta mulher
Quanto mais ponho bebida/Mais a sombra colorida
Aparece no meu olhar/Aumentando o sofrimento
No cristal lento e sedento/Quero a paixão sufocar
E no anseio da desgraça /Encho mais a minha taça
Para afogar a visão/Quanto mais bebida eu ponho
Mais cresce a mulher no sonho/Na taça e no coração
E no anseio da desgraça /Encho mais a minha taça
Para afogar a visão/Quanto mais bebida eu ponho
Mais cresce a mulher no sonho/Na taça e no coração

Essa onipresença da mulher reforça a imagem de um homem cujo espaço de confraternização que era o bar perde seu lugar, ou então este é visto de forma negativa e por oposição à imagem do trabalho e do lar. Noel Rosa traz essa imagem quando anuncia seu último desejo ao fim de um amor:

Último Desejo (Noel Rosa)

(...) Se alguma pessoa amiga pedir que você
lhe diga
Se você me quer ou não, diga que você
me adora
Que você lamenta e chora a nossa separação
Às pessoas que eu detesto, diga sempre que eu não
presto
Que meu lar é o botequim, que eu arruinei sua vida
Que eu não mereço a comida que você pagou pra mim

O homem que tem botequim como lar não é, em geral, uma imagem que se busque construir para si nas canções, mas essa imagem é radicalizada em alguns compositores como Vicente Celestino (confesso abstêmio) que compôs uma canção cujo título é “O ébrio” e Lupicínio Rodrigues, conhecido pela composição de tipo “dor de cotovelo” (OLIVEN, 1987; MATOS e FARIA, 1996; MATOS, 2001). No entanto, é possível aventar que os elementos a que temos acesso a partir das letras das canções podem referir-se a alcoolismo, mas também à imagem de uma associação difundida largamente entre homens de *beber junto* como sendo um elemento da sociabilidade masculina nos bares.

Importa destacar, sobretudo, que através do discurso da bebida e da bebida como “consolo” para a perda podemos acessar sentidos distintos para pensarmos as várias possibilidades de imagens masculinas.

Dependentes e sem rumo

Como último bloco dessas imagens, temos canções onde essa relação com a mulher pode ser percebida de outro modo que não só o de “afogar as mágoas”. Nem sempre o homem “se entrega à bebida”, mas há certa perplexidade frente a comportamentos incompreensíveis (como o abandono do lar), como que a perda do norte e um sentimento de dependência (OLIVEN, 1987, p. 57). É o que podemos ver em *Cadê Zazá* de Roberto Martins e Ary Monteiro e *Apaga o fogo Mané*, de Adoniran Barbosa:

Cadê Zazá (Roberto Martins e Ary Monteiro)

Cadê Zazá , cadê Zazá
saiu dizendo – “vou ali , já volto já...”
mas não voltou porque , porque será ?
cadê Zazá , Zazá , Zazá
Sem ela vou vender meu bangalô
que tem tudo mas não tem o seu amor
sem ela pra que serve geladeira
pra que ventilador
pergunto ninguém diz onde ela está
cadê Zazá , Zazá , Zazá ...

Apaga o Fogo Mané (Adoniran Barbosa)

Inez saiu dizendo que ia comprar um pavio
pro lampião
Pode me esperar Mané
Que eu já volto já
Acendi o fogão, botei a água pra esquentar
E fui pro portão
Só pra ver Inez chegar
Anoiteceu e ela não voltou

Fui pra rua feito louco
Pra saber o que aconteceu
Procurei na Central
Procurei no Hospital e no xadrez
Andei a cidade inteira
E não encontrei Inez
Voltei pra casa triste demais
O que Inez me fez não se faz
E no chão bem perto do fogão
Encontrei um papel
Escrito assim:
-Pode apagar o fogo Mané
Que eu não volto mais

Não só temos aqui imagens de mulheres que assumiram os rumos de suas vidas, como de homens que, sem estas, perdem o seu. O sentido de dependência, de falta de autonomia aparece como elemento de homens perplexos: "*Sem ela vou vender meu bangalô/que tem tudo mas não tem o seu amor/sem ela pra que serve geladeira/pra que ventilador*". Na composição de Adoniran, cujo personagem, talvez, não coincidentemente se chama Mané, é apenas depois de *acender o fogão e botar água pra esquentar* (tarefas tradicionalmente femininas) que ele parte para sua espera e, só depois de muito procurar, é que percebe que foi abandonado. Nem sempre os homens são tão espertos quanto se supõe...

Comentários finais

Procurei neste artigo localizar um painel variado de imagens masculinas presentes na música popular brasileira. A motivação principal desse exercício foi perceber se a mesma diversidade que se afirma existir na construção das identidades de gênero no cotidiano pode estar presente no imaginário em relação à canção popular.

Partindo do pressuposto de que existem tantas possibilidades de afirmarem-se homens como são os contextos nos quais estes sujeitos estão inseridos, buscou-se ver essas possibilidades na música de determinados compositores. Entendo esta reflexão como uma pista da pertinência de estudos nesta direção que possam se somar aos estudos já realizados sobre a mulher. Além disto, este trabalho pode ser pensado como uma tentativa de desnaturalização da voz (masculina) dos compositores pensada como coisas dadas, reveladoras de um sujeito universal.

Desta forma foi possível identificar desde imagens que ressaltam o ideal de masculinidade de força, autocontrole, poder, riqueza e virilidade até situações em que penúria, escassez, fragilidade e abandono são apresentadas. Na leitura feita aqui a música foi percebida como espaço privilegiado para expressão de imagens não hegemônicas de masculinidade. No entanto, antes de encerrar, é importante perceber que a matriz em torno da qual essas imagens são produzidas é sempre

heterossexual. Este reconhecimento que sugere um limite à própria diversidade que foi considerada não deverá ofuscar o esforço pela busca dessas imagens alternativas frente à tendência de generalização.

Referências

- BLANC, Aldir; SUKMAN, Hugo; VIANNA, Luiz Fernando. *Heranças do Samba*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra. 2004.
- BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v.20, n.2, p.133-84, jul/dez. 1995.
- CONNELL, R. W. 1987. *Gender and power: society, the person and sexual politics*. CA: Stanford University Press.
- _____. Políticas da Masculinidade. In *Educação e Realidade*, 20 (2): pp. 185-206, jul/dez. 1995.
- _____. La organización social de la masculinidad. In VALDÉS, Teresa, OLAVARRÍA, José (eds). *Masculinidad/es: poder y crisis*. Santiago de Chile: ISIS; FLACSO, Ediciones de las Mujeres, 24, pp.31-48. 1997.
- FONSECA, Claudia. Uma genealogia do 'gênero', *Revista de Antropologia*. Recife: Mestrado em Antropologia - UFPE, 1996.
- GUEDES, Simoni Lahud. *Jogo de Corpo*. Niterói, Eduff. 1997.
- GUTMANN, Matthew C. *The meanings of macho: being a man in Mexico City*. Berkeley: University of California Press. 1996.
- HEILBORN, Maria Luíza. *Fazendo gênero? A antropologia da mulher no Brasil*, In Bruschini, C. & Costa, A. (orgs.) Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, pp.93-126. 1992.
- JARDIM, Denise. *De Bar em Bar: Identidade Masculina e Auto-segregação entre Homens de Classes Populares*. Porto Alegre, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social - UFRS, (Dissertação de Mestrado). 1991.
- MATOS, Maria Izilda dos Santos de; FARIA, Fernando Antônio. *Melodia e sintonia: o masculino e o feminino em Lupicínio Rodrigues*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil. 1996.
- MATOS, Maria Izilda dos Santos de. *Meu lar é o botequim. Alcoolismo e masculinidade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional. 2001.
- NASCIMENTO, Pedro. *'Mulher é o Cão': a construção da identidade masculina em bar da feira central de Campina Grande*. Campina Grande, Monografia (Bacharelado) Ciências Sociais, UFPB. 1995.
- _____. *'Ser homem ou nada': diversidade de experiências e estratégias de atualização da masculinidade hegemônica em Camaragibe, PE*. Recife, Programa de Pós-Graduação em Antropologia. UFPE. Dissertação de Mestrado. 1999.

OLIVEN, Ruben. A malandragem na Música Popular Brasileira In *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis, Vozes. 1982.

_____. A Mulher faz (e desfaz) o Homem. *Ciência Hoje* vol. 7, no. 37. Rio de Janeiro, pp. 54-62. 1987

PAOLI, Maria Célia. Os amores citadinos e a ordenação do mundo pária In CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISEMBERG, José (org.) *Decantando a República*, v. 3. Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: Perseu Abramo, p. 67-92. 2004.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Na batucada da vida: samba e política no Rio de Janeiro (1889-1930)*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. (Tese de Doutorado), São Paulo, USP. 1999.

SANTOS, Wanderley Guilherme do. Malandro? Qual malandro? In CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISEMBERG, José (org.) *Decantando a República*, v. 3. Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: Perseu Abramo, pp. 23-38. 2004.

SCOTT, Joan. *Gênero: Uma categoria útil para análise histórica*. Recife: SOS Corpo, 1993.

SOUZA, Jessé. As metamorfoses do malandro In CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISEMBERG, José (org.) *Decantando a República*, v. 3. Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: Perseu Abramo, pp. 39-50. 2004.

STRATHERN, Marilyn. *O Gênero da Dádiva*. Campinas, Editora Unicamp. 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Um tema em debate*. São Paulo, Editora 34. 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34. 1998.

VALE DE ALMEIDA, Miguel V. *Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século. 1995.

_____. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal. In: *Anuário Antropológico* 95. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.161-89. 1996.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1995.