

ATAULFO ALVES E O MUNDO FEMININO<sup>1</sup>

Larissa A. de OLIVEIRA<sup>2</sup>

Saí de casa disposto a procurar  
Aquele que há de ser a minha amada  
Pois o meu coração é que me faz confessar  
Que o homem sem mulher não vale nada  
(Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti) - 1938

**Resumo:** Quando se trata do exame das letras de sambas das décadas de 1940-50, além da figura do malandro, recorrente desde 1920 como parte de um ideário de negação moral da conduta exemplar, sobretudo do mundo do trabalho alienante, outra personagem que se destaca é a feminina que ganha espaço no samba lírico-amoroso, um dos veios composicionais identificados por Claudia Matos em *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (1982). Em todas as suas vertentes rítmicas e períodos, o samba cantou a mulher, normalmente apresentada como elemento de construção/desconstrução amorosa. É objetivo deste artigo discutir as imagens feminina e masculina projetadas nas letras de um dos grandes representantes do samba das décadas de 1940 e 50, Ataulfo Alves. Na análise das canções recortadas, temos, por um lado, a construção imagética da figura feminina como construtora da estabilidade emocional masculina; por outro, a figura masculina fragilidade e o modo como esta encena um discurso romântico sentimental que fortalece a figura feminina como alicerce e sobrevivência masculina.

**Palavras-chaves:** samba; feminino; masculino; Ataulfo Alves.

**Introdução**

Em *Acertei no milhar* (1982), Claudia Matos ressalta que, nas décadas de 1930 e 1940, pode-se reconhecer e definir três grandes “veios temáticos e estilísticos” nos sambas: o lírico-amoroso, o apologético-nacionalista e aquele que a ensaísta identifica como “samba

---

<sup>1</sup> Este texto apresenta algumas ideias que fazem parte da dissertação de Mestrado em Letras, *As mulheres que fazem o samba: um estudo da personagem feminina nos sambas de Ataulfo Alves (décadas de 1940 e 50)*, em desenvolvimento.

<sup>2</sup> Aluna do Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR/Três Corações/MG/Brasil). Bolsista Capes e membro do Grupo de Pesquisa *Minas Gerais – Diálogos*. E-mail: larissaarchanjo@hotmail.com

malandro”, centrado em um discurso que sempre se afirma sobre a dubiedade. (Cf. MATOS, 1982, p. 45). No exame do “samba malandro”, Cláudia Matos foca suas análises nas letras de Wilson Batista e Geraldo Pereira,<sup>3</sup> cujos sambas foram lançados entre 1930 e 1956, período relativo ao governo Vargas, mostrando como o “malandro legendário e prestigiado, espécie de anti-herói que povoara as composições da década de 30, é substituído e continuado na de 40 pela figura ambígua do ‘malandro regenerado’ (...)”. (MATOS, 1982, p. 14, grifos nossos). A chave de leitura, aqui, é a expressão ambígua dessa figura que se diz regenerada, conforme vemos no samba “Senhor delegado”, de Antoninho Lopes e Jaú.

Senhor delegado  
Seu auxiliar está equivocado comigo  
Eu já fui malandro  
Hoje estou regenerado  
Os meus documentos  
Eu esqueci mas foi por distração  
Comigo não  
Sou rapaz honesto  
Trabalhador veja só minha mão  
Sou tecelão

Se ando alinhado  
É porque gosto de andar na moda  
Pois é  
Se piso macio é porque tenho um calo  
Que me incomoda na ponta do pé

A figura do malandro, no entanto, já aparece no início da década de 1920 na música popular brasileira, visto que “a malandragem carregaria consigo a ideologia da negação moral e da conduta exemplar, seguindo a valorização do prazer, da dança, do sexo e da bebida.” (CAVALCANTI, 2007, p. 26).<sup>4</sup> Tal personagem liga-se ao samba, sobretudo devido à turma

---

<sup>3</sup> A ensaísta observa, no entanto que, devido à profusão de parceiros e à composição improvisada nas mesas de bares, ambos os sambistas “não fornecem um material homogêneo, nem mesmo coerente, à observação crítica”. (MATOS, 1982, p. 17).

<sup>4</sup> “A mais antiga alusão impressão que conheço à malandragem já tem relação com a música popular: trata-se da coletânea de modinhas e lundus de Eduardo das Neves, publicada em 1904, que se intitulava *O trovador da malandragem*. Mas é no final dos anos 1920 que ela aparece como um tema recorrente nas letras de samba,

do Estácio, pois a palavra “orgia”, bastante popular no samba desta geração, assume “um sinônimo de vida boêmia, do modo de vida malandro”, conforme observa Sandroni (2012, p. 163).<sup>5</sup>

Dentre os “veios temáticos e estilísticos” identificados por Claudia Matos, o “samba de exaltação” era o mais sofisticado musicalmente, pois dependia de uma orquestração, como ocorre com o clássico “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso.

Brasil  
Meu Brasil brasileiro  
Meu mulato inzoneiro  
Vou cantar-te nos meus versos  
Ô Brasil, samba que dá  
Bamboleio que faz gingar  
Ô Brasil, do meu amor  
Terra de Nosso Senhor  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim

Ah, abre a cortina do passado  
Tira a Mãe Preta, do serrado  
Bota o Rei Congo, no congado  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim  
Deixa, cantar de novo o trovador  
A merencória luz da lua  
Toda canção do meu amor  
Quero ver a Sa Dona, caminhando  
Pelos salões arrastando  
O seu vestido rendado  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim  
Brasil  
Terra boa e gostosa  
Da morena sestrosa

---

popularizando o personagem do malandro e tornando-o quase um sinônimo de sambista.” (SANDRONI, 2012, p. 161).

<sup>5</sup> “Na verdade, a existência de um grupo de pessoas mais ou menos vasto que consegue sobreviver às custas dos outros (dos ‘otários’), usando de expedientes mais ou menos ilícitos, não é exclusiva das décadas de 30 e 40, nem do Rio de Janeiro, nem mesmo das classes populares. O que todavia distingue a malandragem que o samba carioca daqueles anos cantou de tantas outras malandragens que sempre existiram e anda por aí, é sobretudo o fato de lhe ter sido atribuído um significado cultural que nela encontrou sua forma de expressão: o personagem do malandro, o discurso do malando.” (MATOS, 1982, p. 76-77).

## REVISTA MEMENTO

V.5, n.1, jan.-jun. 2014

Revista do mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura – UNINCOR

ISSN 2317-6911

---

De olhar indiscreto  
Ô Brasil, samba que dá  
Bamboleio, que faz gingar  
Ô Brasil, do meu amor  
Terra de Nosso Senhor  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim  
Oh, esse coqueiro que dá coco  
Onde eu amarro a minha rede  
Nas noites claras de luar  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim  
Ah, ouve essas fontes murmurantes  
Aonde eu mato a minha sede  
E onde a lua vem brincar  
Ah, este Brasil lindo e trigueiro  
É o meu Brasil, brasileiro  
Terra de samba e pandeiro  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim

O veio ufanista, apesar de idealizar a pátria e negar parte de sua realidade, parece, como é próprio do samba, “funcionar como categoria da identidade de um grupo, servir para mantê-lo coeso e dar-lhe consciência de si mesmo e de sua grandeza própria”, segundo aponta Matos (1982, p. 47). Suas letras abordavam temas de cunho nacionalista evidente, tendo sido um excelente meio de propagação do Governo de Vargas, isso porque, ao exaltar as belezas da terra brasileira, seus compositores vinham “aliar-se adequadamente às diretrizes ideológicas do Estado Novo”, onde criavam a “fábulas do Brasil pobre mas alegre, unido, ativo, o paraíso tropical, o Deus brasileiro, tornando por vezes chauvinistas e quase xenófobas [...]”.(MATOS, 1982, p. 47).

A respeito da temática lírico-amorosa presente nos sambas, conforme sugerido por Matos, é interessante apontar que esta não se isola dos outros temas citados, visto que essa tópica se constrói sobremaneira em torno da figura feminina, recorrente ao universo temático do samba. A partir dessa divisão temática e estilística proposta por Matos é possível identificar que, associado aos veios lírico-amoroso e ao “samba malandro”, um espaço

bastante amplo é reportado à mulher, que encena, nas composições de sambas, um repertório variado.

Em busca da identificação e análise dessas figuras femininas e masculinas do samba, este artigo se deterá na análise da produção do compositor mineiro Ataulfo Alves (02/05/1909 – 20/04/1969), destacando algumas de suas figuras femininas.<sup>6</sup> Como Ataulfo é responsável por um dos mais completos e variados repertórios do samba, faremos um recorte, limitando-nos aos sambas das décadas de 1940-50, justamente por ser um período bastante produtivo e importante na carreira do compositor e da música popular brasileira, a chamada Época de Ouro, a qual se originou, segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello,

da conjunção de três fatores: a renovação musical no período anterior com a criação do samba, as marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente, a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração. (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 85).

A Época de Ouro divide-se, segundo observam os pesquisadores citados, em dois momentos: 1929-1936 a 1937-1945, sendo que o período de 1946-1957 “funciona como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade em nossa música popular. Nele convivem veteranos da Época de Ouro, em final de carreira, com iniciantes que em breve estarão participando do movimento bossa nova” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 241). No primeiro momento, incluem-se os pioneiros do samba e da música popular como os compositores Noel Rosa, Pixinguinha e o também instrumentista Radamés Gnattali, dentre outros. Em seu segundo momento, a “Época de Ouro vive sua fase mais importante, quando os talentos revelados no começo da década [30] atingem o auge de suas carreiras e recebem o reforço de um contingente de valores ainda mais numerosos.” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 88). Este é o momento principal da carreira de Ataulfo Alves, Herivelto Martins, Geraldo Pereira, Wilson Batista, dentre outros.

---

<sup>6</sup> Com relação aos temas presentes nas composições de Ataulfo, Rilza Toledo observa que tratam, sobretudo, de assuntos do cotidiano do sambista: “a saudade da infância, a presença marcante de musas/mulheres, a terra de origem e reflexões retiradas de provérbios, verdadeiros ensinamentos de momentos vividos em lugares que marcaram sua trajetória.” (TOLEDO, 2007, p. 83).

As canções de Ataulfo apresentadas neste artigo serão dispostas em dois blocos de análises, perfazendo temas explorados no cancionário do sambista mineiro, dos quais se destacam suas figuras femininas. No primeiro bloco, apresentaremos aquelas canções que evidenciam a mulher como alicerce masculino, funcionando, muitas vezes, como suporte que ajuda na constituição do homem. Tal tipo feminino é caracterizado como doméstico, pois além de aprisionada ao lar, essa mulher mostra “sua capacidade de dar segurança emocional aos homens”, segundo observa Rubem Oliven (1987, p. 58). No segundo bloco de análise, privilegiaremos a fragilidade masculina, construída pelo arrependimento de ter rompido com o contrato de fidelidade exigido pela parceira. Nesse caso, o veículo responsável por transmitir o sofrimento masculino é, não por acaso, o samba.

### **Mulheres que fazem o homem**

A canção “A Mulher faz o homem” foi composta por Ataulfo Alves em parceria com Roberto Martins, tendo sido lançada pela Gravadora Victor, na voz de Cyro Monteiro, em janeiro de 1941.

A mulher faz o homem,  
É o ditado quem diz.  
Sempre fui um descrente do amor  
Desprezei a mulher que me quis  
Sendo assim, eu irei procurar  
Um amor que me faça feliz  
(bis)

Vou sorrir, vou cantar  
Quando achar quem me queira bem  
Hei de ter alegria em meu lar,  
Hei de ser bem feliz com alguém,  
Esse alguém que não vem...

A canção é construída, inicialmente, por meio da corruptela de um ditado bastante popular, que diz “por trás de um grande homem há sempre uma grande mulher”, observando

como a construção masculina se alicerça sobre uma figura feminina moralmente forte: “A mulher faz o homem / É o ditado que diz”.

Ao contrário da canção “Oh! Seu Oscar” (1939), composta por Ataulfo Alves e Wilson Batista, na qual a mulher desfaz o homem por meio do abandono do lar e da vivência na orgia;<sup>7</sup> em “A mulher faz o homem”, o eu lírico sugere o oposto ao revelar a importância da mulher na constituição da figura masculina. Aqui, o abandono (se podemos dizer assim) é feito pelo homem que despreza o amor feminino. Tanto o verso inicial da canção (seu título) quanto o ditado popular citado acima mostram o poder da figura feminina sobre o homem a ponto de modificar-lhe a vida diretamente. O eu lírico declara que já teve uma mulher aos seus pés, mas por ser “descrente do amor”, afastou-se dela. Essa descrença amorosa é um traço típico do malandro que associa o amor ao casamento e à família, elementos distantes do modo de vida malandro. Segundo Cláudia Matos,

Samba não é lugar para casais, seja de que tipo forem. É provavelmente também por isso que a relação familiar e amorosa no samba malandro está fada ao insucesso. No lírico-amoroso, o amor costuma resultar em malogro, mas isso se dá por motivações ético-afetivas. No caso do discurso malandro, o que interpõe entre homem e mulher é muitas vezes o próprio samba. (MATOS, 1982, p. 177-178).

Na gravação original da canção (citada acima), a primeira estrofe (o refrão) é executada por um coro de vozes femininas que se destacam em relação à masculina também presente, colocando, na execução da obra, o masculino em segundo plano. A execução encena, assim, por meio da orquestração e do arranjo de vozes, a própria situação da canção, na qual a mulher aparece como elemento construtor, mesmo que o eu lírico não tenha sido capaz de perceber isso: “Desprezei a mulher que me quis”.

Lançada em janeiro de 1941, no período pré-carnavalesco, “A mulher faz o homem” possui um andamento ágil e impulsionador (característico dos sambas compostos a partir da década de 1920) e se arranja bem com o tema que, apesar de mostrar um homem “descrente

---

<sup>7</sup> Uma análise detalhada dessa canção foi apresentada no 14º SILEL, publicada em forma de anais. Disponível em: [http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013\\_277.pdf](http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_277.pdf)

do amor”, reconhece a importância feminina (e do amor) para sua realização pessoal/emocional: “Hei de ser bem feliz com alguém”.

Atentando para a segunda estrofe da canção, tanto os versos quanto a melodia podem ser considerados mais melancólicos e dramáticos em relação à primeira parte do samba. Na segunda estrofe, destaca-se a voz masculina de Cyro Monteiro que abusa da dramaticidade, característica de sua interpretação. Os versos mostram que o eu lírico valoriza agora, apesar do desprezo amoroso relativo à mulher no passado, a formalidade do lar e do casamento. Entre o refrão (primeira estrofe) e a segunda parte assinala-se uma mudança decorrente do posicionamento masculino diante da mulher: o amor e a construção da família são agora desejados (“Hei de ter alegria em meu lar”) e parecem acenar para o impossível: “Esse alguém que não vem”.

Podemos pontuar, a partir das duas estrofes da canção, uma espécie de crescimento emocional e psicológico do eu lírico que deixa de ser “descrente do amor” para conferir a importância deste na sugestão de criação de um “lar feliz” desejado.

É interessante notar que o ditado popular sugerido na canção é colocado para marcar não a construção de um casal feliz e próspero (como sugere o uso popular da frase), mas a distinção entre as figuras masculina (“descrente do amor”) e feminina (desprezada pelo homem). A impossibilidade da união leva os dois a uma espécie de derrota amorosa, mas é sobretudo a personagem masculina a principal fracassada, já que assume “que desprezou a mulher” que o quis, passando a buscar “um amor” que o “faça feliz”, “esse alguém que não vem”.

A canção, sem a riqueza analítica de outras de Ataulfo, mostra uma figura masculina em processo de aprendizagem/crescimento que parece vir do (não) encontro amoroso; portanto, da mulher. Ao contrário do esperado, quando se trata do tema do desencontro amoroso, a dor masculina não vem do abandono/desprezo feminino, mas do próprio eu lírico que não é capaz de reconhecer a importância do amor na constituição do indivíduo.

Parceria entre Mário Lago e Ataulfo Alves, o samba “Ai, que saudades da Amélia” (conhecido pelo título “Amélia”) é considerado uma das músicas mais influentes e poderosas

do compositor, tendo sido uma das canções mais gravadas de nossa música popular brasileira.<sup>8</sup> O samba foi um estrondoso sucesso na época de sua gravação, tornando-se, pelo seu tema, uma canção atemporal. A palavra Amélia foi incorporada à nossa língua portuguesa em acordo com a configuração da personagem feminina criada por Ataulfo e Lago:

A força dessa música é tanta que a palavra *Amélia* foi adotada no dicionário de Aurélio Buarque de Holanda com a única extraída da letra de uma canção popular. Segundo definição do dicionário, *Amélia* é a mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem. (CABRAL, 2009, p.13).

Como vimos, a canção é fruto de uma parceira entre Ataulfo e Mário Lago que havia feito a letra inicial do samba. Segundo Sérgio Cabral,

Mário Lago ficou muito irritado quando Ataulfo Alves cantou “Ai, que saudades da Amélia”, o samba nasceu de três quadrinhas que Mário entregara para Ataulfo criar a melodia de um novo samba.  
“- Isso não é meu. Você mexeu aqui, tirou ali e criou uma porção de coisas. Isso não é mais meu. Pode ficar com o samba todo, porque não tenho mais nada com ele”. (CABRAL, 2009, p.9).

Essa resposta veio imediatamente ao receber em mãos a letra um tanto modificada por Ataulfo que, segundo o próprio compositor, era necessária devido às peculiaridades musicais do samba que exigiam acréscimo e alterações de versos para melhor adequação e interpretação.

Em 1966, Ataulfo dá um depoimento no Museu da Imagem e do Som revelando sua opinião a respeito de suas parcerias com letristas: “As composições dos parceiros que são letristas sofrem influência minha, que sou autor de letra e de música”. (ALVES apud CABRAL, 2009, p. 9). Ou seja, o compositor justifica que mudanças tanto da melodia quando

---

<sup>8</sup> Datas de algumas principais gravações do samba “Ai, que saudades da Amélia”: Em janeiro de 1942 pelo próprio compositor Ataulfo Alves e Sua Academia do Samba; em agosto de 1944 por Albertinho Fortuna e as Três Marias; no ano de 1955 foram realizadas duas gravações, uma em agosto por Radamés Gnattali e outra em outubro por Ataulfo Alves e Suas Pastoras; Gravações em Long-plays e Cd’s: 1955 - *Ataulfo Alves, Suas Pastoras e Seus Sucessos*; 1962 - *Meu Samba...minha vida*; 1969 - *Eu, Ataulfo Alves*; 1989 - *Ataulfo Alves, Leva Meu Samba*; 1996 - *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção*; 2000 - *Raízes do Samba*; 2003 - *Noite Ilustrada - Ao Mestre com Carinho*. (CABRAL, Sérgio. *Ataulfo Alves: vida e obra*. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2009).

da letra são feitas para uma melhor harmonização entre elas. Foi o que Ataulfo fez com “Amélia” e com “Oh, Seu Oscar!”.

Em relação a “Amélia”, vários intérpretes da época, dentre eles Cyro Monteiro, Orlando Silva, Carlos Galhardo e Moreira da Silva, se recusaram a gravar o samba, pois não acreditavam que aquele ritmo alcançasse sucesso com o público que já conhecia uma levada de samba mais dançante e envolvente. Cabral aponta que “Moreira da Silva chegou a chamar “Amélia” de marcha fúnebre” (Cf. CABRAL, 2009, p. 10).

Depois de muito recusarem “Amélia”, Ataulfo, com o apoio da gravadora Odeon, colocou sua própria voz no samba<sup>9</sup> e estabeleceu a feliz parceria instrumental com Jacob do Bandolim que transformou a canção em ícone musical: “improvisei aquela introdução, que se tornou típica, aquele célebre [imita a introdução]. Só naquela entrada do cavaquinho, todo mundo sabia que era Amélia” (BANDOLIM apud CABRAL, 2009, p.11). A primeira gravação do samba, interpretado por um de seus compositores, em 1941, no dia 27 de novembro, rendeu à canção o título de maior sucesso do carnaval do ano seguinte, obtendo, ao contrário do que muitos cantores pensavam (alguns citados acima), uma reação bastante positiva do público.

Nunca vi fazer tanta exigência  
Nem fazer o que você me faz  
Você não sabe o que é consciência  
Não vê que eu sou um pobre rapaz  
Você só pensa em luxo e riqueza  
Tudo o que você vê, você quer  
Ai, meu deus, que saudade da Amélia  
Aquilo sim é que era mulher

Às vezes passava fome ao meu lado  
E achava bonito não ter o que comer  
Quando me via contrariado  
Dizia: "meu filho, o que se há de fazer!"

Amélia não tinha a menor vaidade  
Amélia é que era mulher de verdade

---

<sup>9</sup> Nessa época, Ataulfo já havia gravado como cantor dois sambas seus: “Leva meu samba” (1940) e “Alegria na casa de pobre” (1940), obtendo ótima repercussão.

“Amélia” apresenta ser uma mulher domesticada e domesticável, aquela que priva suas próprias vontades e vaidades para permanecer no ambiente do lar e ao lado de seu companheiro em qualquer situação: “Às vezes passava fome ao meu lado/ E achava bonito não ter o que comer/ (...) Amélia não tinha a menor vaidade/ Amélia que era mulher de verdade”. Para este homem, a verdadeira mulher, ou seja, aquela que merece consideração tem de ser uma espécie de extensão de suas próprias vontades e desejos, submetendo-se ao que ele pode prover como chefe familiar. Porém, esta mulher ideal está ausente na vida do eu lírico que afirma e lamenta, insistentemente, “Ai, que saudades da Amélia”(este verso torna-se uma espécie de refrão do samba, sendo repetido inúmeras vezes).

Mas por que Amélia, essa “mulher de verdade” está ausente fisicamente na vida do eu lírico? Talvez porque este a tenha trocado por um outro tipo feminino, tão diferente da Amélia.<sup>10</sup> Na canção de Aaulfo Alves e Mário Lago, Amélia é contraposta a um outro tipo feminino, aquele que solitica atenção e dinheiro do eu lírico. Longe de se contentar com um barraco bucólico “à beira de um regato” e de “viver de amor”<sup>11</sup>, esta mulher deseja ser tratada com luxo (“Voce pensa em luxo e riqueza/ Tudo que você vê você quer”). Em comparação a uma mulher que tem demandas de toda espécie (material ou sexual), Amélia corresponde quase a um ideal feminino, por isso ela pode ser associada, dada a esquematização proposta pelo sociólogo Manoel T. Berlinck<sup>12</sup>, ao tipo “onírico”, “que representa uma mulher inexistente, construída com expressões românticas” (OLIVEN, 1987, p. 57). Não é atoa que o eu lírico da canção se reporta às saudades da Amélia, afirmando, de maneira sutil, a falta dessa mulher idealizada já presente um dia.

---

<sup>10</sup> Ruben Oliven sugere que a Amélia esteja, de fato, morta. (Cf. OLIVEN, 2001, p. 6).

<sup>11</sup> Conforme os versos da canção de Lupicínio Rodrigues, “Se acaso você chegasse” (1938).

<sup>12</sup> Em “A mulher faz e desfaz o homem”, o sociólogo Ruben Oliven analisa algumas canções representativas do samba, observando os tipos femininos aí descritos e ressaltando o “poder” da mulher na organização da vida masculina. Suas análises partem das considerações do também sociólogo Manoel Berlinck que aponta a “predominância de três imagens femininas” nas letras dos sambas estudados: “(...) ‘doméstica’, a ‘piranha’ e a ‘onírica’”. A primeira seria a mulher submissa e passiva, centrada no lar, a serviço do homem, que ordena as relações sociais e compõem o cotidiano. A segunda é uma mulher de vida fácil, que satisfaz o homem em sua boemia, mas se caracteriza pela traição em por descontrolar e desorganizar as relações sociais. A terceira representa uma mulher inexistente, construída com expressões românticas. (OLIVEN, 1987, p. 57).

Para Oliven, esse modelo feminino doméstico é representado, em nossa música popular brasileira, pelos sambas “Emília” (1941), de Wilson Batista e Haroldo Lobo, e em “Ai que saudades da Amélia”, nos quais se destacam o “caráter doméstico das personagens, sua submissão e passividade.” (OLIVEN, 2001, p. 4-5). No entanto, o sociólogo identifica outro aspecto fundamental:

o elemento de segurança que [estas mulheres] representam. São mulheres-âncora, bem como mulheres-bússola, que "assentam" o homem e lhe dão norte, ideia que se reforça pela presença, nos dois sambas, de uma clara projeção da figura materna. Amélia chama o narrador de "meu filho" e Emília executa afazeres bem maternos: acorda-o, sabe como ninguém preparar o seu café... (OLIVEN, 2001, p. 5).

Na canção referida, a personagem presente não é Amélia – apesar desta nomear a canção –, mas seu tipo inverso, a que coloca demandas ao homem, que o lembra de seu papel masculino mais básico de provedor, portanto distante do comportamento da mulher ausente.

### **Samba, mensageiro da traição/dor masculina**

A parceria entre Alves e Lago rendeu mais um sucesso, um ano depois da premiação de “Amélia”. O samba “Atire a primeira pedra” foi gravado em 27 de dezembro de 1943, pelo cantor das multidões Orlando Silva. A escolha da data de gravação, final de 1943, objetivava, assim como a parceria anterior, estourar e cair “na boca do povo”, tornando-se sucesso do carnaval de 1944. O sucesso veio, mas devido à interpretação de uma mulher, a cantora Emilinha Borba, já que a canção integrou a trilha sonora do filme carnavalesco *Tristezas não pagam dívidas*.<sup>13</sup>

Covarde sei que me podem chamar  
Porque não calo no peito dessa dor  
Atire a primeira pedra, ai, ai, ai  
Aquele que não sofreu por amor

---

<sup>13</sup> O filme foi lançado pouco antes do carnaval; era uma “produção da Atlântida, com direção de Rui Costa e José Carlos Burle e que lotava os cinemas do Rio de Janeiro.” (CABRAL, 2009, p. 67). Algo que pode ter ajudado no sucesso da canção é o fato de que havia, na Rádio Nacional, um programa com o mesmo nome do samba Ataulfo e Lago.

Eu sei que vão censurar  
O meu proceder  
Eu sei, mulher,  
Que você mesma vai dizer  
Que eu voltei pra me humilhar  
É, mas não faz mal  
Você pode até sorrir  
Perdão foi feito pra gente pedir

Com os primeiros versos do samba, “Covarde sei que podem me chamar/ porque não calo no peito essa dor”, o eu lírico expõe, a princípio, sua sinceridade amorosa, como “na maioria dos casos trata-se de uma obsessão dolorosa: a maior prova de sinceridade do sentimento amoroso é a dor que ele provoca” (MATOS, 1982, p. 136), revelando sua face de “sambista romântico”, distanciada, assim, da imagem da malandragem, tão comum no universo do samba. Tal postura associa “Atire a primeira pedra” ao “veio temático do amor em nossa música popular”, trilhado, como observa Cláudia Matos, “quase sempre (...) de maneira romântica, explorando um lirismo confessional geralmente pessimista e melancólico” (MATOS, 1982, p. 130). Dessa forma, como observa a historiadora Mary Del Priore, apesar de grande parte dos compositores serem homens e procurarem, “em outras formas de discurso (...) transmitir uma imagem de superioridade, aqui [no samba], ele [o homem] abre o coração. Sincero, confessa sua angústia, sua fraqueza, sua dor, seu desejo.” (DEL PRIORE, 2006, p. 268).

O eu lírico masculino da canção anuncia seu sofrimento amoroso, não se importando de declarar sua covardia e com a censura alheia (“Eu sei que vão censurar / o meu proceder”). No entanto, aquilo que se anuncia como uma declaração amorosa despudorada vai tomando forma de arrependimento amoroso, visto que o eu lírico declara “perdão foi feito para a gente pedir”. Ou seja, seu sofrimento amoroso é resultado de algum erro cometido em relação à amada, levando à separação do casal. Como argumento para o perdão, vale recorrer, de maneira implícita, a menções bíblicas, pois, se por um lado, o verso “atire a primeira pedra, ai, ai, ai” está associado ao verso posterior “aquele que não sofreu por amor”, denotando a ideia de que todos podem sofrer por um amor; por outro, tal verso sugere que todos podem

também errar, e podem pedir perdão, pois “perdão foi feito para a gente pedir”. Insistindo no campo semântico bíblico, o eu lírico revela seu desejo de ser perdoado, já que o discurso bíblico ensina o perdão.

Recorrendo à passagem bíblica, vemos que tal sentença – “o que de vós está sem pecado, seja o primeiro que lhe atire a pedra contra ela” (Jo, 8:7) – é proferida a respeito do julgamento moral relativo ao adultério feminino. Tal intertextualidade ajuda a desvendar o erro cometido pelo eu lírico, que se apresenta diminuído (covarde e censurado) por ter infringido a conduta moral da relação, isto é, ter traído a companheira. Considerando o tema da canção (a traição masculina e o pedido de perdão a mulher amada) e a época de sua composição (década de 1940), entendemos a razão pela qual o eu lírico se assume covarde e é alvo da censura social. Justamente porque ao homem é “permitido” escapadelas da relação, não necessitando ele de explicações sobre sua conduta moral. Por outro lado, essa liberdade não alcança a figura feminina que deve estar inscrita na ordem moral da família sob pena de ser rotulada negativamente como ocorre com a mulher de Oscar, na canção “Oh, Seu Oscar!”. Isso porque haveria, em nossa sociedade, decorrente de sua estrutura patriarcal, uma dupla moral, regendo de forma diversa as condutas masculinas e femininas.

A mulher ocupava na família uma posição secundária, inferior à do homem. Ao lado da função procriadora, de assegurar herdeiros, (...) [ela] exercia a atividade de uma espécie de administradora das tarefas do lar. (...) Como mãe, tinha a responsabilidade da primeira transmissão de valores e do aperfeiçoamento moral dos filhos. (STEIN, 1984, p. 23).

A citação de Ingrid Stein, apesar de referente à figura feminina no século XIX, pode ser estendida às expectativas do padrão feminino em meados do século XX, justamente por apresentar os papéis reservados à mulher, esposa e mãe, papéis estes exercidos dentro do mundo da casa, ou seja, nos limites do espaço privado. Ocupando uma posição secundária ao homem, à mulher era destinada a organização da família, sendo esta função essencial à nossa construção como sociedade. Por isso dela esperava-se não só o bom cumprimento dos nobres papéis, mas sobretudo a aceitação destes, inscrevendo a figura feminina numa ótica de controle, que não permitia o escape destas funções.

A única forma de relacionamento sexual que a moral sexual admitia era exercida dentro de uma relação sancionada pelo matrimônio, isto está com certeza determinado pela visão de cunho cristão, vigente também no Brasil, do casamento e formação de família como forma exclusiva de atividade sexual não pecaminosa. (STEIN, 1984, p. 32-33).

Se esta ótica de controle sexual era nítida a respeito da figura feminina; quanto ao homem, no entanto, o cenário era outro, sendo o adultério compreendido, em muitos casos, como uma espécie de mantenedor do casamento. É o que constata o historiador Alan Macfarlane:

Com a monogamia e a impossibilidade do divórcio, talvez se reconhecesse implicitamente que a o adultério funcionava como válvula de escape. Os que estavam insatisfeitos no casamento tinham a possibilidade de encontrar satisfação em outra parte, e pode ter havido um certo reconhecimento de que isso era tanto inevitável quanto tolerável. (MACFARLANE *apud* PEREIRA, 2010, p.403).

Segundo Cilene Pereira,

as palavras do historiador, referentes à situação do casamento na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, se adaptam bem ao tipo de pensamento moral brasileiro, onde a prerrogativa estaria explicitamente relacionada apenas aos homens, que ganhariam direito a extrapolação dos limites da união conjugal como forma de defesa do próprio casamento; ao passo que, em relação às mulheres, pode-se admitir somente o flerte inofensivo, espécie de mola propulsora de sua acomodação à realidade estática dos papéis de esposa e mãe. (PEREIRA, 2010, p. 404).

Tal duplicidade moral pode ser bem percebida se confrontarmos as personagens feminina e masculina de “Oh, Seu Oscar” e “Atire a primeira pedra”, respectivamente. No caso da primeira, temos a condenação moral à “escapada” do lar e do papel feminino esperado (“Meu Deus, que horror!”) sem que seja dada a ela a possibilidade de se explicar, como vemos em “A mulher do Seu Oscar”, canção resposta a outra, composta por Ataulfo e Wilson no ano seguinte (1940) ao sucesso de “Oh! Seu Oscar”:

Que injustiça  
Não quiseram interpretar  
O bilhete que eu deixei  
Pra entregar ao meu Oscar

No caso de “Atire a primeira pedra”, o homem não é censurado socialmente pela traição, mas sim pelo pedido de perdão que faz a companheira (“Eu sei que vão censurar/O meu proceder”).

É interessante pensar sobre a condução musical deste samba carnavalesco gravado por *Ataulfo Alves e Suas Pastoras*. Na primeira estrofe do samba, temos uma normalidade de ritmo e de uso de instrumentos: em relação ao ritmo, observam-se compassos mais sincopados remetendo à dança gingada e a uma interpretação alegre e envolvente; os instrumentos são aqueles marcantes do samba (chocalho, pandeiro e violão), proporcionando base rítmica ao intérprete. Ao contrário, na segunda estrofe, o intérprete retoma a canção com um tom mais melancólico e saudosista, o andamento diminui, e inclusive a grade de instrumentos sofre alterações, surgindo orquestra de cordas e solos de violino, produzindo células rítmicas muito próximas ao bolero.

“Leva meu samba”, composição de autoria de Ataulfo, foi gravada por ele em 1940, acompanhado das cantoras Olguinha, Marilu e Alda. Por sugestão do amigo e compositor Pedro Caetano, Ataulfo nomeou o conjunto vocal de *Ataulfo Alves e Suas Pastoras*. Sérgio Cabral explica que

Desde que fora obrigado a cantar “Oh! Seu Oscar” para uma imensa plateia no estádio Fluminense, Ataulfo Alves alimentava a esperança de gravar um disco como cantor. A primeira vez que abordou o assunto para o diretor artístico da Odeon, um inglês que os cantores chamavam de “seu Strauss”, a proposta foi recebida sem qualquer entusiasmo. Depois de muita insistência – “Quem sabe se, muitas vezes, o público prefere não ouvir as músicas na voz d autor?”, perguntava ele a seu Strauss – a ideia foi aprovada. Assim, em dezembro de 1940, ele estava no estúdio da Odeon gravando *Leva meu samba*, que o tempo se carregaria de consagrar não só com um clássico de Ataulfo como também um clássico do próprio samba. (CABRAL, 2009, p. 53).

Vejamos a letra do samba:

Leva meu samba  
Meu mensageiro  
Esse recado  
para meu amor primeiro  
dizer que ela é

Vá

A razão dos meus "ais"  
Não, não posso mais!

Eu que pensava  
Que podia lhe esquecer  
Mas qual o que  
Aumentou meu sofrer  
Falou mais alto  
No meu peito uma saudade  
E para o caso não há força de vontade  
Aquele samba  
Foi pra ver se comovia  
O seu coração  
Onde eu dizia  
Vim buscar o meu perdão!

“Leva meu samba” é mais uma das composições de Ataulfo que tematiza a separação amorosa entre um casal. Novamente, temos a figura masculina arrependida, suplicando o perdão da mulher: “aquele samba/foi pra ver se comovia/o seu coração/onde dizia/vim buscar o meu perdão”. A novidade aqui fica por conta de dois aspectos: em primeiro lugar, não temos um eu lírico diminuído diante do pedido de perdão; pelo contrário, este não se rotula como covarde e expõe a fragilidade de sua existência sem a mulher amada:

Não, não posso mais!  
Eu que pensava  
Que podia lhe esquecer  
Mas qual o que  
Aumentou meu sofrer

Ou seja, há uma declaração expressa de amor, bem ao estilo sentimental romântico.

Em segundo lugar, destaca-se o imponente mensageiro, o samba, revelando um eu lírico-compositor e uma mulher musa, “amor primeiro” – demonstração romântica do amor verdadeiro e maior. Nesse sentido, a ausência da mulher (e os “ais” decorrentes da separação) torna-se elemento inspirador do samba: “vá dizer que ela é/a razão dos meus “ais”/não, não posso mais!”. Há, de fato, uma tentativa de acomodação emocional masculina sem a presença física da mulher, conforme fica claro na segunda estrofe da canção:

Eu que pensava  
Que podia lhe esquecer  
Mas qual o que  
Aumentou meu sofrer  
Falou mais alto  
No meu peito uma saudade  
E para o caso não há força de vontade

Mas a canção revela, ao final, a impossibilidade de existência completa do homem sem seu “amor primeiro”. Apesar da tentativa de vivência sem a mulher, esta assoma seus pensamentos, sendo presentificada na canção, mesmo quando ausente. O processo aqui se assemelha ao utilizado em “Amélia”, na qual temos a ausência presente de Amélia e a presença ausente de outro tipo feminino, “que só pensa em luxo e riqueza”. Isso revela, em parte, o poder feminino, visto que mesmo ausente ela é capaz de suscitar desejos masculinos, tornando-se elemento primordial do samba. O samba não só tem como tema essa ausência presença feminina, como é endereçado a ela, como parte de uma estratégia masculina de reconquista amorosa:

Leva meu samba  
Meu mensageiro  
Esse recado  
para meu amor primeiro

Sendo assim, o eu lírico tem ao seu lado um único companheiro para confortar seus lamentos, os “ais” provenientes da ausência da amada, o samba.

### **Considerações Finais**

Quando se trata do exame das letras de sambas das décadas de 1940-50, uma personagem que se destaca é a feminina que ganha espaço no samba lírico-amoroso, um dos veios composicionais identificados por Claudia Matos em *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (1982). Em todas as suas vertentes rítmicas e períodos, o samba cantou a mulher, normalmente apresentada como elemento de construção/desconstrução amorosa, vista, sobretudo, em atuação em mundo bastante

masculino, no qual sua conduta deve ser exemplar, sob pena de censuras/cerceamentos sociais como ocorre em “Oh! Seu Oscar”. Neste artigo, a partir das personagens femininas e masculinas presentes em algumas canções de Ataulfo Alves (importante nome do samba nas décadas de 1940 e 50), identificamos, por um lado, uma figura feminina construtora, responsável pela estabilidade emocional masculina, capaz de ajudá-lo a se constituir como indivíduo, à medida que esta mostra-se inserida ao lar e adequada a uma concepção tradicional do feminino; por outro, a figura masculina fragilizada e o modo como esta encena um discurso romântico sentimental que fortalece a figura feminina como alicerce e sobrevivência do mundo do homem.

#### *Ataulfo alves and the feminine world*

**Abstract:** *When it comes to take a closer look into the samba lyrics from the 40s, and 50s, besides the figure of the rogue, recurrent since 1920 as part of a system of ideas of moral denial about the ideal conduct, especially in the world of the allientating work, another character who stands out is the female that gains space in the loving-lyric samba, one of the compositional veins identified by Claudia Matos in *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (1982). In all its rhythmic aspects and periods, the samba sang the woman, usually presented as an element of loving construction / deconstruction. Its is intended in this study to discuss the male and female images projected in the lyrics of one of the greatest samba composers from the 40s and 50s, Ataulfo Alves. Through the analysis of the cropped songs, we have, on one hand, the imagery construction of the feminine figure as the constructor of the masculin emotional stability; on the other hand, the masculin figure fragility and the way it plays a role in the sentimental romantic speech, which strengthens the feminine figure as foundation and survival of males.*

**Keywords:** *samba; feminine; masculine; Ataulfo Alves.*

#### **Referências**

- BERLINCK, Manoel Tosta. Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. In: **Contexto**. São Paulo: novembro de 1976, N.º 1.  
CABRAL, Sergio. **Ataulfo Alves: vida e obra**. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2009.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Poesia e música em Chico Buarque. **Música popular brasileira e poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira.** Belém: Paka-Tatu, 2007.

DEL PRIORE, Mary. **História do Amor no Brasil.** 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

OLIVEN, Ruben George. A Mulher Faz e desfaz o Homem. In: **Ciência Hoje.** Rio Grande do Sul: v.7, nº37, 1987.

OLIVEN, Ruben George. O imaginário masculino na Música Popular Brasileira. Disponível em:

[http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=4586&Itemid=356](http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4586&Itemid=356). Acesso em 16 de julho de 2014.

PEREIRA, Cilene M. “Confissões de Uma Viúva Moça” e a educação sentimental da mulher machadiana. In: Revista Travessias. Paraná: v. 4, nº 1, 2010.

MATOS, Claudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

SANDRONI. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas Brasileiras vol. 1: 1901-1957.** 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TOLEDO, Rilza. **Ataulfo Alves: raízes mineiras do Brasil pela memória musical.** 2007. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.