

AS MULHERES QUE FAZEM O SAMBA: UM ESTUDO DA PERSONAGEM FEMININA NOS SAMBAS DE ATAULFO ALVES (DÉCADAS DE 1940-50)¹

Larissa A. de OLIVEIRA²

Resumo: Considerando o espaço reservado à figura feminina como tema no mundo do samba, o objetivo deste artigo é analisá-la nas composições do mineiro Ataulfo Alves, buscando identificar os tipos femininos aí presentes, dispostos, dialeticamente, em dois grandes polos: as mulheres construtoras, aquelas que ajudam a organizar o mundo masculino, dando-lhe sustentação emocional, e seu contrário, as que desfazem o homem, seja sob a suspeição do adultério ou do rompimento com regras morais, seja pela simples ausência. Para compor o *corpus* deste artigo, fez-se um recorte no cancionário de Ataulfo Alves, reportando-se às décadas de 1940-50. A escolha por este período deve-se ao fato de esse ser um momento muito produtivo da carreira do compositor, bem como da Música Popular Brasileira, a chamada “Época de Ouro”.

Palavras-chave: Ataulfo Alves, Figura feminina, Samba.

Introdução

Considerando o espaço reservado à figura feminina como tema no mundo do samba, o objetivo deste artigo é analisá-la nas composições do mineiro Ataulfo Alves, buscando identificar os tipos femininos aí presentes. Para tanto, este artigo faz um recorte de seu cancionário, reportado às décadas de 1940-50. A escolha por este período deve-se ao fato de esse ser um momento muito produtivo da carreira do compositor, bem como da Música Popular Brasileira, a chamada “Época de Ouro”, momento em que coincide com o “aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração.” (SEVERIANO; MELLO, 2006, p. 85).

As figuras femininas presentes nos sambas de Ataulfo Alves podem ser divididas em dois grandes blocos. No primeiro bloco analisamos canções que são protagonizadas por um tipo feminino que desfaz e desorganiza o mundo masculino. No segundo bloco, apresentamos aquelas canções que evidenciam a mulher como alicerce do mundo masculino, funcionando, muitas vezes, como suporte que ajuda na constituição do homem. Tal tipo feminino é caracterizado como “doméstico”, pois além de referir-se ao mundo da casa, ele dá “segurança emocional aos homens”, conforme observa Ruben Oliven (1987, p. 58). Como contraponto a

¹ Este artigo é um recorte da dissertação de mesmo nome, desenvolvida na Universidade Vale do Rio Verde, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Cilene M. Pereira, com apoio da FAPEMIG e da CAPES.

² Mestre em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde. E-mail: larissaarchanjo@hotmail.com

estes dois tipos femininos, privilegamos, no terceiro bloco de análises, a personagem masculina e sua fragilidade diante de uma relação amorosa frustrada.

Apesar da importância do nome do compositor mineiro para a Música Popular Brasileira, há apenas um estudo sobre sua obra, originário também de uma pesquisa de Mestrado, *Ataulfo Alves: Raízes mineiras do Brasil pela memória musical*, de Rilza Rodrigues Toledo. Nele, a autora objetiva “pesquisar sobre a vida e produção musical de Athaulfo Alves, investigando aspectos significativos do cenário mineiro e brasileiro, em sua trajetória como cantor e compositor, de Miraflores – MG”. (TOLEDO, 2007, p. 16).

Caminhando em direção diversa do estudo acima, e considerando sobretudo a qualidade poética das canções de Ataulfo, especialmente seus sambas, este texto se relaciona aos esforços do Grupo de Pesquisa “Minas Gerais – Diálogos”, na valorização de autores mineiros pouco estudados, ressaltando um tema de grande expressividade temática no mundo do samba.³

1. O samba e suas gerações

Em *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (1982), Claudia Matos aponta a existência de duas gerações do samba carioca: a primeira, datada do início do século XX, era a dos “sambistas primitivos”, dos quais se destacavam Sinhô, Donga, João da Baiana, Caninha e Pixinguinha, este no choro. Esses sambistas primitivos concentravam-se em torno da casa da baiana Tia Ciata (e outras tias) e praticavam um “samba amaxixado”, próximo ao Lundu. Essa aproximação entre o samba e o maxixe era mais do que natural, visto ser este o ritmo popular do momento. O samba amaxixado era caracterizado por um andamento musical mais lento, arrastado e acompanhado por uma divisão rítmica menos sincopada – considerando o samba moderno (instituído a partir da década de 1930). É dessa “escola primitiva” aquele considerado o primeiro samba gravado, “Pelo Telefone”, de 1916. A composição é considerada um samba folclórico, realizado nos encontros na casa de Tia Ciata. O partido alto, subgênero relacionado a esse samba tradicional dos terreiros, é

³ Quando se trata do exame da letra de uma canção, sabemos da importância de se levar em conta sua parte musical, considerando que letra e música formam um elemento único. No entanto, Charles Perrone observa que se, “independente da música, o texto de uma canção é literariamente rico, não há nenhuma razão para não se considerar seus méritos literários. A leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca na audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como uma leitura” (PERRONE, 1988, p. 14). Nesse sentido, deter-nos-emos, neste estudo, nas letras dos sambas de Ataulfo, buscando compreender os tipos femininos aí existentes.

construído por um misto entre improvisações e disputa poética, no caso de ter mais de um solista (Cf. SANDRONI, 2012, p. 130). Analisando o partido alto “Pelo Telefone”, Carlos Sandroni observa a existência de “duas dicções poéticas”: uma folclórica, outra popular (que pode ser também chamada de autoral); a cada uma delas estão associados formas e conteúdos específicos.

Muniz Sodré observa que nos versos de “Pelo Telefone”, sobretudo aqueles que faziam referência ao comportamento da polícia no idos de 1916 – o ensaísta refere-se aos versos “O chefe da Polícia/ pelo telefone/ manda avisar/ que na Carioca/ tem uma roleta/ para se jogar” –, fixava “uma das principais características do samba carioca: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional.” (SODRÉ, 1998, p. 43).

O carnaval de 1917 consagrou “Pelo Telefone”, tornando o samba um gênero mais popular. Isso significa que ele deixava o espaço das casas das tias, sobretudo os fundos da casa, para começar a ser o ator principal de um espetáculo que em pouco tempo ampliaria consideravelmente seus limites, ou seja, aqueles definidos pela roda de samba, na qual cada um dançava por vez, estendendo-se ao espaço da rua. O registro e a gravação do samba já ensaiavam isso.

A segunda geração de sambistas, centrada no final da década de 1920, ficou conhecida como “samba do Estácio”, justamente por ser o bairro morada de seus principais compositores: Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Mano Rubem, Mano Edgar, Baiaco e Brancura. O samba criado por estes compositores tinha intenções carnavalescas e era acompanhado por instrumentos de percussão como cuíca, tambores e surdos.

A nova modalidade de samba que eles começaram a fazer na década de 20 se amoldava melhor às necessidades carnavalescas, naquele tempo em que o carnaval se popularizava, tornava-se mais amplo e movimentado, e também, num certo sentido, mais brasileiro e mestiço. (MATOS, 1982, p. 40)

Para Matos, esse novo ritmo, dado pelos sambistas do Estácio, mostrava que o samba ganhava “ginga, flexibilidade e mobilização simultâneas” (MATOS, 1982, p. 41). Esse “samba carnavalesco”, mais sincopado e malicioso, feito para o acompanhamento de cordões e blocos, tratava de assuntos cotidianos, geralmente com alguma comicidade, transformando, muitas vezes, o trágico ou sério em motivo de riso.

A partir da década de 1930, este samba criado pelo Estácio se expande e se organiza, inserindo-se na comercialização do gênero, entendido como produto da indústria cultural. É

nesse momento que o samba se difunde como veículo de expressão nacional. Muniz Sodré observa a distinção entre o chamado “samba tradicional”, aquele feito na roda de samba a partir das improvisações sobre uma primeira parte, e o “samba produto cultural”, organizado para a forma do disco e que, portanto, “impõe peças prontas e acabadas”. (SODRÉ, 1998, p. 58). Mas, para o sociólogo, este processo de industrialização do samba já se inicia com a gravação de “Pelo telefone”, considerando que de “canção folclórica (de produção e uso coletivos, transmitida por meios orais) transforma-se em música popular, isto é, produzida por um autor (indivíduo conhecido) e veiculada num quadro social mais amplo”. (SODRÉ, 1998, p. 40). Isso fica bastante claro nas considerações de Sandroni a respeito das “duas dicções poéticas” de “Pelo Telefone”, apresentadas há pouco.

Essa segunda geração, dada sobretudo a importância do Rádio como veículo de difusão cultural, é responsável pela afirmação de grandes compositores, dentre os quais se destacam Noel Rosa, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Ary Barroso e Ataulfo Alves, estes três últimos mineiros que fizeram sua carreira musical no Rio de Janeiro.

2. O samba e seus temas

Considerando essa divisão entre gerações, Claudia Matos ressalta que, nas décadas de 1930 e 1940, podem-se reconhecer e definir três grandes “veios temáticos e estilísticos” nos sambas: o lírico-amoroso, o apologético-nacionalista e o que a ensaísta identifica como “samba 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 sambas de Wilson Batista e Geraldo Pereira 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 [19]30, é substituído e continuado na de [19]40 pela figura ambígua do ‘malandro regenerado’” (MATOS, 1982, p. 14, grifos nossos). 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).⁴ Tal personagem liga-se ao samba, sobretudo devido à turma

⁴ Sandroni observa que “a mais antiga alusão impressa 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

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).

Dentre os “veios temáticos e estilísticos” identificados por Claudia Matos, o “samba de exaltação” era o mais sofisticado musicalmente, pois dependia de uma orquestração (muitas vezes utilizando instrumentos sinfônicos), como ocorre com o clássico “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso. O veio ufanista, apesar de idealizar a pátria e negar parte de sua realidade, parece, como é próprio do samba, “funcionar como categoria de identificação 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” (MATOS, 1982, p. 47). Tal alinhamento é visível, por exemplo, na tópica da regeneração do malandro, já que a postura deste não se adequaria às ideias trabalhistas do governo Vargas.

Pensando pela ótica do enaltecimento, podemos relacionar os dois veios estilísticos, o apologético-nacionalista e o lírico amoroso, visto que ambos possuem, conforme observa Matos, “uma postura romântica que tende a suprimir as contradições internas” (MATOS, 1982, p. 48).

A respeito da temática lírico-amorosa presente nos sambas, 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 no universo temático do samba. No caso de Ataulfo Alves, os sambas analisados neste artigo se associam à temática lírico-amorosa, na qual se destacam suas figuras femininas, sempre pensadas a partir de um movimento dialético relativo ao gênero sexual. Isso porque falar sobre a figura feminina implica (também) o exame da masculina.

3. Ataulfo Alves e o mundo feminino

intitulava *O trovador da malandragem*. Mas é no final dos anos 1920 que ela aparece como um tema recorrente nas letras de samba, popularizando o personagem do malandro e tornando-o quase um sinônimo de sambista.” (SANDRONI, 2012, p. 161).

A divisão temática e estilística proposta por Matos torna possível identificar que, associado aos veios lírico-amoroso⁵ 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 dessas figuras femininas e masculinas do samba, este artigo deter-se-á na análise da produção do compositor mineiro Ataulfo Alves (1909-1969), destacando algumas de suas personagens femininas. Como Ataulfo é responsável por um dos mais completos e variados repertórios do samba, fizemos 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.

As canções de Ataulfo apresentadas aqui serão dispostas em três blocos de análises, perfazendo temas explorados no cancionário do sambista mineiro, dos quais se destacam suas figuras femininas. No primeiro bloco temos o que o sociólogo Manoel Berlinck caracteriza como mulher “piranha”,⁶ aquela

que não tem contrato exclusivo com nenhum homem. Assim como o malandro precisa, para justificar a sua própria desordem, encontrar fatores externos, a mulher piranha surge como aquela que controla e desorganiza as relações sociais do homem gerando a dor de cotovelo, a desconfiança e reforçando a prática da malandragem (BERLINCK, 1976, p. 109).

Em outras palavras, é a mulher que desfaz e desorganiza o mundo masculino. O modo como o sociólogo designa esta mulher está relacionado ao fato de que ela, muitas vezes, está colocada na condição de adúltera ou associada a atos que tornam possível a suspeição do adultério. Em outros momentos, essa desorganização masculina está ligada, no entanto, ao modo como a ausência feminina serve para desestabilizar emocionalmente o homem – talvez, por isso, o termo “piranha” não seja adequado. Escolhemos como impulsionadores da

⁵ Segundo Matos, "o veio lírico-amoroso tem como principais temas o Amor e a Mulher, vistos numa perspectiva idealizante e fatalista, no mais das vezes com expressão pessimista e lamuriosa" (MATOS, 1982, p. 46).

⁶ Mesmo não concordando com essa nomenclatura – que encerra uma designação pejorativa –, a utilizamos para expor melhor as ideias do sociólogo. Ao longo deste estudo, esperamos mostrar que essa figuração diz respeito a um tipo de mulher mais ativa, inclusive por expor sua sexualidade, sem que a isso possa ser reportado qualquer valor moral do(a) ensaísta. A esse respeito, vale ressaltar os comentários de Cilene Pereira a propósito dessa mesma classificação reportada à obra de outro sambista (também mineiro), Geraldo Pereira: "... como classificar (e desqualificar) uma mulher como 'piranha', conforme o termo adotado pelo sociólogo, por expressar sua sexualidade? Se por um lado podemos identificar que os sambas, de um modo geral, estão imbuídos de uma visão machista que nega o prazer feminino; por outro, seus analistas também, já que parecem aceitar a desqualificação feminina sem crivo crítico." (PEREIRA, 2013, p. 92).

discussão deste primeiro bloco os sambas “Oh! Seu Oscar” (1939) e “A mulher do seu Oscar” (1940).

No segundo 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 Ruben Oliven (1987, p. 58). Para Berlinck,

a imagem do homem que se deriva da mulher doméstica é, assim, a de um ser que foi feito para ser servido e compreendido; um ser que possui roupa lavada, boa comida, não se preocupa com a hora certa, tem sempre um cafezinho gostoso e que é amado na “hora certa”. Nesta correlação, a mulher doméstica é concebida como servidora do homem que foi para ser servido (BERLINCK, 1976, p. 103-104).

As canções analisadas neste segundo bloco serão “A mulher faz o homem” e “Ai, que saudades da Amélia”, ambas de 1941.

Como contraponto a estes dois tipos femininos, privilegiaremos, no terceiro bloco de análises, a personagem masculina e sua fragilidade diante de uma relação amorosa frustrada. Em alguns sambas ressalta-se o arrependimento do eu lírico por ter rompido o contrato de fidelidade, utilizando o próprio samba como a formalização de um pedido de perdão ou de expressão de sua dor. Assim, mesmo contornado pelo universo lírico-amoroso, vemos que Aaulfo não se aparta de um de seus temas prediletos, o próprio samba. Destacamos, aqui, as canções “Atire a primeira pedra” (1943) e “Leva meu samba” (1940).

3.1. Mulheres que desfazem o homem: inadaptação feminina e desorganização masculina

No samba “Oh! Seu Oscar”, feito em parceria com Wilson Batista, com gravação realizada em 1939, percebemos a angústia e a surpresa do homem ao receber o recado de uma vizinha.

Cheguei cansado em casa do trabalho
Logo a vizinha me chamou:
Oh! seu Oscar
Tá fazendo meia hora
Que a sua mulher foi embora
E um bilhete deixou

Meu Deus, que horror
O bilhete dizia:
Não posso mais, eu quero é viver na orgia!

Fiz tudo para ver seu bem-estar
Até no cais do porto eu fui parar
Martirizando o meu corpo noite e dia
Mas tudo em vão: ela é da orgia
É, parei!

A canção relata a história de um homem que se doa integralmente à mulher, submetendo-se ao trabalho pesado a fim de proporcionar-lhe uma vida de conforto: “Fiz tudo para o seu bem-estar/ Até no cais do porto eu fui parar/ Martirizando o meu corpo noite e dia”.⁷ Entretanto, tal empenho não resulta na adequação feminina ao mundo da casa. Para Ruben Oliven, “Oscar é um personagem que ‘demonstra’ a inutilidade do trabalho. Ele dá duro e não mede esforços para propiciar certo padrão de vida à sua mulher, mortificando inclusive seu corpo como estivador.” (OLIVEN, 2001, p. 7). A mulher de Seu Oscar prefere ceder à vida mundana, voltando-se para a rua como espaço de libertação, sobretudo sexual: “Não posso mais, eu quero é viver na orgia”. São assegurados, assim, na canção, dois espaços: o da casa (espaço feminino por excelência, segundo um discurso oficial); e o da rua (o público), território masculino. Essa divisão espacial sugere, na canção, uma ótica patriarcal que tem na figura masculina o centro familiar:

Quando o assunto é família: pressupunham a idéia de submissão de todos (parentes e/ou dependentes) que estivessem sob o poder do *pater familias*. Na ordem patriarcal, a mulher deveria obedecer a pai e marido, passando da autoridade de um para o outro através de um casamento monogâmico e indissolúvel. O domínio masculino era indiscutível. Os projetos individuais e as manifestações de desejos e sentimentos particulares tinham pouco ou nenhum espaço quando o que importava era o grupo familiar e, dentro dele, a vontade do seu chefe, o patriarca, era soberana. (SCOTT, 2013, p. 16)⁸

No entanto, a “mulher de Seu Oscar” rompe com essa polarização espacial, assumindo, com o abandono do lar, um papel não esperado. Na canção, temos a

⁷ Carla Pinsky observa que “nos anos 1940, ficaram famosas as letras de samba em que o homem se esforça para dar à mulher um bom padrão de vida, mas a ‘ingrata’, se queixa, abandona ou trai o ‘otário’”(PINSKY, 2013, p. 488).

⁸ “Na união conjugal, a mulher ocupa um lugar subordinado ao homem, o chefe da casa, que é quem decide sobre a educação e o futuro dos filhos, os gastos importantes, o local da moradia. Juristas, padres, cientistas e artistas da imprensa faziam coro com o senso comum. Para o Código Civil de 1916, o marido é o representante legal da família e a esposa, sem plena capacidade civil, precisa de autorização do cônjuge para trabalhar e negociar. [...] Destinada a ser passiva e submissa, nada mais resta à esposa que se colocar sob a proteção do marido, a quem deve amar sem impor condições.” (PINSKY, 2013, p. 486).

materialização da voz feminina – da esposa de Seu Oscar – que, mediante todo o esforço do marido de mantê-la aprisionada nos limites da casa (sendo sustentada por um homem provedor), decide fazer seu próprio destino: sair de casa e viver de prazer. A voz masculina, que reforça a decisão da mulher no último verso da canção, é apenas a repetição (ainda que desolada e dotada de uma moral acusadora) da vontade feminina: “Mas tudo em vão: ela é da orgia” (grifo nosso).

Podemos especular, dada a expressão lacunar da canção narrativa,⁹ as causas que levaram a mulher à tomada de decisão, visto que ela assume não poder mais (“não posso mais”). A orgia se configura, assim, como um lugar oposto ao lar, que não pode ser mais suportado pela mulher, mesmo se considerarmos o conforto físico (“bem-estar”) dado pelo homem. Dentro da ótica feminina da canção, podemos pensar que: em primeiro lugar, a satisfação feminina não está apenas encerrada na composição social do lar, organizado pelo homem para dar conforto físico à mulher. Em segundo lugar, a queixa feminina pode se reportar, assim, a outro tipo de ausência, que pode estar associada ao desgaste físico e à própria ausência do marido. Nesse caso, “não posso mais, eu quero é viver na orgia” parece encenar um lamento quanto ao descaso emocional e sexual da personagem masculina. Preocupado com tantas obrigações materiais, Seu Oscar esquece-se das “obrigações conjugais”, fazendo com que sua mulher estenda suas necessidades emocionais e, sobretudo, sexuais, a outros locais. Tal hipótese associaria o mundo da casa (e da família) a obrigações contratuais, nas quais o sexo compareceria regido pela figura masculina (conforme alicerçado pela moral cristã a partir do débito conjugal). Isso porque, dentro dos preceitos cristãos, o homem era o administrador da família, “a cabeça da mulher” e deveria “decidir por ambos o momento adequado para o ato carnal” (VAINFAS, 1986, p. 40), permitido apenas para fins de procriação. Ronaldo Vainfas observa que as figurações femininas proferidas no imaginário cristão ocidental sofreram uma transformação, visto que a

concepção da mulher, oscilante entre o ser inferior/passivo e o ser diabólico/maligno, cedeu lugar, aparentemente, a uma imagem da mulher igual, porém inibida, a quem se devia dar o ‘privilegio’ de pedir, em silêncio o ato carnal. A mudança de imagem é, contudo, superficial: o que prevalece

⁹ É importante apontar que canções ligadas ao universo popular são construídas para uma compreensão mais imediata, optando, muitas vezes, por uma estrutura narrativa, composta de um enredo claro sobre a vida de certa personagem. Ricardo Azevedo observa que “os clichês, o vocabulário público e acessível, a gíria, o ditado, as frases feitas e a narratividade, assim como os temas da vida concreta e cotidiana, são utilizados recorrentemente nas letras de samba porque estas pretendem falar de perplexidades e emoções que sejam capazes de gerar identificação em todas as pessoas, independentemente de graus de instrução e classes sociais.” (AZEVEDO, 2006, p. 17).

foi a concepção grega da mulher passiva, inferior ao homem e, também, a ideia apostólica/patristica, segundo a qual a mulher casada deveria conduzir-se como uma virgem de segunda categoria (VAINFAS, 1986, p. 39).

No caso da canção, se o homem está sempre ausente, “martirizando seu corpo noite e dia”, quais são os momentos reservados aos prazeres da mulher? Trata-se, nesse caso (não há dúvida), de uma mulher sexualizada, dotada de desejos e em busca de satisfazê-los, mesmo que isso signifique insurgir contra a moral (masculina) e punitiva da sociedade. Tal configuração não escapa aos compositores que reforçam o grau de vigilância social punitiva na figura da vizinha que, já na chegada de Seu Oscar, o avisa do abandono da mulher com um sonoro “Meu Deus, que horror”.¹⁰ Essa voz narrativa pode ser associada tanto à personagem Oscar como à vizinha, visto que ambos se solidarizam a uma mesma ótica moral que vê com “horror” a emergência do desejo feminino e o abandono do lar.

Em “A mulher faz e desfaz o homem”,¹¹ 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 (1976) que aponta a “predominância de três imagens femininas” nas letras dos sambas estudados: a 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 e por descontrolar e desorganizar as relações sociais. A terceira representa uma mulher inexistente, construída com expressões românticas (OLIVEN, 1987, p. 57).

Considerando a tipologia acima, é interessante destacar, no samba “Oh, Seu Oscar!”, que em todas as suas gravações (as de Ataulfo e suas pastoras, Ciro Monteiro, Roberto da Silva e Elizeth Cardoso, acompanhada pelo filho de Ataulfo), o último verso (“É, parei”) é bastante enfatizado, mostrando que a atitude feminina imobiliza, de maneira quase definitiva, o homem que não é mais capaz de agir, de andar, de viver. Desse modo, a mulher descrita na

¹⁰ Esse “Meu Deus que horror” pode ser referir, assim, a uma condenação moral clara, visto que a mulher de Seu Oscar não se associaria a “vigem de segunda categoria”, conforme exposto por Vainfas.

¹¹ Vale lembrar que o título do artigo de Oliven faz menção explícita a uma canção de Ataulfo, “A mulher faz o homem”. Em outro texto, o sociólogo afirma: “A composição e o seu título [ele se refere à canção citada] atribuem claramente à mulher a faculdade de fazer o homem: ela é vista como o motor do movimento masculino. Mas, se é ela quem faz o homem, a mulher detém também o poder de desfazê-lo, e é aí que reside o perigo. Assim, ela é, de fato, percebida como muito poderosa, capaz tanto de ser a substância vital que anima o homem a realizar coisas, a ser corajoso na rua porque é amado em casa, quanto de, por sua ausência, significar a interrupção da energia de que o homem necessita para se envolver em suas lutas.” (OLIVEN, 2001, p. 6).

canção de Ataulfo e Wilson pode ser associada àquela que “desfaz o homem”, visto a desorganização social e moral deste. No entanto, não se pode deixar de observar que parte dessa desestruturação masculina é fruto de sua não correspondência aos desejos femininos, conforme sugerimos. Assim, se por um lado a canção mostra a ótica conservadora que alicerça uma espécie de trajetória inequívoca da figura feminina, que deve estar aprisionada ao lar e às tarefas domésticas e entendida como extensão das vontades masculinas; por outro, potencializa o desejo da mulher, tornando-o tema (real) do samba. Afinal, a canção fala sobre uma mulher que rompe com padrões morais.

A canção “A mulher do Seu Oscar”,¹² composta por Ataulfo Alves e Wilson Batista, fora lançada em 1940 na voz de Odete Amaral. Como já sugere o título, essa é a resposta da mulher de Oscar às acusações de abandono do lar, sendo apresentada, em sua íntegra, por um eu lírico feminino:

Com que cara eu vou	
Voltar pro Seu Oscar	Eu
sei que a vizinhança vai me reprovar	
Abafei de porta bandeira	Todo
mundo dizia	Que morena
faceira	Meu bloco fez
furor mas perdi um grande amor	
Que injustiça	Não
quiseram interpretar	O
bilhete que eu deixei	Pra
entregar ao meu Oscar	Onde eu
dizia	“Vou-me
embora pra orgia”	Era pro
samba	Sem segunda
intenção	Orgia de luz, de
riso e alegria	Minha gente... (Parei)
Fui condenada injustamente	

Se em “Oh! Seu Oscar”, tínhamos a representação de uma figura feminina determinada na expressão de seu desejo (“Não posso mais eu quero é viver na orgia”); aqui, a personagem reaparece “regenerada”, acenando seu retorno ao lar. Preocupada com o falatório da vizinhança e com as cobranças sociais e morais relativas ao padrão feminino, “a mulher de

¹² Para Sérgio Cabal, “Nada superaria o sucesso de ‘Oh!, seu Oscar’, o que levou Ataulfo Alves e Wilson Batista a arriscarem uma jogada um tanto ou quanto oportunista, mas sem bons resultados: em março daquele ano, Odete Amaral gravou ‘Mulher do seu Oscar’, cuja letra dava a versão da personagem feminina para a acusação do seu Oscar de que ela só queria saber da orgia. A mulher começava sua defesa preocupada com a repercussão do seu ato. [...] Tudo em vão. Quase ninguém quis saber das explicações da mulher do seu Oscar” (CABRAL, 2009, p. 51-52).

Oscar” admite apenas um significado para a palavra orgia, expressa no bilhete deixado por ela.

O que temos aqui é uma espécie de tentativa (que talvez não seja a primeira) de adequação do feminino a valores morais e sexuais rígidos que se associam à ideia de família modelar tradicional. Como já vimos na canção citada, Seu Oscar é um homem tradicional que acredita na atribuição de papéis sociais específicos relativos aos gêneros. Por isso, sua mulher deve compor uma história bem arquitetada que justifique seu retorno ao lar; e associar a palavra orgia ao período carnavalesco é uma maneira de minimizar qualquer atributo sexual da festa de Momo: “orgia de luz, de riso e alegria”. Há, aqui, certo cálculo feminino que trabalha num discurso duplo e dúbio e, portanto, malandro, conforme já apontado por Matos, que age nas frestas da percepção masculina, sobretudo se atentarmos para o nome Oscar e sua identificação popular (otário, bobalhão).¹³ Para Cilene Pereira,

O que teríamos, na canção, é uma oposição entre as personagens feminina e masculina marcada por inversões relativas ao gênero (pelo menos conforme prevista pela moral burguesa cristã) nos modos de condução de suas vidas enraizados em duas figuras tradicionais do samba: o malandro (papel exercido, aqui, pela mulher) e o trabalhador, na linguagem malandra, o otário (Seu Oscar). (PEREIRA, 2014, p. 62).

Nessa versão amenizada, o carnaval (ou a orgia)¹⁴ é descrito aqui em sua acepção mais inocente, relativizando o ato feminino e sua punição. O que se ressalta na voz feminina é o desejo de participação de uma coletividade, na qual a alegria de pertencimento é explicitada no verso “sem segunda intenção”.

Não é a toa que a mulher de seu Oscar revela, já no início da canção, o peso das línguas ferinas no seu retorno ao lar (é a moral social que fala e moldura também o comportamento masculino).

Apesar de “abafar de porta bandeira”, elemento ícone do carnaval institucionalizado por meio das escolas de samba e, portanto, conotar mais representatividade que sexualidade, a

¹³ No café Nice, lugar popular de encontro de sambistas, e frequentado por Aaulfo e Batista, “Seu Oscar” era uma “gíria muito usada [...] identificando o otário, bobalhão”, conforme observou Sérgio Cabral em sua biografia sobre Aaulfo Alves. (CABRAL, 2009, p. 50).

¹⁴ Embora o *Dicionário Eletrônico Houaiss* remeta o significado primeiro de orgia a “bacanal” ou “libertinagem”, a mulher de Seu Oscar pontua seu sentido associando a palavra ao carnaval, acepção também dicionarizada por meio da referência à festa de Baco ou Dionísio. Vale lembrar, no entanto, sobretudo para um entendimento da figura feminina malandra, que o termo orgia, a partir da “geração do Estácio”, remete à boêmia e malandragem, conforme já vimos.

mulher de Seu Oscar confessa: “Todo mundo dizia / Que morena faceira”. Fazendo menção ao samba de Wilson Batista e Haroldo Lobo, “Hilda” (1945), Cláudia Matos informa que “como porta-estandarte, Hilda não serve simplesmente à própria glória, mas à glória da escola, do grupo, da localidade do samba. Volta-se para a produção do ludismo coletivo e individual, e não para a produção de bens materiais” (MATOS, 1982, p. 74). Tal aspecto ajuda a entender a duplicidade feminina na canção de Ataulfo e Batista examinada aqui, pois “mesclam-se no samba dois impulsos contraditórios: o orgulho de ter brilhado na festa coletiva e o desejo declarado de se reintegrar à ordem do lar” (MATOS, 1982, p. 156).

A canção revela, com grande vivacidade, uma contraposição já vista em “Oh! Seu Oscar”: o mundo da casa *versus* o da rua, exemplificado pelo carnaval (e pelo abandono provisório da família). Sair de casa e brincar o carnaval,¹⁵ leva não só a condenação moral da vizinhança e do marido, mas, sobretudo, a perda deste: “Meu bloco fez furor mas perdi um grande amor”. A ocupação feminina do espaço da rua significa, mesmo que provisoriamente no caso, a sujeição a imprevistos que podem não ser controlados, isso porque, como explica Roberto Damatta, “sair de casa é [...], no Brasil, uma forma de castigo ou mesmo de penalidade, conforme a situação” (DAMATTA, 1997, p. 94). Nesse caso, “sair de casa”, mesmo que voluntariamente, significa submeter-se aos riscos da rua e ser penalizada, de alguma maneira, por essa transgressão.

A mulher aparece, aqui, ciente das consequências de seu ato e arrependida (afinal, o carnaval é uma festa efêmera), mas não silenciada diante da injusta condição de aprisionamento ao lar: “Minha gente... (Parei) / Fui condenada injustamente”.

Novamente, Ataulfo e Wilson inserem o verbo imobilizador (“parei”), mostrando que a expressão do desejo feminino (mesmo que associado à imagem mais inocente do carnaval) revela sempre ser um caminho perigoso para mulher, já que não prescrito na concepção tradicional da família. Há, portanto, uma polarização do feminino que passa pela representação de duas formas de mulheres, associadas ainda ao espaço social: a mulher da casa e da família (aquilo que Oscar e toda a vizinhança esperam) e a mulher da rua, a da orgia e da exposição pública do carnaval. Portanto, estamos diante, pois, ainda de uma figura feminina polarizada entre a passividade e a atividade, marcada esta, como apontado por Ronaldo Vainfas, como “ser diabólico/maligno” (Cf. VAINFAS, 1986, p. 39).

¹⁵ O verbo brincar, conforme Damatta, “significa também relacionar-se, procurando romper as fronteiras entre posições sociais, criar um clima não verdadeiro, superimposto à sociedade” (DAMATTA, 1997, p. 144).

Apesar de centrada na voz feminina (eu lírico é feminino) e de ser interpretada por uma mulher (na gravação original), tem-se um discurso masculino que predispõe espaços e papéis específicos para os gêneros sexuais. O lugar de seu Oscar é a rua, “martirizando o seu corpo noite e dia” para construir um lar adequado a certo tipo de mulher, aquela cercada pelos limites da casa, domesticada. Por não se adequar a este pressuposto moral e ultrapassar os limites sociais colocados para seu gênero, a esposa de Seu Oscar, pertencente à rua – não podemos nos esquecer de que “ela é da orgia” (grifo nosso) –, é rechaçada pela vizinha e pelo marido, tributários de uma moral severa.¹⁶

Fica, no entanto, um desejo feminino último, o de adequação, sugerido na tentativa de se explicar e retornar para o marido e para o lar, mote que constrói a canção. Considerando a predileção de Ataulfo pelos ditos populares, não seria de todo errado apontar que “A mulher de Seu Oscar” se constrói sobre um deles: “só se dar valor depois que se perde”. A canção oscila, assim, entre a representação de uma figura feminina libertária e astuta (na tentativa de convencimento do marido) e a submissa, que coloca seu desejo de lado em busca de uma adequação social (momentânea).

3.2. Mulheres que fazem o homem: a “mulher de verdade”

Se as mulheres são capazes de desestabilizar o mundo masculino, são elas também, em contrapartida, que ajudam a construí-lo, dando segurança e equilíbrio emocional ao homem. Aqui, deter-nos-emos nas canções que revelam essa ótica de maneira direta, expressa pelo lamento do eu lírico masculino em relação à ausência feminina. A canção “A Mulher faz o homem” foi composta por Ataulfo Alves em parceria com Roberto Martins, 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

¹⁶ É interessante pontuar o uso da forma verbal “é” (presente do indicativo) no verso “Mas tudo em vão: ela é da orgia”, pois indica que “Seu Oscar promove, com consequências negativas, sobretudo a ele, uma adequação frustrada da mulher malandra ao mundo familiar, organizado segundo regras bastante disciplinadoras quanto ao comportamento e espaço femininos.” (PEREIRA, 2014, p. 63, grifos nossos).

Um amor que me faça feliz

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”, na qual a mulher desfaz o homem por meio do abandono do lar e da vivência na orgia, 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 praticado 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 de seu modo de vida.

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 homem em segundo plano. A execução encena, assim, por meio da orquestração e do arranjo de vozes, a própria situação proposta na letra do samba, 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”.¹⁷

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.

¹⁷ 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 do amor”, reconhece a importância feminina (e do amor) para sua realização pessoal/emocional: “Hei de ser bem feliz com alguém”.

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, portanto, 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 importância a este 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 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.

O samba “Ai, que saudades da Amélia” (conhecido pelo título “Amélia”), parceria entre Mário Lago e Ataulfo Alves em 1941, é considerada uma das músicas mais influentes e poderosas do compositor, tendo sido uma das canções mais gravadas de nossa Música Popular Brasileira. Vejamos a letra de “Amélia”:

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

“Amélia” apresenta ser uma mulher domesticada e domesticável, aquela que se priva de 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. Isso está associado à lógica de dominação patriarcal, ancorada na figura masculina, que não poderia ter sua vontade violada, segundo observa Sidney Chalhoub, por que

O mundo era representado como mera expansão dessa vontade [senhorial], e o poder econômico, social e político parecia convergir sempre para o mesmo ponto, situado ao topo da pirâmide imaginária. [...] nenhum momento as prerrogativas da vontade senhoril são questionadas – ao contrário, elas são reforçadas e ritualmente reverenciadas a cada passo. (CHALHOUB, 1998, p. 95; 98).

A citação do historiador acima, referente à lógica patriarcal sobre a qual se assentou nossa organização social, apesar de circunscrita, em seu texto, ao século XIX, estava distante de ser rompida. Isso porque até meados do século seguinte (e ainda hoje em muitas famílias), essa lógica imperou na construção do modelo familiar. No caso da canção, é interessante notar que essa mulher ideal (Amélia), expressão das vontades masculinas, está, no entanto, 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 dela.¹⁸ Na canção de Ataulfo Alves e Mário Lago, Amélia é contraposta a um outro tipo feminino, aquele que solicita atenção e dinheiro do eu lírico. Longe de se contentar com um barraco bucólico “à beira de um regato” e de “viver de amor”¹⁹, esta mulher deseja ser tratada com luxo e mimos (“Voce pensa em luxo e riqueza/ Tudo que você vê você quer”). Esta mulher corresponde, dada suas solicitações, a um tipo feminino mais atraente, justamente porque

¹⁸ Ruben Oliven sugere que a Amélia esteja, de fato, morta. (Cf. OLIVEN, 2001, p. 6).

¹⁹ Conforme os versos da canção de Lupicínio Rodrigues, “Se acaso você chegasse” (1938).

composto socialmente e requisitada, muitas vezes, como uma espécie de entronamento masculino. Em comparação a uma mulher que tem demandas de toda espécie (material ou sexual), Amélia representa um ideal feminino, por isso ela pode ser associada, dada a esquematização proposta pelo sociólogo Manoel T. Berlinck, ao tipo “onírico”, “que representa uma mulher inexistente, construída com expressões românticas” (OLIVEN, 1987, p. 57). Não é à toa 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.

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 o samba –, mas seu tipo inverso, a que coloca demandas ao homem, que o lembra de seu papel masculino mais básico de provedor, distante, portanto, do comportamento da mulher ausente, contrapondo dois tipos femininos: “o perfil da mulher ‘gastadeira’ contrapõe-se ao da ‘boa dona de casa’, ajudando a defini-la” (PINSKY, 2013, p. 502).

Confrontando as mulheres reportadas nesta canção com aquela representada em “Oh! Seu Oscar”, vemos que há uma gradação do feminino, já que temos uma que não apresenta qualquer tipo de demanda ao homem, sendo uma espécie de mulher ideal (Amélia); outra que exige do companheiro uma “vida de luxo e riquezas”, entendendo este como um provedor material (presente na canção “Amélia”) e um terceiro tipo, que não se atém ao bem estar material, mas demanda exigências sexuais, mostrando a limitação masculina (a mulher de Oscar). Para Matos, esta última é um tipo feminino que “despreza o bem-estar material” (1982, p. 153), justamente por conceber a vida conjugal como distinta daquilo que Oscar pode oferecer, conforme já apontamos.

A personagem Amélia, apesar de bastante idealizada pelo eu lírico da canção, atende, no entanto, a padrões femininos bem realistas para a época, considerando o discurso de revistas femininas como *O cruzeiro*, que enfatizavam a “missão feminina”:

a mulher tem uma missão a cumprir no mundo: a de completar o homem. Ele é o empreendedor, o forte, o imaginoso. Mas precisa de uma fonte de energia; a mulher o inspira, o anima, o conforta [...] [A arte de ser mulher] exige muita perspicácia, muita bondade. (O CRUZEIRO *apud* PINSKY, 2013, p. 486).

A afirmativa acima, retirada de *O Cruzeiro*, de 1958, evidencia as expectativas referentes à mulher no casamento – contribuir de modo decisivo para a construção do homem – e são paráfrases de conselhos dados por revistas e jornais femininos desde meados do século XIX, mostrando uma reiteração deste ideal feminino.

3.3. O mundo masculino: perdão, samba e ironia

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.

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

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 anuncia seu sofrimento amoroso, não se importando em declarar sua covardia e/ou 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 que “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 “atire a primeira pedra” – “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 processo intertextual ajuda a sugerir 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 à mulher amada) e a época de sua composição (década de 1940), entendemos a razão pela qual o eu lírico se assume covarde e pode ser alvo da censura social. Justamente porque ao homem é “permitido” escapadelas da relação, não necessitando 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”, ou seja, a mulher deve se manter recatada e pudica antes e

após o casamento (uma “virgem de segunda categoria”, segundo Vainfas), “ao mesmo tempo que [se] permite e [se] incentiva experiências sexuais do homem com várias mulheres” (PINSKY, 2014, p. 123). Isso porque haveria, em nossa sociedade, decorrente de sua estrutura patriarcal, uma dupla moral, regendo de forma diversa as condutas masculinas e femininas. Segundo esclarece a historiadora Carla Pinsky,

o modelo de família propalado desde o início do século [ela está se referindo ao século XX] ganhara bastante espaço nos corações e mentes e era agora a grande referência: nuclear, com uma nítida divisão de papéis femininos e masculinos (aos homens, a responsabilidade de prover o lar; às mulheres, as funções exclusivas de esposa, mãe e dona de casa) e baseada na dupla moral, que permite aos homens se esbaldar em aventuras sexuais ao mesmo tempo que cobra a monogamia das esposas e a “pureza sexual” das solteiras. (PINSKY, 2013, p. 480, grifos nossos)

Ocupando uma posição secundária em relação ao homem, à mulher era destinada a organização da família, sendo esta função essencial à nossa construção como sociedade. Por isso esperava-se dela 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. Assim,

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 mulher a possibilidade de se explicar, como vemos em “A mulher do Seu Oscar” – canção resposta a outra:

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

No segundo caso (“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”).

“Leva meu samba”, mais uma das composições de Ataulfo que tematiza a separação amorosa entre um casal e o pedido de perdão masculino, foi gravada por ele em 1940, acompanhado por suas Pastoras. Vejamos a letra do samba:

Leva meu samba
Meu mensageiro
Esse recado
para meu amor primeiro
dizer que ela é
A razão dos meus "ais"
Não, não posso mais!

Vá

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!

Na canção, temos novamente 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 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 a mulher é capaz de suscitar desejos masculinos. 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

Considerações finais

Como vimos, os sambas de Ataulfo Alves examinados neste artigo apresentaram dois tipos femininos que se confundem e se completam, pois se é bastante presente, no mundo da canção popular, a imagem da mulher que desconstrói emocionalmente a figura masculina, seja pela traição (ou sugestão desta) ou pelo abandono do lar, rompendo, muitas vezes, com a lógica moral da época, esta mesma situação evidencia sua importância como alicerce do mundo do homem, funcionando como suporte que ajuda em sua constituição, em seu processo de amadurecimento emocional.²⁰ Em alguns sambas, essa capacidade feminina de orientação leva a um processo de idealização, revelando-a como extensão da vontade masculina como ocorre com Amélia, personagem mais famosa de Ataulfo.

O fato é que sem a mulher, a figura masculina do compositor mineiro aparece fragilizada, assumindo, muitas vezes, a responsabilidade pela causa do desacerto amoroso entre o casal – tópica que muitas personagens femininas põem em evidência, sobretudo quando assumem a voz lírica. Em outros sambas, mediante o fracasso amoroso, os homens optam por manter um discurso de menosprezo da mulher e do amor findo.

WOMEN MAKING SAMBA: A STUDY OF THE CHARACTER OF WOMEN IN ATAULFO ALVES SAMBAS (DECADES OF 1940-50)

Abstract: *Considering the space reserved to the feminine figure as a theme in the world of samba, the objective of this article is to analyse this figure in the compositions of the mineiro Ataulfo Alves, trying to identify the feminine types that are present, disposed, dialectically, in two grand poles: the builder women, who help organize the masculine world, by giving emotional support, and their counterpart, those who mock at men, either for the suspicion of adultery or the breaking of moral rules, or for their absence. To compose the corpus of this article, it was taken out a part of the works of Ataulfo Alves, specifically from the 40s and 50s. The choice of this period is attributed to the fact that this was a very productive moment*

²⁰ Tal construção, dotada de uma ambiguidade proposital, evidencia que são frágeis as classificações sobre o feminino e o masculino, evidenciando a importância da análise de cada canção.

in the composer's career, as well as in the Brazilian Popular Music, the so-called "Golden Age".

Keywords: *Ataulfo Alves. Feminine figure. Samba.*

Referências

- AZEVEDO, Ricardo. O abençoado e o danado do samba. Caixas com Letras – Cultura popular, artesanato de tradição e livros afins. In: **Cadernos Arte Sol 2**, Publicação ArteSol Artesanato Solidário, 2006, p. 53-70
- 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, p. 101-114.
- CABRAL, Sérgio. **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.
- CHALHOUB, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo A. de Miranda. **A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEL PRIORE, Mary. **História do Amor no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- MATOS, Claudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.
- OLIVEN, Ruben George. A mulher faz e desfaz o homem. In: **Ciência Hoje**, v.7, nº37, p. 55-62.
- PEREIRA, Cilene M. "Confissões de Uma Viúva Moça" e a educação sentimental da mulher machadiana. In: **Revista Travessias**. Paraná: v. 4, nº 1, 2010, p. 385-417.
- _____. "Não posso mais: eu quero é viver na orgia": malandragem feminina e rejeição do trabalho em sambas das décadas de 1930 e 40. In: **Crítica Cultural – Palhoça, SC**, v. 9, n. 1, jan./jun. 2014, p. 57-69.
- _____. Tem mineiro no samba carioca: a obra de Geraldo Pereira. In: PEREIRA, Cilene M.; CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Minas Gerais – Diálogos: estudos de literatura e cultura**. Curitiba: Ed. Prismas, 2013.
- PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações 1: A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.
- SANDRONI, Carlos. **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. SODRÉ, Muniz.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SCOTT, Ana Silvia. Família: O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.
- STEIN, Ingrid. A posição social da mulher no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. In: **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

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

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

Sites

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em:
<http://www.dicionariompb.com.br>.

Artigo recebido em abril de 2015.

Artigo aceito em maio de 2015.