

UM EXAME DAS RELAÇÕES ENTRE OS GÊNEROS EM ALGUMAS COMPOSIÇÕES DE GERALDO PEREIRA

Paola Arcipreti dos Santos¹

RESUMO: Nas letras de samba compostas ao longo das décadas de 1940 e 1950, os compositores reproduziam conceitos e narrativas que perpetuavam discursos com padrões comportamentais fixos para os gêneros masculino e feminino: Sob a estrutura familiar patriarcal, cabia exclusivamente à mulher a manutenção da ordem doméstica enquanto ao homem era reservado o espaço da vida pública. Tal perspectiva reforçava a dependência da mulher em relação ao homem e “naturalizava”, de alguma maneira, comportamentos, ideias e valores relativos à dominação masculina. Por considerar que tanto as práticas sociais quanto as representações discursivas socialmente fixadas geravam consequências perniciosas para homens e mulheres, o presente artigo, a partir da análise de quatro composições, propõe debater o tema das relações entre os gêneros na produção lírico-amorosa do sambista mineiro Geraldo Pereira.

PALAVRAS-CHAVE: Geraldo Pereira; Samba; lírica-amorosa; Relação entre gêneros.

ABSTRACT: In the lyrics of samba composed throughout the 1940s and 1950s, composers reproduced concepts and narratives which perpetuated speeches with fixed behavioral standards for male and female genders: under a patriarchal family structure, women exclusively had a duty of maintaining house order while public-life space was reserved to men. Such perspective reinforced women’s dependency on men and “naturalized”, somehow, behaviors, ideas and values related to male domain. Considering that social practices as well as socially-fixed speech representations generated pernicious consequences for men and women, this article, through an analysis of four compositions, aims to debate the theme of gender relation on lyric-love production of Geraldo Pereira, samba composer from Minas Gerais State.

KEYWORDS: Geraldo Pereira; Samba; lyric-love; gender relation.

Considerando as composições de samba como uma espécie de manifestação cultural privilegiada para a análise das representações masculinas sobre as relações entre os sexos, utilizamos neste artigo, os estudos dos sociólogos Manoel Berlinck, “Sossega leão, algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular”, e Rubem Oliven, “A mulher faz e desfaz o homem”, nos quais são definidos três tipos femininos (com seus correspondentes masculinos): a mulher “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 compõe 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. Pode-se argumentar, entretanto, que esses três tipos se mesclam

¹ Mestranda em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR) com bolsa parcial da CAPES E-mail: parcipreti@hotmail.com

no imaginário da MPB. Sendo faces de um mesmo quadro (OLIVEN, 1987, p. 57).

Além destes, recorreremos ao livro *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, de Cláudia Matos, um dos poucos estudos dedicados à obra do compositor e sambista mineiro Geraldo Pereira, no qual a autora identifica, nas composições realizadas entre as décadas de 1930 e 1940, a existência de “três veios temáticos e estilísticos [...]”: o lírico amoroso, o apologético nacionalista, e o samba malandro” (MATOS, 1982, p. 45).

A produção artística de Geraldo Pereira insere-se predominantemente nos sambas do tipo malandro e lírico-amoroso. Sua obra dá sequência, conforme observa Muniz Sodré, a “uma das principais características do samba carioca: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional” (SODRÉ, 1998, p. 43). Os “versos registram a vida em português corrente, a partir de uma visão de dentro da classe sociocultural em que se situam o compositor e seu público” (SODRÉ, 1998, p. 46), apresentando “um painel muito variado de tendências, estilos [e] visões de mundo” (MATOS, 1982, p. 17), por meio do qual conseguimos identificar determinados perfis masculinos e femininos e a partir do qual propomos a análise das letras das seguintes canções de Geraldo Pereira: “Resignação” (1943), composta em parceria com Arnô Provenzano; “Sem compromisso” (1944), com Nelson Trigueiro; “Só quis meu nome” (1946), com Portela; e “Escurinha” (1952), com Arnaldo Passos.

A letra da composição de “Sem compromisso” (1944), “retrata uma situação marcante de baile, do cavalheiro que leva sua dama ao salão e a vê se engraçando de outro [...] [numa] época em que dançar ‘par constante’ era considerado namoro ou compromisso firmado” (CAMPOS et al., 1982, p. 157). Vejamos a letra da canção:

Você só dança com ele
E diz: que é ‘sem compromisso’
É bom acabar com isso
Não sou nenhum Pai-João
Quem trouxe você fui eu
Não faça papel de louca
Para não haver bate-boca
Dentro do salão

Quando toca um samba
Eu lhe tiro pra dançar
Você me diz:
- “Não, eu agora tenho par”
E sai dançando com ele
Alegre e feliz

Quando para o samba
Bate palmas e pede bis

Não percebemos que motivações levam a moça a dançar sempre com o mesmo homem, rejeitando o acompanhante que a levou ao baile, mas tais motivações, conforme destaca Cilene Pereira, “podem estar associadas a dois aspectos: o próprio desejo feminino (revelado pela ação libertadora do samba) e a posição controladora e castradora do eu-lírico” (PEREIRA, 2013, p. 6), que, devido à circunstância a que é exposto pela mulher no salão – um espaço onde todos estão às vistas de todos – queixa-se e a ameaça, aconselhando: “É bom acabar com isso / [...] Pra não haver bate-boca dentro do salão”. O que está em disputa, na canção, é a posse do corpo feminino (que vai com um, mas dança com outro) e com ela a honra masculina. A situação descrita evidencia que “a competição constitui [...] o traço fundamental da personalidade masculina destinada a desempenhar o papel do *macho* [...] [sendo] a agressividade componente básico da personalidade competitiva (SAFFIOTI, 1987, p. 36. grifo da autora), fazendo com que esta se torne também prisioneira de uma representação dominante, “que impõe a todo homem o dever de afirmar em toda e qualquer circunstância, sua virilidade”, conforme analisa Pierre Bourdieu em *A dominação masculina* (BOURDIEU, 2011, p. 64).

Bourdieu demonstra como a dominação dos mais fortes se processa por meio da incorporação e da adaptação às regras pelos mais fracos, considerando-as naturais, fenômeno denominado por ele de “violência simbólica” a qual

[...] se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural [...] (BOURDIEU, 2011, p. 47).

Segundo o sociólogo, “como estamos incluídos, como homem ou mulher, no próprio objeto que nos esforçamos por apreender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da *ordem masculina*” (BOURDIEU, 2011, p. 13. grifos nossos), sendo que a virilidade quando entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social torna-se uma carga a ser carregada pelos homens, visto que

Em oposição à mulher, cuja honra, essencialmente negativa, só se pode ser defendida ou perdida, sua virtude sendo sucessivamente a virgindade e a fidelidade, o homem “verdadeiramente homem” é aquele que se sente

obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública. A exaltação dos valores masculinos tem sua contrapartida tenebrosa nos medos e nas angústias que a feminilidade suscita: fraqueza e princípios de fraqueza enquanto encarnações da *vulnerabilidade* da honra [...] (BOURDIEU, 2011, p. 64, grifos do autor).

Vulnerabilidade essa que o sujeito poético de “Sem compromisso” revela sentir quando lembra à companheira de que não aceitará fazer papel de idiota, ainda que tenha que causar “bate-boca no salão”, ou seja, agir com violência para preservar a sua masculinidade. Ao afirmar “Não sou nenhum Pai João / Quem trouxe você fui eu / Não faça papel de louca”, demonstra não ser inocente a ponto de não perceber as intenções da moça de ser levada ao baile por ele, para se divertir apenas com o outro e aproveitar talvez a oportunidade de dançar a dois para conversar, para sentir o parceiro por quem tem real interesse de modo a “pressupor sua companhia e habilidade em ‘outros locais / situações’” (CAMPOS et al., 1982, p. 81). Portanto, embora a personagem feminina negue o compromisso com o par encontrado no baile, dizendo dançar “sem compromisso”, segundo a análise de Cilene Pereira,

A canção termina com a afirmação do desejo da mulher que, “alegre e feliz”, continua a desfilar pelo salão com o par escolhido e a manter o outro, o acompanhante, em estado de espera, imobilizado. A própria opção rítmica da canção, estilo samba de gafieira, já sugere a afirmação feminina diante do homem, pois o samba se harmoniza com o desejo da mulher de continuar a dançar com o par escolhido (PEREIRA, 2013, p. 6).

Isto é, no embate entre masculino e feminino é a mulher que sai vencedora, “alegre e feliz”, enquanto resta ao homem apenas apelos e ameaças que não se concretizam, de fato, mas cumprem um ritual masculino de virilidade.

Tal como ocorre em “Sem compromisso”, na composição da letra de “Acabou a sopa” (1940), percebemos um sujeito poético masculino imperativamente disposto a não ser mais ludibriado pela companheira, se comportando como “otário pai-joão”, Vejamos:

Essa não é a primeira vez
Que você me aborrece
E depois, com cara de santa
Me aparece
Pedindo perdão
Sem me pedir foi ao baile
Isso não se faz
Eu vou lhe mandar embora
Para nunca mais!...

Pode arrumar sua roupa, porque Acabou a ‘sopa’
Volte ao baile
Vá dançar melhor
Abusou da confiança
Você já não é criança
Se eu lhe perdoar
Fará depois pior

Ao inverter o lugar comum socialmente estabelecido para os gêneros, aqui, é o homem quem, de modo irritadiço, tenta impedir o comportamento feminino mais liberado de ir ao baile dançar “sem pedir” autorização. Demonstrando seu poderio de mantenedor do lar, tarefa compulsoriamente masculina segundo as regras comportamentais da época, ele expulsa a mulher do espaço do lar, dizendo: “Pode arrumar sua roupa porque acabou a ‘sopa’”. Essa expressão popular, que dá título à composição, é “normalmente utilizada para designar o fim de uma situação confortável no sentido metafórico, [e] adquire aqui um significado nada sutil, pois se refere à perda do sustento pela mulher” (PEREIRA, 2013, p. 7).

Em “Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o ‘Estado Novo’”, o pesquisador Adalberto Paranhos destaca como a canção popular, produzida nas décadas de 1940 e 1950, buscava “captar vozes destoantes das falas oficiais [do Estado Novo²], em especial no campo das relações de gênero” (PARANHOS, 2013, p. 134). Paranhos aponta que de um lado temos

[...] as falas colocadas na boca de personagens femininas que censuram o procedimento malandro de seus companheiros. De outro, o canto de personagens masculinos que recriminam a conduta de suas companheiras que transbordam a bitola estreita de seus papéis sociais mais tradicionais (PARANHOS, 2013, p. 136).

Há de se pensar, nesse caso, que a tipologia feminina proposta por Berlinck (e retomada por Oliven) transita na representação da mulher nas canções de Geraldo Pereira, nas quais as relações entre os gêneros não são reduzidas à vitimização feminina e, talvez por esse

² O regime Estado-novista, que vigorou no Brasil durante os anos de 1937 a 1946, tentava impor comportamentos femininos e masculinos. Para se ter ideia da força que o Estado tentava infligir para a manutenção da família, à época do Estado-Novo, “Na contra corrente das novas realidades que iam se estabelecendo, Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, chegou a bancar um projeto que, em prol da grandeza do país, salientava a necessidade de promover o aumento da população e de oferecer proteção estatal à família monogâmica e ao casamento indissolúvel. Para tanto, propunha, entre outras providências, a progressiva restrição da admissão das mulheres nos empregos públicos e privados. ‘Não poderão as mulheres ser admitidas senão aos empregos próprios da natureza feminina e dentro dos estritos limites da conveniência familiar’” (SCHWARTZMAN apud PARANHOS, 2013, p. 136).

motivo, tal como analisa Paranhos, a respeito das personagens femininas retratadas em composições desse período, as mulheres despontam como “capaz[es] de quebrar cadeias de padrões de conduta instituídos” (PARANHOS, 2013, p. 143) socialmente estabelecidos para elas, tal como podemos observar na maioria das composições de Geraldo Pereira.

Isso não significa um lugar de conforto para as personagens femininas de “Sem compromisso” e “Acabou a sopa”; pelo contrário, confere a elas o título de “piranha”, conforme apontado por Berlinck, dado suas ações transgressoras, pautadas, ainda, em um imaginário popular e cristão, que modela as mulheres por comportamentos e espaços padronizados: submissão, lar e abnegação de um lado; traição, rua e transgressão, de outro.

Destacamos o caráter dúbio da personagem feminina que parece causar “aborrecimentos” costumeiros a seu companheiro e, depois, estrategicamente, volta “com cara de santa” “pedindo perdão”. Ao afirmar que “não é a primeira vez / que você me aborrece” e que “se eu lhe perdoar / fará depois pior”, podemos supor que, apesar de o eu poético da composição considerar a ida ao baile como uma falta intermediária, ela deve ser punida com rigor, privando a mulher do espaço seguro do lar, para lançá-la ao espaço subversivo da rua, onde ela perderia sua respeitabilidade social. De acordo com o antropólogo Roberto Damatta, em “*A casa e a rua – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*”,

[...] “ser posto fora de casa” significa algo violento, pois, se estamos expulsos de nossas casas, estamos privados de um tipo de espaço marcado pela familiaridade e hospitalidade perpétuas que tipificam aquilo que chamamos de “amor”, “carinho”, e “consideração”. Do mesmo modo, “estar em casa” ou sentir-se em casa, fala de situações onde as relações são harmoniosas e as disputas devem ser evitadas (DAMATTA, 1985, p. 46, grifos do autor).

Portanto, essa imagem do espaço social da casa, na canção de Geraldo Pereira e Augusto Garcez, conforme construída por Damatta, reforça o que significa a expulsão da mulher, assegurando a casa como lugar de oposição ao espaço público, externo, desprotegido.

Em comparação com as duas composições analisadas anteriormente, a letra da composição de “Cego de amor” (1952) apresenta uma personagem feminina ainda mais descompromissada, enquanto a masculina demonstra um temperamento domesticado pouco comum nas composições de Geraldo Pereira. Vejamos a letra:

Cego, não vejo nada
Já não é o primeiro que me vem dizer
Que ela estava no baile, nos braços de outro

Vi com olhos que a terra há de comer
Só eu não vejo, pode crer
Ou com certeza, são meus olhos que não querem ver

Sou feliz, pois nada enxergo
E gosto tanto dela, que sou cego
Se ela faz alguma coisa, a Deus entrego
Tenho os dois olhos, mas finjo que nada enxergo
Mas tenho fé que Deus há de cegar
Toda essa gente que vê o que ela faz, e vem me contar.

Embora afirmando que “Já não é o primeiro que vem me dizer / que ela estava no baile, nos braços de outro”, o eu lírico aparentemente tenta inocentar sua amada a partir do uso da conjunção “se” (“Se ela faz alguma coisa, a Deus entrego”), que remete a falseta ao campo da possibilidade. De acordo com Pereira, essa cegueira voluntária “pode representar uma libertação dos olhos opressores da moral social que alardeia a construção paradigmática (e bastante ficcional) da família” (PEREIRA, 2013, p. 8), concentrada numa expressão monogâmica assegurada à mulher, especialmente se nos atentarmos para os versos finais da canção: “Mas tenho fé que Deus há de cegar / Toda essa gente que vê o que ela faz, e vem me contar”. Ironicamente, – talvez por não ter expectativa de que a personagem feminina modifique seu proceder por si mesma –, esses dois últimos versos da canção se relacionam como derradeira esperança do homem, depositada na onipotência divina, afinal, parafraseando o provérbio, “o que os olhos não veem, as más línguas não contam”. Talvez por esse motivo a traição seja apresentada de modo dialético, pois ao negá-la, o homem também a afirma, como nos versos seguintes:

Só eu não vejo, pode crer
Ou com certeza, são meus olhos que não querem ver
[...]
Tenho os dois olhos, mas finjo que nada enxergo (grifos nossos)

Aqui, ao contrário de tantos outros sambas populares da época, temos um eu lírico resolvido com a traição que, apesar desta, não abandona ou ameaça sua companheira, aceitando com devida resignação o comportamento transgressor da mulher, a qual pode ser associada, dada essa caracterização, à “piranha”, sem que o mundo masculino seja desestabilizado. Pelo contrário, é a cegueira imposta à traição feminina (que acontece também no baile) que permite que o mundo do homem continue organizado.

Se a conformidade do sujeito poético de “Cego de amor” nos chama a atenção por ser pouco cantada nas composições de Geraldo Pereira, o mesmo não ocorre com a evidenciada

na letra de “Resignação” (1943), na qual temos a exposição de um discurso masculino que anuncia suas faltas, mas valoriza a figura feminina doméstica que, mesmo traída, assegura o conforto (maternal) do lar.

É ela quem lava a roupa
Para eu ir dançar
E nem sequer marca a hora
Para eu regressar!
É ela quem sofre com resignação
Quando eu chego com a gola do terno
Suja de batom
Mas ontem entre soluços
Ela disse para mim:

“Achei o seu lenço sujo de carmim.
E não vai dizer que a dama
Dançou em seu bolso
Pois não é possível
Nem tão pouco
O meu rosto você limpou
É preciso mudar de pensar
Porque a minha paciência
Pode se esgotar.

A letra desse samba se inicia com o eu lírico masculino descrevendo os cuidados e compreensão da companheira: “É ela quem lava a roupa / Para eu ir dançar / E nem sequer marca a hora / Para eu regressar!”. A personagem feminina, pelo zelo e cuidado apresentados, pode ser associada àquela classificada por Berlinck como “doméstica”, pois, além do cuidado conjugal, o homem recebe da companheira um tratamento quase maternal, comprovado pela admiração masculina de ela “nem sequer marca[r] a hora” para o seu retorno do baile. Para o homem “protegido”, o relacionamento conjugal parece estar fundamentado em algo mais próximo de uma relação maternal que necessariamente sexual, pois ele busca na boemia (portanto, fora do lar) formas de satisfação sexual. O escape masculino, segundo propõe o eu lírico, é aceito com resignação pela mulher, mesmo que ela sofra: “É ela quem sofre com resignação / Quando eu chego com a gola do terno / Suja de batom”.

A alusão ao sofrimento da mulher explicita que a domesticação feminina não é completa, considerando a queixa da companheira que inverte momentaneamente o discurso de aceitação sugerido na primeira estrofe. Apesar de as traições masculinas aparentemente serem recorrentes, para a esposa, acostumada a encontrar manchas de batom no colarinho masculino, se deparar com provas materiais do fato como um “lenço sujo de carmim” sugere um

provável envolvimento maior entre os amantes. Isso demonstra uma espécie de atenção maior, por parte da personagem masculina, ao secar, com o seu próprio lenço, o rosto do seu par dançante, fato que gera uma suposta insurreição feminina, visto que esta poder ser mais do que uma relação extraconjugal passageira, como as anteriores, comprovada pelos versos: “Mas ontem você *faltou* / *Com o respeito* para mim / Trazendo o lenço manchado de carmim” (grifos nosso).

Tal posicionamento da mulher, de ser traída e não trair às expectativas de seu companheiro quanto ao modelo feminino “doméstico” que representa, não significa concordância “com essa posição moral dupla [que permite ao homem escapadelas enquanto a mulher deve manter-se fiel ao seu companheiro], mas que é consciente de sua existência e de sua aceitação social” (PEREIRA, 2011, p. 92). Isso porque a resignação é, conforme atesta Saffiotti, um “ingrediente importante da educação feminina”, significando

[...] a aceitação do sofrimento enquanto *destino da mulher*. Assim, se o companheiro tem aventuras amorosas ou uma relação amorosa estável fora do casamento, cabe à esposa resignar-se. Não deve ela, segundo a ideologia dominante, revidar na mesma moeda. A esposa, na medida em que se mantém fiel ao marido, ainda que este lhe seja infiel, recebe a aprovação social (SAFFIOTTI, 1987, p. 35, grifos da autora).

O discurso feminino aparece como uma duplicação da voz masculina, pois a materialidade da traição (já sabida) e a ameaça do abandono não alimentam, de fato, a ideia de rompimento da relação, mas, apenas, de uma desestabilização do casal. Talvez por esse motivo a personagem feminina encene uma revolta que, no fundo, não existe, pois no final acaba sugerindo apenas um cuidado maior do homem com suas golas e seus lenços, advertindo que a sua “paciência / *Pode* se esgotar...” (grifos nossos). Aqui, destacamos o uso da forma verbal “pode” como um índice de resignação. Embora o verbo esteja no modo indicativo, semanticamente a sua escolha denota a tentativa de fazer o homem não voltar a cometer o mesmo deslize em sua vida boêmia.

A partir do entendimento do que a antropóloga Maria Lúcia Rocha-Coutinho chama de “estratégias de controle femininas”, em *Tecendo por detrás dos panos*, podemos pensar que a pretensa ameaça feita pela esposa ao marido seria uma espécie de estratégia feminina de convencimento a partir da qual se espera interromper o comportamento libertino do homem ou, pelo menos, que haja mais cautela em relação aos lenços e golas, de modo a evitar a separação de fato que colocaria a mulher em uma situação socialmente desvantajosa.

A esse respeito, Rocha-Coutinho demonstra como as mulheres brasileiras, confinadas no espaço da casa até meados do século XX e ausentes de uma voz de autoridade real, procuravam “manter seu homem com muito afeto e pequenos truques femininos para reconquistá-lo e afastar o pesadelo das amantes” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 489) utilizando-se de estratégias³ sutis e manipulativas para exercer o controle e influenciar o comportamento de seus maridos (os donos do poder) e filhos. Nessa perspectiva, ela adverte que a utilização do termo “estratégias”

não nos deve levar a pensar que seu uso seja sempre consciente. Ao contrário, nem sempre quem faz uso delas tem plena consciência de que está tentando controlar o outro. Do mesmo modo, uma vez que estas estratégias são construídas com base em nossas normas de interação social, a maior parte das vezes elas não são percebidas por quem está sendo controlado, a menos que suas expectativas acerca de quem o está controlando sejam violadas (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 142).

Nesse samba, o baile representa uma espécie de refúgio masculino, onde tudo é permitido, inclusive relações com outras mulheres, diferentes da que ele tem em casa, recolhida e submetida às tarefas domésticas no papel de esposa: cuidar, com carinho, do asseio e da apresentação do companheiro. A canção demarca, assim, territórios específicos de atuação masculina (público) e feminina (privado), considerando ainda a existência de espaços também diversos para tipos femininos diferentes. Se a mulher que engoma a roupa do marido é associada ao território doméstico, concentrada nos afazeres da casa e na manutenção da vida a dois, tendo para isso inclusive que submeter-se à traição e à humilhação (“Mas ontem você faltou / Com o respeito para mim / Trazendo o lenço manchado de carmin”); as outras, aquelas que são donas de batons e carmins, desfilam por espaços públicos, associando-se a perfis femininos mais livres do ponto de vista sexual e moral. Entretanto, como nos adverte Saffiotti:

Em qualquer dos casos – o da dona-de-casa e o da mulher objeto sexual – a mulher está obedecendo aos padrões estabelecidos pela sociedade brasileira. Ela pode ser a esposa legal, a namorada oficial ou pode ser a outra, aquela que proporciona prazer ao homem, mas a quem é negado o direito de ser a mãe dos filhos deste homem. Aparentemente, estes dois modelos ou arquétipos de mulher são opostos. Na verdade, existem diferenças entre eles. Todavia, o mais importante é mostrar sua identidade básica: esposa legal ou

³ Rocha-Coutinho esclarece que dentro do espaço sentimentalizado da casa “a mulher exerceu o seu mando, buscou formas de controlar o homem, os filhos, a família, usando como armas, muitas vezes, exatamente aquelas virtudes que se esperava de seu sexo: a fraqueza, quase sempre aparente, a doçura, a indulgência. A abnegação. Com seu modelo de recato, fidelidade e resignação, representado na metáfora da mãe, ela criou naqueles à sua volta um tipo de dependência em relação a esta sua força e a este modelo sagrado que, assumindo formas mais ou menos distintas perdura até os nossos dias” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 74).

“a outra”, *a mulher é sempre escolhida, não escolhe* (SAFFIOTTI, 1987, p. 32, grifos nossos).

Considerando que ambas as figuras femininas submetem-se ao domínio do homem, é possível pensar também no tipo masculino representado na canção que, mesmo associado ao mundo do lar e de suas responsabilidades, ganha permissão para ultrapassar seus limites, reinando soberano tanto no baile quanto na casa, visto a resignação final da companheira na projeção (talvez bastante fantasiosa) de que um dia ponha fim ao seu relacionamento.

Os tipos masculino e feminino de “Resignação”, composta por dois homens e inscrita, portanto, em valores associados ao universo masculino do samba, reforçam valores sociais da época [década de 1940], em que o comportamento masculino estaria pautado pela “audácia” e pela “conquista”, enquanto a mulher “seria mais propensa ao amor, à tristeza, à sensibilidade, [à resignação] enfim”, conforme observa Oliven (1987, p. 56).

Dentro da temática lírico-amorosa dos sambas compostos por Geraldo Pereira, neste artigo, procuramos mostrar como se estabelece a dominação masculina exercida em uma sociedade de modelo patriarcal, cujo poder atesta a submissão das mulheres aos homens e concluindo que, embora “um dos indivíduos envolvidos numa relação possa ser mais forte, em qualquer tempo, do que o outro, sua força nunca é tão grande que o outro não possa ser capaz de influenciá-lo em algum momento” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 18).

Assim, embora as mulheres não circulem no mesmo universo de valores nem comunguem das mesmas regras de comportamento que os homens, muitas vezes acatando o papel doméstico historicamente imposto a elas, percebemos que em algumas composições acabam ocupando o espaço público do prazer/lazer, consagrado a eles. Recusando-se a encenar o papel de objeto doméstico, ora a mulher é representada como aquela que abandona o lar e não se sujeita às vontades masculinas, ora desestabiliza o homem ao desarticular a ordem familiar através da traição, expondo-o a uma fragilidade emocional bastante grande, ainda que ela possa vir a sofrer as consequências por seus atos de “rebeldia”.

Em contrapartida, o homem, mesmo sendo a personagem que exerce o papel de dominador, para quem o adultério é socialmente permitido, acaba sofrendo com um processo ideológico de castração – também imposto a ele –, pois deve ser capaz de garantir a subsistência da família (principalmente a partir do oferecimento de um lar para a mulher); defender sua honra acima de seus sentimentos, ou, quando não, pelo menos justificar-se perante a sociedade por quais razões aceitou a mulher de volta.

REFERÊNCIAS

- BERLINCK, Manoel Tosta. Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. *Contexto*, São Paulo, n. 1, p. 101-114, nov. 1976.
- BOURDIEU, Pierre. Uma imagem ampliada. In: *A dominação masculina*. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. p.13-67.
- CAMPOS, Alice Duarte Silva de et al. *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Funart, 1983.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua – espaço, cidadania, mulher e morte do Brasil*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
- MATOS, Claudia Neiva de. *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. Rio Grande do Sul: *Ciência Hoje*, v. 7, n. 37, p. 55-62, 1987,
- PARANHOS, Adalberto de Paula. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o “Estado Novo”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15 n. 27, jul./dez. 2013. p. 133-144.
- PEREIRA, Cilene M. De mulheres e malandros: o samba de Geraldo Pereira (e outros sambas). *Recorte*, Três Corações, v. 10, n. 2, jun./dez. 2013, p. 1–19, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1117>>. Acesso em: 22 ago. 2016.
- PEREIRA, Cilene M. *Jogos e Cenas do Casamento: estudo das personagens e do narrador machadianos em Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite*. Curitiba: Appris, 2011.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SAFFIOTI, Heleieth I.B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

**Artigo recebido em setembro de 2017.
Artigo aceito em novembro de 2017**