

O LIRISMO AMOROSO NOS SAMBAS DE GERALDO PEREIRA¹

Paola Arcipreti dos Santos Coelho²

RESUMO: Geraldo Pereira aparece como um nome importante na história da Música Popular Brasileira e do Samba por ser considerado o mais brilhante cultor do ritmo sincopado. Apesar disso, há poucos estudos a respeito de sua obra, composta por 77 sambas, registrados em 16 anos de carreira (1939-1955). Destes, 69 são reportados à mulher ou ao universo amoroso, o que evidencia a importância do tema no cancionário do sambista. Considerando essa recorrência, o objetivo deste artigo é analisar a produção lírico amorosa do compositor mineiro, buscando refletir, em 3 de suas letras, acerca dos tipos humanos aí encontrados e das relações estabelecidas entre os gêneros feminino e masculino, conforme se davam no contexto histórico de sua produção. Destacamos três aspectos: a desorganização do universo masculino em decorrência do abandono feminino do lar e da casa, espaço social oferecido por ele e culturalmente reservado a ela, em oposição ao da rua (público), pertencente à figura masculina; o uso de uma retórica religiosa como forma de solucionar ou compensar o abandono feminino sofrido pelo homem e os relacionamentos e desentendimentos amorosos motivados pelo comportamento descompromissado de ambos, vividos no mundo do Samba.

PALAVRAS-CHAVE: Geraldo Pereira; samba; lírica-amorosa; personagens; espaço.

ABSTRACT: Geraldo Pereira comes up as an important name in the history of Brazilian Popular Music and of Samba for being considered the most brilliant upholder of syncopated rhythm. However, there are few studies about his work, composed of 77 samba songs, registered along 16 years of career (1939-1955). Among them, 69 are related to women or to loving universe, what evidences the importance of that theme in this samba composer's songbook. Considering that recurrence, the objective of this scientific article is to analyze the lyric love production of the composer from Minas Gerais State, aiming to reflect, in 3 of his lyrics, about human types found there and about relations established between female and male genders, as they happened in the historical context of his production. Three aspects are highlighted: the disorganization of male universe as a result of female home leaving, social space offered by him and culturally reserved to her, in opposition to the street (public), belonging to male figure; the use of a religious rhetoric as a way to solve or compensate female leaving suffered by men and relationships and misunderstandings triggered by uncommitted behavior of both, dwelt in Samba world.

KEYWORDS: Geraldo Pereira; samba; lyric love; characters, space

Introdução

O compositor mineiro Geraldo Pereira, no mundo do samba, é hoje considerado o mais brilhante cultor da cadência sincopada, cujas divisões rítmicas influenciariam na

¹Este artigo resume algumas das ideias discutidas na dissertação de mestrado “Sem compromisso: um estudo acerca da lírica amorosa de Geraldo Pereira”, orientada pela Profa. Dra. Cilene Pereira, e se associa a linha de pesquisa Literatura, História e Cultura e ao Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos, do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR),

² Mestra em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), com taxa escolar CAPES. E-mail: parcipreti@hotmail.com

formação da Bossa Nova nos anos de 1960. Em *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, livro no qual as composições brasileiras de maior sucesso entre os anos de 1901 e 1957 são relacionadas, classificadas e analisadas, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello alegam que

[...] talvez pelo caráter inovador de sua obra, que inclui até certas resoluções harmônicas inusitadas na época, Geraldo Pereira não foi suficientemente valorizado em vida (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 226).

Mineiro de Juiz de Fora, Geraldo Teodoro Pereira nasceu em 23 de abril de 1908. Era de origem humilde e mudou-se para o Rio de Janeiro, aos 11 anos, para morar e trabalhar com o irmão Manuel Araújo, no Morro da Mangueira, onde conviveu e travou amizades com importantes nomes do samba, tais como Cartola, Nelson Cavaquinho, Nelson Sargento, entre outros. No fim da década de 1930, Geraldo já frequentava as rodas de samba e os bares da noite carioca, começando a compor sambas pelos quais logo seria reconhecido.

No início da década seguinte, mudou-se do morro da Mangueira para a Lapa com Isabel Mendes da Silva, sua segunda esposa e grande amor, que conheceu na Escola de Samba do Salgueiro. Com ela viveu durante seis anos um relacionamento conturbado, que lhe forneceria matéria-prima para compor sambas como “Acabou a Sopa”, lançada em 1940, por Cyro Monteiro, grande amigo que gravou várias de suas composições.

O sambista teve sua carreira de sucesso interrompida de maneira precoce aos 37 anos, falecendo em 08 de maio de 1955, após uma briga com o conhecido malandro Madame Satã, no bar e restaurante carioca *A Capela*. A causa da sua morte nunca foi totalmente esclarecida,³ constando no atestado de óbito hemorragia intestinal.

Um levantamento musical, realizado a partir da *Enciclopédia da Música Brasileira* e do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, mostra que Geraldo Pereira possui, em seus 16 anos de carreira, 77 composições registradas, sendo 12 produções individuais e 65 realizadas a partir de diversas parcerias.⁴ Dessas 77, 69 são reportadas à mulher ou ao universo amoroso, evidenciando a importância do tema no cancionário do sambista.

³ Durante a briga, testemunhas contam que Pereira caiu e bateu a cabeça no meio-fio depois de ter levado um soco de Matame Satã. Outra versão para sua morte é a de que, há alguns meses, vinha padecendo de problemas intestinais, o que pode ter se agravado. Disponível em: <http://raizesmpb.folha.com.br/vol-23.shtml>_Acesso em 24 ago. 2016.

⁴ De acordo com a biografia *Um certo Geraldo Pereira*, os parceiros do sambista foram Arnaldo Passos (14 parcerias); Ary Monteiro (6 parcerias); Augusto Garcez e José Batista (5 parcerias cada); Elpídio Viana e Moreira da Silva (4 parcerias cada); Wilson Batista, Cristóvão de Alencar, Jota Portela e Marino Pinto (2 parcerias cada um) e mais 15 parceiros de uma única composição (Cf. CAMPOS et al., 1982, p. 223-227). Além dessas, de acordo com os biógrafos, existem ainda outras 19 composições inéditas, catalogadas a partir da memória dos entrevistados, especialmente Nelson Sargento, responsável pela lembrança de 13 dessas canções.

Considerando essa recorrência temática, este artigo propõe apresentar o lirismo amoroso nos sambas de Geraldo Pereira, a partir da análise de três letras de composições do sambista mineiro que tematizam: (1) a casa e o abandono feminino; (2) a intervenção divina nas relações amorosas; (3) as relações amorosas no mundo do samba. As canções analisadas são: “Humilde Teto” (1945), parceria com Elpídio Viana; “Lar desabitado” (1952), com Arnaldo Passos e “Acabou a sopa” (1940), com Augusto Garcez⁵.

Nessas composições, desenvolvidas por meio de um enredo narrativo com tempo, espaço e personagens,⁶ destacam-se temas como a perfídia da mulher (responsável pela perda do ideal masculino de amor); o uso de um léxico religioso que demonstra uma visão mítica da vida; e o espaço social do samba como motivador dos conflitos amorosos entre os gêneros e a própria expectativa social envolvida na representação dos papéis masculino e feminino nas relações afetivas.

Conforme observa o sociólogo Manoel Berlinck, no estudo “Sossega, leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular”,

[...] uma das regularidades temáticas mais evidentes nas letras de samba é o cantar do sexo e do amor de um ponto de vista masculino. Enquanto esse ponto de vista é dado pelo simples fato de que a maioria esmagadora dos letristas de samba é composta por homens, o cantar do sexo e do amor sugere uma preocupação com o “ser homem” e com o “ser mulher” que se definem, de resto, nas próprias representações dessas duas categorias sociais e das imagens que resultam de suas relações. Em outras palavras, ao cantar o sexo e o amor, o sambista “descreve” relações sociais que acabam por definir o “ser homem” e o “ser mulher” (BERLINCK, 1976, p. 101, grifos do autor).

A partir disso, entendemos a Música Popular Brasileira (e o samba em especial), como uma manifestação cultural capaz de demonstrar as relações entre gêneros conforme se dão no contexto histórico de sua produção. As letras das composições de Geraldo Pereira ganhavam em realismo ao promover uma articulação com o universo do próprio sambista ao insinuar

⁵ As transcrições das 3 letras a seguir seguem as apresentadas na biografia *Um certo Geraldo Pereira*, que foram retiradas “das partituras originais, mesmo quando com erros de português ou diferenciadas da memória musical popular” (CAMPOS et al., 1982, p. 144), sendo que o ano apresentado se refere à data de gravação da canção e não ao ano de sua composição.

⁶ Embora as figuras masculinas e femininas retratadas nas composições de Geraldo Pereira estejam estabelecidas dentro de um contexto histórico-social, utilizaremos o termo personagem por entendê-las como criações ficcionais, visto que “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance [e, nesse sentido, também da canção narrativa], a visão da vida que decorre dele, os significados e os valores que o animam” (CANDIDO, 1976, p. 53).

práticas sociais conservadoras em relação aos gêneros⁷ a partir de “uma filosofia da prática cotidiana, seja no comércio social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte”, observa Muniz Sodré (1998, p. 45), em *Samba, o dono do corpo*.

Nesse livro, Sodré aponta que as composições produzidas entre os anos de 1938 e 1955 por Geraldo Pereira dão sequência a “uma das principais características do samba carioca: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional” (SODRÉ, 1998, p. 43). De acordo com o pesquisador, nas letras de sambistas como Geraldo Pereira e Wilson Batista as palavras adquirem uma operacionalidade em relação ao mundo visto, uma vez que seus “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).

Para refletirmos sobre as relações amorosas nos sambas de Geraldo Pereira, recorreremos ao estudo clássico do sociólogo Manoel Tosta Berlinck, já citado, no qual, a partir de um estudo assimétrico de letras de sambas, o pesquisador sugere a predominância de três imagens femininas⁸: a “doméstica”, a “piranha”⁹ e a “onírica”. Para ele, a mulher “doméstica” é submissa e passiva, aquela que proporciona a organização do lar e do cotidiano do homem, cujas vontades devem ser sempre atendidas e compreendidas, numa espécie de proteção quase materna. Entretanto, observa o ensaísta,

[...] se tal tipo de estrutura traz vantagens para o homem, traz também uma carga de repetição e padronização tal que o homem acaba se sentindo prisioneiro desse cotidiano. [...] [Nessas composições] não há lugar para defeitos masculinos. Ele quando muito sofre a incompreensão feminina (BERLINCK, 1976, p. 103-104).

7 No livro *Mulheres dos Anos Dourados*, Carla Pinsky demonstra como as publicações de destaque dirigidas ao público feminino como “Jornal da Moças (anos 1940 e 1950) e Cláudia (década de 1960), além de Querida e O Cruzeiro” (PINSKY, 2014, p. 10), veiculavam ideias a respeito de normas sociais e regras de comportamento condizentes para cada gênero. A esse respeito, a historiadora afirma que “Quando falamos em gênero, estamos falando da construção cultural do que é percebido e pensado como diferença sexual, ou seja, das maneiras como as sociedades entendem, por exemplo, o que é ‘ser homem’ e ‘ser mulher’. [...] Nessa perspectiva, [...] as oposições do tipo ‘santa’ / ‘puta’, ‘moça de família’ / ‘leviana’, e os papéis [...] tais como ‘esposa ideal’, ‘boa mãe’, ‘pai de família’ são encarados como concepções produzidas, reproduzidas, mas também, transformadas ao longo do tempo, que podem variar em cada contexto histórico” (PINSKY, 2014, p. 11, grifos da autora).

⁸ Este estudo será retomado também pelo sociólogo Rubem Oliven, no artigo “A mulher faz e desfaz o homem”, de 1987.

⁹ A respeito da classificação pejorativa de mulher “piranha”, destacamos os comentários de Cilene 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, grifo da autora).

A mulher “piranha”, que surge em oposição à “doméstica”, é aquela que não tendo compromisso com nenhum homem torna-se capaz de satisfazer o malandro em sua boemia. No entanto, a visão do homem emocionalmente dependente, impotente no controle da vontade feminina o torna ciumento e inseguro, construindo, assim, a figura da mulher como “infiel, traidora e pecadora” (BERLINCK, 1976, p. 107). De acordo com a análise de Berlinck,

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. Assim como o malandro é conquistador, é irresistível, possui muitas companheiras e troca de mulher constantemente, pois sempre desconfia dos sentimentos da mulher do momento, a “mulher piranha” precisa existir para justificá-lo (BERLINCK, 1976, p. 109, grifos do autor).

Diferente dos dois primeiros tipos femininos – a “piranha” e a “doméstica” – que são caracterizadas de modo bem específico e com quem a figura masculina pode se relacionar por encontrá-las na vida real, o terceiro tipo é apresentado pelo estereótipo da mulher “onírica”, aquela que se materializa apenas nos sonhos do compositor e, por não supor uma relação possível, leva a figura masculina “fantasiosa” a sentir-se solitária. Como a mulher “onírica” ocorre apenas no plano imaginário, ela assume as mais variadas representações.

No caso do samba, o sonho gera a concepção de mulher que não existe e que por isso (sic), é figura romântica estereotipada; sem os detalhes do cotidiano, o perfil da mulher onírica se define por [...] *slogans* românticos que possuem maior ou menor força poética, mas revelam um tipo feminino sem individualidade sem elementos reais, que são fornecidos pelo cotidiano. Ela pode assumir inúmeros contornos [...], mas nunca é a mulher que se tem que, estando dentro da estrutura normativa, só pode ser doméstica ou piranha. Por isso, o homem que a concebe, é um ser externo a ela, não se relacionando. [...] Nesse sentido, a correlação do sonho é a solidão [masculina] porque não implica numa relação e sim numa procura [...] (BERLINCK, 1976, p. 112).

1. “Humilde teto”: o abandono feminino

Na letra de “Humilde Teto”, vemos que, por se ver cansado de sofrer, o sujeito poético masculino parece procurar a companheira e pedir a ela que retorne ao lar e, por conseguinte, ao relacionamento conjugal. Vejamos a letra:

Volta para o meu humilde teto
 Que eu preciso viver perto
 Do teu coração
 Volta, vem prestar o teu socorro
 Vem depressa que eu morro
 Nessa solidão

Esses dois meses de ausência
 Destruíram minha vida serena
 Volta para casa, tenha consciência
 Volta para casa morena.

A respeito da constituição do lar, espaço social importante no cancionário de Geraldo Pereira. Para Cláudia Matos, no estudo *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, “A casa, o lar, [são] motivos frequentes nos sambas lírico amorosos”, pois dentre as “coisas que o apaixonado pode oferecer à sua bem-amada, a mais significativa e valiosa é a casa, que está ligada à ideia de casamento” (MATOS, 1982, p. 139). Isso significa que a casa representa uma adesão ao mundo do casamento e da família, conforme repercute na visão do homem, responsável por proporcionar isso à companhia.

Em *A poética do espaço*, o filósofo francês Gaston Bachelard procura “estudar os problemas colocados pela imaginação poética” (BACHELARD, 1974, p. 183), tentando conhecer em essência algumas imagens desencadeadas por diferentes espaços íntimos, recorrentes na literatura, que participam da vivência humana, provocando sentimentos e lembranças, tais como a casa (e suas partes, porão e sótão). Ao considerar a casa como o abrigo primordial do homem, ele afirma que “a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 1974, p. 201); mesmo quando ela é humilde e cheia de defeitos, no devaneio torna-se reconfortante e dá estabilidade emocional, por isso é tratada como “um verdadeiro cosmos”, “o nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1974, p. 200). A letra da composição “Humilde Teto” não evidencia as razões que motivaram a partida da personagem feminina; apesar disso, podemos entender que ao abandonar a casa ela não está apenas negando o mundo familiar e certa ordem projetada pelo homem, conforme sugere Matos, mas também (e em essência) desintegrando-se de uma dada realidade simbólica de conforto e de proteção, na qual a casa funcionaria como lugar de concentração do homem, que o mantém, “através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (BACHELARD, 1974, p. 201).

Na canção temos a ocorrência de dois tempos: o da presença da amada e o de sua ausência, visto que o homem, anteriormente “protegido” pelos cuidados da “mulher doméstica”, que o amparava, agora, afirma que “Esses dois meses de ausência / Destruíram [...] [sua] vida serena”. Aqui, podemos associar a estabilidade emocional masculina ao espaço da casa junto à mulher, visto que sem ela esse lugar não existiria enquanto ambiente

organizado e aconchegante, sendo que esta representa uma espécie de sustentáculo familiar sem o qual a existência masculina se arruína. A casa parece significar não apenas um lugar de integração, mas também de construção de uma vida amorosa segura, um lugar de conforto emocional do homem. Nesse caso, a imagem da casa se associa bem a “um verdadeiro cosmos”, conforme entendida por Bachelard (1974, p. 200). Por essa razão, a personagem masculina de “Humilde teto” suplica pelo retorno da amada ao lar: “Volta para o meu humilde teto / que eu preciso viver perto / do teu coração”.

Ao caracterizar o espaço físico da casa como sendo “humilde”, a personagem masculina se caracteriza como pertencente a um espaço social desfavorecido, e, talvez, por esse motivo, não possa oferecer à sua amada nada além de uma residência modesta. Se considerarmos a tradição das composições de sambas, podemos sugerir que tal estado emocional de padecimento masculino funciona como uma espécie de acusação de interesse financeiro contra a mulher que, semelhante à personagem feminina da composição “Ai que Saudades da Amélia¹⁰” (1942), de Ataulfo Alves e Mário Lago, não tem “consciência”, não vê que ele é um “pobre rapaz” – ou melhor seria dizer que ela tem consciência de que ele é um rapaz pobre? – e, por isso, o abandona, não desejando para si apenas um “humilde teto”.

Outra possibilidade para o padecimento masculino seria resultante da frustração em ver que o que ele proporcionava à mulher não foi suficiente para mantê-la ao seu lado, tal como o que ocorre na composição de “Oh! Seu Oscar¹¹”, também de Ataulfo, em parceria com Wilson Batista, de 1939, a respeito da qual Oliveira observa que ela 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 [...], entretanto tal empenho não resulta na adequação feminina ao mundo da casa [...], [sendo que ela] prefere ceder à vida mundana, voltando-se para a rua como espaço de libertação, sobretudo sexual (OLIVEIRA, 2015, p. 39-40).

Além da exaltação do sofrimento masculino, resultante da solidão em que se encontra o eu lírico da canção, expressa pelo verso “Vem depressa que eu morro nessa solidão”, percebemos que ao apelar para “consciência” da mulher, ele demonstra comungar da ideia de

¹⁰ Vejamos apenas um trecho da canção, para exemplo: 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 / [...] / Às vezes passava fome ao meu lado / e achava bonito não ter o que comer. / E quando me via contrariado, dizia: / “meu filho, que se há de fazer?” / Amélia não tinha a menor vaidade / Amélia é que era mulher de verdade.

¹¹ Segue um trecho da canção: [...] 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!

que cabe à esposa a responsabilidade pela manutenção da ordem familiar. Obviamente, a vida serena pretendida pelo homem só existia para ele; se assim não fosse, a “morena” não teria partido, submetendo-o a dois tipos de desordem: a concreta, do lar, e a emocional. Ao afirmar que “Esses dois meses de ausência / destruíram minha vida serena” percebemos como, no imaginário do sambista, o que caracteriza a imagem da figura feminina “doméstica”, centrada no lar, é,

[...] seu despojamento, sua capacidade de dar segurança emocional aos homens, que por sua vez se apresentam na MPB como seres carentes, vítimas de perdas irreparáveis e em busca de uma figura mítica, que lhes proporcione um amor incondicional (OLIVEN, 1987, p. 58).

Assim, podemos deduzir que para que a personagem masculina de “Humilde teto” volte a ter uma “vida serena”, é necessário existir um tipo feminino “doméstico”, “uma ‘mulher de verdade’, a qual, se preciso for, passa fome ao seu lado e acha bonito não ter o que comer” (BERLINCK, 1976, p. 103), capaz de moldar-se tanto às possibilidades financeiras quanto emocionais do homem: “Nessa correlação, a mulher doméstica é concebida como servidora do homem que foi feito para ser servido” (BERLINCK, 1976, p. 104).

2. “Lar desabitado”: o anseio masculino pela vingança divina

Na letra de “Lar desabitado”, o eu lírico expressa seu desentendimento amoroso vinculado a uma retórica religiosa, cuja vontade divina está associada à realização de seus desejos e apelos. Convém destacar que o tema do abandono feminino volta a aparecer, revelando a ação da mulher como motivadora da ação / não ação masculina, visto que a relação conjugal se desfaz em consequência da traição feminina. Vejamos:

Ela deixou
 O meu lar desabitado
 Meu coração desprezado
 Cheio de mágoa e rancor
 Deixou minh'alma
 Soltando soluços de desgosto
 E uma lágrima em meu rosto
 Chorada com todo ardor
 Mas hei de vê-la
 Novamente aqui na serra
 Com os joelhinhos na terra
 A chorar pelo que fez
 E estas lágrimas
 Que hoje eu choro de agonia
 Chorarei de alegria

Sem aceitá-la outra vez

Quando o sol vai descambando
 Ouço os sinos badalando
 Lá na capela
 Vejo em bando os passarinhos
 Recolhendo-se aos ninhos
 Me lembro dela
 Deus é justo e poderoso
 Fui traído, é doloroso
 Eu não fiz nada a ela.

Embora sofrendo, o posicionamento do eu lírico não se limita ao lamento. O que temos aqui é a mais pura expressão do rancor e da vingança masculina, tendo a vontade divina por aliada, pois Deus, como representante do domínio masculino, “é justo e poderoso”.

Conforme demonstra Beatriz Borges, no livro *Samba-canção, fratura e paixão*, no qual se propõe a “*estudar* a linguagem da paixão [e] *entender* os mecanismos de recepção” (BORGES, 1982, p. 14, grifos da autora) que envolvem a composição desse gênero musical, refletindo acerca do fenômeno do *kitsch*¹², o uso de “metáforas bíblicas não surgem por acaso. [...] [Sendo] a expressão de um pensamento submisso a forças místicas” (BORGES, 1982, p. 67). Isso nos leva a associar a letra dessa composição à temática do samba-canção, na qual “a religiosidade, a sensação do pecado e o castigo são aspectos recorrentes nessas letras presas ao fatalismo cristão” (BORGES, 1982, p. 128).

Outra explicação para o uso de referências religiosas nos é oferecida pelo pesquisador Ricardo Azevedo, no artigo “Letras de samba, modelos de consciência e discursos populares”, no qual reconhece dois modelos de discurso no universo poético da Música Popular Brasileira, divididos em duas “linhas bastante imprecisas e esquemáticas” (AZEVEDO, s/d, p. 1): o modelo de consciência hegemônico, moderno e escolarizado¹³ e o modelo de

¹² Segundo Borges, “Decorrência da arte *culta*, o *kitsch* se marca como a arte da classe média ou baixa, que, na perseguição do mito da grande arte, copia, imita procedimentos, muitas vezes exagerando-os (daí o *efeitismo*), atropelando-os sem muita organicidade, caracterizando-se pelo *excesso* e pelo *rebuscamento*” (BORGES, 1982, p. 112, grifos da autora). Dessa forma, “O samba-canção se insere no terreno do *kitsch* na medida em que também opera uma apropriação de padrões de arte culta e com isso se situa na fronteira entre produção culta e produção popular, criando um gênero misto que confunde bom e mau gosto” (BORGES, 1982, p. 17-18).

¹³ A respeito do modelo discursivo de consciência hegemônico, moderno e escolarizado, “pode-se dizer que apresenta como paradigmas e substratos predominantes certas tendências em geral relacionadas à chamada cultura moderna: O individualismo (a maximização das liberdades individuais); o pensamento abstrato, analítico e crítico; a reflexividade (o constante reexame das práticas sociais, o que inclui a reflexão sobre a natureza da própria reflexão); a objetividade (a visão pretensamente não impregnada pelo sujeito); a valorização da técnica; a secularização e, o que é relevante, o enraizamento da cultura escrita” (AZEVEDO, s/d, p. 1).

consciência popular. Segundo o autor,¹⁴ “o modelo discursivo popular parte da suposição de que as pessoas não são livres e autônomas, mas estão situadas dentro de redes hierárquicas” (AZEVEDO, 2006, p. 12), cujo pensamento, existente na ideologia cristã, de que Deus é justo, faz com que nas composições de samba ele seja apresentado como potencialmente capaz de solucionar os problemas enfrentados pelas personagens masculinas que sofrem. O sofrimento destaca-se nas letras de samba como uma espécie de imperativo categórico do destino para estabelecer a ordem natural da vida.

De acordo com Oliven, em várias composições da década de 1950, assim como verificamos nesta, ocorre o chamado “complexo de Dalila”, ou seja, a ideia de que a mulher ao trair o homem retira dele a sua razão de viver, restando somente, como reação desesperada, vingar-se (Cf. OLIVEN, 1987, p. 62). Na primeira parte da composição, o que nos chama a atenção, mais do que a desarmonia do lar e a desestruturação emocional masculina, dadas pelas expressões “lar desabitado” e “coração desprezado”, é o estado de “mágoa e rancor” despertado pela traição da mulher, que faz o homem ansiar por vingança.

Ao afirmar nos versos finais que “Deus é justo e poderoso”, percebemos que a real aspiração não é por justiça, “a grande metáfora do samba-canção” (BORGES, 1982, p. 69), mas por vingança, uma vez que na primeira parte da letra o desejo do homem é ver aquela mulher que retribuiu o amor masculino com um comportamento de “piranha” (Cf. Berlinck, 1976, p. 107) “Com os joelhinhos na terra / A chorar pelo que fez”. Confiando a retaliação pela ofensa sofrida a uma força oculta que “tudo sabe” e, portanto, seria capaz de responsabilizar o verdadeiro culpado pela separação, ele afirma convicto: “eu não fiz nada a ela”. Semelhante à conhecida composição “Vingança”, de Lupicínio Rodrigues,¹⁵ a frustração por ter sido traído leva a personagem masculina a ambicionar uma alegria que será sentida quando ele, enfim, a desprezar: “Chorarei de alegria / Sem aceitá-la outra vez”.

Em *A poética do Espaço*, Gaston Bachelard toma a imagem do ninho, bastante recorrente na literatura, e a compara com a casa, afirmando que tais “imagens [...] suscitam em nós uma primitividade” (BACHELARD, 1974, p. 257). Desta maneira,

¹⁴ No estudo de Azevedo, fica evidente que o pesquisador tem consciência de que a divisão em dois modelos discursivos, defendida por ele, revela imprecisões e se trata apenas de uma classificação esquemática, uma vez que o território da cultura popular é bastante amplo e complexo.

¹⁵ Conforme observa Ruben George Oliven, em “Vingança”, grande sucesso de vendas em 1951 e 1952, “a reordenação do mundo [masculino] se dá por meio da vingança, que é a retribuição dada à mulher pelo mal que ela fez” (OLIVEN, 1987, p. 61). Segue um trecho da canção: “[...] Mas, enquanto houver força no meu peito / Eu não quero mais nada / E pra todos os santos / Vingança, vingança / Clamar / Ela há de rolar qual as pedras / Que rolam na estrada / Sem ter nunca um cantinho de seu / Para poder descansar”.

A casa-ninho nunca é nova. Poder-se-ia dizer, de uma maneira pedante, que ela é o “lugar natural da função de habitar”. A ela se volta, ou se sonha voltar, como o pássaro volta ao ninho, como o cordeiro volta ao aprisco. Este signo do retorno marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho (BACHELARD, 1974, p. 261-262, grifo do autor).

Os versos “Quando o sol vai descampando / [...] / Vejo em bando os passarinhos / Recolhendo-se aos ninhos” demonstram a relação do sentimento amoroso com o estado original de plenitude em que o homem se encontrava, sugerido por um mundo organizado em consonância com a ordem cósmica natural. A representação da saudade vivenciada pelo sujeito poético masculino é identificada quando o mesmo afirma lembrar-se da companhia quando vê “em bando os passarinhos / recolhendo-se aos ninhos”. Assim,

Há um lamento nesse canto de ternura. [pois] Se se volta à velha casa como se retorna ao ninho, é porque as recordações são dos sonhos, é porque a casa do passado transformou-se numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas (BACHELARD, 1974, p. 262).

Esse aspecto se traduz na canção por uma letra que explora, simbolicamente, o espaço doméstico como lugar de conforto, mas de maneira bastante idealizada, apelando para a natureza como local primitivo, primeira morada do homem – no sentido mítico bíblico – cuja ordem paradisíaca foi quebrada com a partida da mulher “piranha” que, tal como a Eva pecadora, ocasiona também a queda da figura masculina, representada na composição pelo sofrimento do eu lírico.

3. “Acabou a sopa”: os desacertos no/do mundo do samba

Na letra de “Acabou a sopa”, primeira composição individual de Geraldo Pereira, temos um sujeito poético masculino imperativamente disposto a não ser mais ludibriado pela companhia. 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 mais criança
 Se eu lhe perdoar
 Fará depois pior...

Essa canção demonstra como se estabelecem as relações afetivas entre homens e mulheres dentro de um espaço social definido, o do mundo do samba, representado pelo baile na gafieira. Tal espaço, conforme propomos a analisá-lo, seria capaz de revelar as relações estabelecidas entre os gêneros masculino e feminino a partir de domínios de ação social, capazes de, ideologicamente, determinar comportamentos específicos para homens e mulheres, conforme se dão no contexto histórico de sua produção.

Assim, ao inverter o lugar comum socialmente estabelecido para os gêneros, em “Acabou a sopa”, 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 da casa, 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”, observa Cilene Pereira (2013, p. 7), no artigo De mulheres e malandros: o samba de Geraldo Pereira (e outros sambas).

Em “Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o ‘Estado Novo’”, o historiador Adalberto Paranhos destaca como a canção popular, produzida nas décadas de 1940 e 1950, buscava “captar vozes destoantes das falas oficiais [do Estado Novo], 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

motivo, 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) e socialmente estabelecidos para elas, tal como observamos em “Acabou a sopa”.

Entretanto, isso não significa um lugar de conforto para a personagem feminina da composição; pelo contrário, confere a ela o título de “piranha”, conforme apontado por Berlinck, devido a sua ação transgressora, pautada, 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 homem 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 DaMatta, no livro *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte do 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).

Da mesma forma, Bachelard entende que ser colocado para fora da casa é ter de lidar com a “hostilidade dos homens e a hostilidade do universo”, prefigurando uma espécie de expulsão dupla, pois, “Antes de ser ‘jogado no mundo’ [...], o homem [entendido em seu sentido largo] é colocado no berço da casa” (BACHELARD, 1974, p. 202). Essas imagens do espaço social da casa, conforme construídas por DaMatta e Bachelard, reforçam o que significa a expulsão da mulher, na canção de Geraldo Pereira e Augusto Garcez, ao mesmo tempo em que asseguram a casa como lugar de oposição ao espaço público, externo, desprotegido.

Considerações finais

As composições de Geraldo Pereira foram aqui entendidas por nós como uma esfera discursiva que veiculava as percepções da realidade objetiva dentro do contexto em que o compositor estava inserido e cujas práticas cotidianas representavam as camadas de baixa renda da população carioca. Em uma época (décadas de 1930 a 1950) em que as imagens criadas pelos homens a respeito das mulheres perpassavam a questão das relações de poder e reproduziam conceitos e narrativas que perpetuavam discursos com padrões comportamentais fixos para ambos os gêneros, percebemos como Geraldo Pereira expõe, em suas composições, a pluralidade de possibilidades que observava ao seu redor em relação às temáticas da traição, abandono e reconciliação, sempre inscritas em espaços sociais, dos quais destacamos a casa, a rua e o samba.

A partir das análises das letras de “Acabou a sopa”, “Lar desabitado” e “Humilde teto”, percebemos que suas narrativas contêm uma visão particular do compositor a respeito da realidade da época, encenando ações que se contrapunham às normas do comportamento ditas apropriadas, reformulando, de certa maneira, os limites socialmente fixados para homens e mulheres. Isso se dá, principalmente, ao demonstrar um comportamento mais liberado por parte das personagens femininas, representadas sempre como agentes capazes de impor a sua vontade na relação, seja traindo o companheiro, como demonstramos em “Acabou a sopa” ou em “Lar desabitado”, seja abandonando uma vida que não lhe era satisfatória, como evidenciamos em “Humilde teto”.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Ricardo. *Letras de samba, modelos de consciência e discursos populares*. Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Letras-de-samba.pdf>> Acesso em 12 ago. 2016.
- AZEVEDO, Ricardo. Palestra: O abençoado e o danado do samba. *Caixas com Letras – Cultura popular, artesanato de tradição e livros afins*. Caderno Arte Sol2, Publicação ArteSol Artesanato Solidário, 2006, p. 53-70. Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Abençoado-e-danado-do-samba-1.pdf>> Acesso em 20 set. 2017.
- BACHELARD, Gaston. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana; O ninho. In: *A poética do espaço*. São Paulo: abril Cultural, 1974, p. 199-244; 255-265 (Coleção Os pensadores).
- 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.
- BORGES, Beatriz. *Samba-Canção. Fratura & Paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- COLEÇÃO FOLHA: raízes da música popular brasileira. Disponível em: <<http://raizesmpb.folha.com.br/vol-23.shtml>> Acesso em: 24. Ago. 2016.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte do Brasil*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>> Acesso em: 29 set. 2016.
- Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo, Art Ed., 1977.
- MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- OLIVEIRA, Larissa Archanjo de. *As mulheres que fazem o samba: um estudo da personagem feminina nos sambas de Ataulfo Alves (décadas de 1940 e 50)*. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - UNINCOR, Minas Gerais, Três Corações, 2015.
- OLIVEN, Ruben George. A mulher faz e desfaz o homem. Porto Alegre: *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, p. 133-144, jul./dez. 2013. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF27/6.3_Alem_das_amelias_musica_popular_relacoes_de_genero.pdf Acesso em: 20 out. 2017.
- 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.
- PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Contexto, 2014.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. v. 1: 1901-1957, São Paulo: 34, 1997.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

Artigo recebido em fevereiro de 2018.

Artigo aceito em abril de 2018.