

## AS RELAÇÕES AMOROSAS NO SAMBA DE GERALDO PEREIRA<sup>1</sup>

Paola Arcipreti dos Santos Coelho<sup>2</sup>

**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). O objetivo deste artigo é analisar a produção lírico amorosa do compositor mineiro, buscando refletir, a partir de 5 letras, acerca dos desentendimentos amorosos motivados por relações descompromissadas estabelecidas entre os gêneros feminino e masculino, vividas no mundo do Samba, conforme se davam no contexto histórico de sua produção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Geraldo Pereira; samba; lírica-amorosa

**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). The objective of this article is to analyze the lyric love production of the composer from Minas Gerais State, aiming to reflect, in 5 of his lyrics, about love disagreements motivated by uncompromising relationships between male and female genders, dwelt in Samba world, as they happened in the historical context of his production, specially.

**KEYWORDS:** Geraldo Pereira; samba; lyric love.

### Introdução

Durante os anos de 1939 e 1955, o mineiro Geraldo Pereira compôs 77 sambas, nos quais retratava as classes populares pertencentes aos morros e subúrbios cariocas por meio de um enredo narrativo que proporcionava a seus ouvintes uma perspectiva masculina acerca das relações amorosas estabelecidas entre as personagens<sup>3</sup> ali retratadas. Suas composições ganhavam em realismo ao promover uma articulação com o universo do próprio sambista ao insinuar práticas sociais conservadoras em relação aos gêneros 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” (SODRÉ, 1998, p. 45).

Entre seus temas, destacavam-se 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

---

<sup>1</sup> Este artigo deriva de algumas ideias apresentadas na dissertação *Sem compromisso: um estudo acerca da lírica amorosa de Geraldo Pereira*, defendida no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), sob orientação da Profa. Dra. Cilene Pereira.

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

<sup>3</sup> 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.

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.

Atentando para essa última perspectiva, propomo-nos a analisar, neste artigo, cinco letras de canções<sup>4</sup> que evidenciam os relacionamentos e desentendimentos amorosos motivados pelo comportamento descompromissado de homens e mulheres no espaço social do samba, aqui representado tanto pela festa do Carnaval quanto pelos bailes de gafieiras.

Consideramos que a Música Popular Brasileira (e o samba em especial), como manifestação cultural, é capaz de demonstrar as relações entre gêneros conforme se dão no contexto histórico de sua produção. A esse respeito, Manoel Berlinck assevera que

[...] 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).

As letras das composições de Geraldo Pereira analisadas neste artigo são: “Até hoje não voltou” (1946), realizada em parceria com Portela; “Sem compromisso” (1944), em parceria com Nelson Trigueiro; “Vai que depois eu vou” (1946); “Quando ela samba” (1942), com J. Portela; e “A falsa baiana” (1944)<sup>5</sup>.

### **Relações amorosas no mundo do samba**

Em muitas composições de Geraldo Pereira, e do samba praticado nas décadas de 1930/50, a casa é ofertada pelo homem à mulher como prova de amor, uma espécie de comprovante de “boas intenções” e de determinação dos lugares masculino e feminino. Na letra da composição de “Até hoje não voltou”, percebemos a projeção de um tipo feminino

---

<sup>4</sup> As transcrições das letras seguem as apresentadas na biografia *Um certo Geraldo Pereira*, visto que foram retiradas das partituras originais. (Cf. CAMPOS; GOMES; SILVA; MATOS, 1982, p. 144).

<sup>5</sup> As transcrições das 5 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.

idealizado pela personagem masculina, que se esforça em dar um bom padrão de vida para uma mulher em troca da tentativa de moldá-la a um estereótipo comportamental distante do mundo do samba.

Eu fui buscar  
Uma mulher na roça  
Que não gostasse de samba  
E nem gostasse de troça  
Uma semana depois que aqui chegou  
Mandou esticar os cabelos  
E as unhas dos pés pintou  
Foi dançar na gafeira  
Até hoje não voltou

Ela não tinha um vestido, um sapato,  
Que se apresentasse, eu comprei  
Chegou toda errada, falar não sabia  
Foi eu que a ensinei  
Perdi tanto tempo, gastei meu dinheiro  
Fui tão longe, à toa  
Mas vi que sou muito infeliz  
É melhor eu viver sem patroa.

Na tentativa de alcançar a felicidade matrimonial plena, o eu lírico da canção procura um tipo feminino ideal, localizado em espaço social oposto ao urbano, cujo comportamento fosse diverso do das mulheres conhecidas por ele: “Eu fui buscar / Uma mulher na roça / Que não gostasse de samba / E não gostasse de troça”. Aqui, vemos a figuração de espaços sociais distintos para diferentes tipos femininos: o rural, associado à ingenuidade, humildade e verdade, e o urbano, relacionado à malícia, exuberância e perfídia, conforme idealizado pelo imaginário masculino e pela representação de certa ordem social que aponta o espaço privado como pertencente ao gênero feminino.

O sociólogo Manoel Tosta Berlinck aponta, a partir de um “exame assistemático de letras de samba, a predominância de três imagens femininas” (BERLINCK, 1976, p.102): doméstica, piranha<sup>6</sup> e onírica, sendo que para cada uma dessas corresponde também um perfil masculino. Na perspectiva do ensaísta, a mulher doméstica seria aquela que, sendo submissa e

---

<sup>6</sup> A propósito dessa classificação, a pesquisadora Cilene Margarete Pereira argumenta: “[...] 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).

passiva, proporciona a organização dos serviços do lar e também do cotidiano do homem, cujas vontades devem ser sempre atendidas e compreendidas.

Já a piranha, que surge em oposição à mulher doméstica, seria aquela que não mantendo compromisso com nenhum homem torna-se capaz de satisfazer o malandro em sua boêmia, mas é vista como “infidel, traidora e pecadora” (BERLINCK, 1976, p.107), sendo, também por isso, capaz de “desconstruir emocionalmente a figura masculina, seja pela traição (ou sugestão desta) ou pelo abandono do lar, negando muitas vezes, submeter-se ao mando do homem” (OLIVEIRA, 2015, p.39).

Diferentemente dos dois primeiros tipos femininos – a “piranha” e a “doméstica” –, surge um terceiro modelo, com caracterizações específicas e com quem a figura masculina não consegue se relacionar por não a encontrar na vida real, a mulher “onírica”. Esta se materializa apenas nos sonhos do compositor e, por não supor uma relação possível, leva a figura masculina a sentir-se solitária.<sup>7</sup>

Considerando essa tipologia, vemos, em “Até hoje não voltou”, que o ambiente da mulher “onírica” (construído a partir das idealizações do homem), que ele pretende domesticar e privatizar (no sentido de mantê-la no privado), é exatamente o contrário do universo daquela outra mulher que frequenta o samba e se expõe publicamente na gafieira, chamada, nos termos esquemáticos de Berlinck, de “piranha”, justamente por infringir as regras de domesticação social masculinas.

Percebemos como a mudança do cenário rural para o urbano marca a diferença entre os dois modos de vida, denunciados pela inadequação da personagem feminina ao ambiente citadino e pela tentativa do eu lírico em torná-la apropriada não só aos padrões idealizados por ele (“Que não gostasse de samba / E não gostasse de troça”), mas também àqueles supostamente exigidos pela comunidade urbana com a qual ela teve/tem contato (“Mandou esticar os cabelos / E as unhas dos pés pintou”), afirmando que, na sociedade brasileira, “a roupa e a aparência (que incluem o modo de andar, falar e gesticular) ajudam a manter uma posição de membro da ‘casa’, mesmo quando se está em plena ‘rua’” (DAMATTA, 1990, p. 98, grifos do autor).

---

<sup>7</sup> Essa tipologia feminina nasce, conforme vemos, de uma relação dialética entre os gêneros, considerando também a voz autoral masculina, constituindo uma espécie de imaginário a respeito da mulher que aparece não só na música popular brasileira, mas em outras produções culturais.

Como forma de transformar a mulher em um tipo feminino ideal, o homem se responsabiliza pelos “ajustes” necessários, proporcionando a ela uma transformação estética, física e comportamental que satisfizessem os códigos de civilidade cidadina (“Ela não tinha um vestido, um sapato, / Que se apresentasse, eu comprei / Chegou toda errada, falar não sabia / Foi eu que a ensinei”). Aparentemente, o eu lírico com essas ações reafirma a antiga ideia de que o homem é “a ‘cabeça da mulher’, [e, portanto,] deve comandá-la em todas as situações”, conforme explica Ronaldo Vainfas, aludindo ao padrão comportamental dos gêneros instituído pela moral cristã ocidental (VAINFAS, 1986, p. 51)

Roberto DaMatta, ao estabelecer a relação entre as esferas públicas e privadas de poder, marca a existência de duas formas de conceber o mundo, segundo ele

[...] a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que *casa* remete ao universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: lugar de calor (como revela a palavra de origem latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa descansa-se. Assim, os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles da rua. Na casa temos associações rígidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue; na rua, as relações têm um caráter indelével de escolha ou implicam essa possibilidade (DAMATTA, 1990, p.73, grifos do autor).

Contrapõe-se, portanto, os dois espaços: a casa, lugar de conforto, calma, calor e controle; e a rua, espaço de movimentação, ação, da liberdade e de uma nova ordem, que não passa, é preciso lembrar, pela autoridade masculina marital. DaMatta observa que o espaço da rua “é o local daquilo que os brasileiros chamam de ‘dura realidade da vida’” (DAMATTA, 1990, p. 75), isso porque, se por um lado, a rua pode oferecer infinitas possibilidades de prazer, uma espécie de promessa de libertação de um cotidiano esvaziado; por outro, ela é o lugar também do trabalho, de se conseguir o próprio sustento, “é o local público, controlado pelo ‘Governo’ e pelo ‘destino’, essas forças impessoais sobre as quais o nosso controle é mínimo (DAMATTA, 1990, p. 75, grifos do autor).

Desta maneira, as barreiras simbólicas, demonstradas pela distinção entre as mulheres da cidade e as da roça, na composição “Até hoje não voltou” (o lugar ganha, aqui, uma dimensão simbólica importante, conforme DaMatta explica em relação à dicotomia casa e rua), fazem com que a personagem masculina afirme que ela “Chegou toda errada, falar não sabia”, foi ele quem “ensinou”. Tal atitude alude ao que Bourdieu define como “uma espécie

de confinamento simbólico”, em que a dominação se impõe pelo fato do homem querer ensinar à mulher a “ocupar o espaço, caminhar e adotar posições corporais convenientes” (BOURDIEU, 2002, p. 39), ensinamentos aqui relacionados, ainda, a uma ideia de civilidade esperada dentro do espaço social urbano.

Entretanto, de acordo com a narrativa da canção, o sonho de “domesticação” logo se torna um pesadelo, pois a mulher idealizada (por meio de seu espaço de origem, a roça, tido também como espaço da ingenuidade, espécie de *locus* natural por excelência), desvencilha-se rapidamente das características de uma existência rural, adaptando-se prontamente aos costumes da cidade. Ela abandona o homem e o troca pela vida urbana, representada, na composição, pela gafieira, um espaço externo de diversão mundana, onde a mulher poderia agir por si mesma e não sob o jugo do marido. A mulher acaba tornando-se, na visão masculina, a imagem da “sexualização do pecado original” (VAINFAS, 1986, p. 83), fadada a cumprir seu “destino de mulher”. A canção reforça, assim, o tema do esforço masculino não recompensado pela companheira ingrata, comum nas letras de samba do período. Essa construção do feminino é originária (não podemos nos esquecer!) de uma visão masculina, alimentada por um imaginário social e religioso.

A experiência amorosa fracassada leva o sujeito poético à rejeição da própria concepção de lar, pois conclui: “É melhor eu viver sem patroa”. Essa afirmativa não revela que a personagem queira necessariamente viver sem mulher, mas sim sem alguém “ordenando” a sua vida. Conforme demonstra a análise de Cláudia Matos, a respeito da composição de “Até hoje não voltou”,

Ao lado de uma denúncia da inutilidade do casamento tradicional para fazer a felicidade do sujeito, outras denúncias se esboçam: a inutilidade do dinheiro, que compra sapato e vestido, mas não compra o amor, a inutilidade de toda uma conduta de respeito aos valores oficiais, dos quais não se excluíram o trabalho e a vida regrada (MATOS, 1982, p. 97).

Já a letra da composição “Sem compromisso” “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, grifos do autor). 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  
Pra 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 pára o samba  
Bate palmas, pede bis.

Não sabemos 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] em que todos são vistos por todos” (DAMATTA, 1990, p. 89), queixa-se e a ameaça: “É bom acabar com isso / [...] Pra não haver bate-boca dentro do salão”. Percebemos como o eu lírico pretende se “atracar” com a mulher por ela estar “sem dono” no baile, o que parece estar em disputa, nesta 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*” e que “a agressividade [é o] componente básico da personalidade competitiva (SAFFIOTI, 1987, p. 36, grifo da autora), o que torna o homem também prisioneiro de uma representação dominante, “que impõe a todo homem o dever de afirmar em toda e qualquer circunstância, sua virilidade” (BOURDIEU, 2002, p. 64)

Conforme assevera Bourdieu, na perspectiva da “violência simbólica”<sup>8</sup> resultante da dominação masculina,

[...] 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

---

<sup>8</sup> Para Bourdieu, a violência simbólica “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, 2002, p. 47).

masculinos tem sua contrapartida tenebrosa nos medos e nas angústias que a feminilidade suscita: fraça e princípios de fraqueza enquanto encarnações da *vulnerabilidade* da honra [...] (BOURDIEU, 2002, p. 64, grifos do autor).

A personagem feminina, ao exercer sua sexualidade, dançando “sem compromisso”, torna-se uma ameaça à moral masculina, e a sua vulnerabilidade é destacada na composição quando o mesmo 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. Segundo as considerações 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, grifos da autora).

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 apenas servem para cumprir um ritual masculino de virilidade.

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 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 despontem como “capaz[es] de quebrar cadeias de padrões de conduta instituídos” (PARANHOS, 2013, p. 143) e socialmente estabelecidos para elas. Entretanto, isso não



significa um lugar de conforto para a personagem feminina de “Sem compromisso”, pelo contrário, confere a ela o título de “piranha”, conforme apontado por Berlinck, devido a 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.

Conforme assevera DaMatta, durante o período do Carnaval, as frustrações e misérias do ano inteiro são esquecidas, “deixamos de lado nossa sociedade hierarquizada e repressiva, e ensaiamos viver com mais liberdade e individualidade” (DAMATTA, 1990, p. 34). Nesse sentido, de acordo com DaMatta,

[...] discutir as peculiaridades de nossa sociedade é estudar também essas zonas de encontro e mediação, essas praças e adros dados pelos Carnavais, [...] onde o tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui – suspenso entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo – tocamos o reino da liberdade e do essencialmente humano (DAMATTA, 1990, p. 16).

Assim, o Carnaval propõe o desmantelamento de “grupos elementares”, como a família, por exemplo, permitindo que o período seja apresentado como válvula de escape masculino dentro do universo temático amoroso, como o que ocorre na letra da composição “Vai que depois eu vou!” (1946) a qual, conforme observa Pereira, “funciona como reverso de ‘Sem compromisso’, pois a queixa masculina (contra a mulher) diz respeito ao não transbordamento desta no samba enquanto o homem se farta de brincar o carnaval” (PEREIRA, 2013, p. 8-9). Vejamos a letra:

Está louca chamando pra casa  
Agora que o samba enfezou  
Estou com uma turma pra cabeça  
Não aborreça  
Vai que depois eu vou.

Gastei um dinheirão  
Na sua fantasia  
E você não sabe aproveitar  
E ainda fica empatando  
Não brinca, nem deixa a gente brincar

Ao contrário do que ocorre na letra de “Sem compromisso”, na qual a figura feminina demonstra impor a sua vontade de permanecer no baile dançando com quem bem entender; nessa composição temos um sujeito poético masculino que se revolta, pois a companheira

deseja que ele volte para casa em sua companhia, justamente quando o samba se torna animado: “Está louca chamando pra casa / agora que o samba enfezou”. Ao afirmar “Estou com uma turma pra cabeça”, notamos como a figura masculina estabelece o espaço social do samba como um lugar que reforça a cumplicidade entre os homens, ao mesmo tempo em que os afasta do mundo real.

DaMatta destaca que “o Carnaval [...] inventa seu espaço social que, muito embora possa estar determinado, é um espaço com suas próprias regras, seguindo sua própria lógica” (DAMATTA, 1990, p. 71). Assim, na letra da composição “Vai que depois eu vou” podemos perceber a inadequação da personagem feminina à folia de Momo, visto que quando a festa começa a ficar empolgante, ela decide querer ir embora e “Não brinca nem deixa [...] [o marido] brincar”. Conforme observa DaMatta,

Deve ser mencionado, como um dado importante, que o verbo *cantar*, como o verbo *brincar*, está cheio de possibilidades metafóricas no Brasil. Assim, brincar significa também relacionar-se, procurando romper as fronteiras entre posições sociais, criar um clima não-verdadeiro, superimposto à realidade. No Carnaval, quando “brincamos”, estamos nos relacionando e simulando posições sociais e sentimentos. Ou seja: estamos dramatizando relações, possibilidades, desejos, posições sociais. Daí o Carnaval ser um local onde todos estão vivendo como que num grande palco (DAMATTA, 1990, p. 118, grifos do autor).

Embora esteja fantasiada (e a fantasia tê-la custado ao marido: “Gastei um dinheirão / na sua fantasia”), percebemos como a mulher não está disposta a representar o seu papel no palco carnavalesco, pois pretende voltar para o curso da sua vida doméstica diária. Com isso, a canção “marca também o tema do carnaval / do samba como momento de extravasamentos das opressões do dia a dia – o que inclui uma mulher ordenadora do lar” (PEREIRA, 2013, p. 8-9), fazendo-nos sugerir que esse perfil feminino controlador aponta para responsabilidade masculina de chefe da família. No entanto, a despeito do querer feminino, na letra de “Vai que depois eu vou”, acaba imperando a vontade do homem, que categórico encerra a questão: “Não aborreça / vai que depois eu vou!”

Na composição “Quando ela samba”, conforme a análise de Cilene Pereira, percebemos que o casal vive o momento do samba de modo harmônico: o homem vendo e admirando, exuberante, a companheira sambar (Cf. PEREIRA, 2013, p. 17). Vejamos a letra da canção:

Quando minha cabrocha  
Entra no samba

Que tem na favela  
Com sua saia de roda  
Verde e amarela  
Sinto mesmo que todos  
Querem sambar  
Cantar com ela  
Eu não sei  
Qual o mistério que há  
Nas cadeiras dela

Quando o samba é bem cantado  
Batem palmas e é bisado  
Só para ver minha cabrocha sambar  
E quando eu a vejo sambando  
E cantando ao som do pandeiro  
Te juro me sinto  
Mais brasileiro

Inicialmente, percebemos a felicidade experimentada pelo sujeito poético como algo relacionado não apenas ao samba, mas também a um patriotismo referenciado pela vestimenta da mulher, uma “saia de roda verde e amarela”. Tal sentimento refere-se ainda ao de pertencimento a uma comunidade maior específica, a da “favela”. Conforme observa Pereira,

Ver a cabrocha sambar ao som do pandeiro é reconhecer seu lugar social como negro e brasileiro. Se nos atentarmos para a data da canção, 1942, podemos entendê-la, nesse sentido, como uma espécie de concessão do sambista mineiro ao lema ufanista do Estado Novo, que musicalmente teve no “samba de exaltação”, criado por Ary Barroso, sua mais completa realização (PEREIRA, 2013, p. 17).

A despeito da harmonia experimentada entre o casal, o que nos chama a atenção, em “Quando ela samba”, é o estado de dependência simbólica em que se encontra a mulher. Isso porque tanto ela quanto as outras cabrochas passam a existir “pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis” (BOURDIEU, 2002, p. 82) que satisfazem o deleite masculino na quadra, no samba.

No Carnaval, os ritos e regras sociais se invertem, proporcionando a seus participantes maior liberdade de ação, fazendo com que

[...] aquilo que no mundo diário [...] [era] considerado um “pecado”, ou seja, a provocação intensa do público e dos homens pelas mulheres, pass[e] a ser tomado como algo normal, como parte do estilo do festival. A norma do recato é substituída pela “abertura” do corpo ao grotesco e às suas possibilidades como alvo de desejo e instrumento de prazer (DAMATTA, 1990, p. 115, grifos do autor).

Logo no primeiro verso o eu lírico marca a posse diante do objeto amoroso representado pela mulher: “Quando a **minha** cabrocha / entra no samba / que tem na favela” (grifo nosso). Assim, a personagem feminina contribui para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico e social do sujeito poético masculino de “Quando ela samba”, o qual, ao se sentir orgulhoso por ver que os outros desejam a sua companheira (“Sinto mesmo que todos querem sambar”), afirma a sua “dominação em estado puro” (BOURDIEU, 2002, p. 31).

De acordo com a letra da composição, notamos como a cabrocha é dotada de uma força estranha, que poderia ser associada à magia, visto que encanta de tal forma os presentes no baile com seu gingado que o eu lírico chega a afirmar: “Eu não sei qual o mistério / Que há nas cadeiras dela”. Pensando a respeito da significação da palavra ginga, Nicolau Sevcenko observa duas acepções da palavra ginga, uma náutica e a outra que procede da capoeira, a qual nos interessa aqui:

[...] [a ginga] se refere à movimentação fundamental do capoeirista, que balança seu corpo constantemente, de modo rítmico mas imprevisível, impedindo assim que o adversário tenha uma referência fixa para definir sua estratégia de ataque. O segredo do capoeirista, portanto, está na qualidade do seu gingado. Outro aspecto interessante é que o capoeirista não se opõe a gingar para precipitar a luta, mas ginga a partir do momento em que está sob assédio. Ou seja, o efeito da ginga é desestabilizar a lógica combativa do oponente (SEVCENKO, 1998, p. 613-614).

A partir do exposto acima, podemos conjecturar que a ginga da cabrocha, ao enfeitiçar a plateia, diferentemente do que ocorre na capoeira, acaba se voltando contra ela mesma, pois não se configura como uma estratégia de defesa contra aqueles que a desejam; pelo contrário, ela atrai ainda mais os olhos desejosos de outros.

Outra composição de Geraldo Pereira que também apresenta o corpo feminino como objeto do desejo masculino no universo do samba é “A falsa baiana”, com a qual, ao estabelecer um padrão comportamental para a verdadeira baiana, por meio de comparações, o compositor ajuda a consolidar a construção cultural da figura da “mulata/cabrocha do samba” como objeto do desejo masculino.

Baiana que entra na roda  
Só fica parada  
Não canta, não samba,  
Não bole nem nada  
Não sabe deixar  
A mocidade louca...  
Baiana é aquela

Que entra no samba  
De qualquer maneira  
Que mexe, remexe,  
Dá nó nas cadeiras  
E deixa a moçada  
Com água na boca...

A falsa baiana  
Quando cai no samba  
Ninguém se incomoda  
Ninguém bate palma  
Ninguém abre a roda  
Ninguém grita “ôba!”...  
Salve a Bahia, “sinhô!”  
Mas a gente gosta  
Quando uma baiana  
Quebra direitinho  
De cima embaixo  
Revira os olhinhos  
E diz “Eu sou filha de São Salvador!”...

Dessa forma, simbolicamente, percebemos uma violência masculina relativa à mulher, que acaba tendo sua ação (sambar) enquanto indivíduo ridicularizada e interpretada como ilegítima por não corresponder às regras de procedimento de um grupo, ainda que a mesma, supostamente, desejasse pertencer a ele. Observemos que na letra dessa composição, um dos maiores sucessos de Geraldo Pereira, o sujeito poético confere uma espécie de autenticidade à baiana no espaço do samba ao destacar características comportamentais que a outra (“a falsa baiana”) não consegue realizar.

### **Considerações finais**

As letras das composições de Geraldo Pereira por nós analisadas neste artigo foram produzidas ao longo da década de 1940, um período em que a sociedade brasileira experimentava profundas transformações. Se, por um lado, avançava e se modernizava, por outro ainda mantinha uma estrutura familiar patriarcal arcaica, na qual as relações interpessoais eram regidas por normas que permitiam ao homem um nível de liberdade bastante amplo e restringiam a mulher ao espaço simbólico e concreto do lar, esperando dela uma conduta mais submissa. Entretanto, o que podemos perceber nas narrativas de Geraldo Pereira é que se elas não são um retrato fiel daquele período, contêm uma visão particular

dessa realidade e das condutas masculinas e femininas de personagens pertencentes às camadas de baixa renda da população carioca, encenadas dentro do espaço social em que vivia o compositor.

Em nossa análise procuramos evidenciar como tais comportamentos contrapunham-se às normas de conduta ditas apropriadas para época, acabando por reformular, de certa maneira, os limites socialmente impostos, principalmente para as mulheres, as quais se relacionavam de modo mais liberado tanto com o espaço privado da casa quanto com o espaço público do samba, aqui representados pela festa de Carnaval e pelos bailes em gafieiras.

Na letra da composição “Até hoje não voltou”, existe uma clara alusão ao poder social conferido ao homem que tenta moldar a mulher trazida por ele da roça. Entretanto ela não se submete e prefere a diversão descompromissada em detrimento do amor e à posse masculina. Na letra da composição “Sem compromisso”, percebemos que uma vez estabelecido o relacionamento conjugal, dentro do mundo do samba, o fracasso da relação não se dá apenas por meio de razões ético-afetivas, mas também pela influência desse universo, visto que a vontade da mulher sobressai à do homem fazendo com que aquele que a levou ao baile seja descaradamente trocado por outro par dançante. Na letra da composição “Vai que depois eu vou”, evidenciamos como durante os três dias do reinado de Momo “a vida passa a ser filtrada por motivações de ‘ter que divertir-se’, e ‘ter que aventurar-se’, ‘fazer com que algo aconteça’, as quais são proposições paradoxais, porque opostas às do mundo diário” (DAMATTA, 1990, p. 114, grifos do autor). Em razão disso, o homem reclama que a mulher não brinca nem o deixa brincar chamando-o para voltar ao lar. Nesta composição, temos a representação do estereótipo tradicionalmente desenvolvido nos sambas da época, visto que é o homem quem, mesmo diante das queixas femininas, definitivamente ordena a relação determinando o retorno da companheira ao lar com a frase: “Vai que depois eu vou!”. Finalmente nas letras das composições “Quando ela samba” e “Falsa baiana” temos os corpos femininos atuando como objetos de desejo capazes de satisfazer o deleite masculino na quadra, ao dançar o samba, o que nos leva a concluir que, em suas composições, Geraldo Pereira expõe a pluralidade de possibilidades comportamentais que observava ao seu redor de uma maneira própria em que evidencia a complexidade das relações.

## 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. *A dominação masculina*. 2. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CAMPOS, Alice Duarte Silva de et al. *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Funart, 1983.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- 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.
- 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](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.
- SAFFIOTI, Heleieth I.B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (Org). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia da Letras, 1998. v. 3, p. 511-619.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

**Artigo enviado em janeiro de 2020.  
Artigo aceito em abril de 2020.**