

DE MULHERES E MALANDROS: O SAMBA DE GERALDO PEREIRA (E OUTROS SAMBAS)

Cilene Margarete Pereira¹

RESUMO: Geraldo Pereira nasceu em Juiz de Fora em 1918. Em 1930, o malandro mineiro chegou ao Rio de Janeiro, período de efervescência do samba e década que consagraria Noel Rosa. Dono de uma batida diferente – de um “samba sincopado ou do telecoteço” –, Geraldo excursionou pelo Morro da Mangueira, convivendo com Carlos Cachaca, Nelson Cavaquinho e Cartola, um de seus professores de violão. Apesar de compor desde 1938, seu primeiro sucesso é o samba de breque “Acertei no milhar” (1940), parceria duvidosa com Wilson Batista. Durante os dezessete anos de carreira, o sambista compôs inúmeros sucessos que exploram temas comuns ao universo do samba e da malandragem, dentre os quais se destaca a figura feminina, representada, em sua poética, de maneira bastante complexa, revelando imagens que desestabilizam estereótipos convencionais presentes nas letras de sambas.

PALAVRAS-CHAVES: Geraldo Pereira; Samba; Personagens.

ABSTRACT: Geraldo Pereira was born in Juiz de Fora in 1918. In 1930, this rascal from Minas Gerais arrived in Rio de Janeiro in a period of samba's efervescence in the decade that enshrined Noel Rosa. Owner of a different beat - a "syncopated samba" - Geraldo visited Morro da Mangueira, living with Carlos Cachaca, Nelson Cavaquinho and Cartola, one of his guitar teachers. Despite composing since 1938, his first success is the “samba de breque "Acertei no milhar" (1940), from a dubious partnership with Wilson Batista. During his seventeen-year's career, the samba composer wrote several songs that explored themes common to the world of samba and trickery, among which stands out the female figure, represented, in his poetry, in a very complex way, that reveal images that destabilize conventional stereotypes present in the lyrics of samba.

KEYWORDS: Geraldo Pereira; Samba; Caracteres.

Introdução

No ano seguinte à ontológica gravação do samba “Pelo telefone”; em 1918, nascia, em Juiz de Fora, Geraldo Theodoro Pereira. O moço de família humilde chegaria ao Rio de Janeiro aos dezoito anos, em 1930, época de consolidação do samba como produto cultural² e

¹ Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP); Professora de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura do Programa do Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso, da Universidade Vale do Rio Verde, do qual é também Coordenadora. E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa *Minas Gerais: Diálogos* e autora de *Jogos e Cenas do Casamento* (2011) e *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires* (2007).

² Em *Samba, dono do corpo*, Muniz Sodré observa a distinção entre o chamado “samba tradicional”, composto na roda de samba a partir das improvisações sobre uma primeira parte, e o “samba produto cultural”, organizado para a forma do disco e que, portanto, “impõe peças prontas e acabadas”. (SODRÉ, 1998, p. 58). Segundo Sodré, “(...) os sambistas compunham só uma primeira parte da canção (samba de primeira parte), reservando à segunda um lugar de resposta social: ora a improvisação na roda de samba, ora o improviso dos diretores de harmonia na hora do desfile da escola” (SODRÉ, 1998, p. 58). Esse processo de industrialização do samba já ocorre, no entanto, com a gravação de “Pelo telefone”, considerando que “da canção folclórica (de produção e uso

década de consagração de Noel Rosa.³ No Rio, Geraldo foi trabalhar com o irmão mais velho, Manoel Araújo, morador do Santo Antônio, Morro da Mangueira. Manoel era dono de uma tendinha no Buraco Quente e trouxera o irmão mais novo para ajudar com o trabalho na venda e “na administração das três ou quatro famílias” que tinha na Mangueira. (VIEIRA; PIMENTEL; VALENÇA, 1995, p.13). A nova residência levou Geraldo a conhecer e conviver com grandes nomes do samba, como Carlos Cachça, Nelson Sargento, Nelson Cavaquinho e Cartola, seu professor de violão, ao lado de Aluísio Dias. Nesse ambiente pródigo, fazer-se sambista foi um passo.

Dono de um samba de batida diferente, apelidado de “samba sincopado ou do telecoteco” – movimento que ganhava força pela influência de Cyro Monteiro –, Geraldo Pereira era, segundo Ivan Cavalcanti Proença, um “sambista sincopado (...), sambista de gafeira pra dançar puladinho e enganchando na morena (...)”. (PROENÇA, 1995, p.11). O crítico Okky de Souza, no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, observa que o músico mineiro foi “um dos maiores sambistas de todos os tempos” (...), o mais brilhante cultor do samba sincopado (...), de um ritmo puladinho, requebrado, brejeiro, o chamado samba de gafeira, em oposição ao das escolas de samba”.⁴ O samba sincopado foi também a “alma da bossa nova”, tanto que João Gilberto gravou, na década de 1960, “Bolinha de papel”, composta por Geraldo Pereira em 1945, considerando-o “um inovador sem ter consciência disso”.⁵ O samba “Falsa baiana”, de 1944, (sucesso na voz de Cyro Monteiro) já chamava a atenção da crítica e dos músicos por sua estruturação rítmica e originalidade melódica.

Claudia Matos, em *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, observa a importância do cancionista e da figura de Geraldo Pereira para o samba carioca:

O jornalista Jorge Aguiar considerou Geraldo “o maior sambista de sincopados que já apareceu”, fazendo sambas “diferentes de tudo o que se fazia na época, usando a língua dos trens de subúrbio, das gafeiras, das rodas de malandragem da Lapa, das subidas sinuosas dos morros.” Chamou-o ainda de “malandro autêntico dos anos 30”, esclarecendo: “como malandro que era até a raiz do cabelo (não confundir com vagabundo, que é outra coisa), sempre na estica daquele linho branco amarrotado, balanceado

coletivos, transmitida por meios orais) transforma-se em música popular, isto é, produzida por um autor (indivíduo conhecido) e veiculada num quadro social mais amplo”. (SODRÉ, 1998, p. 40).

³ Noel gravou seu primeiro samba em 1931, “Com que roupa?”, uma crítica social que tinha como personagem principal um malandro que simulava sua regeneração. Para análise detida da canção, ver PINTO, 2012, p. 40-55.

⁴ <http://www.dicionariompb.com.br/geraldo-pereira/critica>. Acesso em 27 de junho de 2013.

⁵ <http://www.dicionariompb.com.br/geraldo-pereira/critica>. Acesso em 27 de junho de 2013.

naquela ginga de valente calmo e boa gente, quase dois metro de altura, forte como um touro, isso tudo fazia de Geraldo Pereira dois tipos de que nunca se afastou: o mulherengo incontrolado, sempre cobiçado pelas cabrochas mais disputadas, e um valente invulgar, (...). As histórias de valentia de Geraldo Pereira enchem o folclore carioca.” (MATOS, 1982, p. 16).

Durante os dezessete anos de carreira,⁶ Geraldo Pereira compôs inúmeros sucessos, com ou sem parceria,⁷ que exploravam temas comuns ao universo do samba e da malandragem e que tinha como personagens gente de vida simples, moradores dos subúrbios e dos morros, dando destaque à figura feminina, representada, em sua poética, de maneira bastante complexa ao revelar imagens que desestabilizam estereótipos convencionais presentes nas letras de sambas. É objetivo deste artigo apresentar não só a imagem feminina construída por Geraldo Pereira, mas também algumas de suas composições, visto a ausência de estudos a respeito de sua obra.

Um dos poucos trabalhos a respeito da obra de Geraldo Pereira é o de Claudia Matos que se detém na análise de canções do compositor mineiro e de Wilson Batista a partir da figura do “malandro regenerado”, entendido como uma espécie de “adequação” aos princípios do Estado Novo, que instituiu “a ideologia do culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva em relação à cultura popular (...)” (MATOS, 1982, p. 14). Dessa forma, a ensaísta opta por examinar canções lançadas por ambos os sambistas durante a vigência do governo Vargas, entre 1930 e 1954, mostrando que o “malandro legendário e prestigiado, espécie de anti-herói que povoara as composições da década de 30, é substituído e continuado na de 40 pela figura ambígua do ‘malandro regenerado’”. (MATOS, 1982, p. 14).

Em nossa análise consideraremos, ainda, outro estudo já clássico: a tipologia feminina proposta pelo sociólogo Manoel Tosta Berlinck no artigo “Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular”, atentando para a problematização dessa configuração do feminino a partir do exame das letras dos sambas de Geraldo Pereira.

⁶ O sambista morreu, aos 37 anos, decorrente de uma hemorragia interna depois de uma briga com o lendário Madame Satã. No entanto, ele já andava bastante doente, devido a uma cirrose intensificada pelo uso constante de conhaque. (Cf. VIEIRA; PIMENTEL; VALENÇA, 1995, p.57).

⁷ Os parceiros mais frequentes de Geraldo foram: Arnaldo Passos (16 sambas); Ari Monteiro (6 sambas); Augusto Garcez (5 sambas); Moreira da Silva (4 sambas).

Apesar de compor desde 1938, o primeiro sucesso do compositor mineiro foi o samba de breque “Acertei no milhar” (1940), parceria duvidosa com Wilson Batista,⁸ gravado por Moreira da Silva. O samba revelava de maneira bem debochada o desejo do brasileiro pobre: acertar na loteria e levar a vida na flauta, curtindo uma de bacana.

- Etelvina, minha nega!
- Acertei no milhar
Ganhei 500 contos
Não vou mais trabalhar
E me dê toda a roupa velha aos pobres
E a mobília podemos quebrar
Isto é pra já
Passe pra cá

Etelvina
Vai ter outra lua-de-mel
Você vai ser madame
Vai morar num grande hotel
Eu vou comprar um nome não sei onde
De marquês, Dom Jorge Veiga, de Visconde
Um professor de francês, *mon amour*
Eu vou trocar seu nome
Pra madame *Pompadour*
Até que enfim agora eu sou feliz
Vou percorrer Europa toda até Paris
E nossos filhos, hein?
- Oh, que inferno!
Eu vou pô-los num colégio interno
Telefone pro Mané do armazém
Porque não quero ficar
Devendo nada a ninguém
E vou comprar um avião azul
Pra percorrer a América do Sul

Aí de repente, mas de repente
Etelvina me chamou
Está na hora do batente
Etelvina me acordou
Foi um sonho, minha gente

⁸ Segundo Moreira da Silva, “Acertei no milhar” foi composto apenas por Wilson Batista e “foi ele mesmo, Moreira, que botou o nome de Geraldo na parceria, naturalmente com a aquiescência de Wilson Batista. (...) Embora corra até a versão de que o samba teria nascido de um desafio feito por Wilson, compositor já consagrado, a Geraldo, que começava, para fazerem um samba juntos”. VIEIRA; PIMENTEL; VALENÇA, 1995, p.44. Wilson Batista foi parceiro certo de Geraldo Pereira em “Cego de amor” (1952).

Em “Acertei no milhar”, a comicidade aporta no desnível dos sonhos de consumo do trabalhador que vão desde elementos básicos para proporcionar uma vida mais digna para ele e sua família (roupas e mobília novas; pagar as dívidas do armazém) até a construção de *status* de gente rica: morar em hotel; colocar os filhos em colégio interno; ter título de nobreza; viajar pela Europa. Todos esses sonhos de consumos são tratados e colocados num mesmo nível de necessidade, revelando, numa ótica social, o desacerto da distribuição de renda no Brasil e o apelo que os “objetos estrangeiros”, sobretudo relativos à cultura francesa, exercem sobre uma população que vive em condições precárias. Segundo observa Matos,

para o proletário negro, incapaz de acumular dinheiro, só resta a possibilidade irônica do sonho. E mesmo em sonhos, o confinamento na carência só pode ser rompido através de uma ocorrência que extrapola as normas do sistema e, de tão improvável, não difere muito do sonho: ganhar na loteria. (MATOS, 1982, p. 116).

A figura feminina aparece, na canção, como responsável por trazer o homem de volta à realidade cotidiana, na qual as negativas da família surgem não só nas contas acumuladas no armazém, mas também na existência de filhos, prolongando a continuidade da vida precária do pobre.

Se em “Acertei no milhar” a parceria com Wilson é duvidosa; já no samba “Cego de amor” (1952), ela é certa. Na canção assinada por Wilson e Geraldo, temos a construção de eu lírico que revela uma perspectiva particular em relação à duplicidade feminina:

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.

No samba, o eu lírico prefere não ceder à visão da traição feminina, desconsiderando os comentários alheios. O tema da mulher fingida, tão corriqueiro no samba,⁹ aparece aqui de

⁹ Noel era um especialista no tema fingimento feminino, sobretudo devido a seu caso com Ceci. Foi para ela que compôs “Pra que mentir” (1937), entre outras canções. Mais informações biográficas, LEITÃO, 2011, p. 19-64.

modo pouco usual (no mundo masculino do samba), pois o homem sabe da traição e prefere aceitá-la a romper o caso: “Sou feliz, pois nada enxergo / E gosto tanto dela, que sou cego”. A canção é dotada, como se vê, de certo coloquialismo, pois se constrói sob a ótica da sabedoria popular: “o amor é cego”. A “cegueira” intencional masculina chega ao ponto de transformar-se em maldição contra o mundo, contra “Toda essa gente que vê o que ela faz, e vem me contar”.

Nessa mesma linha, mas sem a condescendência amorosa de “Cego de amor”, está o samba “Sem compromisso” (1944), feito em parceria com Nelson Trigueiro.

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
Prá não haver bate-boca dentro do salão

Quando toca um samba
E 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 palma e pede bis

A canção mostra uma mulher que, “sem compromisso” com seu acompanhante (o eu lírico), dança “sem compromisso” com outro homem, sempre o mesmo. O tom de queixa e ameaça do eu lírico é evidente: “Não sou nenhum pai-joão”; “[pode] haver bate-boca no salão”; “é bom acabar com isso”. No entanto, 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 gafeira, 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. A opção narrativa de “Sem compromisso”, centrada na voz masculina, faz com que a canção seja lacunar, isto é, presente apenas uma versão da figura feminina. Não sabemos quais são as motivações que levam a moça a dançar sempre com o mesmo homem, rejeitando o acompanhante. Tais motivações, no entanto, 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.

“Sem compromisso” se insere na vertente de outro samba de Geraldo Pereira, feito depois de uma de suas inúmeras brigas com a amante, a mulata Isabel:¹⁰ “Acabou a sopa” (1940). Este samba, no entanto, apresenta um eu lírico mais decidido e ativo que tenta “domar” a mulher fagueira a partir de uma expressão popular bastante ambígua: “acabou a sopa”. A expressão, normalmente utilizada para designar o fim de uma situação confortável no sentido metafórico, adquire aqui um significado nada sutil, pois se refere à perda do sustento pela mulher.

Essa não é a primeira vez
Que você me aborrece
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 não é mais criança
Se eu lhe perdoar fará depois pior.

Se em “Sem compromisso” e “Acabou a sopa” o eu lírico masculino expõe a face fingida da mulher – no caso desta, há de se destacar a reincidência: “Não é a primeira vez /que você me aborrece” –; em “Minha Companheira” (1949), Geraldo Pereira parece reconhecer, via seu eu lírico, a fidelidade feminina.

A minha companheira
No mundo é a primeira
Que me faz acreditar em mulher fiel
Não mente, não é fingida
É o que eu sonhava na vida
Lamento é não conhecer
Há mais tempo a Isabel

Se algum companheiro

¹⁰ Isabel trabalhava como “pastora em diversos programas radiofônicos” e “mexeu completamente com o coração do compositor”, que não cansava de dizer aos amigos que “havia encontrado o grande amor de sua vida. Começaram então um relacionamento marcado por desentendimentos e paixões. (...) Como musa inspiradora provocou, por ciúme ou despeito, dois dos mais importantes sambas da discografia de Geraldo Pereira: ‘Acabou a sopa’, gravado em 1940, por Ciro Monteiro, cantor que se tornou grande amigo de Geraldo até sua morte em 1955, e ‘Liberta meu coração’, confissão apaixonada e de grande mestria, gravada por Abílio Lessa, em 1947.” (VIEIRA; PIMENTEL; VALENÇA, 1995, p.20).

De minha consideração
Tentar contra mim
Um golpe de traição
Elsa me chama e diz
“Meu pretinho; fulano vive contigo
Mas abre o olho que ele não é teu amigo”

A fidelidade feminina, no entanto, comporta alguma ambiguidade, pois ao delatar o “golpe de traição” dos amigos, a mulher está exibindo sua capacidade de sedução e legitimando, ao mesmo tempo, sua inocência aos olhos do companheiro. Não seria isso o verdadeiro “golpe de traição”? Nessa perspectiva, a canção parece dialogar, num nível discursivo bem mais sutil, com “Cego de amor”; afinal a mulher aqui retratada esboça um quê de perfídia ao delatar a possível traição dos amigos – não por acaso, ela utiliza a expressão popular “abre o olho”. Outro aspecto de interesse na postura ambígua da personagem feminina de “Minha companheira” diz respeito ao modo como ela faz, por via indireta, sua valorização como companheira do eu lírico, pois não cede, segundo ela própria sugere, aos apelos masculinos. Se em todas as outras canções o eu lírico masculino era dominante; aqui, Geraldo Pereira abre espaço para a voz feminina, mas essa voz é dotada de um grau de ambiguidade revelador.

Em “Conversa fiada” (1945), em parceria com Cyro de Souza, é o homem quem jura fidelidade, também de modo bem ambíguo, reportando aos comentários alheios “veneno / dessas línguas de tesoura / que querem me ver sozinho / muito triste, desprezado, incompatibilizado / sem seu carinho”. Os sambas “Cego de amor” e “Conversa fiada”, em suas particularidades de gênero, apontam um mesmo cenário: o da exposição pública do casal que se vê vigiado pela ótica moral alheia. Nos dois casos, o eu lírico masculino é chamado a explicar-se diante da suposta traição, ocupando uma situação ambígua de réu. Em “Cego de amor”, especialmente, a postura desse eu lírico pode representar uma libertação dos olhos opressores da moral social que alardeia a construção paradigmática (e bastante ficcional) da família. 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.”), transpostos para uma linguagem popular, podem ser compreendidos como um simples e claro “O que vocês têm a ver com isso?”.

“Vai que depois eu vou”, samba empolgante de 1946 (gravado pelo conjunto “Anjos do inferno”), 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. A mulher, chamada de “louca” pelo eu lírico, é, aqui, um empecilho que “empata” a liberdade masculina. O mais certo é mandá-la para casa: “vai que depois eu vou”.

Tá louca chamando pra casa
Agora que o samba enfezou
Estou com a 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.

A canção, construída por meio de uma linguagem bem coloquial, marca também o tema do carnaval/do samba como momento de extravasamento das opressões do dia a dia – o que inclui uma mulher ordenadora do lar – tal como ocorre em “Camisa amarela” (1939), de Ary Barroso, no qual a figura feminina é retratada em posição de espera (ocupando o espaço doméstico) para acolher o homem cuidadosamente depois dos excessos do período carnavalesco:

(...)
Voltou às quatro horas da manhã mas só na quarta-feira
Cantando “a jardineira”, oi, “a jardineira”
Me pediu ainda zonzo um copo d’água com bicarbonato
Meu pedaço estava ruim de fato pois caiu na cama e não tirou nem o sapato
Roncou uma semana
Despertou mal-humorado
Quis brigar comigo
Que perigo, mas não ligo!
O meu pedaço me domina
Me fascina, ele é o tal
Por isso não levo mal
(...)

Em “Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular”, o sociólogo Manoel Tosta Berlinck apresenta um “exame assimétrico de letras de sambas”, observando a predominância de três tipos de mulher, as quais ele chamou de “doméstica”, “piranha”¹¹ e “onírica”. (BERLINCK, 1976, p. 102). A primeira corresponderia “a uma determinada ordem social que se fundamenta na repetição e na padronização das ações sociais que são reguladas por normas institucionalizadas e que se expressam na domesticidade, (...) naquilo que se denomina de cotidiano.” (BERLINCK, 1976, p. 103). O

¹¹ O termo “piranha” é uma construção popular para o que podemos entender como uma mulher liberada de algumas convenções morais ligadas ao sexo.

samba “Ai, que saudades da Amélia” (1942), de Mário Lago e Ataulfo Alves, expressa bem essa mulher centrada no lar e nos princípios da submissão, passividade e resignação em relação ao mundo ofertado pelo homem.

(...)

Ai, meu Deus, que saudades da Amélia
Aquilo sim é que era mulher.

Ás 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.

“Amélia” perfaz, segundo o imaginário masculino, a “mulher de verdade”, mas inscrita dentro de uma potencial idealização que parece mitificá-la. Não por acaso, o samba se constrói pela ausência de Amélia (“Ai, meu Deus, que saudades da Amélia”) e pela afirmação de outro tipo feminino, que, sendo uma espécie de desdobramento contrário da doméstica, se constrói sob o signo da infidelidade e da traição: “a mulher piranha é a que não tem contrato exclusivo com nenhum homem”, é “aquela que controla e desorganiza as relações sociais do homem gerando a ‘dor de cotovelo’, a desconfiança e reforçando a prática da malandragem”. (BERLINCK, 1976, p. 109). Assim como a mulher doméstica subentende um tipo masculino que a projeta como companheira ideal; a piranha se constituiria a partir de sua relação com a figura do malandro que por estar “sempre disposto a jogar, a arriscar, é facilmente enganado pelo outro e pela outra.” (BERLINCK, 1976, p. 109).

Em “Se você jurar” (1931), samba de Ismael Silva, temos a narração da vida de um malandro em “processo de regeneração”, sabido o bastante (“Agora estou sabido”) para reportar o sucesso de sua regeneração ao comportamento feminino, sempre marcado pela falsidade:

Se você jurar que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar

Muito tenho sofrido
Por minha lealdade
Agora estou sabido
Não vou atrás de amizade
A minha vida é boa

Não tenho em que pensar
Por uma coisa à toa
Não vou me regenerar
A mulher é um jogo
Difícil de acertar
E o homem como um bobo
Não se cansa de jogar
O que eu posso fazer
É se você jurar
Arriscar a perder
Ou desta vez então ganhar

É interessante observar que a mulher (e sua capacidade de redenção amorosa) é descrita de maneira negativa, pois além de ser qualificada como “coisa à toa”, ela é ainda comparada ao jogo no qual o homem lança sua sorte para perder ou ganhar – as referências à orgia e ao jogo já entregam de pronto a configuração malandra da personagem masculina. Diante de tamanha incerteza, mais vale, para o eu lírico de Ismael Silva, permanecer em sua vida malandra: “A orgia assim não vou mais deixar”.

A terceira imagem feminina analisada por Berlinck é a onírica que se constrói como uma alternativa aos polos opostos da “doméstica” e da “piranha”: “é figura romântica e estereotipada; sem os detalhes do cotidiano, o perfil da mulher onírica se define por slogans ou não é concebido no detalhe.” (BERLINCK, 1976, p. 112). O sociólogo utiliza como exemplo outro samba de Ataulfo Alves, “Vida da minha vida” (1949), no qual a mulher é definida sem contornos claros, mas sempre pelo princípio da idealização:

Minha musa inspiradora;
Minha noite de luar.
Agradeço ao criador
Que me fez um sonhador
Prá melhor te exaltar.

Rima rica do meu verso;
Minha canção preferida;
Melodia do meu samba;
Vida da minha própria vida.

Estrela que dura mais
Que uma constelação
Numa noite de verão.
Ilumina os dias meus,
Minha querida.
Vida da minha própria vida.

Essas imagens femininas, entendidas sempre em face de uma figura masculina, são retomadas no estudo de Rubem Oliven, “A mulher faz e desfaz o homem”, no qual o ensaísta sintetiza a tipologia de Berlinck do seguinte modo:

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 a mulher de vida fácil, que satisfaz o homem em sua boemia, mas se caracteriza pela traição e por descontrolar e desorganizar as relações sociais. A terceira representa uma mulher inexistente, construída com expressões românticas. (OLIVEN, 1987, p. 57).

Considerando essa divisão classificatória e os sambas de Geraldo Pereira, comentados até o momento, apenas a figura feminina “Vai que depois eu vou” poderia ser relacionada à “doméstica” justamente por romper com o espaço social da rua e do prazer no sugerido retorno ao lar e na tentativa de contenção (mesmo que resignada) do furor masculino. Se considerarmos a canção “Acertei no milhar”, essa configuração feminina volta a aparecer, pois Etelvina não só rege o mundo diário do homem, como o desperta do sonho, colocando-o de volta na realidade dos apertos cotidianos. Outras figuras femininas representadas nas canções de Geraldo Pereira estariam mais associadas ao que Berlinck chamou de “piranha”, já que desorganizam o mundo masculino pela exposição pública do homem como em “Sem compromisso” e “Cego de amor”. Seguindo a orientação estabelecida pelo sociólogo, a mulher retratada em “Minha companheira” poderia ser entendida como “onírica”, pois parece atender a um grau de idealização masculina. Entretanto, há na canção certa ambiguidade na atitude feminina de revelar ao homem que é alvo de desejos alheios e próximos, sobretudo dos que se dizem seus amigos. Tal postura coloca a mulher numa posição intermediária entre a “onírica” – aquela idealizada aos olhos do eu lírico masculino – e a “piranha”, revelando a contaminação dos espaços ideológicos e morais e, portanto, uma dificuldade de classificação que atende à complexidade humana exposta na canção de Geraldo Pereira. Para Rubem Oliven, “pode-se argumentar (...) que esses três tipos se mesclam no imaginário da MPB, sendo facetas de um mesmo quadro.” (OLIVEN, 1987, p. 57), isso porque as categorias femininas são construídas, por Berlinck, através de valores morais rígidos, centradas na visão pequeno-burguesa de modelo familiar. Em outras palavras, 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 (não podemos nos esquecer de

seus compositores são, em sua maioria, homens advindos, muitas vezes, de classes menos favorecidas,¹² reproduzindo na relação homem-mulher certos padrões sociais); por outro, seus analistas também, já que parecem aceitar a desqualificação feminina sem crivo crítico.

Em outras duas canções, as imagens da mulher “domesticada” e “liberada”¹³ comparecem associadas à figura ambígua do malandro.¹⁴ Em “Pedro do Pedregulho”, sambacção de 1950, o eu lírico narra a trajetória de conversão da personagem Pedro dos Santos, um malandro valentão morador do Morro do Pedregulho.

Pedro dos Santos vivia no Morro do Pedregulho
Quebrando boteco, fazendo barulho
Até com a própria polícia brigou
Vivia do jogo e quando perdia só mesmo muamba
Rasgava pandeiro, acabava com o samba
Parece mentira, Pedro endireitou.

Estelinha, orgulho do morro, mulher disputada
Que quando ia ao samba saía pancada
Ao Pedro dos Santos deu seu grande amor
E ele trocou o revólver que usava, fingindo embrulho
Por uma marmita
E sobe o Pedregulho
De noite, cansado do seu batedor.

A caracterização desordeira de Pedro dos Santos é típica do malandro brigão – tal como era, segundo dizem, o próprio Geraldo Pereira. A organização do mundo masculino dá-se por meio da mulher, mas não de qualquer mulher e, sim, Estelinha, “orgulho do morro, mulher disputada / Que quando ia ao samba saía pancada”. Estelinha, a estrela ordenadora do mundo de Pedro, é mais uma das figuras femininas da galeria de Geraldo Pereira que conota certa complexidade, pois se pode ser associada à mulher “doméstica” por ordenar as relações sociais e compor o cotidiano do homem – trazer uma regularidade –, não é de modo algum submissa e aprisionada ao lar; prova disso é o espaço social que ocupa no morro do Pedregulho, a roda de samba. Assim como outras mulheres nas canções de Geraldo Pereira, Estelinha é também desejada pelos homens, mas sua escolha amorosa repercute na

¹² “Os compositores são marceneiros, pintores de parede, serralheiros, fundidores, mecânicos, guardadores de automóveis, contínuos de repartições públicas ou de bancos, biscateiros, enfim membros do vasto conjunto de empregados ou subempregados que compõe as camadas de baixa renda da população carioca”. (SODRÉ, 1998, p. 59).

¹³ Passamos a designar o termo “piranha” por “liberada” por entendê-lo mais apropriado e menos pejorativo.

¹⁴ A ambiguidade da figura do malandro está relacionada ao fato de que ele representa, ao mesmo tempo, “uma rejeição do trabalho, estratégia de sobrevivência e concepção de mundo” (OLIVEN, 1987, p. 56).

regeneração do malandro que troca o revólver, instrumento de violência e poder, pela marmita, objeto de contenção e subordinação. O processo de regeneração de Pedro dos Santos simboliza, na linguagem do malandro, sua imobilização (tornar-se otário),¹⁵ transformando-se em mais um na massa de manobra de exploração capitalista. Em outras palavras, o que faz Pedro dos Santos negar a vida de malandro e se atirar na de assalariado é a necessidade de construir uma vida modelar e padrão com Estelinha. Sustentar a mulher com honestidade é, nesse sentido, índice de uma masculinidade correta e ordeira, já observado por Geraldo Pereira no samba “Bolinha de papel”, de 1945:

Só tenho medo da falseta,
Mas adoro a Julieta, como adoro
Ah, Papai do Céu
Quero seu amor, minha santinha
Mas só não quero que me faça de bolinha de papel
Tiro você do emprego,
Dou-lhe amor e sossego,
Vou ao banco e tiro tudo pra você gastar
Posso, Julieta, lhe mostrar a caderneta
Se você duvidar

Apesar do medo de ser traído/abandonado por Julieta, o eu lírico está disposto a dar-lhe uma vida tranquila e confortável, que inclui dinheiro para seus luxos (“Vou ao banco e tiro tudo para você gastar”) e seu aprisionamento no lar (“Tiro você do emprego”). A troca, segundo a concepção masculina, é bastante justa. Por isso, em “Só quis meu nome”, samba composto por Geraldo em 1946, o eu lírico reclama: “Eu preciso é me livrar / Desta dor que me consome / Por alguém fui destruído / E este alguém só quis meu nome”. Para dar seu nome a Julieta, o eu lírico de “Bolinha de papel” precisa trancá-la em casa, extinguindo o espaço da rua, que pode incluir aí o samba e o baile conforme se vê em outras canções de Geraldo. O que temos em “Bolinha de papel” é a promoção (e prolongamento) de um visível antagonismo entre os gêneros, fruto de um discurso (erudito e também popular) que sempre afirmou a diferença entre os sexos tratando-os como “duas espécies” dotadas de qualidades distintas e de aptidões específicas, não por acaso, opostas: “Os homens estão do lado da razão e da inteligência que fundam a cultura; a eles cabe a decisão, a ação e, conseqüentemente, a

¹⁵ Essa oposição é bem marcada no samba e na expressão popular. “Bonde de São Januário”, parceria entre Wilson Batista e Ataulfo Alves, “tinha uma letra de exaltação ao trabalho e que foi muito cantado no carnaval (...) [de 1940], seja com a letra original, seja com a alteração promovida pela população que em lugar de cantar ‘O bonde São Januário/Vai levar mais um operário/Sou eu que vou trabalhar’, passou a cantar: ‘O bonde São Januário vai levar mais um otário/Pra ver o Vasco apanhar’.” *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*. <http://www.dicionariompb.com.br/wilson-batista/dados-artisticos>. Acesso em 28 de junho de 2013.

esfera pública. As mulheres se enraízam na Natureza; elas têm o coração, a sensibilidade, a fraqueza também.” (PERROT, 2005, p. 268-269). Dentro dessa perspectiva “segregadora” impõe-se, portanto, uma nítida divisão entre as atividades destinadas à mulher (ligadas todas ao território doméstico) e as de funções estritamente masculinas (associadas ao espaço público). Talvez por isso seja tão difícil para alguns homens (reais ou construídos por nossa Música Popular Brasileira) perceber as modulações existentes em categorias femininas como “doméstica” ou “liberada”, por exemplo, pois o espaço (social) da rua e da casa diz respeito tanto a uma quanto a outra.

Retomemos o caso de Julieta, em “Bolinha de papel”: a personagem feminina ocupa o espaço da rua tanto quanto o regenerado Pedro dos Santos, pois ambos são trabalhadores que têm em seus respectivos empregos a forma de subsistência. Julieta, no entanto, não pode ser associada à figura feminina desprendida das convenções morais e sociais – que qualificamos de “liberada” –, pois sua relação com o eu lírico não evidencia a traição a ponto de ser chamada por este de “santinha”. A “falseta” a que se refere o homem (“Só tenho medo da falseta”) é a projeção de um medo masculino quase universal – se podemos assim dizer – que não se encontra realizado na canção, mas que se apresenta em outros sambas de Geraldo como “Sem compromisso” e “Cego de amor”, ainda que pela sugestão do eu lírico ou de seus supostos amigos.

Em “Bolinha de papel”, o aprisionamento de Julieta traz ainda um elemento bastante importante, pois o eu lírico quer tirá-la do emprego para dar-lhe “amor e sossego”. Sem desconsiderar o componente amoroso, é o termo “sossego” que nos chama a atenção, pois revela, de modo implícito, como o trabalho assalariado é um agente eficaz de alienação e desprazer.

E o que é, no caso, o desprazer? Para o proletário, são (...) as carências materiais da vida (...). Quais são os fatores associados ao desprazer? O trabalho mal remunerada e excessivo, a enorme defasagem entre as classes sociais, as relações desequilibradas e injustas entre o capital e a força de trabalho.” (MATOS, 1982, p. 31).

Considerando a época da canção, 1945, duas perguntas podem ser feitas: Que tipo de trabalho teria Julieta? O que essa deserção feminina do mundo do trabalho significa num momento em que há um culto à ideologia do trabalho pelo Estado Novo?

A indústria têxtil foi um dos ramos que se desenvolveu, no Brasil, absorvendo a mão de obra feminina, sobretudo nas décadas de 30 e 40.¹⁶ Não seria errado pensar que Julieta possa ser uma trabalhadora da indústria têxtil (ou mesmo uma empregada doméstica¹⁷) devido a dois fatores: em primeiro lugar, à mulher não era dada condições de educação que proporcionassem cargos que fugissem ao trabalho manual ou burocrático; em segundo, há a necessidade do trabalho para o sustento da personagem. A canção, ao ilustrar a possibilidade de renúncia à ocupação profissional, promove, de maneira bem sutil – não podemos nos esquecer de que temos um eu lírico masculino oferecendo seu amor à mulher em troca de dedicação ao lar –, a desvalorização do trabalho (em pleno Estado Novo!), mostrando-o como algo penoso e árduo para mulher (quicá para todos) ainda mais em se tratando de uma atividade de esforço físico. Em “Três apitos”, Noel revela outro aspecto da questão, pois o trabalho pode significar para a mulher (e para seu companheiro) algo até humilhante, já que ela deve se submeter “às ordens” (e talvez ao assédio) de algum “gerente impertinente”.

Em “Pedro do Pedregulho”, o aprisionamento feminino sugerido em “Bolinha de papel” não fica claro, pois o que está em evidência na canção é a imagem masculina regenerada pelo amor da mulher,¹⁸ isto é, o modo como Pedro deixa de pertencer à rua como mundo da desordem, inserindo-se em outra realidade, na qual o espaço da rua é apenas lugar de subsistência/humilhação do trabalhador. Por outro lado, a relação cotidiana entre Estelinha, “o orgulho do morro”, e Pedro, o ex-malandro, pode se assemelhar à vivida pelas personagens de “Quando ela samba” (1942), composição de Geraldo Pereira e J. Portela.

Quando minha cabrocha
Entra no samba que tem na favela
Com sua saia de roda
Verde e amarela
Vejo que todos desejam sambar
Sambar com ela
Eu não sei qual o mistério
Que há nas cadeiras dela
Quando o samba é bem cantado
Batem palmas e é bisado
Somente pra minha cabrocha sambar

¹⁶ O samba “Três apitos” (1933), de Noel Rosa, tem presente uma mulher que trabalha como tecelã.

¹⁷ A personagem apareceria no samba “Ministério da economia” (1951), composto por Geraldo e Arnaldo Passos, no qual o desejo do eu lírico é, por meio da nova realidade sugerida pela criação do ministério, tirar sua companheira da vida dura de doméstica da Zona Sul: “A vida estava tão difícil / Que eu mandei a minha nega bacana / Meter os peitos na cozinha da madame / Em Copacabana.”

¹⁸ Não por acaso, o nome Estela além de significar Estrela (aquela que orientada a vida de Pedro), é também lápide, simbolizando a morte do malandro e o nascimento de um novo homem, inserido no sistema capital.

E quando a vejo cantando e sambando
Ao som do pandeiro
Eu juro, me sinto mais brasileiro

Na canção, o casal vive o momento do samba de modo harmônico: o homem vendo e admirando, exuberante, a companheira sambar. A relação não deixa evidente nenhum descompasso que possa associar a figura feminina à “doméstica”, submissa e aprisionada no lar, ou àquela que decompõe a vida moral do homem ao revelar sua sexualidade. Na verdade, a canção parece promover a junção entre estas duas instâncias femininas, relativizando o valor moral atribuído a cada uma delas: a cabrocha sedutora de saia verde amarela que samba é também a companheira que constrói o cotidiano masculino, organizando-o, mas que não deixa de circular pelo espaço social do samba e despertar o desejo alheio (“Vejo que todos desejam sambar / Sambar com ela”). Talvez a imagem construída aí seja a da idealização do samba como elemento de harmonização entre todos e de construção de brasilidade. Nesse sentido, o argumento de Cláudia Matos a respeito da canção “Ganha-se pouco mas é divertido”, de Wilson Batista, possa ser utilizado na análise de “Quando ela samba”. Segundo ela,

Apesar da tendência à idealização patente nestes versos, observa-se que eles configuram uma verdade particular à comunidade da favela e do samba, verdade que se identifica à noção de uma sinceridade ou autenticidade de todo o grupo: “ali ninguém é fingido”. (MATOS, 1982, p. 32).

Os versos de “Quando ela samba” estão também dotados de uma autenticidade própria que é reconhecida pela comunidade a partir da expressão popular do samba como elemento de distinção do negro (sua identidade) e, ao mesmo tempo, de sua inserção em uma coletividade maior, a que perpassa o caráter brasileiro. 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.

As imagens femininas e masculinas de “Pedro do Pedregulho” e “Quando ela samba” podem ser entendidas a partir de um contexto que a canção “Deixa a menina” (1980), de Chico Buarque, – um admirador de Geraldo Pereira¹⁹ – torna evidente:

Não é por estar na sua presença, meu prezado rapaz
Mas você vai mal, mas vai mal demais

¹⁹ Chico Buarque gravou o samba “Sem compromisso” no Álbum *Sinal Fechado*, de 1974.

São dez horas, o samba tá quente
Deixa a morena contente
Deixe a menina sambar em paz

Eu não queria jogar confete, mas tenho que dizer
"Cê" tá de lascar, "cê" tá de doer
E se vai continuar enrustido com essa cara de marido
A moça é capaz de se aborrecer

Por trás de um homem triste há sempre uma mulher feliz
E atrás dessa mulher, mil homens, sempre tão gentis
Por isso, para o seu bem, ou tira ela da cabeça
Ou mereça a moça que você tem

Não sei se é pra ficar exultante, meu querido rapaz
Mas aqui ninguém o aguenta mais
São três horas, o samba tá quente
Deixa a morena contente
Deixe a menina sambar em paz

(...)
Não é por estar na sua presença, meu prezado rapaz
Mas você vai mal, mas vai mal demais
São seis horas, o samba tá quente
Deixa a morena com a gente
Deixa a menina sambar em paz.

Na canção de Chico, a situação é clara: a mulher-sambista quer dançar e se divertir – o que não a configura como “piranha” – enquanto o “prezado rapaz” fica fazendo “cara de marido”.²⁰ Por isso, o eu lírico dá um conselho: “ou tira ela da cabeça / ou mereça a moça que você tem”. O conselho tem um motivo claro: “Por trás de um homem triste há sempre uma mulher feliz / E atrás dessa mulher, mil homens, sempre tão gentis”. A sugestão do abandono e da traição surge, em “Deixa a menina”, a partir da posição estática e severa (moralmente) do homem que não é capaz de entender as modulações existentes na figura feminina.

Se em “Pedro do Pedregulho” é narrado o processo de regeneração do homem por meio da mulher sambista; em “Escurinho”, de 1955, o procedimento é inverso, pois “O escurinho era um escurinho direitinho / Que agora tá com essa mania de brigão / Parece praga de madrinha ou macumba / De alguma escurinha que lhe fez ingratidão”. O “escurinho” não satisfeito de botar banca no morro em que mora, vai a outros “procurar intriga”; “bater num bamba”; “provocar conflitos” e “acabar com o samba”. A construção da personagem

²⁰ Em “Chegou a bonita” (1948), composição de Geraldo e José Batista, a expressão utilizada para a marcação do direito masculino sobre a mulher é a seguinte: “cadê o moço, dono dessa dona / Se não tá, eu vou pegar”.

masculina se dá, aqui, por processo inverso ao de “Pedro do Pedregulho”, sendo a mulher novamente sugerida como elemento de transformação: “parece praga de madrinha ou macumba / De alguma escurinha que lhe fez ingratidão”. A transformação é, no entanto, contrária, mostrando que se a mulher pode “fazer o homem”,²¹ ela pode também desorganizá-lo. Resta saber se a transformação do escurinho pode ser entendida como negativa diante da adequação de Pedro dos Santos à vida ordinária e opressora de trabalhador assalariado. Se o leitor quer uma pista da resposta é só ouvir os sambas “Cotidiano” (1971) e “Comprimido” (1973), de Chico Buarque e Paulinho da Viola, respectivamente.

REFERÊNCIAS

- BERLINCK, Manoel Tosta. Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. In: *Contexto*. São Paulo: novembro de 1976, N.º 1.
- HOLLANDA, Chico Buarque. *Chico Buarque – letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (V.1).
- LEITÃO, Luiz Ricardo. *Noel Rosa, poeta da vida, cronista do Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- OLIVEN, Rubem George. A mulher faz e desfaz o homem. *Revista Ciência Hoje*. V. 7, n.º 37. Novembro de 1987.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru/SP: EDUSC, 2005.
- PINTO, Mayra. *Noel Rosa, o humor na canção*. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2012.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. A hora dos bambas (“Ninguém tasca”). In: VIEIRA, Luís Fernando; PIMENTEL, Luís; VALENÇA, Suetônio. *Um escurinho direitinho: vida e obra de Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Okky de. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Endereço: <http://www.dicionariompb.com.br/geraldo-pereira/critica> (acesso em 27 e 28 de junho de 2013).
- VIEIRA, Luís Fernando; PIMENTEL, Luís; VALENÇA, Suetônio. *Um escurinho direitinho: vida e obra de Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- <http://raizesmpb.folha.com.br/vol-23.shtml>
- <http://www.dicionariompb.com.br/geraldo-pereira/critica>.

Artigo recebido em junho de 2013.
Artigo aceito em setembro de 2013.

²¹ “A mulher faz o homem” é o nome de um samba de Ataulfo Alves em parceria com Roberto Martins, gravado por Cyro Monteiro em 1941.