



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE
Recredenciamento e-MEC 200901929

LARISSA ARCHANJO DE OLIVEIRA

AS MULHERES QUE FAZEM O SAMBA:

**UM ESTUDO DA PERSONAGEM FEMININA NOS SAMBAS DE ATAULFO
ALVES (DÉCADAS DE 1940-50)**

TRÊS CORAÇÕES

2015

LARISSA ARCHANJO DE OLIVEIRA

AS MULHERES QUE FAZEM O SAMBA:

**UM ESTUDO DA PERSONAGEM FEMININA NOS SAMBAS DE ATAULFO
ALVES (DÉCADAS DE 1940-50)**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso – da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Letras

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira

**TRÊS CORAÇÕES
2015**

78.011.26

OLI Oliveira, Larissa Archanjo de

As mulheres que fazem o samba: um estudo da personagem feminina nos sambas de Ataulfo Alves (décadas de 1940-50) / Larissa Archanjo de Oliveira. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2015.

95f.

Orientador: Dr^a Cilene Margarete Pereira

Dissertação (mestrado) – UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras, 2015.

1. Ataulfo Alves. 2. Figura feminina. 3. Samba. I. Pereira, Cilene Margarete, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

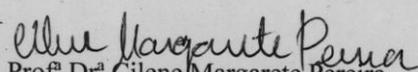
Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

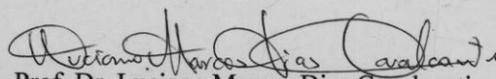
Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

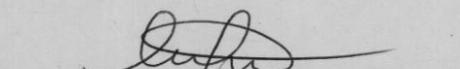
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos 6 dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e quinze, sob a presidência da Profª Drª Cilene Margarete Pereira, e com a participação dos membros Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti e Profª Drª Ana Lúcia Campos de Almeida que se reuniram para a banca da defesa de dissertação da mestranda **Larissa Archanjo de Oliveira**, aluna do Curso de Mestrado em Letras. O título de sua dissertação é “As mulheres que fazem samba: um estudo da personagem feminina nos sambas de Ataufo Alves”. O resultado foi pela aprovção. Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

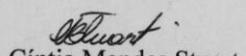
Três Corações, 06 de fevereiro de 2015.


Profª Drª Cilene Margarete Pereira
Presidente


Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Membro da Banca


Profª Drª Ana Lúcia de Campos Almeida
Membro da Banca


Prof. Ms. Tullio Marcos Romão
Pró Reitor de Pós-Graduação,
Pesquisa e Extensão
FCTE/UNINCÓR


Cíntia Mendes Stuart
Secretária Geral
Cíntia Mendes Stuart
Secretária Geral
Universidade Vale do Rio Verde

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha especialíssima orientadora, professora Dra. Cilene Pereira, primeiramente por todas as brilhantes aulas, por todas as orientações, pela imensa paciência e comprometimento comigo e com essa pesquisa, pela dedicação, pela amizade, pelo cuidado, pelo profissionalismo, enfim, obrigada por tudo!

Em especial, também, agradeço pelo companheirismo, pelo apoio, pelas tantas conversas e conselhos, pelo amor e carinho, à Juliana.

Aos professores que participaram da banca de qualificação pelas observações valiosíssimas, as quais contribuíram para a continuidade dessa pesquisa.

Agradeço aos professores do mestrado, porque todos foram muito importantes nessa caminhada.

Agradeço ao professor Dr. Luciano Cavalcanti por todas as conversas sobre música (samba) e sugestões de leitura e, ainda, à professora Dra. Ana Lúcia Campos pela arguição tão válida que realizou na banca de defesa.

A todos os colegas, pelas horas de descontração.

Agradeço a CAPES e a Fapemig pelo incentivo imprescindível.

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

PALAVRAS-CHAVES: Ataulfo Alves, figura feminina, samba.

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

KEYWORDS: Ataulfo Alves, feminine figure, samba.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. O SAMBA (ALGUMAS HISTÓRIAS E BREVE HISTÓRICO).....	14
1.1. Lundu e Maxixe.....	14
1.2. Samba.....	19
1.3. O samba e suas gerações.....	23
1.4. O samba e seus temas.....	29
2. ATAULFO ALVES E O MUNDO FEMININO.....	36
2.1. Mulheres que desfazem o homem: inadaptação feminina e desorganização masculina.....	39
2.2. Mulheres que fazem o homem: a “mulher de verdade”.....	60
2.3. O mundo masculino: perdão, samba e ironia.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS.....	92

Saí de casa disposto a procurar
Aquele que há de ser a minha amada
Pois o meu coração é que me faz confessar
Que o homem sem mulher não vale nada

(Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti) - 1938

INTRODUÇÃO

Considerando o espaço reservado à figura feminina como tema no mundo do samba, o objetivo desta pesquisa é analisá-la nas composições do mineiro Ataulfo Alves, buscando identificar os tipos femininos aí presentes. Para tanto, esta pesquisa faz um recorte de seu cancionário, reportado às décadas de 1940-50.¹ A escolha por este período deve-se ao fato de esse ser um momento muito produtivo da carreira do compositor,² bem como da Música Popular Brasileira, a chamada “Época de Ouro”, momento em que coincide com o “aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração.” (SEVERIANO; MELLO, 2006, p. 85).

Um levantamento feito a partir da *Enciclopédia da Música Brasileira* e do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* aponta que Ataulfo Alves é responsável por um repertório de mais de 300 canções, entre as décadas de 1930 e 1970,³ das quais 223 são sambas, sendo 133 compostos apenas entre os anos de 1940 e 1960. Considerando este número, selecionamos, para compor o *corpus* desta pesquisa, 25 sambas, nos quais temos a presença direta ou indireta da figura feminina.⁴

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

¹ Em apenas um caso, deter-nos-emos em uma canção composta em data anterior aos anos de 1940 a 1959, justamente porque a canção referenda outra, funcionando como argumento em torno de subtemas de seu cancionário.

² Na década de 1930, Ataulfo Alves compôs 55 composições, sendo 33 sambas; na década de 1940: 97 composições, das quais 68 são sambas; em 1950: 85 composições, sendo 65 sambas; em 1960: 58 composições, das quais 47 são sambas e em 1970, 11 composições, sendo 10 sambas, totalizando 223 sambas.

³ O compositor mineiro, nascido em Miraf, Zona da Mata, morreu em 20 de abril 1969, com 59 anos de idade. Algumas canções foram compostas pouco antes de seu falecimento e gravadas na década de 1970, como nos aponta Ricardo Cravo Albin: “antes de falecer, compôs ainda, com Calos Imperial, os sambas “Você passa eu acho graça”, “Você não é como as flores” e suas última música, “Mandinga”, concluída pelo parceiro e gravada por Claras Nunes, na Odeon”, dentre outras oito canções encontradas na *Enciclopédia da Música Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/ataulfo-alves/dados-artisticos>. Acesso em 20 de novembro de 2014.

⁴ Esse recorte de 25 canções compõe, assim, um *corpus* considerável relativo ao tema, representando 1/5 da produção do compositor nas duas décadas selecionadas.

Caminhando em direção diversa do estudo acima, e considerando sobretudo a qualidade poética das canções de Ataulfo, especialmente seus sambas, esta pesquisa se relaciona aos esforços do Grupo de Pesquisa **Minas Gerais – Diálogos**,⁵ na valorização de autores mineiros pouco estudados, ressaltando um tema de grande expressividade temática no mundo do samba.

Quando se trata do exame da letra de uma canção, sabemos da importância de se levar em conta sua parte musical, considerando que letra e música formam um elemento único. No entanto, Charles Perrone observa que

se, independente da música, o texto de uma canção é literariamente rico, não há nenhuma razão para não se considerar seus méritos literários. A leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca na audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como uma leitura (PERRONE, 1988, p. 14).

Nesse sentido, deter-nos-emos, neste estudo, nas letras dos sambas de Ataulfo, buscando compreender os tipos femininos aí existentes, valendo-nos, em alguns momentos, de informações relativas à melodia e à interpretação da canção quando isso contribuir para nossos objetivos.

Para melhor organização das ideias expostas nesta pesquisa, ela se estrutura em dois capítulos, dos quais o primeiro, chamado “O samba (algumas histórias e breve histórico)”, busca historicizar o samba como gênero musical, revelando seus antecedentes, gerações e temas, destacando, o lírico-amoroso, justamente por apresentar, em sua essência, a figura feminina – aspecto que nos interessa diretamente.

No segundo capítulo, “Ataulfo Alves e o mundo feminino”, apresentamos as análises dos sambas do compositor mineiro que são protagonizados, de maneira direta ou indireta, por personagens femininas. O termo personagem é adotado por entendermos que as figuras femininas (e masculinas) que aparecem nos sambas de Ataulfo Alves (e de outros compositores), por mais que estejam ancoradas em um contexto histórico-social – como vemos neste estudo –, são criações ficcionais, isto é, “seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são ‘pessoas’ imaginárias; se os primeiros habitam o mundo que

⁵ O Grupo de Pesquisa **Minas Gerais – Diálogos**, criado em 2011 e cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, está relacionado à Linha de Pesquisa Literatura, História e Cultura do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), tendo como líderes os professores doutores Cilene M. Pereira e Luciano Cavalcanti. Para mais informações: <http://portal.unincor.br/index.php/linhas-de-pesquisa>

nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador”, conforme observa Massaud Moisés (2004, p. 348).⁶ As canções de Ataulfo aqui analisadas são, em grande parte, a exposição de um enredo, na qual comparecem as categorias próprias da narrativas literárias, como tempo, espaço, personagem. Nesse sentido,

quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente na vida que vivem [as personagens], nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino. [...] O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance [do conto, da novela, da canção narrativa], a visão da vida que decorre dele, os significados e os valores que o animam (CANDIDO, 1976, p. 53-54).

Para melhor expor as figuras femininas encontradas em cada canção, dividimos este capítulo em blocos temáticos. No primeiro bloco analisamos canções que são protagonizadas por um tipo feminino que desfaz e desorganiza o mundo masculino. Esta desorganização pode ser dar por meio do adultério ou pela simples ausência feminina, que desestabiliza emocionalmente o homem. Assim, um ponto de partida importante para o exame dessas figuras femininas é o estudo do sociólogo Manoel Berlinck, “Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular”, publicado em 1976, no qual ele apresenta uma classificação dos tipos de mulheres encontrados em nossa Música Popular: a doméstica, a piranha e a onírica.⁷ É importante dizer que este ponto de partida nos ajudará a revelar a complexidade da figura feminina construída por Ataulfo Alves em seus sambas, apontando aquilo que Forster designou, no âmbito dos estudos literários, como “personagem esférica” (Cf. FORSTER, 1988),⁸ aquela que não se pode apreender com certa facilidade ou, como observa Candido, são “seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério.” (CANDIDO, 1976, p. 60).

⁶ Massaud Moisés está se referindo à narrativa literária; mas entendemos que o argumento pode ser estendido à Música Popular Brasileira considerando dois aspectos: 1. a composição musical é também uma construção artística; 2. a tendência narrativa existente nos sambas analisados.

⁷ Este estudo será retomado por outro sociólogo, Rubem Oliven, no artigo “A Mulher Faz e desfaz o Homem”, de 1987, e será comentado no segundo capítulo desta pesquisa.

⁸ O texto de Forster foi publicado originalmente em 1927 e ainda hoje delinea aspectos importantes referentes a algumas categorias literárias da prosa, como a personagem.

No segundo bloco, apresentamos aquelas canções que evidenciam a mulher como alicerce do mundo masculino, funcionando, muitas vezes, como suporte que ajuda na constituição do homem. Tal tipo feminino é caracterizado como “doméstico”, pois além de referir-se ao mundo da casa, ele dá “segurança emocional aos homens”, conforme observa Ruben Oliven (1987, p. 58).

Como contraponto a estes dois tipos femininos, privilegiamos, no terceiro bloco de análises, a personagem masculina e sua fragilidade diante de uma relação amorosa frustrada. Em alguns sambas ressalta-se o arrependimento do eu lírico por ter rompido o contrato de fidelidade, utilizando o próprio samba como a formalização de um pedido de perdão ou de expressão de sua dor. Assim, mesmo contornado pelo universo lírico-amoroso, vemos que Ataulfo não se aparta de um de seus temas prediletos, o próprio samba.

1. O SAMBA (ALGUMAS HISTÓRIAS E BREVE HISTÓRICO)

1.1. Lundu e Maxixe

De acordo com estudiosos da Música Popular Brasileira, como José Ramos Tinhorão (2012), Waldenyr Caldas (1985) e Carlos Sandroni (2012), as origens do samba remontam a dois tipos musicais, associados à cultura africana (vinda dos ou criada pelos negros escravos): o lundu e o maxixe. O lundu (hoje considerado um gênero musical do folclore brasileiro)⁹ era um tipo de dança sensual, “produto lúdico-cultural” negro¹⁰ constituído por “sapateados, batuques, remelexos dos quadris e a sensual umbigada” (CALDAS, 1985, p. 9) que tinha a função social de “propiciar a mobilização das relações sociais e aumentar o grau de sociabilidade” entre negros e classes populares. (CALDAS, 1985, p. 11). Em *O Livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*, Cravo Albin relata que a

coreografia do lundu foi descrita como tendo certa influência espanhola pelo alteamento dos braços e estalar dos dedos, semelhante ao uso da castanholas, com a peculiaridade da umbigada, ponto culminante do encontro lascivo dos umbigos do homem e da mulher na dança (ALBIN, 2003, p. 25).

Na década de 1820, a aristocracia transformou o lundu, extinguindo sua coreografia¹¹ e reservando-o aos espaços sociais das casas e dos salões. Retirada sua coreografia sensual, restava apenas a música que, no início do século, ainda era executada com letras de intenções amorosas, “com um discurso literalmente modificado, entremeado de imagens que se alternam entre o lânguido e o picaresco” (CALDAS, 1985, p. 11), afastando-o de sua real intenção e da cultura negra. Em

⁹ Informações disponíveis em: <http://www.dicionariompb.com.br/lundu/dados-artisticos>. Acesso em: 10 de março de 2013. O *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* foi criado pelo musicólogo e pesquisador musical Ricardo Cravo Albin e tem sido uma fonte fundamental para pesquisas sobre Música Popular Brasileira.

¹⁰ Caldas lembra que “é através do lundu, como registra Mário de Andrade [...] que o negro deu à música brasileira duas das suas mais importantes características: a sistematização da síncopa e o uso da sétima abaixada (sol a sol descendente, sem alteração).” (CALDAS, 1985, p. 12).

¹¹ Para Caldas, essa transformação faria com que o lundu perdesse seus traços vitais e sua própria identidade “com a categoria social que a produziu: o negro escravo”. (CALDAS, 1985, p. 10).

meados de 1830, esse lundu aristocratizado e urbano recebeu o nome de lundu-canção. Em termos musicais, o batuque do lundu-canção ganhou acompanhamento de violão e piano. No final do século XIX, algumas canções eram executadas com letra, as quais, em grande maioria, tinham apenas a participação de homens por remeterem, com humor, a uma dubiedade maliciosa (referente ao sexo). Nesse momento, o lundu se unia e muitas vezes se confundia com a modinha. Segundo José Ramos Tinhorão,

modinha e lundu eram criações populares da gente branca e mestiça dos principais centros urbanos do Brasil, e só após o sucesso de sua divulgação em Portugal por Domingos Caldas Barbosa foram eruditizadas, passando quase a se confundirem com árias de óperas, para voltarem à esfera do povo com a voga das serenatas, por volta da segunda metade do século XIX, no Brasil (TINHORÃO, 2012, p. 73-74).

Considerando essa “domesticação” do lundu, Caldas Barbosa afirma que

O lundu ... é a primeira forma musical afronegra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música “nacional”. É a porta aberta da sincopação característica... é a porta enfrestada do texto cantando sexualmente os amores desonestos [entre senhores e escravos], as *mésalliances*, e se especializa na louvação sobretudo da mulata (BARBOSA *apud* SANDRONI, 2012, p. 55).

A canção seguinte, “Já se quebraram os laços”¹², do compositor José de Mesquita, pertencente ao gênero lundu-canção, foi impressa em maio de 1793 no *Jornal das Modinhas* (Cf. CASTAGNA, 2004, p. 17).

Já se quebraram os laços
Já se quebraram os laços
Da nossa antiga prisão
Da nossa antiga prisão
Da nossa antiga prisão
Da nossa antiga prisão

Já não sofro os teus desprezos
Já não sofro os teus desprezos
Já não sofro os teus desprezos
Trago alegre meu coração
Já não sofro os teus desprezos

¹² A Modinha o Lundu nos séculos XVIII E XIX. CASTAGNA. Paulo. Apostila do curso: História da Música Brasileira. Instituto Unesp, 2004, São Paulo. Disponível em: http://www.ia.unesp.br/Home/AradoAluno/HMB_2004_apostila09.pdf. Acesso em: 20 de novembro de 2012.

Trago alegre meu coração

Percebemos, nessa canção, características dos primeiros lundus: a letra, de tema amoroso, mostra um eu lírico que se posiciona de maneira contrária ao amor, dizendo que já não sofre mais diante dos descasos do ser amado. A letra, conforme a observação de Barbosa acima, pode ser relacionada aos amores proibidos entre senhores e escravos, sobretudo se considerarmos o campo semântico do amor, aproximado, pelo viés negativo, ao da escravidão: “Quebraram-se os laços / da nossa antiga prisão”.

Em relação à música, no entanto, não observamos os motivos característicos à melodia cantada, que são os compassos sincopados das modinhas brasileiras, aproximando-se de uma melodia mais corrente e arrastada, ou seja, com menos remelexo e sensualidade.¹³

The image displays a musical score for the song "Trago alegre meu coração". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by the lyrics "Já se quebra-ram os laços". The second system continues with "Já se quebra-ram os laços". The third system features a more complex piano accompaniment with syncopated rhythms and the lyrics "da nos-sa an-ti-ga pri-são, da nos-sa an-ti-ga pri-são".

¹³ São utilizados três figuras de partituras. A primeira delas com o intuito de apresentar uma partitura inteira do gênero e como a letra é disposta sob as figuras musicais, complementando novas informações. O segundo e terceiro exemplos são expostos intencionalmente contrapondo um lundu composto sem sincopas e outro com a presença delas, respectivamente. As notas destacadas na terceira figura são demonstrações de sincopas. A partitura da canção é encontrada em: Disponível em: http://www.ia.unesp.br/Home/AradoAluno/HMB_2004_apostila09.pdf. Acesso em: 20 de novembro de 2012.

já não so-fro os teus des - pre - zos,
 já não so-fro os teus des - pre - os,
 já não so - fro os teus des - pre - zos, tra - go a - le - gre o co - ra - ção—

Em *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*, Carlos Sandroni analisa alguns lundus, observando suas características gerais: “síncopes, comicidade, alusões ao mundo afro-brasileiro”. (SANDRONI, 2012, p. 59). Em “Marília, meu doce bem”¹⁴ (anônimo, 1855-62), temos um exemplo:

Porém se teus olhos matam
 Sabem dar vida também
 Por um certo requebrado
 Que tudo pode, meu bem

Ma - ri - lia meu do-ce bem - Ma - ri - lia meu do-ce bem - - - A -
 pe - nas teus o - lhos vi - - - A - pe - nas teus o - lhos vi - - -

¹⁴ Fragmento da partitura do lundu “Marília, meu doce bem”. Porém observamos neste fragmento apenas os primeiros compassos da canção e letra. Disponível em: <http://www4.unirio.br/mpb/lundus/MariliaMeuDoceBem.htm>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2014.

Ao contrário do lundu “Já se quebraram os laços”, este, apesar de manter a mesma temática amorosa, se distancia do primeiro por seus versos se referirem à intenção amorosa dúbia ou à sensualidade e sexualidade feminina que desperta o universo masculino. Para Carlos Sandroni,

o lugar-comum literário faz os ‘olhos’ substituírem a região do corpo diretamente ligada ao sexo, no que a psicanálise chama de ‘deslocamento’, mas a estrofe citada põe a nu [...] este mecanismo, quando fala do ‘requebrado’, palavra que designa o movimento das cadeiras típico das coreografias afro-brasileiras (SANDRONI, 2012, p. 59).

Gen-tis eu sou eu sou as - sa - hy O as - sa - hy que vem do Pa -

5
rá Me - lhor eu sou que o Ba - co - ri ay! ay! ay! La-ra! La-ra! - La - ra!

Ao final da década de 1870, o maxixe reinventa o lundu, mantendo a estrutura melódica deste e resgatando a coreografia proibida, porém com algumas ressalvas. Tal dança originou-se em um dos mais populosos bairros do Rio de Janeiro já nesse período, a Cidade Nova. Caldas afirma que “o maxixe [...], gênero muito popular surgido no Rio de Janeiro mais ou menos em 1875, tem o andamento musical e a estrutura melódica baseados na síncopa africana do lundu, além de, enquanto dança lembrar em muito a coreografia deste.” (CALDAS, 1985, p.13-14).

Sandroni, no entanto, observa diferenças entre os estilos musicais:

No lundu todos os participantes, inclusive os músicos, formam uma roda e acompanham ativamente, com palmas e cantos, a dança propriamente dita, que é feita por um par de cada vez. No maxixe, ao contrário, todos os pares dançam ao mesmo tempo e a música é “externa” à dança: isto é, nem os músicos fazem parte da “roda” – que ela mesma é dissolvida surgindo em seu lugar o espaço do chamado “salão de baile” – nem os dançarinos cantam, sendo a música exclusivamente instrumental (SANDRONI, 2012, p. 66).

Esse novo gênero possui peculiaridades que avistamos em sua estrutura, decorrente da valsa e de polca anteriores, sendo embalada por pares “enlaçados”. Porém, o maxixe era acompanhado por coreografias sensuais, e executado também, nos cabarés do centro do Rio de Janeiro e no boêmio bairro da Lapa, por grupos musicais instrumentais que tocavam à noite sem chamar atenção, já que era considerada uma dança profana ou de “má fé”. (Cf. SANDRONI, 2012, p. 70)

1.2. Samba

Em *O mistério do samba*, Hermano Viana defende que a construção do samba como “música nacional” decorre de um processo bastante heterogêneo, que envolveu diversos grupos sociais, e não apenas indivíduos “dentro de um território específico (o morro)” (VIANA, 1995, p. 151). Para ele, a “fixação” do samba como gênero e sua nacionalização está associada a uma complexidade humana maior, na qual estavam também envolvidos “intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas” (VIANA, 1995, p. 151). Assim, conforme observa Sandroni, o samba surgiria “como fruto do diálogo entre estes grupos heterogêneos que, cada um com seus propósitos e à sua maneira, criam ao mesmo tempo a noção de uma música nacional” (SANDRONI, 2012, p. 115).¹⁵

É válido lembrar que nesse período (final do século XIX e início do XX), a palavra samba ainda era mencionada com a indicação de encontros ocorridos entre músicos, nos quais havia música e dança, uma espécie de baile “popular”. Esses encontros aconteciam, em sua maioria, entre descendentes de escravos nas casas das chamadas “tias do candomblé”. Era ali que esses cidadãos poderiam livremente viver suas cultura e raízes, onde encontravam uma espécie de refúgio, por serem pessoas “excluídas de participação plena nos processos produtivos e políticos formais, perseguidas e impedidas de celebrar abertamente suas folias e sua fé” (IPHAN, 2006, p. 9). Assim, como lembra Cláudia Matos, o samba surge, no início dos 1900, “como

¹⁵ O período em que o samba da Bahia se torna alvo de intelectuais “coincide com o da ascensão do samba feito no Rio de Janeiro, como gênero de canção urbana gravada em discos e tocada na rádio. Coincide, na verdade, com as etapas iniciais do predomínio do modo de vida industrial e urbano - e de estabelecimento de um mercado de entretenimento de massas - no país.” (IPHAN, 2006, p.33).

ritmo, dança e folgado coletivo – palmas, batuque, estribilhos cantados, aos quais posteriormente se acrescentariam estâncias mais longas” (MATOS, 1982, p. 25).

As influências rítmicas do samba, hoje um gênero musical (assim considerado desde 1916-1917, época da gravação do primeiro samba com letra e melodia – “Pelo Telefone”), chegaram ao Brasil, mais precisamente à Bahia, por meio dos negros escravos que as levaram para o Rio de Janeiro. Ao longo de sua constituição e consolidação, o samba sempre apresentou uma diversidade rítmica e de estilos, tendo o morro e as regiões centrais da cidade do Rio de Janeiro, das quais se destacam a Praça Onze e os bairros da Saúde, do Estácio, da Lapa e toda zona portuária, como lugar de sua origem carioca. Mas é somente ao final da década de 1920 que o gênero musical alcança verdadeiramente a cidade e o Brasil a partir de um movimento migratório paradoxal ao “subir e descer o morro”, fixando nas encostas da cidade carioca seu lugar de origem mitológica. Esse movimento paradoxal se dá porque o chamado samba carioca não teria nascido nos morros, mas em bairros próximos da zona central do Rio. A cidade carioca foi palco de grandes compositores que, situados nas regiões portuária e central, abrigavam-se nos morros por serem expulsos da cidade pelos policiais que os tinham com marginais.

A música era feita nos bairros: ainda não havia favelas, nem os chamados compositores do morro. O morro da Favela era habitado só pela gente que trabalhava no leito das estradas de ferro (mineiros, pernambucanos e remanescentes da Guerra de Canudos). O samba original não tinha, portanto, nenhuma ligação com os morros (PRAZERES *apud* SODRÉ, 1998, p. 69).

João da Baiana confirma o depoimento de Heitor dos Prazeres acima, ressaltando que o samba havia saído da cidade:

Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba. Não haviam (sic) essas favelas todas. [...] Mas o samba não nasceu no morro, nós é que o levávamos, para fugir da polícia que nos perseguia. Os delegados Meira Lima e o Dr. Querubim não queriam o samba. (BAIANA *apud* MATOS, 1982, p. 28).

Em seu depoimento ao *Museu da Imagem e do Som*, Donga lembra que o samba praticado no Rio “já existia na Bahia muito tempo [...], mas foi aqui no Rio que se estilizou” (DONGA *apud* SODRÉ, 1998, p. 70). Apesar de baiano e de raízes africanas, foi no Rio que o samba se consagrou e se afirmou como expressão de uma comunidade

e nação, e o morro, escolhido como cenário principal desse acontecimento protagonizado por gente simples, de classes menos favorecidas, já que descendiam, em sua maioria, de escravos, conforme observa Muniz Sodré:

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).¹⁶

Os sambistas do início do século passado não se dedicavam totalmente (e apenas) às composições, pois muitos tinham de se entregar a outros ofícios (geralmente subempregos) como forma de subsistência mínima. A esse respeito Cláudia Matos esclarece:

o dinheiro é parco, o trabalho é um imperativo de sobrevivência que não oferece compensação suficiente, a autoridade está sempre às mãos do outro. Assim, esses valores que sustentam o desprazer, devem ser excluídos do espaço do samba, substituídos por outros, dos quais o maior é o próprio samba – o próprio prazer lúdico (MATOS, 1982, p. 31).

O samba era, assim, elemento continuador das origens (as raízes africanas) e promotor de uma expressão identitária, na qual os pertencentes à comunidade espontaneamente se revelariam, além de funcionar como compensação provisória a dura rotina diária, pautada, muitas vezes, por empregos fatigantes e braçais. O *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro* afirma que

O samba foi e é um meio de comunicar experiências e demandas, individuais e de grupo; a escola de samba, nos terreiros/quadras e em seu momento maior, o desfile, que inicialmente se dava na Praça Onze, foi e é um exercício de política social ao levar os sambistas a reocupar as ruas, num processo de conquista e afirmação social que, embora avançando, ainda não foi concluído (IPHAN, 2006, p. 9).

¹⁶ Em depoimento, Pixinguinha ressalta: “[...] O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa o choro era tocado na sala de visitas e o samba só no quintal para os empregados.” (PIXINGUINHA *apud* SODRÉ, 1998, p. 79).

A esse respeito Matos observa ainda que “tanto o samba quanto o choro eram cultivados principalmente por músicos negros e mestiços” (1982, p. 26) que mantinham, por meio da música, sua identidade. Para ela,

o que importa é destacar que, não somente pelo divertimento que proporciona, mas sobretudo pelo seu papel de agente unificador e mantedor da identidade sociocultural do grupo que o pratica, o samba ganha um estatuto de patrimônio coletivo a ser cultuado e preservado (MATOS, 1982, p. 30).

Considerando o espaço social do samba, destaca-se a casa de Tia Ciata,¹⁷ local de comunhão de sambistas e artistas e de classes sociais.¹⁸ A casa representava metonimicamente a estrutura social do Brasil das primeiras décadas do século XX, pois se dividia em três espaços bem determinados:

Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: ‘responsabilidade’ pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais ‘respeitáveis’), os sambas (onde atuava a elite da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso... (SODRÉ, 1998, p. 15).

As palavras de Sodré deixam claro essa divisão, na qual a sala era reservada ao gênero musical mais aristocrático e aceito socialmente, executado por instrumentos musicais mais sofisticados. Ao contrário, os gêneros associados aos negros (partido-alto e batucada) eram acobertados, isolados nos fundos da casa, mas preservando a cultura negra e sua religião¹⁹.

¹⁷ O epíteto tia, que acompanhava o nome de Ciata, dava-se porque, “naquela região, famosos chefes de culto (ialorixás, babalorixás, babalaôs), conhecidos como *tios* e *tias*, promoviam encontros de dança (samba) à parte dos rituais religiosos (candomblés)” (SODRÉ, 1998, p.14).

¹⁸ A baiana Hilária Batista de Almeida, a famosa Tia Ciata (1854-1924), chegou ao Rio de Janeiro em 1876. Lá se consagrou como uma das mais importantes “tias” do samba. Tia Ciata era conhecida pelos membros da comunidade como “mãe pequena”, ou seja, a segunda maior autoridade do terreiro, a sucessora do chefe do terreiro chamado João Alabá. Casada com João Batista da Silva, também negro e baiano, mas influente na época por ser funcionário do gabinete do chefe de polícia da cidade do Rio, então capital federal, a casa de Ciata, com de tantas outras tias, era local de importância para a comunidade negra, visto que haveria nos rituais religiosos (candomblé) e nas festas uma afirmação da identidade negra.

¹⁹ Segundo o documento *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, pertencente ao IPHAN: “É considerado o candomblé seminal a casa de João Alabá, de Omulu, na rua Barão de São Félix, no

Segundo Sandroni,

na casa das tias baianas, os traços europeus também estavam presentes – desta vez, no aposento caracterizado por um grau maior de formalidade. Ou seja, também na casa de Tia Ciata - que neste ponto reproduzia o funcionamento comum das casas de elite - o status ‘respeitável’ era afirmado na sala de visitas, com a dança de par enlaçado e a música dos choros, baseada em gêneros de proveniência europeia, como a polca, a valsa etc.: em resumo, a festa mais ‘civilizada’, no dizer do próximo Pixinguinha. Por oposição, na sala de jantar, ficava a esfera íntima, onde prevalecia, protegido por um ‘biombo cultural’. (SANDRONI, 2012, p. 107-108).

Tal biombo, no entanto, não servia para “interditar”, completa o crítico, “mas para marcar uma fronteira pela qual, sob certas condições, passava-se constantemente.” (SANDRIONI, 2012, p. 108).

1.3. O samba e suas gerações

Em *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (1982), Claudia Matos aponta a existência de duas gerações do samba carioca: a primeira, datada do início do século XX, era a dos “sambistas primitivos”, dos quais se destacavam Sinhô, Donga, João da Baiana, Caninha e Pixinguinha, este no choro. Caldas observa que

Musicar o país, antes da obra individual de Sinhô, era coisa coletiva, quando os sambistas-compositores se reuniam como amadores para as apresentações dos sambas de roda, tradição popular negra herdada do tempo do lundu. Portanto, não havia a figura do compositor de samba. A criação, a autoria, era coletiva. (CALDAS, 1985, p. 35).

caminho da zona portuária para a Cidade Nova, instituição popular que se constituiu numa garantia para o negro no Rio de Janeiro, vitalizando-o para resistir e sustentar seus novos caminhos na cidade e no país. Suas filhas-de-santo marcaram época como as rainhas negras do Rio Antigo: tia Amélia, Amélia Silvana de Araújo, mãe do violonista e compositor Donga; Perciliana Maria Constança, ou melhor, tia Perciliana do Santo Amaro; tia Mônica e sua prodigiosa filha, Carmem Teixeira da Conceição, a Carmem do Xibuca, a filha de Alabá que vive, sábia e soberana, até a década de 1980 com seus mais de 110 anos. (...) e a grande tia Ciata (1854-1924), Hilária Batista de Almeida, mãe-pequena do candomblé de João Alabá, lideranças fundamentais para uma verdadeira revolução que se travaria no meio negro naquela zona depois da libertação.” (IPHAN, 2006, p.16).

Esses sambistas primitivos concentravam-se em torno da casa da baiana Tia Ciata (e outras tias) e praticavam um “samba amaxixado”, próximo ao Lundu. Essa aproximação entre o samba e o maxixe era mais do que natural, visto ser este o ritmo popular do momento. O samba amaxixado era caracterizado por um andamento musical mais lento, arrastado e acompanhado por uma divisão rítmica menos sincopada – considerando o samba moderno (instituído a partir da década de 1930). É dessa “escola primitiva” aquele considerado o primeiro samba gravado, “Pelo Telefone”, de 1916.²⁰

I:
O Chefe da Polícia
Pelo telefone
Mandou me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar

II:
Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás,
Ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz,
E verás (bis)

I’:
O Peru me disse
Se o Morcego visse
Eu fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse não disse

II’:
Ai, ai, ai
Aí está o canto ideal,
Triunfal
Ai, ai, ai

III:
Tomara que tu apanhes
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer seu feitiço

IV’:
Ai, se a rolinha – sinhô! Sinhô!
Se embarçou – sinhô! Sinhô!
É que a avezinha – sinhô! Sinhô
Nunca sambou – sinhô! Sinhô!

Porque este samba – sinhô! Sinhô!
De arrepiar – sinhô! Sinhô!
Põe perna bamba – sinhô! Sinhô!
Mas faz gozar.

IV’’:
Queres ou não – sinhô! Sinhô!
Ir pro cordão – etc.
É ser folião
De coração
Por que este samba
De arrepiar
Põe perna bamba
Mas faz gozar

I’’:
Quem for de bom gosto
Mostre-se disposto

²⁰ “Pelo Telefone” é um “partido alto”, tipo de samba feito coletivamente (Donga, Sinhô, João da Baiana, Tia Ciata, entre outros seriam seus compositores), mas foi registrado por Donga, com letra do jornalista Mauro de Almeida, na Biblioteca Nacional em 30 de maio de 1917. Caldas observa que “o rompimento (quase todos brigaram entre si) se deu quando a Casa Edison, em 1917, resolveu gravar o samba “Pelo Telefone”, com a *Banda Odeon* (Odeon, n° 121313) fazendo constar apenas o nome de Ernesto dos Santos (Donga) como autor. Ocorre que, na verdade, este samba era de autoria coletiva: ao que consta, a letra é de Mauro de Almeida e de Didi da Gracinda (segundo o próprio Donga) e a música teve participação de Sinhô, João da Baiana, Germano, Tia Ciata, Hilário e Donga. Mas Donga já havia, inclusive, registrado a partitura na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um ano antes (1916), apenas em seu nome”. (CALDAS, 1985, p 32).

Viva o nosso carnaval
Sem rival (bis).

III”:
Se quem tira amor dos outros
Por Deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

Não procure encosto
Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto
Nada de desgosto

II””:
Ai, ai, ai
Dança o samba com valor,
Meu amor!
Ai, ai, ai
Pois quem dança não tem dor,
Nem calor (bis)²¹

“Pelo Telefone” é considerado um samba folclórico, composto nos encontros realizados na casa de Tia Ciata. O partido alto, subgênero relacionado a esse samba tradicional dos terreiros, é construído por um misto entre improvisações e disputa poética, no caso de ter mais de um solista (Cf. SANDRONI, 2012, p. 130). Analisando o partido alto “Pelo Telefone”, Carlos Sandroni observa a existência de “duas dicções poéticas”: uma folclórica, outra popular (que pode ser também chamada de autoral); a cada uma delas estão associados formas e conteúdos específicos.

As estrofes “autorais” (I, II, a primeira quadra de IV) são caracterizadas, quanto à forma, pela presença de três rimas ou mais; quanto ao conteúdo, pela alusão ao carnaval e incitação à alegria carnavalesca. As estrofes folclóricas (III, IV e a segunda quadra de IV) apresentam, quanto à forma, duas rimas ou menos; e, quanto ao conteúdo, são caracterizadas pelo caráter dialogal. (SANDRONI, 2012, p. 132).

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

Os versos referidos acima, apesar de não originais do samba, foram incorporados depois.

Segundo Almirante, tal versão teria nascido de um despacho e uma reportagem. O despacho foi publicado pelo chefe da polícia, Aurelino Leal, em 30 de outubro de 1916, determinando a seus subordinados que informassem imediatamente, pelo telefone, a apreensão de

²¹ Reprodução da letra do samba, conforme Sandroni (2012, p. 125-126.).

material de jogo. Esse despacho teria motivado uma reportagem do jornal *A Noite*, que para desmoralizar Aurelino instalou uma banca em pleno Largo da Carioca. A partir dessa reportagem é que teria sido feita uma paródia da música já existente, mais tarde incorporada à canção. (CALDEIRA, 2007, s/p).

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

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

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

Em entrevista a Sérgio Cabral, Ismael Silva explica a diferença do “samba do Estácio” em oposição ao que se vinha praticando:

É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim bum bum paticumbumprugurudum. (SILVA *apud* MATOS, 1982, p. 40).²²

Para Matos, esse novo ritmo, dado pelos sambistas do Estácio, mostrava que o samba ganhava “ginga, flexibilidade e mobilização simultâneas” (MATOS, 1982, p.

²² A fala de Ismael Silva é reproduzida no texto de Claudia Matos, conforme referência acima.

41). Esse “samba carnavalesco”, mais sincopado e malicioso, feito para o acompanhamento de cordões e blocos, tratava de assuntos cotidianos, geralmente com alguma comicidade, transformando, muitas vezes, o trágico ou sério em motivo de riso. Em 1927, surge a primeira Escola de Samba, a *Deixa Falar*, que “inicialmente era um Rancho Carnavalesco, posteriormente Bloco Carnavalesco e por fim, Escola de Samba, tendo como fundadores alguns compositores do bairro do Estácio...”.²³

Carlos Sandroni chama essas duas gerações identificadas por Matos de “estilo antigo” e “estilo novo”, respectivamente.

O estilo antigo seria caracterizado pelo uso de instrumentos europeus, e o estilo novo por instrumentos de origem africana (como a cuíca) ou inventados no Brasil (como o surdo). [...] Os músicos da Cidade Nova são ditos treinados e bons tocadores. Quanto aos do Estácio de Sá, diz-se que suas mãos são desajeitadas e o acompanhamento que produzem, rudimentar. Assim, uma diferença de capacitação técnica é insinuada entre os dois sambas (SANDRONI, 2012, p. 140).²⁴

Em “Se você jurar” (1931), samba de Ismael Silva em parceria com Nilton Bastos e Francisco Alves²⁵ que “iria se tornar um dos principais modelos de samba dos anos trinta” (SEVERIANO; MELLO, 2006, p. 106), temos a narração, de modo bem humorado, de fatos corriqueiros da vida de um malandro em processo de “regeneração”. A sabedoria malandra (“Agora estou sabido”) está em reportar o sucesso de sua regeneração ao comportamento feminino, sempre marcado, sobretudo no samba, como falso. Vejamos a letra do samba:

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

²³ Disponível em: www.dicionariompb.com.br/samba/dados-artisticos. Acesso em 21 de novembro de 2013.

²⁴ Essa diversidade rítmica contagiou os sambistas compositores que estavam interligadas nessa nova geração, denominado a partir de então de “samba moderno” (Cf. SANDRONI, 2012, p. 133).

²⁵ Este samba, assim como outros, está inscrito em uma polêmica referente à sua autoria, visto que Francisco Alves era conhecido como importante “comprador” de sambas. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/francisco-alves/dados-artisticos>. Acesso em 14 de agosto de 2014.

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 a capacidade redentora de seu amor) é descrita de maneira bem negativa, pois além de ser “coisa à toa” é ainda comparada ao jogo no qual o homem lança sua sorte para perder ou ganhar. Diante de tamanha incerteza, mais vale, para o eu lírico da canção, permanecer em sua vida malandra: “A orgia assim não vou deixar”, pois não sabe, de fato, se valerá deixar sua vida “boa” de malandro por uma mulher que não lhe inspira confiança. Importante ressaltar que a construção melódica do samba, bastante dançante e sincopado, se adapta perfeitamente à letra, promovendo uma solução rítmica ideal para o tema do malandro.

A partir da década de 1930, este samba criado pelo Estácio se expande e se organiza, inserindo-se na comercialização do gênero, entendido como produto da indústria cultural. É nesse momento que o samba se difunde como veículo de expressão nacional. Muniz Sodré observa a distinção entre o chamado “samba tradicional”, aquele feito na roda de samba a partir das improvisações sobre uma primeira parte,²⁶ e o “samba produto cultural”, organizado para a forma do disco e que, portanto, “impõe peças prontas e acabadas”. (SODRÉ, 1998, p. 58). Mas, para o sociólogo, este processo de industrialização do samba já se inicia com a gravação de “Pelo telefone”, considerando que de “canção folclórica (de produção e uso coletivos, transmitida por meios orais) transforma-se em música popular, isto é, produzida por um autor (indivíduo conhecido) e veiculada num quadro social mais amplo”. (SODRÉ, 1998, p. 40). Isso fica bastante claro nas considerações de Sandroni a respeito das “duas dicções poéticas” de “Pelo Telefone”, apresentadas há pouco.

Essa segunda geração, dada sobretudo a importância do Rádio como veículo de difusão cultural, é responsável pela afirmação de grandes compositores, dentre os quais

²⁶ “... antigamente, 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).

se destacam Noel Rosa, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Ary Barroso e Ataulfo Alves, estes três últimos mineiros que fizeram sua carreira musical no Rio de Janeiro.

1.4. O samba e seus temas

Considerando essa divisão entre gerações, Cláudia Matos ressalta que, nas décadas de 1930 e 1940, podem-se reconhecer e definir três grandes “veios temáticos e estilísticos” nos sambas: o lírico-amoroso, o apologético-nacionalista e o que a ensaísta identifica como “samba malandro”, centrado em um discurso que sempre se afirma sobre a dubiedade. (Cf. MATOS, 1982, p. 45). No exame do “samba malandro”, Cláudia Matos foca suas análises nas letras de sambas de Wilson Batista e Geraldo Pereira²⁷ lançados entre 1930 e 1956, período relativo ao governo Vargas, mostrando como o “malandro legendário e prestigiado, espécie de anti-herói que povoara as composições da década de [19]30, é substituído e continuado na de [19]40 pela figura ambígua do ‘malandro regenerado’”. (MATOS, 1982, p. 14, grifos nossos). A chave de leitura, aqui, é a expressão ambígua dessa figura que se diz regenerada, conforme vemos no samba “Senhor Delegado”.²⁸

Senhor delegado
Seu auxiliar está equivocado comigo
Eu já fui malandro
Hoje estou regenerado
Os meus documentos
Eu esqueci mas foi por distração (comigo não)
Sou rapaz honesto
Trabalhador veja só minha mão (sou tecelão)

Se ando alinhado
É porque gosto de andar na moda
Pois é
Se piso macio é porque tenho um calo
Que me incomoda na ponta do pé

²⁷ A ensaísta observa, no entanto que, devido à profusão de parceiros e à composição improvisada nas mesas de bares, ambos os sambistas “não fornecem um material homogêneo, nem mesmo coerente, à observação crítica”. (MATOS, 1982, p. 17).

²⁸ Cláudia Matos observa que a autoria do samba é de Antoninho Lopes e Jaú (MATOS, 1982, p. 56); já no *Dicionário da Música Popular*, essa autoria é dada a Antoninho Lopes e Ernani Silva. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/germano-mathias/dados-artisticos>. Acesso em: 01 de agosto de 2014. Nenhuma das duas referências localiza a data da canção.

Se o senhor me prender
Vai cometer uma grande injustiça (na Lapa)
Amanhã é domingo
Tenho que levar minha patroa à missa (na Penha)

A figura masculina, aqui, se caracteriza pelo limiar entre o “rapaz honesto” e o “já fui malandro”, irmanados, os dois, pela composição apumada do traje e pelo modo de andar macio. Aquilo que poderia enquadrá-lo na malandragem suspeita é, no entanto, justificada em prol uma elegância natural e talvez do trabalho excessivo – afinal, não é crime andar bem composto e ter calos no pé:

Se ando alinhado
É porque gosto de andar na moda
Pois é
Se piso macio é porque tenho um calo
Que me incomoda na ponta do pé

Para Claudia Matos, é justamente essa composição física, que associa o malandro a “padrões burgueses” e o distingue do “proletário”, que desperta a atenção da polícia. Entretanto, o malandro

não é um burguês, senão uma caricatura, uma paródia do burguês. E por ser uma paródia, seu modo de se apresentar inclui aspectos de exagero e deformação tão evidentes que o próprio trajar elegante é um dos elementos pelos quais a polícia o identifica como malandro... (MATOS, 1982, p. 56).

No decorrer da canção são construídas duas imagens opostas do eu lírico: uma centrada na ordem, outra, na desordem.²⁹ No lado da ordem estão os seguintes caracteres: “rapaz honesto”; “trabalhador”; distração em não andar com os documentos (a famosa carteira de trabalho); a higiene no modo de trajar; calo nos pés devido ao uso de sapatos apertados e a profissão, tecelão. Do lado oposto, todos os caracteres são facilmente invertidos: “já fui malandro”; não tem carteira de trabalho; veste-se como

²⁹ Em “Dialética da Malandragem”, texto em que Antonio Candido analisa *Memórias de um sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, o crítico observa que o romance é construído pela dialética da ordem e da desordem, “entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal”. (CANDIDO, 1970, p. 72). Esse princípio seria estrutural não só da sociedade da época, mas de nossa constituição social, tal como o vemos em cena na canção acima. Assim, aproveitando as palavras de Candido, “a dinâmica do livro [e da canção] pressupõe uma gangorra dos dois polos”, o da ordem e o da desordem. (CANDIDO, 1970, p. 71).

malandro e anda macio. Nesse sentido, a canção entrega, pelo viés do discurso malandro de negar e afirmar, a falsa regeneração do eu lírico, encenando aquilo que Matos identifica como “discurso malandro”. (Cf. MATOS, 1982, p. 56).³⁰ Ou seja, temos um eu lírico que se afirma “rapaz honesto”, malandro regenerado, utilizando-se de um discurso malandro.

A figura do malandro, no entanto, já aparece no início da década de 1920 na Música Popular Brasileira, visto que “a malandragem carregaria consigo a ideologia da negação moral e da conduta exemplar, seguindo a valorização do prazer, da dança, do sexo e da bebida.” (CAVALCANTI, 2007, p. 26).³¹ Tal personagem liga-se ao samba, sobretudo devido à turma do Estácio, pois a palavra “orgia”, bastante popular no samba desta geração, assume “um sinônimo de vida boêmia, do modo de vida malandro”, conforme observa Sandroni (2012, p. 163). A respeito da malandragem, Claudia Matos esclarece que esta não é exclusividade das décadas de 1930 e 40 do Rio de Janeiro, visto que sempre houve grupos

de pessoas mais ou menos vasto que consegue sobreviver às custas dos outros (dos ‘otários’), usando de expedientes mais ou menos ilícitos [...]. O que todavia distingue a malandragem que o samba carioca daqueles anos cantou de tantas outras malandrangens que sempre existiram e anda por aí, é sobretudo o fato de lhe ter sido atribuído um significado cultural que nela encontrou sua forma de expressão: o personagem do malandro, o discurso do malandro (MATOS, 1982, p. 77-78).

Explorando o tema da malandragem, já esboçado na composição de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves a partir da promessa de regeneração do malandro, destacam-se alguns sambas de Noel Rosa, “o poeta da Vila”. Ainda muito jovem, em 1929, Noel esboça a figura do malandro na composição “Com que roupa?”.³²

³⁰ Segundo Matos, o samba malandro tende “a reforçar os laços culturais que conferem ao grupo sua identidade, não se trata aqui do vasto grupo dos brasileiros, nem do grupo também vasto e indefinido dos cariocas. Trata-se ao contrário de um grupo relativamente restrito: o das classes baixas que habitam os morros e alguns bairros da cidade, e mais restritamente ainda, do grupo específico de semi-marginais de toda ordem, sem trabalho constante, sem lugar definido no sistema social, a que se chamou de malandros.” (MATOS, 1982, p. 48).

³¹ Sandroni observa quer “a mais antiga alusão impressa que conheço à malandragem já tem relação com a música popular: trata-se da coletânea de modinhas e lundus de Eduardo das Neves, publicada em 1904, que se intitulava *O trovador da malandragem*. Mas é no final dos anos 1920 que ela aparece como um tema recorrente nas letras de samba, popularizando o personagem do malandro e tornando-o quase um sinônimo de sambista.” (SANDRONI, 2012, p. 161).

³² No momento da composição, “a história do samba carioca estava sendo feita pelas vozes dos compositores negros somadas às vozes dos cantores e compositores brancos. Noel Rosa participa do

Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
Vou tratar você com a força bruta
Pra poder me reabilitar
Pois esta vida não está sopa

E eu pergunto: com que roupa?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Agora eu não ando mais fagueiro
Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
Não consigo ter nem pra gastar
Eu já corri de vento em popa

Mas agora com que roupa?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

Eu hoje estou pulando como sapo
Pra ver se escapo desta praga de urubu
Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nu
Meu terno já virou estopa

E eu nem sei mais com que roupa
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

A canção aborda, inicialmente, uma possível nova “forma de comportamento” do eu lírico, que afirma sua vontade de mudar de conduta e ir para a luta em busca de seus objetivos. No entanto, tal mudança (sua reabilitação – regeneração, em “Senhor delegado”) é acenada pelo uso da “força bruta” destinada a alguém sobre o qual não há uma menção específica: o eu lírico utiliza apenas o pronome de tratamento “você”.

As estrofes seguintes, no entanto, ajudam não só a configurar melhor este “você” da canção, mas o próprio eu lírico que é caracterizado como “cabra trapaceiro”, isto é, alguém que vive de golpes em busca de dinheiro fácil – a descrição de Matos acima se adapta perfeitamente ao malandro de Noel. Considerando este o expediente normal do

momento inaugural em que os compositores brancos se aliam aos negros para criar um paradigma na canção popular urbana brasileira”. (PINTO, 2012, p. 29).

malandro, não é difícil “adivinhar” que a força bruta utilizada (“Vou tratar você com força bruta”) é destinada à sua “mulher” – que sustentaria as regalias do malandro-cafetão com a prostituição –, na qual o eu lírico “costuma bater [...] como um castigo por seu desempenho profissional insatisfatório; a agressão física é ao mesmo tempo ameaça e punição” (PINTO, 2012, p. 43).

Dessa forma, invertendo as posições relativas ao gênero, o eu lírico de “Com que roupa?” reafirma sua exclusão do mundo do trabalho reportando-o à mulher, na medida em que encena uma situação típica do mundo da malandragem: a figura feminina como elemento de sustento do homem. O humor da canção está na forma debochada com a qual o compositor assume a moral malandra ao reafirmar seu comportamento paradigmático (viver de pequenos golpes e do sustento da mulher; andar bem alinhado; etc.), sobretudo ensaiando, no início da canção, uma falsa mudança, que não está relacionada a seu modo de vida, mas ao tratamento dispensado à mulher que, diante da maré ruim, passa a enfrentar a “força bruta” de seu companheiro.

É importante ressaltar que Noel Rosa, assim como os compositores do Estácio, tinha um jeito especial de declarar (sua) malandragem, utilizando da ironia e do humor nas letras, assumindo parte da ideologia malandra por meio da criação de personagens que lembravam muito suas próprias práticas de vida. No caso das duas canções analisadas (“Se você jurar” e “Com que roupa?”), destaca-se o fato de que a possível regeneração, ensaiada pelo eu lírico, é reportada ao comportamento da figura feminina. No caso de Noel, a mulher é responsável pela mudança de tom do malandro, que passa a ser agressivo, mediante o agravamento da situação de penúria em que se encontra:

Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nu
Meu terno já virou estopa

Cabe a ela “trabalhar” mais e melhor, garantindo o sustento do malandro e vestimentas adequadas.

No samba de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, como vimos, é o comportamento sincero e leal da mulher que condicionará a regeneração do malandro. Visto que este não acredita na mulher e muito menos no amor (essa “coisa à toa”), o que se tem, ao final da canção, é a reafirmação da vida malandra, assumida até mesmo na linguagem comparativa do samba: “A mulher é um jogo / Difícil de acertar”. Entre

arriscar a perder ou a ganhar, a canção sugere mesmo é outro tipo de jogo, no qual o malandro arrisca pouco e quem paga é sempre o outro.

Dentre os “veios temáticos e estilísticos” identificados por Claudia Matos, o “samba de exaltação” era o mais sofisticado musicalmente, pois dependia de uma orquestração (muitas vezes utilizando instrumentos sinfônicos), como ocorre com o clássico “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso.

Brasil
Meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos
Ô Brasil, samba que dá
Bamboleio que faz gingar
Ô Brasil, do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim

Ah, abre a cortina do passado
Tira a Mãe Preta, do serrado
Bota o Rei Congo, no congado
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Deixa, cantar de novo o trovador
A merencória luz da lua
Toda canção do meu amor
Quero ver a Sa Dona, caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Brasil

Terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiscreto
Ô Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar
Ô Brasil, do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim

Oh, esse coqueiro que dá coco
Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Ah, ouve essas fontes murmurantes
Aonde eu mato a minha sede

E onde a lua vem brincar
Ah, este Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil, brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim

Já de saída é possível notar uma particularidade neste estilo que apresenta uma extensão na letra e na melodia, normalmente não se utilizando da repetição de versos. O veio ufanista, apesar de idealizar a pátria e negar parte de sua realidade, parece, como é próprio do samba, “funcionar como categoria de identificação de um grupo, servir para mantê-lo coeso e dar-lhe consciência de si mesmo e de sua grandeza própria”, segundo aponta Matos (1982, p. 47). Suas letras abordavam temas de cunho nacionalista evidente, tendo sido um excelente meio de propagação do Governo de Vargas, isso porque, ao exaltar as belezas da terra brasileira, seus compositores vinham “aliar-se adequadamente às diretrizes ideológicas do Estado Novo” (MATOS, 1982, p. 47). Tal alinhamento é visível, por exemplo, na tópica da regeneração do malandro, já que a postura deste não se adequaria às ideias trabalhistas do governo Vargas.

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

A respeito da temática lírico-amorosa presente nos sambas, é interessante apontar que esta não se isola dos outros temas citados, visto que essa tópica se constrói sobremaneira em torno da figura feminina, recorrente no universo temático do samba. Já vimos, nas análises do samba malandro, como este põe em pauta o elemento feminino, responsável pela conduta malandra do homem, seja em sua possível regeneração, seja no embrutecimento de suas ações. No próximo capítulo desse estudo, daremos prioridade à análise de sambas associados à temática lírico-amorosa, destacando o modo como Aaulfo Alves constrói suas figuras femininas, sempre pensadas a partir de um movimento dialético relativo ao gênero sexual. Isso porque falar sobre a figura feminina implica (também) o exame da masculina.

2. ATAULFO ALVES E O MUNDO FEMININO

A divisão temática e estilística proposta por Matos, apresentada no capítulo anterior, torna possível identificar que, associado aos veios lírico-amoroso³³ e ao “samba malandro”, um espaço bastante amplo é reportado à mulher, que encena, nas composições de sambas, um repertório variado. Em busca da identificação dessas figuras femininas e masculinas do samba, este capítulo deter-se-á na análise da produção do compositor mineiro Ataulfo Alves (1909-1969), destacando algumas de suas personagens femininas.³⁴ Como Ataulfo é responsável por um dos mais completos e variados repertórios do samba, faremos um recorte, limitando-nos aos sambas das décadas de 1940-50, justamente por ser um período bastante produtivo e importante na carreira do compositor³⁵ e da música popular brasileira, a chamada Época de Ouro, a qual se originou, segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello,

da conjunção de três fatores: a renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente, a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 85).

A Época de Ouro divide-se, segundo observam os pesquisadores citados, em dois momentos: 1929-1936 e 1937-1945, sendo que o período de 1946-1957 “funciona como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade em nossa música popular. Nele convivem veteranos da Época de Ouro, em final de carreira, com iniciantes que em breve estarão participando do movimento bossa nova” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 241). No primeiro momento, incluem-se os pioneiros do samba e da Música Popular como os compositores Noel Rosa, Pixinguinha e o também instrumentista e compositor

³³ Segundo Matos, “o veio lírico-amoroso tem como principais temas o Amor e a Mulher, vistos numa perspectiva idealizante e fatalista, no mais das vezes com expressão pessimista e lamuriosa” (MATOS, 1982, p. 46).

³⁴ Com relação aos temas presentes nas composições de Ataulfo, Rilza Toledo observa que tratam, sobretudo, de assuntos do cotidiano do sambista: “a saudade da infância, a presença marcante de musas/mulheres, a terra de origem e reflexões retiradas de provérbios, verdadeiros ensinamentos de momentos vividos em lugares que marcaram sua trajetória.” (TOLEDO, 2007, p. 83).

³⁵ Conforme apontado na introdução deste trabalho, nas décadas de 1940-50, Ataulfo Alves produziu parte importante de seu repertório, tendo composto 97 canções, na década de 40, e 85, na de 50, sendo 68 e 65 sambas nas respectivas épocas, segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira*.

Radamés Gnattali, dentre outros. Em seu segundo momento, a “Época de Ouro vive sua fase mais importante, quando os talentos revelados no começo da década [de 1930] atingem o auge de suas carreiras e recebem o reforço de um contingente de valores ainda mais numerosos.” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 88). Este é o momento principal da carreira de Ataulfo Alves, Herivelto Martins, Geraldo Pereira, Wilson Batista, dentre outros.

As canções de Ataulfo apresentadas nesta pesquisa serão dispostas em três blocos de análises, perfazendo temas explorados no cancionário do sambista mineiro, dos quais se destacam suas figuras femininas. No primeiro bloco temos o que o sociólogo Manoel Berlinck caracteriza como mulher “piranha”,³⁶ aquela

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

Em outras palavras, é a mulher que desfaz e desorganiza o mundo masculino. O modo como o sociólogo designa esta mulher está relacionado ao fato de que ela, muitas vezes, está colocada na condição de adúltera ou associada a atos que tornam possível a suspeição do adultério. Em outros momentos, essa desorganização masculina está ligada, no entanto, ao modo como a ausência feminina serve para desestabilizar emocionalmente o homem – talvez, por isso, o termo “piranha” não seja adequado. Escolhemos como impulsionadores da discussão deste bloco os sambas “Oh! Seu Oscar” (1939), “A mulher do seu Oscar” (1940), “Você não tem palavra” (1941), “Mal agradecida” (1941), “Chorar pra quê” (1942), “Errei, sim” (1950), “Fim de comédia” (1951), “Pois é” (1955), “Vai, mas vai mesmo” (1958).

³⁶ Mesmo não concordando com essa nomenclatura – que encerra uma designação pejorativa –, a utilizamos para expor melhor as ideias do sociólogo. Ao longo deste estudo, esperamos mostrar que essa figuração diz respeito a um tipo de mulher mais ativa, inclusive por expor sua sexualidade, sem que a isso possa ser reportado qualquer valor moral do (a) ensaísta. A esse respeito, vale ressaltar os comentários de Cilene Pereira a propósito dessa mesma classificação reportada à obra de outro sambista (também mineiro), Geraldo Pereira: “... como classificar (e desqualificar) uma mulher como ‘piranha’, conforme o termo adotado pelo sociólogo, por expressar sua sexualidade? Se por um lado podemos identificar que os sambas, de um modo geral, estão imbuídos de uma visão machista que nega o prazer feminino; por outro, seus analistas também, já que parecem aceitar a desqualificação feminina sem crivo crítico.” (PEREIRA, 2013, p. 92).

No segundo bloco, apresentaremos aquelas canções que evidenciam a mulher como alicerce masculino, funcionando, muitas vezes, como suporte que ajuda na constituição do homem. Tal tipo feminino é caracterizado como “doméstico”, pois além de aprisionada ao lar, essa mulher mostra “sua capacidade de dar segurança emocional aos homens”, segundo observa Ruben Oliven (1987, p. 58). Para Berlinck,

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

As canções analisadas neste bloco serão “A mulher faz o homem” (1941), “Ai, que saudades da Amélia” (1941), “A mulher dos sonhos meus” (1941), “É negócio casar” (1941), “Sim, foi ela” (1942), “Me deixa sambar” (1943), “Vida da minha vida” (1949).

Como contraponto a estes dois tipos femininos, privilegiaremos, no terceiro bloco de análises, a personagem masculina e sua fragilidade diante de uma relação amorosa frustrada. Em alguns sambas ressalta-se o arrependimento do eu lírico por ter rompido o contrato de fidelidade, utilizando o próprio samba como a formalização de um pedido de perdão ou de expressão de sua dor. Assim, mesmo contornado pelo universo lírico-amoroso, vemos que Ataulfo não se aparta de um de seus temas prediletos, o próprio samba. Destacamos, aqui, as canções “Atire a primeira pedra” (1943), “Sim, sou eu” (1940), “Leva meu samba” (1940), “Mensageiro da dor” (1959), “Mensageiro da saudade” (1950),³⁷ “Não quero opinião de mulher” (1942), “Calado, venci” (1947) e “Você não quer nem eu” (1955).

³⁷ Apesar de ter um eu lírico feminino, esta samba será analisado por ter como tópica o samba como mensageiro.

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

Conforme dissemos, analisaremos, neste item, canções que expressam um tipo feminino bastante caracterizado no mundo da canção popular, aquele que desconstrói emocionalmente a figura masculina, seja pela traição (ou sugestão desta) ou pelo abandono do lar, negando, muitas vezes, submeter-se ao mando do homem. Começaremos nossas análises por um samba bastante importante no cancioneiro de Ataulfo Alves, sucesso do carnaval de 1940. No samba “Oh! Seu Oscar”, feito em parceria com Wilson Batista, com gravação realizada em 1939,³⁸ percebemos a angústia e a surpresa do homem ao receber o recado de uma vizinha.

Ceguei cansado em casa do trabalho
Logo a vizinha me chamou:
Oh! seu Oscar
Tá fazendo meia hora
Que a sua mulher foi embora
E um bilhete deixou
Meu Deus, que horror
O bilhete dizia:
Não posso mais, eu quero é viver na orgia!

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

A canção relata a história de um homem que se doa integralmente à mulher, submetendo-se ao trabalho pesado a fim de proporcionar-lhe uma vida de conforto: “Fiz tudo para o seu bem-estar/ Até no cais do porto eu fui parar/ Martirizando o meu corpo noite e dia”.³⁹ Entretanto, tal empenho não resulta na adequação feminina ao mundo da casa. Para Ruben Oliven, “Oscar é um personagem que ‘demonstra’ a inutilidade do

³⁸ Apesar desta canção não ter sido gravada na década de 1940, foi inserida neste trabalho por duas razões: em primeiro lugar, sua gravação deu-se já no final da década de 1930, próxima dos anos aos quais limitamos nossa pesquisa, tendo sido sucesso do carnaval de 1940; em segundo, e não menos importante, a canção teve uma resposta em 1940, “A mulher do Seu Oscar”, compondo, assim, um repertório importante para a representação da figura feminina na obra de Ataulfo Alves.

³⁹ Carla Pinsky observa que “nos anos 1940, ficaram famosas as letras de samba em que o homem se esforça para dar à mulher um bom padrão de vida, mas a ‘ingrata’, se queixa, abandona ou trai o ‘otário’” (PINSKY, 2013, p. 488).

trabalho. Ele dá duro e não mede esforços para propiciar certo padrão de vida à sua mulher, mortificando inclusive seu corpo como estivador.” (OLIVEN, 2001, p. 7). A mulher de Seu Oscar prefere ceder à vida mundana, voltando-se para a rua como espaço de libertação, sobretudo sexual: “Não posso mais, eu quero é viver na orgia”. São assegurados, assim, na canção, dois espaços: o da casa (espaço feminino por excelência, segundo um discurso oficial); e o da rua (o público), território masculino. Essa divisão espacial sugere, na canção, uma ótica patriarcal que tem na figura masculina o centro familiar:

Quando o assunto é família: pressupunham a idéia de submissão de todos (parentes e/ou dependentes) que estivessem sob o poder do *pater familias*. Na ordem patriarcal, a mulher deveria obedecer a pai e marido, passando da autoridade de um para o outro através de um casamento monogâmico e indissolúvel. O domínio masculino era indiscutível. Os projetos individuais e as manifestações de desejos e sentimentos particulares tinham pouco ou nenhum espaço quando o que importava era o grupo familiar e, dentro dele, a vontade do seu chefe, o patriarca, era soberana. (SCOTT, 2013, p. 16).⁴⁰

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

Podemos especular, dada a expressão lacunar da canção narrativa,⁴¹ as causas que levaram a mulher à tomada de decisão, visto que ela assume não poder mais (“não

⁴⁰ “Na união conjugal, a mulher ocupa um lugar subordinado ao homem, o chefe da casa, que é quem decide sobre a educação e o futuro dos filhos, os gastos importantes, o local da moradia. Juristas, padres, cientistas e artistas da imprensa faziam coro com o senso comum. Para o Código Civil de 1916, o marido é o representante legal da família e a esposa, sem plena capacidade civil, precisa de autorização do cônjuge para trabalhar e negociar. [...] Destinada a ser passiva e submissa, nada mais resta à esposa que se colocar sob a proteção do marido, a quem deve amar sem impor condições.” (PINSKY, 2013, p. 486).

⁴¹ É importante apontar que canções ligadas ao universo popular são construídas para uma compreensão mais imediata, optando, muitas vezes, por uma estrutura narrativa, composta de um enredo claro sobre a vida de certa personagem. Ricardo Azevedo observa que “os clichês, o vocabulário público e acessível, a gíria, o ditado, as frases feitas e a narratividade, assim como os temas da vida concreta e cotidiana, são utilizados recorrentemente nas letras de samba porque estas pretendem falar de perplexidades e emoções

posso mais”). A orgia se configura, assim, como um lugar oposto ao lar, que não pode ser mais suportado pela mulher, mesmo se considerarmos o conforto físico (“bem-estar”) dado pelo homem. Dentro da ótica feminina da canção, podemos pensar que: em primeiro lugar, a satisfação feminina não está apenas encerrada na composição social do lar, organizado pelo homem para dar conforto físico à mulher – tal tópica voltará a aparecer no cancionário de Ataulfo Alves em “Errei, sim”, composição de 1950. Em segundo lugar, a queixa feminina pode se reportar, assim, a outro tipo de ausência, que pode estar associada ao desgaste físico e à própria ausência do marido. Nesse caso, “não posso mais, eu quero é viver na orgia” parece encenar um lamento quanto ao descaso emocional e sexual da personagem masculina. Preocupado com tantas obrigações materiais, Seu Oscar esquece-se das “obrigações conjugais”, fazendo com que sua mulher estenda suas necessidades emocionais e, sobretudo, sexuais, a outros locais. Tal hipótese associaria o mundo da casa (e da família) a obrigações contratuais, nas quais o sexo compareceria regido pela figura masculina (conforme alicerçado pela moral cristã a partir do débito conjugal). Isso porque, dentro dos preceitos cristãos, o homem era o administrador da família, “a cabeça da mulher” e deveria “decidir por ambos o momento adequado para o ato carnal” (VAINFAS, 1986, p. 40), permitido apenas para fins de procriação. Ronaldo Vainfas observa que as figurações femininas proferidas no imaginário cristão ocidental sofreram uma transformação, visto que a

concepção da mulher, oscilante entre o ser inferior/passivo e o ser diabólico/maligno, cedeu lugar, aparentemente, a uma imagem da mulher igual, porém inibida, a quem se devia dar o ‘privilégio’ de pedir, em silêncio o ato carnal. A mudança de imagem é, contudo, superficial: o que prevalece foi a concepção grega da mulher passiva, inferior ao homem e, também, a ideia apostólica/patrística, segundo a qual a mulher casada deveria conduzir-se como uma virgem de segunda categoria (VAINFAS, 1986, p. 39)⁴².

que sejam capazes de gerar identificação em todas as pessoas, independentemente de graus de instrução e classes sociais.” (AZEVEDO, 2006, p. 17).

⁴² É importante registrar que a personagem Seu Oscar pode ser associada à figura de Cristo a partir do verso “Martirizando o meu corpo noite e dia”, conforme analisado pelo Prof. Dr. Luciano Cavalcanti na banca de defesa desta dissertação. Segundo sua perspectiva, isso colocaria a figura feminina em posição de maior desprestígio, sendo mais fácil sua condenação. A respeito dessa imagem feminina, Vainfas ressalta que “Atanásio, no século IV, via nelas a figura do demônio; Burchard de Worms, no século XII, concebia-as como naturalmente pérfidas e enganadoras, prontas para cometer adultério. Tal concepção da mulher, oscilante entre o ser inferior/passivo e o ser diabólico/maligno, cedeu lugar, aparentemente, a uma imagem da mulher igual, porém inibida, a quem se devia dar o ‘privilégio’ de pedir em silêncio, o ato carnal.” (VAINFAS, 1986, p. 39).

No caso da canção, se o homem está sempre ausente, “martirizando seu corpo noite e dia”, quais são os momentos reservados aos prazeres da mulher? Trata-se, nesse caso (não há dúvida), de uma mulher sexualizada, dotada de desejos e em busca de satisfazê-los, mesmo que isso signifique insurgir contra a moral (masculina) e punitiva da sociedade. Tal configuração não escapa aos compositores que reforçam o grau de vigilância social punitiva na figura da vizinha que, já na chegada de Seu Oscar, o avisa do abandono da mulher com um sonoro “Meu Deus, que horror”.⁴³ Essa voz narrativa pode ser associada tanto à personagem Oscar como à vizinha, visto que ambos se solidarizam a uma mesma ótica moral que vê com “horror” a emergência do desejo feminino e o abandono do lar.

Em “A mulher faz e desfaz o homem”,⁴⁴ o sociólogo Ruben Oliven analisa algumas canções representativas do samba, observando os tipos femininos aí descritos e ressaltando o “poder” da mulher na organização da vida masculina. Suas análises partem das considerações do também sociólogo Manoel Berlinck (1976) – já citado – que aponta a “predominância de três imagens femininas” nas letras dos sambas estudados: a doméstica, a piranha e a onírica.

A primeira seria a mulher submissa e passiva, centrada no lar, a serviço do homem, que ordena as relações sociais e compõem o cotidiano. A segunda é uma mulher de vida fácil, que satisfaz o homem em sua boemia, mas se caracteriza pela traição e por descontrolar e desorganizar as relações sociais. A terceira representa uma mulher inexistente, construída com expressões românticas (OLIVEN, 1987, p. 57).

Considerando a tipologia acima, é interessante destacar, no samba “Oh, Seu Oscar!”, que em todas as suas gravações (as de Ataulfo e suas pastoras,⁴⁵ Ciro Monteiro, Roberto da Silva e Elizeth Cardoso, acompanhada pelo filho de Ataulfo), o

⁴³ Esse “Meu Deus que horror” pode ser referir, assim, a uma condenação moral clara, visto que a mulher de Seu Oscar não se associaria a “vigem de segunda categoria”, conforme exposto por Vainfas.

⁴⁴ Vale lembrar que o título do artigo de Oliven faz menção explícita a uma canção de Ataulfo, “A mulher faz o homem”. Em outro texto, o sociólogo afirma: “A composição e o seu título [ele se refere à canção citada] atribuem claramente à mulher a faculdade de fazer o homem: ela é vista como o motor do movimento masculino. Mas, se é ela quem faz o homem, a mulher detém também o poder de desfazê-lo, e é aí que reside o perigo. Assim, ela é, de fato, percebida como muito poderosa, capaz tanto de ser a substância vital que anima o homem a realizar coisas, a ser corajoso na rua porque é amado em casa, quanto de, por sua ausência, significar a interrupção da energia de que o homem necessita para se envolver em suas lutas.” (OLIVEN, 2001, p. 6).

⁴⁵ Por sugestão do amigo e compositor Pedro Caetano, Ataulfo nomeou o conjunto vocal de *Ataulfo Alves e Suas Pastoras*, acompanhado das cantoras Olguinha, Marilu e Alda. (Cf. CABRAL, 2009, p. 68)

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

A canção “A mulher do Seu Oscar”,⁴⁶ composta por Ataulfo Alves e Wilson Batista, fora lançada em 1940 na voz de Odete Amaral. Como já sugere o título, essa é a resposta da mulher de Oscar às acusações de abandono do lar, sendo apresentada, em sua íntegra, por um eu lírico feminino:

Com que cara eu vou
Voltar pro Seu Oscar
Eu sei que a vizinhança vai me reprovar
Abafei de porta bandeira
Todo mundo dizia
Que morena faceira
Meu bloco fez furor mas perdi um grande amor

Que injustiça
Não quiseram interpretar
O bilhete que eu deixei
Pra entregar ao meu Oscar
Onde eu dizia
“Vou-me embora pra orgia”
Era pro samba
Sem segunda intenção
Orgia de luz, de riso e alegria
Minha gente... (Parei)
Fui condenada injustamente

⁴⁶ Para Sérgio Cabal, “Nada superaria o sucesso de ‘Oh!, seu Oscar’, o que levou Ataulfo Alves e Wilson Batista a arriscarem uma jogada um tanto ou quanto oportunista, mas sem bons resultados: em março daquele ano, Odete Amaral gravou ‘Mulher do seu Oscar’, cuja letra dava a versão da personagem feminina para a acusação do seu Oscar de que ela só queria saber da orgia. A mulher começava sua defesa preocupada com a repercussão do seu ato. [...] Tudo em vão. Quase ninguém quis saber das explicações da mulher do seu Oscar” (CABRAL, 2009, p. 51-52).

Se em “Oh! Seu Oscar”, tínhamos a representação de uma figura feminina determinada na expressão de seu desejo (“Não posso mais eu quero é viver na orgia”); aqui, a personagem reaparece “regenerada”, acenando seu retorno ao lar. Preocupada com o falatório da vizinhança e com as cobranças sociais e morais relativas ao padrão feminino, “a mulher de Oscar” admite apenas um significado para a palavra orgia, expressa no bilhete deixado por ela:

Onde eu dizia
“Vou-me embora pra orgia”
Era pro samba
Sem segunda intenção
Orgia de luz, de riso e alegria

O que temos aqui é uma espécie de tentativa (que talvez não seja a primeira) de adequação do feminino a valores morais e sexuais rígidos que se associam à ideia de família modelar tradicional. Como já vimos na canção citada, Seu Oscar é um homem tradicional que acredita na atribuição de papéis sociais específicos relativos aos gêneros. Por isso, sua mulher deve compor uma história bem arquitetada que justifique seu retorno ao lar; e associar a palavra orgia ao período carnavalesco é uma maneira de minimizar qualquer atributo sexual da festa de Momo: “orgia de luz, de riso e alegria”. Há, aqui, certo cálculo feminino que trabalha num discurso duplo e dúbio e, portanto, malandro, conforme já apontado por Matos, que age nas frestas da percepção masculina, sobretudo se atentarmos para o nome Oscar e sua identificação popular (otário, bobalhão).⁴⁷ Para Cilene Pereira,

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

⁴⁷ No café Nice, lugar popular de encontro de sambistas, e frequentado por Ataulfo e Batista, “Seu Oscar” era uma “gíria muito usada [...] identificando o otário, bobalhão”, conforme observou Sérgio Cabral em sua biografia sobre Ataulfo Alves. (CABRAL, 2009, p. 50).

Nessa versão amenizada, o carnaval (ou a orgia)⁴⁸ é descrito aqui em sua acepção mais inocente, relativizando o ato feminino e sua punição. O que se ressalta na voz feminina é o desejo de participação de uma coletividade, na qual a alegria de pertencimento é explicitada no verso “sem segunda intenção”.

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

Com que cara eu vou
Voltar pro Seu Oscar
Eu sei que a vizinhança vai me reprovar

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

A canção revela, com grande vivacidade, uma contraposição já vista em “Oh! Seu Oscar”: o mundo da casa *versus* o da rua, exemplificado pelo carnaval (e pelo abandono provisório da família). Sair de casa e brincar o carnaval,⁴⁹ leva não só a condenação moral da vizinhança e do marido, mas, sobretudo, a perda deste: “Meu bloco fez furor mas perdi um grande amor”. A ocupação feminina do espaço da rua significa, mesmo que provisoriamente no caso, a sujeição a imprevistos que podem não

⁴⁸ Embora o *Dicionário Eletrônico Houaiss* remeta o significado primeiro de orgia a “bacanal” ou “libertinagem”, a mulher de Seu Oscar pontua seu sentido associando a palavra ao carnaval, acepção também dicionarizada por meio da referência à festa de Baco ou Dionísio. Vale lembrar, no entanto, sobretudo para um entendimento da figura feminina malandra, que o termo orgia, a partir da “geração do Estácio”, remete à boêmia e malandragem, conforme já vimos.

⁴⁹ O verbo brincar, conforme Damatta, “significa também relacionar-se, procurando romper as fronteiras entre posições sociais, criar um clima não verdadeiro, superimposto à sociedade” (DAMATTA, 1997, p. 144).

ser controlados, isso porque, como explica Roberto Damatta, “sair de casa é [...], no Brasil, uma forma de castigo ou mesmo de penalidade, conforme a situação” (DAMATTA, 1997, p. 94). Nesse caso, “sair de casa”, mesmo que voluntariamente, significa submeter-se aos riscos da rua e ser penalizada, de alguma maneira, por essa transgressão.

A mulher aparece, aqui, ciente das consequências de seu ato e arrependida (afinal, o carnaval é uma festa efêmera), mas não silenciada diante da injusta condição de aprisionamento ao lar:

Minha gente... (Parei)
Fui condenada injustamente

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

Apesar de centrada na voz feminina (eu lírico é feminino) e de ser interpretada por uma mulher (na gravação original), tem-se um discurso masculino que predispõe espaços e papéis específicos para os gêneros sexuais. O lugar de seu Oscar é a rua, “martirizando o seu corpo noite e dia” para construir um lar adequado a certo tipo de mulher, aquela cercada pelos limites da casa, domesticada. Por não se adequar a este pressuposto moral e ultrapassar os limites sociais colocados para seu gênero, a esposa de Seu Oscar, pertencente à rua – não podemos nos esquecer de que “ela é da orgia” (grifo nosso) –, é rechaçada pela vizinha e pelo marido, tributários de uma moral severa.⁵⁰

⁵⁰ É interessante pontuar o uso da forma verbal “é” (presente do indicativo) no verso “Mas tudo em vão: ela é da orgia”, pois indica que “Seu Oscar promove, com consequências negativas, sobretudo a ele, uma adequação frustrada da mulher malandra ao mundo familiar, organizado segundo regras bastante disciplinadoras quanto ao comportamento e espaço femininos.” (PEREIRA, 2014, p. 63, grifos nossos).

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

O samba "Você não tem palavra"⁵¹ foi gravado pela primeira vez em dezembro de 1940 pelo então parceiro de Ataulfo Alves nesta composição, Newton Teixeira (Cf. CABRAL, 2009, p. 52).⁵²

Você não tem palavra
Falou-me que ia ao cinema
E foi dançar
Olha que o sol já está de fora
Cinema não acaba essa hora
Se assim continuar
Eu vou lhe abandonar

Mariazinha
Você tem que me escutar
Os filhos da Candinha
São danados pra falar
Olha pro relógio
Veja a hora em que chegou
Tenha paciência
Mas onde foi que andou?

Para Cabral, o tema do samba é uma evidente “manifestação do marido ciumento” (CABRAL, 2009, p. 52). Considerando isso, e sua divisão em duas estrofes, podemos perceber que, na primeira parte do samba, destaca-se o descumprimento de um acordo entre o eu lírico e alguém apenas nomeado como você, retendo a informação de que se trata de um casal e de cobranças masculinas relativas ao comportamento da mulher. Só o que se sabe é que o eu lírico se queixa da falta de compromisso de alguém, ameaçando o abandono do lar:

⁵¹ A referência de áudio para complementar a análise, foi baseada na gravação realizada por Ataulfo Alves e suas pastoras.

⁵² Encontramos na *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular* a informação sobre a gravação do samba "Você não tem palavra" com data de 1941.

Você não tem palavra
Falou-me que ia ao cinema
E foi dançar
Olha que o sol já está de fora
Cinema não acaba essa hora

O compromisso rompido refere-se ao local e à extensão das horas, conotando significados distintos entre lugares. Se a sessão matinê do cinema aparece como um espaço de entretenimento ingênuo – permitido pelo marido⁵³ –; o baile, provavelmente o samba, já sugere algo mais perigoso, justamente por estar associado, como já vimos, à orgia e ao extravasamento físico. Portanto, voltamos à polarização de espaços relativos ao gênero feminino, revelando uma extensão destes, pois, aqui, a rua se configura como local também permitido à mulher desde que cercado de certos cuidados e da permissão masculina.

Assim como em “Oh! Seu Oscar”, encontramos, a princípio, um tipo masculino relativamente passivo que se deixa enredar pelas tramas femininas, mas que se preocupa com o olhar social, alertando a parceira sobre a censura moral:

Mariazinha
Você tem que me escutar
Os filhos da Candinha
São danados pra falar

Neste samba, porém, além de ser capaz de questionar os passos de sua mulher (“tenha paciência/ onde foi que andou?”), o eu lírico ameaça a parceira: “se assim continuar/eu vou lhe abandonar”. Essa ameaça, mesmo que encenada talvez, mostra uma personagem masculina que dirige/julga a vida feminina,⁵⁴ permitindo a saída para o cinema e a aconselhando sobre o comportamento adequado a uma mulher casada.

Em parceria com Jardel Noronha, Ataulfo Alves compõe, em 1941, o samba “Mal agradecida”, que, como o próprio título sugere, relata um eu lírico nada satisfeito com a amada. Após ter “feito bem” para ela, recebe em troca a desilusão amorosa.

Vai,vai fingida
Mal agradecida
Que não reconhece

⁵³ No início da segunda estrofe tem se revelada a identidade feminina já sugerida.

⁵⁴ Isso porque, segundo a lógica moral relativa aos gêneros e ao comportamento de ambos no casamento, “a mulher casada deve conter-se para evitar que as ‘más línguas’ espalhem fofocas mentirosas a seu respeito. Entretanto, o marido permanece o seu maior juiz.” (PINSKY, 2013, p. 231).

O bem que eu lhe fiz
Olhe o castigo
Pense neste amigo
Que lhe quer ver feliz

Quero tão somente
Melhorar o seu viver
Mas é tudo inutilmente
Não sabe me agradecer
Tudo que faço é apenas pra nós dois
Pode ir embora
Mas não vá se arrepender depois

Em primeiro lugar, é preciso observar que, mais uma vez, temos um eu lírico masculino, sendo apresentada apenas sua versão dos fatos narrados. Assim como em “Oh! Seu Oscar”, o eu lírico de “Mal agradecida” sente-se frustrado por ter oferecido tanto para a mulher amada, não obtendo reconhecimento da parceira. Pelo contrário, ela o abandona. Dos quatorze versos da canção, quase metade refere-se às ações positivas do eu lírico associadas ao bem estar feminino e do casal:

Que não reconhece
O bem que eu lhe fiz

Quero tão somente
Melhorar o seu viver
Mas é tudo inutilmente
[...]
Tudo que faço é apenas pra nós dois

Porém, diferente do eu lírico de “Oh, Seu Oscar!”, aqui, apesar de ser abandonado, o homem promove o rebaixamento da figura feminina, seja no uso de palavras que a desqualificam, seja na ameaça expressa do castigo – conforme ocorria em “Você não tem palavra” por meio da sugestão do abandono:

Vai, vai fingida
Mal agradecida
Que não reconhece
O bem que eu lhe fiz
Olhe o castigo

A canção é construída por clara valorização do eu lírico, pois à medida que ele desqualifica a mulher, pontuando sua ingratidão, aponta também seu desejo de

felicidade da companheira, enaltecendo, com isso, suas próprias ações e sua capacidade de perdoar – o uso da palavra “amigo” é, nesse sentido, sintomático, mesmo que o perdão não seja sequer comentado:

Pense neste amigo
Que lhe quer ver feliz

Quero tão somente
Melhorar o seu viver

Ou seja, aquilo que a companheira pode ver como excesso de zelo e de controle masculino (cerceando e dirigindo suas ações) é encarado pelo eu lírico como desejo de felicidade, de melhoria do “seu viver”, visto que tudo que faz é “apenas pra nós dois”. Estamos diante, talvez, de um eu lírico que assume funções relativas à felicidade e ao bem estar do casal, considerando, no entanto, apenas sua ótica. Essa concepção diz respeito ao mundo familiar bastante convencional que se constrói mediante papéis femininos e masculinos muito claros: ao homem cabem as decisões e o gerenciamento do lar, o que inclui o bem estar feminino, muito mais do ponto de vista material do que emocional; à mulher, a subordinação e a passividade. Por isso, diante do abandono feminino, que não reconhece o papel exercido pelo eu lírico, a ameaça, justamente envolta na cristalização da figura masculina provedora: “pode ir embora/mas não vá se arrepender depois”. Talvez possamos pensar, considerando a data da canção (1941), o eu lírico de “Mal agradecida” como uma espécie de versão mais ativa de Seu Oscar, como se este tivesse adquirido, depois da imobilização inicial, forças para maldizer sua companheira.

O samba “Chorar pra quê”, de 1942, parceria de Ataulfo com Alcides Gonçalves, aborda o tema da traição e sua consequência mais direta, a dissolução amorosa. Aqui, encontramos a traição feminina que resulta no abandono.

Chorar, chorar pra quê
Se aquela mulher
Não merece as minhas lágrimas
Foi se embora por querer
Me deixou na solidão
Feriu de morte
O meu coração sem razão

Eu bem sei que ela sabe
Que a culpa toda lhe cabe

Por tudo que aconteceu
Ai, ai meu Deus
Eu gostava tanto dela
Mas fui traído
Com uma grande ingratidão
Meu irmão

Nesse samba, a mulher apresentada é a chamada desconstrutora, responsável pela desorganização e estabilidade na vida da personagem masculina.

Foi se embora por querer
Me deixou na solidão
Feriu de morte
O meu coração sem razão

Este abandono feminino já havia sido mostrado no samba “Oh! Seu Oscar”, no qual o eu lírico é “trocado” pela orgia. Segundo a ótica de Seu Oscar, como já mostramos, não haveria razão para o abandono, visto que ele “martirizava seu corpo noite e dia” no trabalho para proporcionar uma vida confortável à mulher. Se na resposta da canção, “A mulher de Seu Oscar”, temos esclarecidos os motivos da deserção provisória da mulher – a necessidade de brincar o carnaval –; aqui, a voz feminina é silenciada por um lírico que relata a traição feminina e o abandono do lar sem explicações maiores:

Eu bem sei que ela sabe
Que a culpa toda lhe cabe
Por tudo que aconteceu
Ai, ai meu Deus
Eu gostava tanto dela
Mas fui traído

Apesar de todo o discurso de acusação, o eu lírico reporta o acontecimento a uma decisão feminina (“Foi se embora por querer”), sugerindo, independente dos motivos do abandono, um tipo feminino ativo, que se assemelha, nesse caso, ao que analisaremos em “Errei, sim”. Esse tipo feminino é, como se vê, bastante complicado para a figura masculina, visto que assume sua sexualidade ao revelar a traição. O sentimento de traição pode ainda se revelar maior devido ao fato do eu lírico assumir a sinceridade de seu amor:

Eu gostava tanto dela
Mas fui traído

Com uma grande ingratidão

Em “Chorar pra quê”, é notória a decepção amorosa do homem, visto que o samba já começa introduzindo um eu lírico revoltado/resignado diante da traição:

Chorar, chorar pra quê
Se aquela mulher
Não merece as minhas lágrimas

Assim como algumas mulheres representadas nas canções de Ataulfo Alves funcionam como alicerces do mundo masculino, “mulheres bússolas”, conforme define Rubem Oliven (1987, p. 57), justamente por centrarem-se no território doméstico e revelarem uma passividade; outras são caracterizadas como ativas, afirmando sua sexualidade e seus desejos, mesmo que estes contradigam a moral social de uma época.

“Errei, sim”, composição de Ataulfo Alves, gravada em 1950 pela rainha dos cassinos cariocas, Dalva de Oliveira, insere-se na famosa polêmica musical e amorosa entre ela e Herivelto Martins, cantor, compositor e seu marido.⁵⁵ Ataulfo Alves insiste, mais uma vez, no tema amoroso, reportando-se à expressão da voz feminina.⁵⁶ A voz feminina já havia sido externada por Ataulfo e seu parceiro Wilson Batista em “A mulher de Seu Oscar”, relativa à justificativa feminina para sua conduta inesperada. “Errei, sim” se associa também ao tema do erro e da justificativa da mulher, apelando, agora, para os erros do parceiro. Se em “Oh! Seu Oscar” a conduta feminina estaria

⁵⁵ O conflituoso casamento entre Dalva e Herivelto, marcado por traições, resultou em um importante repertório musical. Enquanto Herivelto compunha suas canções, Dalva dependia de compositores amigos, como Ataulfo, para discutir sua relação com o ex-companheiro em público. Na realidade, tal polêmica, teve início quando Dalva abandonou o grupo musical *Trio de Ouro* (composto por ela, Herivelto Martins e Nilo Chagas), pois segundo Herivelto, Dalva era reconhecida por pertencer ao grupo que ele fundou, tendo sido, nas palavras dele, “inventada por ele”: “você não é nada sem mim. Eu inventei você. Não se esqueça disse, Dalva!” (RIBEIRO; DUARTE, 2009, p. 125). Para Herivelto, era insuportável ver a ex-mulher em uma bem sucedida carreira solo. A primeira canção solo gravada por Dalva já foi um sucesso e chama-se “Tudo acabado” (1950), composto por J. Piedade e Oswaldo Martins. A partir de então, os compositores escreviam para Dalva interpretar. Incomodado com a repercussão positiva das canções gravadas por aquela que Herivelto Martins julgava ter “feito”, compôs uma canção insultando-a. Assim que a canção (injusta) foi lançada, até os amigos compositores deram as costas para Herivelto por não apoiarem tal atitude, dentre eles Ataulfo Alves, que começou a compor para Dalva de Oliveira, replicando os insultos ocorridos e uma das canções foi “Errei, sim” (1950). Dalva, com sua belíssima interpretação, supera o sucesso já conhecido quando era intérprete do *Trio de Ouro* (Cf. RIBEIRO; DUARTE, 2009, p. 125-126).

⁵⁶ Segundo Mary Del Priore, “na década de 1940, famílias inteiras postavam-se na frente do rádio para ouvir essas e outras músicas ou as esperadas novelas. Com as músicas, havia uma curiosidade enorme sobre as estrelas do rádio, pois os fãs só conheciam sua voz. Para saciar tal curiosidade, surgiu a *Revista Rádio* com a cobertura sobretudo da vida amorosa dos ídolos ‘em cartaz’. A separação de Herivelto Martins e Dalva de Oliveira, por exemplo, prodigalizou um fogo cruzado entre dois gigantes da cultura popular, que tinham desfeito uma união antes apaixonada” (DEL PRIORE, 2013, p. 274).

ligada a sua inadequação ao modo de vida ofertado pelo homem, o que poderia incluir a negação do sexo, como dissemos; aqui, a questão revela outros elementos do mundo masculino.

Errei, sim
Manchei o teu nome
Mas foste tu mesmo o culpado
Deixavas-me em casa
Me trocando pela orgia
Faltando sempre
Com a tua companhia

Lembro-te agora
Que não é só casa e comida
Que prende por toda vida
O coração de uma mulher

As joias que me davas
Não tinham nenhum valor
Se o mais caro me negavas
Que era todo o teu amor
Mas se existe ainda
Quem queira me condenar
Que venha logo
A primeira pedra me atirar

O eu lírico da canção adota um comportamento franco, lamentando a ausência amorosa e atenção do companheiro. A queixa feminina diz respeito ao comportamento masculino que, apesar de inscrito em uma conduta social adequada (o homem é o provedor da casa, conforme vimos em “Oh! Seu Oscar”), não realiza amorosamente a mulher: “as joias que me davas/não tinham nenhum valor”.

A canção configura melhor o tipo feminino que expõe de maneira direta suas insatisfações com relação ao comportamento do companheiro. O tema da traição volta a aparecer, assim como o do erro, mas, agora, ele faz parte da conduta moral das personagens masculina e feminina, destacando o fato de que esta se dá como consequência do descaso do companheiro.

Errei, sim
Manchei o teu nome
Mas foste tu mesmo o culpado
Deixavas-me em casa
Me trocando pela orgia
Faltando sempre
Com a tua companhia

O termo adotado pelo eu lírico, “manchar” o nome do companheiro, atesta a traição feminina como forma de equilíbrio da relação, visto que ela é trocada pela “orgia”. Assim como em “Oh! Seu Oscar”, a orgia configura um lugar de oposição ao lar, evidenciando um deslocamento masculino em relação ao papel esperado pela mulher: “Faltando sempre/ Com a tua companhia”; “Se o mais caro me negavas/Que era todo o teu amor”. Ou seja, o que está em jogo aqui são as expectativas masculinas e femininas contrárias em relação ao casamento. Se por um lado, o eu lírico afirma que “casa e comida” e joias não bastam para a satisfação feminina; por outro, o homem entende esse conforto material (digamos assim) é fundamental ao exercício de seu papel de chefe de família. Não é à toa que Seu Oscar “martiriza seu corpo no cais do porto”. Assim como a mulher de Oscar, esta, representada em “Errei, sim”, não se contenta com conforto material de uma casa, mas deseja a presença de um companheiro, esperando algo mais do casamento que a simples organização do lar.

O eu lírico chama a atenção de seu companheiro, revelando os desejos femininos, mostrando-se lacunar, tal como era sugerida a mulher de Oscar:

Lembro-te agora
Que não é só casa e comida
Que prende por toda vida
O coração de uma mulher
As joias que me davas
Não tinha nenhum valor
Se o mais caro me negavas
Que era todo o teu amor

Esta lacuna feminina diz respeito não apenas à situação amorosa (em termos subjetivos), mas também à sexual, visto existir uma traição. Em outras palavras, a queixa feminina reporta-se aqui a insatisfações sentimentais (a inexistência de um companheiro e de amor) e sexuais (a procura de outro homem).

Insistindo nessa figura feminina ativa (do ponto de vista sexual), o final da canção sugere uma ameaça à moral social, e Ataulfo se utiliza da metáfora bíblica que aparecerá também em “Atire a primeira pedra”. Aos que ouvem sua confissão de adultério e sua insatisfação, o eu lírico deflagra:

Mas se existe ainda
Quem queira me condenar
Que venha logo
A primeira pedra me atirar

A metáfora bíblica neutraliza a ação feminina, mantendo-a dentro do equilíbrio já sugerido em relação à figura marital, visto que todos têm seus pecados. Quem teria, nesse caso, dadas às circunstâncias do fato (o abandono masculino), coragem de levantar a pedra a esta mulher?

O samba “Fim de Comédia”, de 1951, faz, assim como “Errei sim”, parte da polêmica Dalva-Herivelto. Ataulfo Alves compõe a canção para a interpretação de Dalva, revelando, via seu eu lírico, os dissabores da relação amorosa do famoso casal.⁵⁷

Este amor quase tragédia
Que me fez um grande mal
Felizmente essa comédia
Vai chegando ao seu final
Já paguei todos pecados meus
O meu pranto já caiu demais
Só lhe peço pelo amor de Deus
Deixe-me viver em paz

Não quero me fazer de inocente
Porém não sou tão má
Como disseram por aí
Eu quero é meu sossego
Tão somente
Cada um trate de si

A primeira estrofe do samba revela dois lados da parceria amorosa: o trágico e o cômico. Tal relação só pode de fato existir se entendermos que ambas as personagens viveram uma farsa em sua união – e mais do que nunca, é necessário entendermos essa canção como uma espécie de complemento de “Errei, sim”, na qual vemos uma união marcada pela falsidade.

Este amor quase tragédia
Que me fez um grande mal
Felizmente essa comédia
Vai chegando ao final

O que caminha para a tragicidade é justamente a separação que deixa marcas no eu lírico a ponto de fazê-lo implorar: “O meu pranto já caiu demais”; “Deixe-me viver em paz”. Sendo assim, a figura feminina opta por viver desacompanhada (“eu quero é

⁵⁷ Além de alimentar a polêmica Dalva-Herivelto, Ataulfo compunha outras canções valendo-se de aspectos cotidianos de sua vida e de seus amigos. A canção “Ai, que saudades da Amélia”, sua primeira parceria com Mário Lago, teria nascido da existência de uma Amélia real. (Cf. CABRAL, 2009, p. 13-14).

meu sossego/tão somente/cada um trate de si”), mesmo sabendo da censura alheia, isso porque, segundo lembra Ana Silvia Scott, não era nada “fácil [...] a vida das mulheres que optavam por um comportamento ‘não conformista’, como aquelas que, depois de casadas, reconheciam publicamente a escolha equivocada, a falência do seu matrimônio e optavam pela separação” (SCOTT, 2013, p. 21).⁵⁸ A falência do casamento, considerando a ótica tradicional, é reportada, no entanto, apenas à mulher, visto que ser ela a responsável pelo equilíbrio do casal, conforme discurso das revistas femininas da época (metade do século XX), preocupadas em padronizar um tipo feminino doméstico:

A felicidade conjugal nasce da compreensão e da mútua solicitude entre os esposos. Em uma união feliz, os cônjuges se complementam, porque cada um tem o seu papel naturalmente definido no casamento. E de acordo com esse papel natural chegamos a acreditar que cabe à mulher maior parcela na felicidade do casal; porque a natureza dotou especialmente o espírito feminino de certas qualidades sem as quais nenhuma espécie de sociedade matrimonial poderia sobreviver bem. Qualidades como paciência, espírito de sacrifício e capacidade para sobrepor os interesses da família aos interesses pessoais. Haverá mulheres de espírito avançado que recusem esta teoria sob pretexto de que o casamento, nesse caso, não é compensador. A estas, [...] responderiam as esposas felizes – provando o quão compensador é aceitar o casamento como uma sociedade em que a mulher dá um pouquinho a mais. (*O Cruzeiro apud DEL PRIORE, 2013, p. 291*).

O discurso, retirado da revista *O Cruzeiro*, de 1960, evidencia, por meio de uma série de estereótipos associados aos comportamentos masculinos e femininos, tratados como naturais, a oposição entre os gêneros. A mulher é, nesse caso, responsável pela “felicidade do casamento” por apresentar “qualidades como paciência, espírito de sacrifício e capacidade para sobrepor os interesses da família aos interesses pessoais”, conforme citado.

Considerando a canção “Fim de comédia” inserida em um contexto musical específico (o drama amoroso de Dalva e Herivelto), do qual faz parte também “Errei, sim”, percebemos que os versos “não quero me fazer de inocente/porém não sou tão má/ como disseram por aí” referem-se à traição revelada na canção anterior.

⁵⁸ A historiadora explica que “num tempo em que o desquite era coisa recente – foi instituído no Código Civil em 1942 (artigo 315), estabelecendo a separação sem dissolução de vínculo matrimonial -, não bastava o reconhecimento legal para que a nova situação fosse socialmente bem-aceita. Aqueles que tinham a coragem de escolher essa via eram frequentemente vistos como párias (sobretudo as mulheres), indivíduos que haviam falhado na importante tarefa de constituir e manter uma família” (SCOTT, 2013, p. 21).

Outra canção que tematiza a desordem no mundo masculino por meio da ausência da mulher, composta em 1955, é “Pois é”. Considerando sua construção melódica, esta canção pode ser considerada um samba carnavalesco, pois apresenta um ritmo mais ágil e dançante. Contrário às temáticas ligadas ao Carnaval, em que a comicidade e a alegria são recorrentes, Ataulfo constrói um samba de agilidade rítmica, mas de tom melancólico para falar de seu tema preferido, o amor, ou melhor, a perda do amor:

Pois é
Falaram tanto
Que dessa vez a morena foi embora
Disseram que ela era a maioral
Que eu é quem não soube aproveitar
Endeusaram a morena tanto, tanto
Que ela resolveu me abandonar

A maldade nessa gente é uma arte
Tanto fizeram que houve a separação, ai, ai, ai
Mulher a gente encontra em toda parte
Mas não se encontra a mulher que a gente tem no coração
Pois é

“Pois é” evidencia um eu lírico masculino reflexivo e desconsolado devido à separação amorosa. Ele desabafa sobre a maldade existente nas pessoas: “A maldade nessa gente é uma arte / Tanto fizeram que houve a separação, ai, ai, ai”. Assim, podemos pensar que, se por um lado, o eu lírico afirma que as pessoas foram responsáveis pela separação do casal; por outro, ele pode estar se desvencilhando de uma responsabilidade também direcionada a ele, visto assumir: “... eu é quem não soube aproveitar”. Ou seja, estamos diante de um eu lírico que admite sua responsabilidade, mesmo que indireta ou pequena, na dissolução amorosa.

Observamos que tanto nesta canção como em “Oh! Seu Oscar” é a mulher quem abandona o lar, porém os motivos são distintos e não há, aqui, um julgamento moral da personagem feminina; pelo contrário, a voz popular endossa a atitude da mulher ao abandonar o companheiro. Se existe uma moral punitiva, ela se associa à ação masculina ou, como sugerida em outras canções de Ataulfo, à falta de ação masculina. Essa voz popular é responsável também, conforme observa o eu lírico, por uma valorização da personagem feminina, revelando um descompasso entre homem e

mulher. São sintomáticas as palavras “maioral” e “endeusaram” referentes à figura feminina:

Falaram tanto
Que dessa vez a morena foi embora
Disseram que ela era a maioral
Que eu é quem não soube aproveitar
Endeusaram a morena tanto, tanto
Que ela resolveu me abandonar

Considerando a estrofe acima, é possível perceber que diante da situação o eu lírico sente-se injustiçado, não só pelo abandono feminino, mas sobretudo pela maledicência alheia que promove a separação do casal. O abandono feminino é fruto, nesse caso, do incentivo de outros que se metem na relação do casal, tornando-a pública. Não podemos nos esquecer, entretanto, de que a voz narrativa é masculina e, portanto, está carregada de uma vitimização evidente que apenas em parte (e de modo indireto) assume parcela da culpa. Dos doze versos da canção, apenas em um há, de fato, a sugestão dessa culpa masculina: “Que eu é quem não soube aproveitar”. Outros sete estão diretamente ligados à voz social que reforça e incentiva o ato feminino do abandono, enquanto os quatro restantes afirmam a resignação do eu lírico com um sonoro “pois é” e sua perda amorosa:

Pois é
[...]
Mulher a gente encontra em toda parte
Mas não se encontra a mulher que a gente tem no coração
Pois é

A julgar por outras canções de Ataulfo referentes ao tema amoroso e a existência implícita de um contrato entre homem e mulher, fica sugerido, na canção, que o eu lírico não soube desempenhar de modo satisfatório (para a mulher) seu papel na relação, deixando evidente uma não valorização da amada que só é exaltada depois da perda. Aqui, se a figura feminina não é capaz de imobilizar o homem, como ocorria em “Oh, Seu Oscar!”, ela deixa, no entanto, fraturas que não podem ser recompostas pela inserção de outra mulher simplesmente, já que existe é “a mulher que a gente tem no coração”.

Uma análise da interpretação da canção, em sua gravação original,⁵⁹ mostra que o eu lírico (relacionado à figura do intérprete) impõe sua voz sobre um tom melancólico ao relatar a história de sua separação, segundo ele, injusta. A interpretação reafirma o sofrimento do eu lírico diante do abandono da “morena” que organizava seu mundo físico e emocional. Apesar do sofrimento e da perda da mulher amada, o eu lírico deixa evidente que não sofrerá sozinho, pois “mulher a gente encontra em toda parte”, mesmo que não tenha “a mulher que a gente tem no coração”.⁶⁰

Composto já no final da década de 1950, o samba “Vai, mas vai mesmo” (1958), gravado pelo próprio Ataulfo Alves acompanhado de suas Pastoras, possui um andamento rítmico mais lento que se associa às lamentações amorosas de sua letra. Em relação à instrumentação, temos algo muito semelhante ao denominado samba de exaltação, pois há uma ênfase na orquestração do arranjo, com a utilização de instrumentos de sopro como saxofone, trombone (solo) e trompete, encerrando-se com o piano, pouco usual no mundo do samba – apesar de percussivo. Vejamos a letra do samba:

Vai, vai mesmo
Eu não quero você mais
Nunca mais
Tenha a santa paciência
Ponha a mão na consciência
Deixe-me viver em paz

Sai de vez do meu caminho
Dê a outro seu carinho
Me abandone por favor
Ai que dor
Você machucou meu peito
Não tem mais o direito de mandar no meu amor

A primeira estrofe do samba mostra um eu lírico (masculino) pedindo à companheira para abandoná-lo de vez. Os versos finais desta parte sugerem que o pedido do homem possa ter relação com uma conduta irregular de sua companheira, já

⁵⁹ A gravação original do samba “Pois é” (1955) foi realizada por Ataulfo Alves e suas Pastoras. (CABRAL, 2009, p. 89)

⁶⁰ Em “Pois é”, temos uma novidade na grade instrumental (acompanhamento) da composição, a inserção do acordeom. Segundo Sérgio Cabral, Lúcio Rangel enalteceu a canção de Ataulfo, mas questionou a troca da flauta pelo instrumento citado. A escolha decorria, talvez, da existência na época da academia de acordeonistas do músico Mário Mascarenhas, estando em voga a utilização deste instrumento para composições, a contar com o aparecimento de um músico espetacular como Sivuca (Cf. CABRAL, 2009, p. 90).

que o eu lírico suplica para que ela “ponha a mão na consciência / deixe-me viver em paz”. Já de saída, o eu lírico afirma, mediante seu pedido, que a presença feminina é elemento de seu desassossego íntimo. Ou seja, a mulher se projeta, na canção, como algo que traz desconcerto e intranquilidade à vida masculina, padecendo esta de paz. A forma de resolução do problema masculino é a retirada de cena da figura que o atormenta: “Eu não quero você mais / Nunca mais”.

No início da segunda estrofe, o eu lírico continua determinado em seu pedido, projetando sua vida sem a figura feminina que traz desassossego. No decorrer dessa segunda parte a sugestão da traição feminina, já aludida na estrofe anterior (5º verso), é reforçada, visto que o eu lírico confessa que seu pedido é resultado da dor de seu coração:

Ai que dor
Você machucou meu peito
Não tem mais o direito de mandar no meu amor

Apesar de o abandono feminino ser requestado pelo homem, sugerindo sua necessidade de paz doméstica, vemos que ele é resultado de uma suposta traição que evidencia a mulher como um ser desorganizador da vida e da intimidade masculinas: “você machucou meu peito”. No entanto, essa mulher, responsável pela instabilidade emocional do eu lírico, é aquela que ordena seu mundo, que tinha, portanto, “o direito de mandar no meu [seu] amor”. Assim, a figura feminina vai se projetando, em algumas canções de Ataulfo, de maneira bem mais complexa do que estabelecida pelas observações de Manoel Berlinck quanto aos tipos femininos encontrados na Música Popular Brasileira, pois, se por um lado, ela é desconstrutora; por outro, essa mesma desconstrução afirma sua importância como agente ordenador do mundo masculino, conforme veremos a seguir.

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

Se as mulheres são capazes de desestabilizar o mundo masculino, são elas também, em contrapartida, que ajudam a construí-lo, dando segurança e equilíbrio

emocional ao homem. Nesse caso, as canções analisadas no bloco anterior ajudam a revelar a importância da mulher na constituição do universo masculino. Aqui, deter-nos-emos nas canções que revelam essa ótica de maneira direta, expressa pelo lamento do eu lírico masculino em relação à ausência feminina.

A canção “A Mulher faz o homem” foi composta por Ataulfo Alves em parceria com Roberto Martins, lançada pela Gravadora Victor, na voz de Cyro Monteiro, em janeiro de 1941.

A mulher faz o homem
É o ditado quem diz
Sempre fui um descrente do amor
Desprezei a mulher que me quis
Sendo assim, eu irei procurar
Um amor que me faça feliz

Vou sorrir, vou cantar
Quando achar quem me queira bem
Hei de ter alegria em meu lar
Hei de ser bem feliz com alguém
Esse alguém que não vem...

A canção é construída, inicialmente, por meio da corruptela de um ditado bastante popular que diz “por trás de um grande homem há sempre uma grande mulher”, observando como a construção masculina se alicerça sobre uma figura feminina moralmente forte: “A mulher faz o homem / É o ditado que diz”.

Ao contrário da canção “Oh! Seu Oscar”, na qual a mulher desfaz o homem por meio do abandono do lar e da vivência na orgia, em “A mulher faz o homem”, o eu lírico sugere o oposto ao revelar a importância da mulher na constituição da figura masculina. Aqui, o abandono (se podemos dizer assim) é praticado pelo homem que despreza o amor feminino. Tanto o verso inicial da canção (seu título) quanto o ditado popular citado acima mostram o poder da figura feminina sobre o homem a ponto de modificar-lhe a vida diretamente. O eu lírico declara que já teve uma mulher aos seus pés, mas por ser “descrente do amor”, afastou-se dela. Essa descrença amorosa é um traço típico do malandro⁶¹ que associa o amor ao casamento e à família, elementos distantes de seu modo de vida.

Na gravação original da canção (citada acima), a primeira estrofe (o refrão) é executada por um coro de vozes femininas que se destacam em relação à masculina

⁶¹ Conforme é possível ver no samba “Se você jurar”, examinado no capítulo 1 desta pesquisa.

também presente, colocando, na execução da obra, o homem em segundo plano. A execução encena, assim, por meio da orquestração e do arranjo de vozes, a própria situação proposta na letra do samba, na qual a mulher aparece como elemento construtor, mesmo que o eu lírico não tenha sido capaz de perceber isso: “Desprezei a mulher que me quis”.⁶²

Atentando para a segunda estrofe da canção, tanto os versos quanto a melodia podem ser considerados mais melancólicos e dramáticos em relação à primeira parte do samba. Na segunda estrofe, destaca-se a voz masculina de Cyro Monteiro que abusa da dramaticidade, característica de sua interpretação.⁶³ Os versos mostram que o eu lírico valoriza agora, apesar do desprezo amoroso relativo à mulher no passado, a formalidade do lar e do casamento. Entre o refrão (primeira estrofe) e a segunda parte assinala-se uma mudança decorrente do posicionamento masculino diante da mulher: o amor e a construção da família são agora desejados (“Hei de ter alegria em meu lar”) e parecem acenar para o impossível (“Esse alguém que não vem”). Podemos pontuar, portanto, a partir das duas estrofes da canção, uma espécie de crescimento emocional e psicológico do eu lírico que deixa de ser “descrente do amor” para conferir importância a este na sugestão de criação de um “lar feliz” desejado.

É interessante notar que o ditado popular sugerido na canção é colocado para marcar não a construção de um casal feliz e próspero (como sugere o uso popular da frase), mas a distinção entre as figuras masculina (“descrente do amor”) e feminina (desprezada pelo homem). A impossibilidade da união leva os dois a uma espécie de derrota amorosa, mas é sobretudo a personagem masculina a principal fracassada, já que assume “que desprezou a mulher” que o quis, passando a buscar “um amor” que o “faça feliz”, “esse alguém que não vem”.

A canção mostra uma figura masculina em processo de aprendizagem/crescimento que parece vir do (não) encontro amoroso; portanto, da

⁶² Lançada em janeiro de 1941, no período pré-carnavalesco, “A mulher faz o homem” possui um andamento ágil e impulsionador (característico dos sambas compostos a partir da década de 1920) e se arranja bem com o tema que, apesar de mostrar um homem “descrente do amor”, reconhece a importância feminina (e do amor) para sua realização pessoal/emocional: “Hei de ser bem feliz com alguém”.

⁶³ Cyro Monteiro foi um dos mais conhecidos e importantes intérpretes da conhecida “Época do Ouro”. Dotado de estilo e um ritmo sincopado que caracterizam seu personagem, segundo nos apresenta Nei Lopes, em entrevista concedida ao jornal *O Globo*: “É o sincopado, o deslocamento das tônicas, do tempo forte. Apesar de não ter sido o primeiro nessa linha, ele foi fundamental. E além de ser um excelente intérprete em termos rítmicos, associou a isso uma enorme simpatia, um charme no canto, vindo de uma pessoa bem-humorada, de bem com a vida”. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/cyro-monteiro/dados-artisticos>. Acesso em: 04 de novembro de 2014.

mulher. Ao contrário do esperado, quando se trata do tema do desencontro amoroso, a dor masculina não vem do abandono/desprezo feminino, mas do próprio eu lírico que não é capaz de reconhecer a importância do amor na constituição do indivíduo.

O samba “Ai, que saudades da Amélia” (conhecido pelo título “Amélia”), parceria entre Mário Lago e Ataulfo Alves em 1941, é considerada uma das músicas mais influentes e poderosas do compositor, tendo sido uma das canções mais gravadas de nossa Música Popular Brasileira.⁶⁴ O samba foi um estrondoso sucesso na época de sua gravação, tornando-se, pelo seu tema, uma canção atemporal. A palavra Amélia foi incorporada à língua portuguesa em acordo com a configuração da personagem feminina criada por Ataulfo e Lago conforme explica Sérgio Cabral:

A força dessa música é tanta que a palavra *Amélia* foi adotada no dicionário de Aurélio Buarque de Holanda com a única extraída da letra de uma canção popular. Segundo definição do dicionário, *Amélia* é a mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem. (CABRAL, 2009, p.13).

Como vimos, a canção é fruto de uma parceria entre Ataulfo e Mário Lago que havia feito a letra inicial do samba. Segundo Sérgio Cabral,

Mário Lago ficou muito irritado quando Ataulfo Alves cantou “Ai, que saudades da Amélia”, o samba nasceu de três quadrinhas que Mário entregara para Ataulfo criar a melodia de um novo samba. “- Isso não é meu. Você mexeu aqui, tirou ali e criou uma porção de coisas. Isso não é mais meu. Pode ficar com o samba todo, porque não tenho mais nada com ele”. (CABRAL, 2009, p.9).

Essa resposta veio imediatamente ao receber em mãos a letra um tanto modificada por Ataulfo que, segundo o próprio compositor, era necessária devido às peculiaridades musicais do samba que exigiam acréscimo e alterações de versos para melhor adequação e interpretação. Em 1966, Ataulfo dá um depoimento no *Museu da Imagem e do Som* revelando sua opinião a respeito de suas parcerias com letristas: “As composições dos parceiros que são letristas sofrem influência minha, que sou autor de

⁶⁴ Datas de algumas principais gravações do samba “Ai, que saudades da Amélia”: Em janeiro de 1942 pelo próprio compositor Ataulfo Alves e Sua Academia do Samba; em agosto de 1944 por Albertinho Fortuna e as Três Marias; no ano de 1955 foram realizadas duas gravações, uma em agosto por Radamés Gnattali e outra em outubro por Ataulfo Alves e Suas Pastoras; Gravações em Long-plays e Cd’s: 1955 - *Ataulfo Alves, Suas Pastoras e Seus Sucessos*; 1962 - *Meu Samba...minha vida*; 1969 - *Eu, Ataulfo Alves*; 1989 - *Ataulfo Alves, Leva Meu Samba*; 1996 - *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção*; 2000 - *Raízes do Samba*; 2003 - *Noite Ilustrada - Ao Mestre com Carinho*. (Cf. CABRAL, 2009, p. 141-161).

letra e de música” (ALVES *apud* CABRAL, 2009, p. 9). Ou seja, o compositor justifica que mudanças tanto da melodia quando da letra são feitas para uma melhor harmonização entre elas. Foi o que Ataulfo fez com “Amélia” e com “Oh! Seu Oscar”.⁶⁵

Em relação a “Amélia”, vários intérpretes da época, dentre eles Cyro Monteiro, Orlando Silva, Carlos Galhardo e Moreira da Silva, se recusaram a gravar o samba, pois não acreditavam que aquele ritmo alcançasse sucesso com o público que já conhecia uma levada de samba mais dançante e envolvente. Cabral aponta que “Moreira da Silva chegou a chamar ‘Amélia’ de marcha fúnebre” (CABRAL, 2009, p. 10).

Depois de muita recusa, Ataulfo, com o apoio da gravadora Odeon, colocou sua voz no samba⁶⁶ e estabeleceu a feliz parceria instrumental com Jacob do Bandolim que transformou a canção em ícone musical: “improvisei aquela introdução, que se tornou típica, aquele célebre [imita a introdução]. Só naquela entrada do cavaquinho, todo mundo sabia que era Amélia” (BANDOLIM *apud* CABRAL, 2009, p.11). A primeira gravação do samba, interpretado por um de seus compositores, em 1941, no dia 27 de novembro, rendeu à canção o título de maior sucesso do carnaval do ano seguinte, obtendo, ao contrário do que muitos cantores pensavam (alguns citados acima), uma reação bastante positiva do público. Vejamos a letra de “Amélia”:

Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência
Não vê que eu sou um pobre rapaz
Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo o que você vê, você quer
Ai, meu deus, que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
Quando me via contrariado
Dizia: "meu filho, o que se há de fazer!"

Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade

“Amélia” apresenta ser uma mulher domesticada e domesticável, aquela que se priva de suas próprias vontades e vaidades para permanecer no ambiente do lar e ao

⁶⁵ Para modificações da canção “Oh! Seu Oscar” e suas decorrências, ver PEREIRA, (2014, p. 61-62).

⁶⁶ Nessa época, Ataulfo já havia gravado como cantor dois sambas seus, “Leva meu samba” (1940) e “Alegria na casa de pobre” (1940), obtendo ótima repercussão. (Cf. CABRAL, 2009, p. 10).

lado de seu companheiro em qualquer situação: “Às vezes passava fome ao meu lado/ E achava bonito não ter o que comer/ [...] Amélia não tinha a menor vaidade/ Amélia que era mulher de verdade”. Para este homem, a verdadeira mulher, ou seja, aquela que merece consideração tem de ser uma espécie de extensão de suas próprias vontades e desejos, submetendo-se ao que ele pode prover como chefe familiar. Isso está associado à lógica de dominação patriarcal, ancorada na figura masculina, que não poderia ter sua vontade violada, segundo observa Sidney Chalhoub, por que

O mundo era representado como mera expansão dessa vontade [senhorial], e o poder econômico, social e político parecia convergir sempre para o mesmo ponto, situado ao topo da pirâmide imaginária. [...] nenhum momento as prerrogativas da vontade senhoril são questionadas – ao contrário, elas são reforçadas e ritualmente reverenciadas a cada passo. (CHALHOUB, 1998, p. 95; 98)⁶⁷

A citação do historiador acima, referente à lógica patriarcal sobre a qual se assentou nossa organização social, apesar de circunscrita, em seu texto, ao século XIX, estava distante de ser rompida. Isso porque até meados do século seguinte (e ainda hoje em muitas famílias), essa lógica imperou na construção do modelo familiar. No caso da canção, é interessante notar que essa mulher ideal (Amélia), expressão das vontades masculinas, está, no entanto, ausente na vida do eu lírico que afirma e lamenta, insistentemente: “Ai, que saudades da Amélia” (este verso torna-se uma espécie de refrão do samba, sendo repetido inúmeras vezes).

Mas por que Amélia, essa “mulher de verdade”, está ausente fisicamente na vida do eu lírico? Talvez porque este a tenha trocado por um outro tipo feminino, tão diferente dela.⁶⁸ Na canção de Ataulfo Alves e Mário Lago, Amélia é contraposta a um outro tipo feminino, aquele que solicita atenção e dinheiro do eu lírico. Longe de se contentar com um barraco bucólico “à beira de um regato” e de “viver de amor”⁶⁹, esta mulher deseja ser tratada com luxo e mimos (“Voce pensa em luxo e riqueza/ Tudo que você vê você quer”). Esta mulher corresponde, dada suas solicitações, a um tipo feminino mais atraente, justamente porque composto socialmente e requisitada, muitas

⁶⁷ O historiador explica que “o paternalismo, como qualquer outra política de domínio, possuía uma tecnologia própria, pertinente ao poder exercido em seu nome: rituais de afirmação, práticas de dissimulação, estratégias de estigmatização de adversários sociais políticos, eufemismos e, obviamente, um vocabulário sofisticado para sustentar e expressar todas essas atividades.” (CHALHOUB, 1998, p.95).

⁶⁸ Ruben Oliven sugere que a Amélia esteja, de fato, morta. (Cf. OLIVEN, 2001, p. 6).

⁶⁹ Conforme os versos da canção de Lupicínio Rodrigues, “Se acaso você chegasse” (1938).

vezes, como uma espécie de entronamento masculino. Em comparação a uma mulher que tem demandas de toda espécie (material ou sexual), Amélia representa um ideal feminino, por isso ela pode ser associada, dada a esquematização proposta pelo sociólogo Manoel T. Berlinck (já exposta aqui no resumo feito por Ruben Oliven), ao tipo “onírico”, “que representa uma mulher inexistente, construída com expressões românticas” (OLIVEN, 1987, p. 57). Não é à toa que o eu lírico da canção se reporta às saudades da Amélia, afirmando, de maneira sutil, a falta dessa mulher idealizada já presente um dia.

Para Oliven, esse modelo feminino doméstico é representado, em nossa Música Popular Brasileira, pelos sambas “Emília” (1941), de Wilson Batista e Haroldo Lobo, e em “Ai que saudades da Amélia”, nos quais se destacam o “caráter doméstico das personagens, sua submissão e passividade.” (OLIVEN, 2001, p. 4-5). No entanto, o sociólogo identifica outro aspecto fundamental:

o elemento de segurança que [estas mulheres] representam. São mulheres-âncora, bem como mulheres-bússola, que "assentam" o homem e lhe dão norte, ideia que se reforça pela presença, nos dois sambas, de uma clara projeção da figura materna. Amélia chama o narrador de "meu filho" e Emília executa afazeres bem maternos: acorda-o, sabe como ninguém preparar o seu café... (OLIVEN, 2001, p. 5).

Na canção referida, a personagem presente não é Amélia – apesar desta nomear o samba –, mas seu tipo inverso, a que coloca demandas ao homem, que o lembra de seu papel masculino mais básico de provedor, distante, portanto, do comportamento da mulher ausente, contrapondo dois tipos femininos: “o perfil da mulher ‘gastadeira’ contrapõe-se ao da ‘boa dona de casa’, ajudando a defini-la” (PINSKY, 2013, p. 502).⁷⁰

Confrontando as mulheres reportadas nesta canção com aquela representada em “Oh! Seu Oscar”, vemos que há uma gradação do feminino, já que temos uma que não apresenta qualquer tipo de demanda ao homem, sendo uma espécie de mulher ideal (Amélia); outra que exige do companheiro uma “vida de luxo e riquezas”, entendendo este como um provedor material (presente na canção “Amélia”) e um terceiro tipo, que

⁷⁰ Mary Del Priore observa que esta associação entre mulher e dinheiro já havia aparecido no samba “Caixa econômica”, de Orestes Barbosa e Antônio Nássara, gravado em 1933 (Cf. DEL PRIORE, 2013, p. 268). Segundo a autora, “a mulher é o elemento propulsor do enredo desse samba. É ela quem acusa o narrador de ser moleque por não trabalhar. E ele se defende acusando-a de ser uma consumidora insaciável e ter um caráter predador, pois quer o ingresso do homem no mundo do trabalho e do dinheiro para sustentá-la” (DEL PRIORE, 2013, p. 269).

não se atém ao bem estar material, mas demanda exigências sexuais, mostrando a limitação masculina (a mulher de Oscar). Para Matos, esta última é um tipo feminino que “despreza o bem-estar material” (1982, p. 153), justamente por conceber a vida conjugal como distinta daquilo que Oscar pode oferecer, conforme já apontamos.

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

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

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

A composição de 1941, “A mulher dos sonhos meus”, parceria de Ataulfo com Orlando Monello, é fundamental para percebermos essa construção do feminino:

Tenho tudo que andava procurando enfim
Tenho o meu doce lar
E um amor que gosta muito de mim
Encontrei a mulher dos sonhos meus
Graças a Deus

Um doce lar que prazer
Que alegria
Alguém que me sabe amar
Isso mesmo é que eu queria
Um violão pra tocar pro meu amor
Teve fim a solidão teve fim a minha dor

Temos, na canção, um eu lírico que se mostra satisfeito com a vida proporcionada pela companheira. Distintamente do que encontramos em algumas canções analisadas, o homem, aqui, sente-se completo, pertencente a um “doce lar” “higienizado” que, segundo a ótica tradicional, seria tarefa feminina, sobretudo por seus papéis conjugal e materno: “afinal eram elas, as mães, as responsáveis pela formação de

uma descendência saudável, cuidando e vigiando o comportamento e as escolhas de seus filhos e filhas.” (SCOTT, 2013, p. 18, grifos nossos).

O lar descrito é resultado não apenas da adequação feminina a um padrão modelar enaltecido pela moral social – expresso no *Cruzeiro*, conforme vimos –, mas mesmo uma promessa divina: “encontrei a mulher dos meus sonhos/ graças a Deus”. O lar configura-se, assim, como um lugar seguro para a família, pondo fim à solidão do homem.⁷¹

Isso mesmo é que eu queria
Um violão pra tocar pro meu amor
Teve fim a solidão teve fim a minha dor

Essa representação do feminino está bem próxima da Amélia, visto que encarna um tipo ideal, a mulher onírica, conforme a entende Manoel Berlinck. Tal constatação é bastante óbvia se no ativermos no modo de descrição dessa mulher, segundo o eu lírico: “Encontrei a mulher dos sonhos meus”. Assim, o verso final da canção (“teve fim a solidão teve fim a minha dor”) explicita a importância da mulher na vida do eu lírico. É ela a responsável pela felicidade e realização, pela estabilização emocional do homem, fazendo-se também sua musa inspiradora: “um violão pra tocar pro meu amor”. O samba “A mulher dos sonhos meus” pode ser entendido, assim, como um reforço do ditado e da canção “A mulher faz o homem”.

“É negócio casar”, samba em parceria com Felisberto Martins composto no ano de 1941, é, conforme observa Sergio Cabral, “uma deslavada exaltação ao Estado Novo, que acabara de anunciar a criação de um precário salário-família” (CABRAL, 2009, p. 58). Este samba é, dos analisados aqui, o primeiro vinculado diretamente à política ditatorial de Getúlio Vargas, conhecido como Estado Novo (1937-1945). Matos ressalta, que foi, “a partir de 1937, quando o Estado Novo, instituindo a ideologia do culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva em relação à cultura

⁷¹ Segundo a perspectiva da Prof.^a Dr.^a Cilene Pereira, na banca de defesa desta dissertação, o samba (romântico) “A mulher dos sonhos meus” (e alguns outros que se reportam a uma visão idealizada da família e do casamento) endossaria o discurso trabalhista e conservador do Estado Novo (1937-1945) a favor de uma construção social ordeira por meio da constituição da família e do trabalho.

popular, vem modificar regras do jogo e o panorama a produção poética do samba”.
(MATOS, 1982, p. 14).⁷²

Veja só
A minha vida como está mudada
Não sou mais aquele
Que entrava em casa alta madrugada
Faça o que eu fiz
Porque a vida é do trabalhador
Tenho um doce lar
Que sou feliz com meu amor

O Estado Novo
Veio para nos orientar
No Brasil não falta nada
Mas precisa trabalhar
Tem café, petróleo e ouro
Ninguém pode duvidar
E quem for pai de quatro filhos
O presidente manda premiar
É negócio casar (breque)

A política de Getúlio Vargas possui, segundo vemos na canção, influência sobre o comportamento social e cultural da população – “o estado novo/veio para nos orientar” –, pois é capaz de “regenerar” o indivíduo desregrado como o eu lírico se apresenta e aconselha:

A minha vida como está mudada
Não sou mais aquele
Que entrava em casa alta madrugada
Faça o que eu fiz

Assim, a canção, já em seus versos iniciais, promove algo que era fundamental para o Estado Novo: a inserção de uma nova ordem social, na qual o trabalho é elemento fundamental para dignificação do indivíduo e da nação. Nesse caso, a figura do malandro, dissociado do batente e da ordem social – o que inclui o casamento, conforme vemos na canção –, precisa ser retirado de cena. No melhor dos casos, promovido a trabalhador, com trabalho fixo, carteira assinada e esposa e filhos para sustentar:

⁷² Isso porque, o samba, desde os anos 20 do século XX, tinha como sua temática principal “o malandro”, este “virou protagonista de um texto histórico e poético que mal começava a ser escrito/cantado para além dos limites de sua comunidade original, de sua gente” (MATOS, 1982, p. 13).

Porque a vida é do trabalhador
Tenho um doce lar
Que sou feliz com meu amor

A felicidade é, assim, uma questão de ajuste do indivíduo aos anseios do presidente que “manda premiar” aquele que se enquadra à vida doméstica e ao trabalho, pois, como diz a canção,

No Brasil não falta nada
Mas precisa trabalhar
Tem café, petróleo e ouro
Ninguém pode duvidar

Desse modo, o espaço da rua passa a ser o lugar do trabalho e não das vadiações como ocorria com o eu lírico antes da orientação do Estado Novo. Mas para isso, o próprio eu lírico alerta: é preciso trabalhar, pois se “no Brasil não falta nada”, “tem café, petróleo e ouro”, o indivíduo deve depreender algum esforço para contabilizar estes dividendos.

Veja só
A minha vida como está mudada
Não sou mais aquele
Que entrava em casa alta madrugada

O que o eu lírico descreve é um protótipo de vida perfeita, idealizada pela sociedade e pelo Estado, a partir de uma padronização familiar, centrada na ideia de família nuclear. Uma citação do *Jornal das Moças*, de outubro de 1944 – revista de circulação nacional e veículo importante de divulgação da família e de papéis sociais masculinos e femininos da época –, nos esclarece essa questão: “o casamento é a verdadeira estrutura da sociedade. É na Família que se baseia todo o esplendor de um povo sadio e moral” (*Jornal das famílias apud PINSKY, 2014, p. 209*).

Considerando a melodia deste samba, notamos uma marcação rítmica muito próxima a da marcha, dando-nos um sentimento de patriotismo. Até mesmo o breque (pausa melódica para pronúncia de um verso praticamente falado), ocorrido no último verso do samba, possui um caráter proposital, para chamar atenção para a síntese da transformação do malandro em trabalhador: “é negócio casar”.

“Sim, foi ela” é um samba composto por Ataulfo em parceria com Darci de Oliveira no ano de 1942. Essa é mais uma composição (assim como tantas outras de Ataulfo) que revela a importância da figura feminina para a constituição do homem.

Sim foi ela
Quem me deu a taboa de salvação
Sim foi ela
Quem me fez chorar na canção
Sim foi ela
Quem me fez sorrir e sofrer
Sim, sim foi ela
Mas mesmo assim eu não posso esquecer

Foi ela quem me ensinou
A regra do bom viver
Foi ela não devo esconder
Mas hoje
Que o nosso amor se acabou
Também foi ela
Foi ela quem me abandonou

A canção se constrói, através da voz de um eu lírico masculino, pela dualidade da figura feminina, pois se “foi ela quem ensinou a viver”, “foi ela quem me abandonou”. Para cada verso que positiva a figura feminina, há outro que a negativiza. Portanto, se o eu lírico reconhece a importância desta mulher, “sua taboa de salvação”, quase a idealizando – sugestão de “mulher onírica” –; revela também a aprendizagem do choro e do abandono, proporcionados por ela. De qualquer modo, é sintomático o fato de que o eu lírico reconheça que sua aprendizagem da vida decorre de sua experiência amorosa, dada por esta mulher que sabe ser bússola, mas também desorientar.

Apesar de a canção centrar-se na imagem feminina, é preciso examinar seu contraponto, o homem. Se for verdade, como diz o eu lírico, que esta mulher é sua orientação, sugere-se, com isso, que este era, conforme alguns outros revelados pelos sambas de Ataulfo, um ser vagante e sem rumo, talvez próximo daquele visto em “É negócio casar”. Sua vida se estabiliza depois de encontrar a mulher que lhe ensina a “chorar na canção”, a “sorrir e sofrer”; é ela quem proporciona a experimentação da vida, dos sabores e dissabores do viver. Essa figura feminina ganha projeção, nesse sentido, pela expressão masculina que assevera seu lugar de aprendiz do amor, da vida, do abandono. Nestes termos, o samba “Sim, foi ela” reforça a máxima de outro de Ataulfo, no qual o eu lírico diz: “A mulher faz o homem / é o ditado quem diz”.

Os últimos versos da canção projetam uma figura feminina, de forma semelhante a “Fim de comédia”, que revela discernimento para reconhecer uma relação fracassada.

Mas hoje
Que o nosso amor se acabou
Também foi ela
Foi ela quem me abandonou

Assim, além de bússola e de desconstrutora, o tipo feminino representado na canção é também independente emocionalmente, já que, ao reconhecer “que o nosso amor se acabou”, opta pela separação, desobrigando-se a uma relação encenada. Desse modo, se a separação significa uma dignificação da figura feminina; para o homem, ela representa seu retorno à desordem.⁷³

O samba “Me deixa sambar”, de 1943, foi composto em parceria com Nelson Trigueiro:

Mandei a mágoa embora
O Deca vai sambar
Chegou, chegou a hora
Eu hoje quero me acabar
Me deixa
Me deixa sambar
Eu hoje quero me acabar

Se eu for pensar na vida
Posso até enlouquecer
Até amanhã querida
Só volto depois que o sol romper

Devido à declaração explícita do esperado desejo de ir para o samba e “mandar a mágoa embora”, o eu lírico de “Me deixa sambar” poderia ser associado à figura do malandro, fugitivo do batente, que tem o espaço da rua para a orgia. No entanto, a sugestão do retorno a casa, no dia seguinte ao samba, impõe outra leitura que leva o eu lírico a ocupar, talvez, a posição de trabalhador que vê no samba (e no carnaval) um intervalo ocioso mínimo de compensação das mágoas diárias:

⁷³ Essa dificuldade de se aprender o tipo feminino construtor e desconstrutor no samba “Sim, foi ela” revela outra hipótese de leitura para o verso “É, parei!” de “Oh! Seu Oscar”, analisada no primeiro bloco deste capítulo, segundo observação do Prof. Dr. Luciano Cavalcanti na defesa desta dissertação. Isso porque haveria, na perspectiva dele, uma ambiguidade proposital na intenção do enunciado, revelando, em uma leitura contracorrente, que Seu Oscar, diante da traição feminina, deixaria de ser otário e, quem sabe, de levar uma vida honesta, na qual não havia nenhuma compensação. Nesse caso, a mulher de Seu Oscar sairia do polo da desconstrução para seu oposto, sendo responsável pela constituição de um novo homem.

Mandei a mágoa embora
O Deca vai sambar
[...]

Se eu for pensar na vida
Posso até enlouquecer
Até amanhã querida
Só volto depois que o sol romper

O samba funciona, assim, como palco de extravasamento não só das agruras e humilhações diárias vivenciadas no mundo da rua e do trabalho, mas também no lar, com as obrigações familiares, das quais se inclui a presença de uma figura feminina ordenadora:

Chegou, chegou a hora
Eu hoje quero me acabar
Me deixa
Me deixa sambar
Eu hoje quero me acabar

A marcação temporal da canção ajuda a visualizar o samba (“Chegou a hora”) como esse espaço intervalar mínimo entre o mundo do trabalho e das obrigações, uma espécie de válvula de escape de uma rotina opressora e pouco empolgante, associada, aqui, também à relação amorosa, pois:

Se eu for pensar na vida
Posso até enlouquecer
Até amanhã querida
Só volto depois que o sol romper

Nesse caso, a sugestiva Amélia, aquela que organiza o mundo masculino e que está associada ao lar, pode ser entendida também como um agente desconstrutor, visto que aprisionaria o homem em uma rotina doméstica, conforme aponta Manoel Berlinck:

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 um prisioneiro desse cotidiano. A manifestação mais bem acabada, tanto da ordem social fundada no cotidiano, como na ambigüidade com que ela é vivida. (BERLINCK, 1976, p. 105).

Se num primeiro momento, a associação da personagem masculina ao samba e à vida noturna poderia identificá-lo com o malandro que escapa do mundo do trabalho;

numa análise mais profunda, ele se relaciona ao mundo da malandragem amorosa, visto que deixa a companheira em casa enquanto se extravasa no samba. Se a vida retilínea e rotineira da casa (e da relação amorosa) o aborrece, o samba funciona como um elemento confortador que restabelece sua ordem psíquica.

Mesmo que a canção encene esse rompimento com a rotina apenas uma noite, é interessante pontuarmos que há, no entanto, uma figura feminina que é abandonada provisoriamente, deixada de lado em prol de uma urgência masculina maior: o samba (e tudo que possa representá-lo). Tal situação se assemelha à narrada pelo eu lírico feminino de Ataulfo Alves em “Errei, sim”, na qual a mulher é trocada pela orgia. Na canção, conforme analisamos, deixava-se evidente que a expectativa feminina em relação ao parceiro ia além da composição social de um lar, mas dizia respeito, sobretudo, ao companheirismo da relação.

“Vida da minha vida” (1949), composição de Ataulfo gravada por ele por Suas Pastoras, é mais um samba inspirado na figura feminina:

Minha musa inspiradora
Minha noite de luar
Agradeço ao Criador
Que me fez um sonhador
Pra melhor te exaltar

Rima rica do meu verso
Minha canção preferida
Melodia do meu samba
Vida da minha própria vida
Estrela que brilha mais
Que uma constelação
Nestas noites de verão
Ilumina os dias meus
Minha querida
Vida da minha própria vida

A canção se constrói a partir da importância da mulher no universo masculino, que explicita uma declaração amorosa já encontrada no título: “Vida da minha própria vida”. Nota-se uma homenagem recorrente àquela que o eu lírico denomina como “minha musa inspiradora” logo no primeiro verso. O eu lírico, aqui, é um sonhador, e a canção possui um viés romântico sentimental, no qual vocábulos como “luar”, “Criador”, “sonhador” e “exaltar” são amalgamados para representação de uma visão feminina extremamente idealizada:

Minha musa inspiradora
Minha noite de luar
Agradeço ao Criador
Que me fez um sonhador
Pra melhor te exaltar

Assim como ocorria em “A mulher dos sonhos meus”, aqui, o tipo feminino descrito, a mulher “musa inspiradora”, é ideal, projeção de uma alma sonhadora. Para Berlinck, “essa imagem feminina é, assim, construída 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” (BERLINCK, 1976, p. 112). Na canção, não são pontuados aspectos do cotidiano do casal, como víamos em outros sambas, mas tão somente elementos definidores de um eu lírico tomado da imagem ideal de uma mulher, que se confunde com sua própria vida (“vida da minha vida”), revelando que não há existência fora dessa figura feminina.

3. O mundo masculino: perdão, samba e ironia

A parceria entre Alves e Lago rendeu mais um sucesso, um ano depois da premiação de “Amélia”. O samba “Atire a primeira pedra” foi gravado em 27 de dezembro de 1943, pelo “cantor das multidões” Orlando Silva. A escolha da data de gravação, final de 1943, objetivava, assim como a parceria anterior, estourar e cair “na boca do povo”, tornando-se sucesso do carnaval de 1944. O sucesso veio, mas devido à interpretação de uma mulher, a cantora Emilinha Borba, já que a canção integrou a trilha sonora do filme carnavalesco *Tristezas não pagam dívidas*.⁷⁴

Covarde sei que me podem chamar
Porque não calo no peito dessa dor
Atire a primeira pedra, ai, ai, ai
Aquele que não sofreu por amor

Eu sei que vão censurar
O meu proceder

⁷⁴ O filme foi lançado pouco antes do carnaval; era uma “produção da Atlântida, com direção de Rui Costa e José Carlos Burle e que lotava os cinemas do Rio de Janeiro.” (CABRAL, 2009, p. 67). Algo que pode ter ajudado no sucesso da canção é o fato de que havia, na Rádio Nacional, um programa com o mesmo nome do samba Ataulfo e Lago.

Eu sei, mulher,
Que você mesma vai dizer
Que eu voltei pra me humilhar
É, mas não faz mal
Você pode até sorrir
Perdão foi feito pra gente pedir

Com os primeiros versos do samba, “Covarde sei que podem me chamar/ porque não calo no peito essa dor”, o eu lírico expõe, a princípio, sua sinceridade amorosa, como “na maioria dos casos trata-se de uma obsessão dolorosa: a maior prova de sinceridade do sentimento amoroso é a dor que ele provoca” (MATOS, 1982, p. 136), revelando sua face de “sambista romântico”, distanciada, assim, da imagem da malandragem, tão comum no universo do samba. Tal postura associa “Atire a primeira pedra” ao “veio temático do amor em nossa música popular”, trilhado, como observa Cláudia Matos, “quase sempre [...] de maneira romântica, explorando um lirismo confessional geralmente pessimista e melancólico” (MATOS, 1982, p. 130). Dessa forma, como observa a historiadora Mary Del Priore, apesar de grande parte dos compositores serem homens e procurarem, “em outras formas de discurso [...] transmitir uma imagem de superioridade, aqui [no samba], ele [o homem] abre o coração. Sincero, confessa sua angústia, sua fraqueza, sua dor, seu desejo.” (DEL PRIORE, 2006, p. 268).

O eu lírico masculino anuncia seu sofrimento amoroso, não se importando em declarar sua covardia e/ou com a censura alheia (“Eu sei que vão censurar / o meu proceder”). No entanto, aquilo que se anuncia como uma declaração amorosa despudorada vai tomando forma de arrependimento amoroso, visto que o eu lírico declara que “perdão foi feito para a gente pedir”. Ou seja, seu sofrimento amoroso é resultado de algum erro cometido em relação à amada, levando à separação do casal. Como argumento para o perdão, vale recorrer, de maneira implícita, a menções bíblicas, pois, se por um lado, o verso “atire a primeira pedra, ai, ai, ai” está associado ao verso posterior “aquele que não sofreu por amor”, denotando a ideia de que todos podem sofrer por um amor; por outro, tal verso sugere que todos podem também errar, e podem pedir perdão, pois “perdão foi feito para a gente pedir”. Insistindo no campo semântico bíblico, o eu lírico revela seu desejo de ser perdoado, já que o discurso bíblico ensina o perdão.

Recorrendo à passagem bíblica, vemos que tal sentença “atire a primeira pedra” – “o que de vós está sem pecado, seja o primeiro que lhe atire a pedra contra ela” (Jo,

8:7) – é proferida a respeito do julgamento moral relativo ao adultério feminino. Tal processo intertextual ajuda a sugerir o erro cometido pelo eu lírico, que se apresenta diminuído (covarde e censurado) por ter infringido a conduta moral da relação, isto é, ter traído a companheira. Considerando o tema da canção (a traição masculina e o pedido de perdão à mulher amada) e a época de sua composição (década de 1940), entendemos a razão pela qual o eu lírico se assume covarde e pode ser alvo da censura social. Justamente porque ao homem é “permitido” escapadelas da relação, não necessitando de explicações sobre sua conduta moral. Por outro lado, essa liberdade não alcança a figura feminina que deve estar inscrita na ordem moral da família sob pena de ser rotulada negativamente como ocorre com a mulher de Oscar, na canção “Oh! Seu Oscar”, ou seja, a mulher deve se manter recatada e pudica antes e após o casamento (uma “virgem de segunda categoria”, segundo Vainfas), “ao mesmo tempo que [se] permite e [se] incentiva experiências sexuais do homem com várias mulheres”. (PINSKY, 2014, p. 123). Isso porque haveria, em nossa sociedade, decorrente de sua estrutura patriarcal, uma dupla moral, regendo de forma diversa as condutas masculinas e femininas. Segundo esclarece a historiadora Carla Pinsky,

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

Ocupando uma posição secundária em relação ao homem, à mulher era destinada a organização da família, sendo esta função essencial à nossa construção como sociedade. Por isso esperava-se dela não só o bom cumprimento dos nobres papéis, mas sobretudo a aceitação destes, inscrevendo a figura feminina numa ótica de controle, que não permitia o escape destas funções. Assim,

a única forma de relacionamento sexual que a moral sexual admitia era exercida dentro de uma relação sancionada pelo matrimônio, isto está com certeza determinado pela visão de cunho cristão, vigente também no Brasil, do casamento e formação de família como forma exclusiva de atividade sexual não pecaminosa. (STEIN, 1984, p. 32-33).

Se esta ótica de controle sexual era nítida a respeito da figura feminina, quanto ao homem, no entanto, o cenário era outro, sendo o adultério compreendido, em muitos casos, como uma espécie de mantenedor do casamento. É o que constata o historiador Alan Macfarlane:

Com a monogamia e a impossibilidade do divórcio, talvez se reconhecesse implicitamente que a o adultério funcionava como válvula de escape. Os que estavam insatisfeitos no casamento tinham a possibilidade de encontrar satisfação em outra parte, e pode ter havido um certo reconhecimento de que isso era tanto inevitável quanto tolerável. (MACFARLANE *apud* PEREIRA, 2010, p.403).

Segundo Cilene Pereira,

as palavras do historiador, referentes à situação do casamento na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, se adaptam bem ao tipo de pensamento moral brasileiro, onde a prerrogativa estaria explicitamente relacionada apenas aos homens, que ganhariam direito à extrapolação dos limites da união conjugal como forma de defesa do próprio casamento; ao passo que, em relação às mulheres, pode-se admitir somente o flerte inofensivo, espécie de mola propulsora de sua acomodação à realidade estática dos papéis de esposa e mãe. (PEREIRA, 2010, p. 404).

Tal duplicidade moral pode ser bem percebida se confrontarmos as personagens feminina e masculina de “Oh! Seu Oscar” e “Atire a primeira pedra”, respectivamente. No caso da primeira, temos a condenação moral à “escapada” do lar e do papel feminino esperado (“Meu Deus, que horror!”) sem que seja dada a mulher a possibilidade de se explicar, como vemos em “A mulher do Seu Oscar” – canção resposta a outra:

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

No segundo caso (“Atire a primeira pedra”), o homem não é censurado socialmente pela traição, mas sim pelo pedido de perdão que faz à companheira (“Eu sei que vão censurar/O meu proceder”).⁷⁵

⁷⁵ Do ponto de vista melódico, é interessante pensar sobre a condução deste samba carnavalesco gravado por *Ataulfo Alves e Suas Pastorais*. Na primeira estrofe do samba, temos uma regularidade de ritmo e de uso de instrumentos: em relação ao ritmo, observam-se compassos mais sincopados remetendo à dança gingada e a uma interpretação alegre e envolvente; os instrumentos são aqueles marcantes do samba

“Sim, sou eu”, samba de 1940, composto por Ataufo Alves sem parceria, apresenta também a temática do pedido de perdão masculino:

Sim, sou eu
Vim buscar o meu perdão
Perguntei ao coração
Se podia te esquecer
Ele então me respondeu
Não, não pode ser
Já é demais o meu sofrer

Me doe a consciência, oh mulher
Perdão pelo que eu fiz
Outro amor meu coração não quer
Só você pode me fazer feliz, bem feliz

Num contexto geral, o eu lírico assume seu erro; no entanto, sua atitude suplicante parece não ser esperada pela companheira, já que o primeiro verso da canção (“sim, sou eu”) revela certa descrença em seu ato. Tal descrença feminina pode se originar da própria figura masculina e de sua insinceridade ou da surpresa diante de sua súplica depois de ter traído a confiança da amada: “Perdão pelo que eu fiz / Outro amor meu coração não quer”. De fato, a situação de rebaixamento masculino se dá apenas como tentativa de preservação do amor da mulher, visto que seu afastamento o faz sofrer: “Já é demais o meu sofrer”. Ou seja, o que poderia soar como uma confissão amorosa, diante da perda da mulher amada, é, na verdade, a tentativa de por fim à dor masculina, causada, de fato, pelo homem em seu descompromisso amoroso. Em outros termos, o abandono, aqui, é, como em outros sambas de Ataufo, tarefa masculina, e a dor causada pela ausência feminina é resultado de uma traição – não por acaso, a palavra “consciência” é acionada em relação ao ato masculino.

Me doe a consciência, oh mulher
Perdão pelo que eu fiz
Outro amor meu coração não quer
Só você pode me fazer feliz, bem feliz

(chocalho, pandeiro e violão), proporcionando base rítmica ao intérprete. Na segunda estrofe, ao contrário, o intérprete retoma a canção com um tom mais melancólico e saudosista, o andamento diminui e a grade de instrumentos sofre alterações, surgindo uma orquestra de cordas e solos de violino, produzindo células rítmicas muito próximas ao bolero, harmonizando-se com o discurso sentimental do eu lírico.

Assim como em “Atire a primeira pedra”, o eu lírico revela que tentou viver sem sua companheira, acomodando seu coração a (talvez) outros territórios, mas o resultado revela sua “dependência amorosa”:

Perguntei ao coração
Se podia te esquecer
Ele então me respondeu
Não, não pode ser

Mas ao contrário de “Atire a primeira pedra”, na qual o eu lírico se assume covarde, promovendo um rebaixamento moral masculino; aqui, o homem confessa seu erro e admite sua responsabilidade na dissolução amorosa, apelando, no entanto, para a compaixão feminina: “só você pode me fazer feliz, bem feliz”. Resta saber se o pedido, “feito para a gente pedir”, como revelava o eu lírico de “Atire a primeira pedra”, será atendido.

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

Desde que fora obrigado a cantar “Oh! Seu Oscar” para uma imensa plateia no estádio Fluminense, Ataulfo Alves alimentava a esperança de gravar um disco como cantor. A primeira vez que abordou o assunto para o diretor artístico da Odeon, um inglês que os cantores chamavam de “seu Strauss”, a proposta foi recebida sem qualquer entusiasmo. Depois de muita insistência – “Quem sabe se, muitas vezes, o público prefere não ouvir as músicas na voz do autor?”, perguntava ele a seu Strauss – a ideia foi aprovada. Assim, em dezembro de 1940, ele estava no estúdio da Odeon gravando *Leva meu samba*, que o tempo se carregaria de consagrar não só com um clássico de Ataulfo como também um clássico do próprio samba. (CABRAL, 2009, p. 53).

Vejamos a letra do samba:

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

Eu que pensava
Que podia lhe esquecer
Mas qual o que
Aumentou meu sofrer
Falou mais alto
No meu peito uma saudade
E para o caso não há força de vontade
Aquele samba
Foi pra ver se comovia
O seu coração
Onde eu dizia
Vim buscar o meu perdão!

Na canção, temos novamente a figura masculina arrependida, suplicando o perdão da mulher: “aquele samba/foi pra ver se comovia/o seu coração/onde dizia/vim buscar o meu perdão”. A novidade aqui fica por conta de dois aspectos: em primeiro lugar, não temos um eu lírico diminuído diante do pedido de perdão; pelo contrário, este não se rotula como covarde e expõe a fragilidade de sua existência sem a mulher amada:

Não, não posso mais!
Eu que pensava
Que podia lhe esquecer
Mas qual o que
Aumentou meu sofrer

Ou seja, há uma declaração expressa de amor, bem ao estilo sentimental romântico.

Em segundo lugar, destaca-se o imponente mensageiro, o samba, revelando um eu lírico-compositor e uma mulher musa, “amor primeiro” – demonstração romântica do amor verdadeiro e maior. Nesse sentido, a ausência da mulher (e os “ais” decorrentes da separação) torna-se elemento inspirador do samba: “vá dizer que ela é/a razão dos meus “ais”/não, não posso mais!”. Há, de fato, uma tentativa de acomodação emocional masculina sem a presença da mulher, conforme fica claro na segunda estrofe da canção:

Eu que pensava
Que podia lhe esquecer
Mas qual o que
Aumentou meu sofrer
Falou mais alto
No meu peito uma saudade
E para o caso não há força de vontade

Mas a canção revela, ao final, a impossibilidade de existência completa do homem sem seu “amor primeiro”. Apesar da tentativa de vivência sem a mulher, esta assoma seus pensamentos, sendo presentificada na canção, mesmo quando ausente. O processo aqui se assemelha ao utilizado em “Amélia”, na qual temos a ausência presente de Amélia e a presença ausente de outro tipo feminino, “que só pensa em luxo e riqueza”. Isso revela, em parte, o poder feminino, visto que mesmo ausente a mulher é capaz de suscitar desejos masculinos. O samba não só tem como tema essa ausência presença feminina, como é endereçado a ela, como parte de uma estratégia masculina de reconquista amorosa:

Leva meu samba
Meu mensageiro
Esse recado
para meu amor primeiro

O samba “Mensageiro da dor” seja do ano de 1959, será analisado por apresentar uma temática semelhante a “Leva meu samba”, canção analisada acima. O eu lírico de “Mensageiro da dor”, já denominado como eu lírico-compositor, se beneficia da eficácia da música como mensageira para chegar ao conhecimento e ao coração da amada: “vai meu samba/ vai dizer a ela”.

Vai meu samba
Vai dizer a ela
Que a saudade
Tá querendo ver meu fim
Que ela volte novamente para mim
Não custa nada ela resolver assim

A minha vida era um rio de alegria
Mas hoje em dia, é um mar de agonia
Vai, vai meu samba por favor
Mensageiro da minha dor

Num contexto geral, vemos novamente a temática lírico-amorosa. O que se nota, inicialmente, é a ausência de um motivo claro para o distanciamento do casal, ainda que eu lírico assuma seu amor e a falta que a mulher faz em sua vida: “a minha vida era um rio de alegria/mas hoje em dia, é um mar de agonia”. É sintomático como o eu lírico da canção recorre, como em outros sambas de Ataulfo, a elementos da natureza para pontuar seus sentimentos, refletindo um repertório romântico. A vida com a existência feminina era um “rio de alegria”, mas sua ausência transforma o rio, elemento tranquilo

e acolhedor, em mar bravio que reflete a agonia do eu lírico. Nesse contexto, a saudade da mulher amada é capaz de pôr fim ao homem: “que a saudade ta querendo ver meu fim”. O eu lírico-compositor clama à amada, tendo como mensageiro o samba, seu regresso para que a vida dele possa ter sentido novamente. Em tom humilde e suplicante, revela que sua existência está condicionada à figura feminina, já que “não custa nada ela resolver assim”.

O samba-canção⁷⁶ “Mensajeiro da saudade”, composição de Ataulfo Alves em parceria com J. Batista, de 1950, relaciona-se diretamente à temática lírico-amorosa, tratando, principalmente, de um amor em decadência. Temos, aqui, a inserção do tema do samba como mensageiro da saudade do eu lírico que, no entanto, é uma mulher.

Ele desta vez foi mesmo embora
O meu coração é quem me diz
Vai meu samba
Mensajeiro da saudade
E diz a ele que eu tenho o direito
De ser menos infeliz

Eu que gosto tanto
Tanto, tanto dele
Mas não quero vê-lo
Nunca, nunca, nunca mais
Prá não me lembrar
De tudo quanto já sofri
Prá não me lembrar de um grande amor
Que eu perdi
O meu coração grita no peito
A toda hora
Ele desta vez foi embora

Na canção, gravada por Elizeth Cardoso, perceberemos a voz impostada de maneira triste, compondo um relato de dor e sofrimento feminino diante do abandono: “ele desta vez foi mesmo embora”. Assim como em “Leva meu samba”, o eu lírico desta canção utiliza o samba como intermédio de transmissão do recado referente à saudade que já se faz insuportável, alegando ter “o direito/ de ser menos infeliz”:

Vai meu samba
Mensajeiro da saudade
E diz a ele que eu tenho o direito

⁷⁶ O samba-canção é um subgênero do samba, apelidado de “samba de fossa”, por apresentar temas relacionados ao desencontro amoroso e por possuir um seu andamento musical mais lento, assemelhado ao bolero.

De ser menos infeliz

Já observamos em outros sambas analisados, a mulher como responsável pela ordem ou desordem na vida do homem. Porém, aqui, é a figura feminina que está desestruturada por decorrência das ações masculinas, das quais o abandono final é uma síntese:

Eu que gosto tanto
Tanto, tanto dele
Mas não quero vê-lo
Prá não me lembrar
De tudo quanto já sofri
Prá não me lembrar de um grande amor
Que eu perdi
O meu coração grita no peito
A toda hora
Ele desta vez foi embora

Se por lado, o eu lírico revela seu amor; por outro, afirma também o mal deste amor, visto que sua existência é pautada por muito sofrimento. Essa revelação pode ser mais bem compreendida pelo verso “Ele desta vez foi embora” que evidencia as ameaças anteriores de abandono. Dessa forma, intensifica uma visão paradoxal do amor, que conforta (a presença do amado, “um grande amor”, “Eu gosto tanto/tanto, tanto dele”) e que faz sofrer (“De tudo quanto já sofri”).

No ano de 1942, Ataulfo Alves compõe outro samba em parceria com Newton Teixeira, "Não quero opinião de mulher". Aqui, o samba continua a aparecer como elemento fundamental, associado ainda à temática lírico-amorosa.

Vai
Vai-te embora e me deixa em paz
O que eu quero é alegria
Muito samba e nada mais
Nada mais
Vai
Eu não quero me contrariar
Foi no samba que eu me fiz
Foi
E no samba hei de me acabar

Não adianta me aconselhar
O samba não vou deixar
Pode falar quem quiser
Eu não quero opinião de mulher
Vai, vai

O próprio título da canção já adianta que a figura feminina não só é desconsiderada pelo eu lírico como aparece, no decorrer da letra, como um empecilho que o atrapalha a curtir o samba, entendido, como em “A mulher de Seu Oscar” e “Me deixa sambar”, como lugar de descontração e alegria.

O que eu quero é alegria
Muito samba e nada mais
Nada mais
Vai
Eu não quero me contrariar

A distinção diz respeito ao tipo de personagem que temos aqui: o sambista. Assim como em “Leva meu samba”, temos uma figura masculina associada ao mundo do samba, que o proteja, aqui, como sua própria essência:

Foi no samba que eu me fiz
Foi
E no samba hei de me acabar

O samba, nesse sentido, não só compensa as agruras do dia a dia, conforme vimos em “Me deixa sambar”, mas constitui a própria personagem, que não admite intromissões femininas ou rupturas com seu estado de existência. O samba é, assim, espaço sagrado, onde a mulher é anulada pelo eu lírico assemelhado à figura do malandro. Essa anulação feminina ocorre porque o

samba não é lugar para casais, seja de que tipo forem. É provavelmente também por isso que a relação familiar e amorosa no samba malandro está fadada ao insucesso. [...] No caso do discurso malandro, o que interpõe entre homem e mulher é muitas vezes o próprio samba. (MATOS, 1982, p. 177-178).

Na segunda parte da canção, o intérprete sola os versos a fim de enfatizar o que já foi mencionado com relação à sua presença no samba. Na verdade, quando o assunto é samba:

Não adianta me aconselhar
O samba não vou deixar
Pode falar quem quiser
Eu não quero opinião de mulher
Vai, vai

A mulher, aqui, equivale àquela representada em “Me deixa sambar”, que funcionava como elemento sintetizador da monotonia e das pressões da vida familiar e cotidiana, a qual o samba é elemento de ruptura e compensação.

Gravado no ano de 1947 pelo grupo musical *Trio de Ouro*, o samba "Calado venci" foi composto por Atauífo Alves e Herivelto Martins. Neste, apesar do sofrimento amoroso, o eu lírico masculino se declara vitorioso por ter conseguido suprimir de sua vida a mulher amada.

Calado,
Sofrimento eu passei
Calado
A ninguém reclamei
Silêncio
Foi a arma que usei pra vencer
Vencendo
Consegui te esquecer

Em silêncio eu chorei
Noite e dia
Minhas lágrimas ninguém via
Rolarem incessantes no meu rosto
Porque foi no coração
Que eu chorei
Só Deus sabe
O sofrimento que eu passei

A letra de "Calado venci" narra o sofrimento masculino diante de uma experiência de amor frustrada. Não se sabe se esse sofrimento deriva de uma traição ou de uma não correspondência amorosa. O certo é que a canção destaca uma espécie de trajetória de queda e ascensão masculina diante do sofrimento de amor, mostrando-o, agora, vencedor. Há mesmo um sentimento de orgulho pelo sofrimento intenso calado:

Calado,
Sofrimento eu passei
Calado
A ninguém reclamei
Silêncio
Foi a arma que usei pra vencer
Vencendo
Consegui te esquecer

Parece ser essa solidão do eu lírico, luto emocional – presenciado apenas por Deus –, que o fortificou, ensinando, no silêncio do amor abafado, a silenciar sua dor. A

dor, no entanto, tem um emissor claro: aquela a quem se conseguiu esquecer. A vitória masculina nasce, assim, da possibilidade de extinção da mulher amada, responsável pelo dor e pelas lágrimas. Se por um lado, esse samba choroso de Ataulfo e Herivelto apresenta indiretamente o tipo feminino desconstrutor; é importante destacar que a ausência da mulher projeta sua importância como alicerce do mundo masculino. Se o silêncio foi a arma utilizada para vencer, este silêncio nasce da tentativa de apagamento do ser feminino, como se fosse possível eliminá-lo da vida. Assim, a vitória do eu lírico se confunde, pela eliminação do ser amado (“consegui te esquecer”), em derrota emocional, por mais que este ressalte e contemple a eficácia de seu método.

O ano de 1955, data de gravação do samba "Você não quer nem eu", foi muito promissor para Ataulfo Alves, pois ocorreu a gravação do seu primeiro long-play⁷⁷. A canção, aparentemente melancólica, em que se narra mais um fim amoroso, tem um tom irônico. Vejamos a letra:

Entre nós tudo acabado
O nosso amor morreu, morreu
Não voltemos ao passado
Você não quer
Nem eu, nem eu

Cada um de nós no seu caminho
Leva a própria vida que quiser
Pra você não faltará carinho
Para mim não faltará mulher
Pois é

O eu lírico masculino narra o relacionamento amoroso finalizado: "entre nós tudo acabado/o nosso amor morreu, morreu". A separação, no entanto, não é dramática ou projetada como algo negativo; pelo contrário, ela se dá em comum acordo:

Não voltemos ao passado
Você não quer
Nem eu, nem eu

⁷⁷ "Era o tempo em que os LPs eram discos de 10 polegadas e no máximo oito faixas. Para a estreia de Ataulfo em LP foram escolhidos "Ai, que saudades da Amélia", "Pois é", "Pai Joaquim d'Angola", "Vida de minha vida", "Infidelidade", "Leva meu samba", "Atire a primeira pedra", e "Vai na paz de Deus" (CABRAL, 2009, p. 92). Foi na gravação do segundo LP (nesse mesmo ano) que o samba "Você não quer nem eu" foi inserido. O álbum chamava-se *Ataulfo Alves e suas Pastoras*. (Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/ataulfo-alves/dados-artisticos>. Acesso em: 27/1/2014).

O acordo de separação não só isso ajuda a neutralizar a dor amorosa, como traz algo de positivo para as personagens, visto o eu lírico afirmar que não faltará consolo a nenhum dos dois:

Pra você não faltará carinho
Para mim não faltará mulher
Pois é

É interessante notar como o eu lírico revela, no termo adotado para a expressão do consolo de ambos, certa ironia que evidencia seu descaso com a separação: se para a ex-companheira não faltará carinho, conotando algo próximo da amizade e do companheirismo – perseguido por outras personagens femininas de Ataulfo Alves sem grande sucesso, como vimos (e aí reside a ironia da canção)⁷⁸ –; para ele, não faltará mulher, sugerindo que a troca de uma por outra tanto faz ao mesmo tempo em que destaca sua opção pela instabilidade amorosa. A ironia cresce com o fatídico e coloquial “Pois é” – que nomearia um samba em 1955, analisado no bloco um deste capítulo –, que encerra a canção marcando a indiferença de seu eu lírico.

⁷⁸ O eu lírico de “Você não quer nem eu” parece saber que sua ex-companheira não poderá, de fato, encontrar a realização amorosa. Se considerarmos os inúmeros desacordos amorosos visto nas canções analisadas neste estudo, não é difícil concordar com ele. De certo modo, isso pode explicar o porquê do desprendimento masculino e de sua ironia, sintetizada no verso final da canção “Pois é” em uma espécie de vitória do homem na afirmação de sua sobrevivência sem a mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Composto em 1940, o samba “Assunto Velho”, parceria de Ataulfo Alves e Wilson Falcão, pode se entendido como a afirmação de uma poética centrada na imagem feminina. A canção apresenta um tom confessional em que o eu lírico-compositor declara “que tentava fazer um samba sem falar de mulher, mas não conseguiu” (CABRAL, 2009, p. 52). Assim, assunto velho remete não só à obra lírico-amorosa de Ataulfo, conforme vimos, mas ao próprio samba, como espaço de tematização do feminino.

Eu que procurava um assunto novo
Pra fazer um verso pro povo
Sem falar no nosso amor
Que castigo
Falei num assunto antigo
Sem querer eu rimei
Com a minha dor
Nosso amor
Minha dor
É sinônimo de uma saudade
Saudade vem de amizade
E não é original
E o assunto novo
Que eu queria escrever pro povo
Sem eu querer terminei banal

Era a minha intenção dizer nesta canção
Tudo aquilo que
O meu pobre peito não diz
Mesmo não sendo verdade
Dizia embora mentindo
Que passo a vida sorrindo
Que vivo alegre e feliz

Eu pretendia somente
Dizer novidade
Mas contra a minha vontade
A mulher veio a cena
Eu que nem pensava nisso
Parece até que é feitiço
No papel
Na quinta da minha perna

Em busca de um assunto novo, que não versasse sobre a lírica amorosa, na qual a mulher é elemento de destaque, o eu lírico se depara com a repetição do tema, impulsionado, como em outros sambas, pela dor da separação amorosa. O tema que se impõe resulta num aparente sentimento de fracasso composicional, visto que o assunto velho continua a demarcar sua lírica, levando-o à construção de uma canção banal sobre amor e mulher:

E o assunto novo
Que eu queria escrever pro povo
Sem eu querer terminei banal

Nesse caso, a figura feminina se projeta como algo que não só constitui o mundo do compositor – é o tema que impulsiona a criação artística –, como aquilo que o aniquila enquanto homem:

Que castigo
Falei num assunto antigo
Sem querer eu rimei
Com a minha dor
Nosso amor

É interessante como esta canção metalinguística, conforme outras que revelam o samba como mensageiro da dor e do amor, oferece uma visão dupla do compositor que, com o objetivo de fazer um samba “alegre e feliz”, tenta encobrir tudo que seu “pobre peito não diz”. O sambista deseja fazer um samba que não só explore um assunto novo, mas que deixe a certeza de que passa “a vida sorrindo” quando, na verdade, o que o seu pobre peito diz é a dor da relação amorosa frustrada.

Era a minha intenção dizer nesta canção
Tudo aquilo que
O meu pobre peito não diz
Mesmo não sendo verdade
Dizia embora mentindo
Que passo a vida sorrindo
Que vivo alegre e feliz

Mas se o sentimento de frustração amorosa se impõe na canção, revelando o tema feminino como fundamental à existência do homem e do compositor, essa mesma frustração resulta em algo positivo, pois o samba não só é construído como versa sobre

a dificuldade que o eu lírico tem de compor algo “alegre e feliz” quando sua vivência é a do desencontro amoroso. Aqui, o que prevalece é figura feminina como musa, mesmo que negativizada pela dor do amor falhado.

Como vimos, os sambas de Ataulfo Alves analisados nesta pesquisa apresentaram dois tipos femininos que se confundem e se completam, pois se é bastante presente, no mundo da canção popular, a imagem da mulher que desconstrói emocionalmente a figura masculina, seja pela traição (ou sugestão desta) ou pelo abandono do lar, rompendo, muitas vezes, com a lógica moral da época, esta mesma situação evidencia sua importância como alicerce do mundo do homem, funcionando como suporte que ajuda em sua constituição, em seu processo de amadurecimento emocional.⁷⁹ Em alguns sambas, essa capacidade feminina de orientação leva a um processo de idealização, revelando-a como extensão da vontade masculina como ocorre com Amélia, personagem mais famosa de Ataulfo.

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

⁷⁹ Tal construção, dotada de uma ambiguidade proposital, evidencia que são frágeis as classificações sobre o feminino e o masculino, evidenciando a importância da análise de cada canção.

REFERÊNCIAS

DICIONÁRIOS E/OU LIVROS DE CONSULTA/SITES

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

Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo, Art Ed., 1977.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Certidão*. Lavrada em 05.10.2012. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=441>. Acesso em: 08/08/2014

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê das matrizes do Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro/Brasília: Centro Cultural Cartola, s/d. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3962>. Acesso em: 08/08/2014

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê Samba de roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: MinC, 2005. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>. Acesso em: 08/08/2014

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

OBRAS SOBRE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

AZEVEDO, Ricardo. O abençoado e o danado do samba. Caixas com Letras – Cultura popular, artesanato de tradição e livros afins. *Cadernos Arte Sol 2*, Publicação ArteSol Artesanato Solidário, 2006, p. 53-70.

BERLINCK, Manoel Tosta. Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. In: *Contexto*. São Paulo: novembro de 1976, N.º 1, p. 101-114.

CABRAL, Sérgio. *Ataulfo Alves: vida e obra*. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2009.

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba/Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007.

CASTAGNA, Paulo. A Modinha o Lundu nos séculos XVIII E XIX. In: *História da Música Brasileira*. São Paulo, Instituto Unesp, 2004. Disponível em: http://www.ia.unesp.br/Home/AradoAluno/HMB_2004_apostila09.pdf. Acesso em: 20/11/12.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Poesia e música em Chico Buarque. *Música popular brasileira e poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira*. Belém: Paka-Tatu, 2007.

FILHO, João H. F. Samba de exaltação: fantasia de um Brasil brasileiro. *Revista Trajetos*. Fortaleza, v. 7, n. 13, 2009, p. 129-167.

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

MARQUES, Jorge. Canção interrompida, as compositoras brasileiras dos anos 30/40. *Revista Gênero*. Niterói, RJ, n. 3, n. 1, 2 sem. 2002, p. 41-47.

OLIVEN, Ruben George. A Mulher Faz e desfaz o Homem. Rio Grande do Sul: *Ciência Hoje*, v.7, nº37, 1987, p. 55-62.

OLIVEN, Ruben George. O imaginário masculino na Música Popular Brasileira. Disponível em: http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4586&Itemid=356. Acesso em 16 de julho de 2014.

PARANHOS, Adalberto de Paula. Espelhos partidos: Samba e trabalho no tempo do “Estado Novo”. *Projeto História* – São Paulo, SP, n. 43, jul/dez. 2011, p. 59-79.

PEREIRA, Cilene M. “Não posso mais: eu quero é viver na orgia”: malandragem feminina e rejeição do trabalho em sambas das décadas de 1930 e 40. *Crítica Cultural – Palhoça*, SC, v. 9, n. 1, jan./jun. 2014, p. 57-69.

PEREIRA, Cilene M. Tem mineiro no samba carioca: a obra de Geraldo Pereira. In: PEREIRA, Cilene M.; CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Minas Gerais – Diálogos: Estudos de Literatura e Cultura*. Curitiba: Ed. Prismas, 2013.

PINTO, Mayra. *Noel Rosa: O humor na canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

RIBEIRO, Pery; DUARTE, Ana. *Minhas duas estrelas*. 2ª Ed. São Paulo: Globo, 2009.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas Brasileiras vol. 1: 1901-1957*. 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil, Cantos, danças, folguedos: origens*. 3ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

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

TOLEDO, Rilza. *Ataulfo Alves: O samba - símbolo de identidade nacional*. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/pdf/slt28/12.pdf>. Acesso em 07/07/2013.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

OBRAS GERAIS

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, São Paulo, SP, n. 8, 1970, p. 67-89.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 5ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CHALHOUB, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo A. de Miranda. *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *História do Amor no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FORSTER, Edward. M. As pessoas; As pessoas (continuação). Aspectos do romance. Trad. Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.

PEREIRA, Cilene M. “Confissões de Uma Viúva Moça” e a educação sentimental da mulher machadiana. In: *Revista Travessias*. Paraná: v. 4, nº 1, 2010, p. 385-417.

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações 1: A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Contexto, 2014.

STEIN, Ingrid. A posição social da mulher no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SCOTT, Ana Silvia. Família: O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

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