



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

PAOLA ARCIPRETI DOS SANTOS COELHO

**“SEM COMPROMISSO”: UM ESTUDO ACERCA DA LÍRICA AMOROSA DE
GERALDO PEREIRA**

TRÊS CORAÇÕES

2018

PAOLA ARCIPRETI DOS SANTOS COELHO

**“SEM COMPROMISSO”: UM ESTUDO ACERCA DA LÍRICA AMOROSA DE
GERALDO PEREIRA**

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

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

TRÊS CORAÇÕES

2018

78.071.1

COE Coelho, Paola Arcipreti dos Santos

“Sem compromisso”: um estudo acerca da lírica amorosa de Geraldo Pereira. / Paola Arcipreti dos Santos Coelho. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2018.

149 f.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Cilene M. Pereira.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras - Área de concentração – Letras, 2018.

1. Geraldo Pereira. 2. Samba. 3. Lírica-amorosa. 4.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS

Aos vinte e dois dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezoito, sob a presidência da Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (UNINCOR), e com a participação dos membros Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR) e Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva (UFMG), reuniu-se a banca de defesa de Dissertação de Paola Arcipreti dos Santos Coelho, aluna do Programa de Mestrado em Letras. A banca deliberou que a dissertação intitulada: "SEM COMPROMISSO?: um estudo acerca da lírica amorosa de Geraldo Pereira", foi

APROVADA.

APROVADA COM ALTERAÇÕES.

NÃO APROVADA.

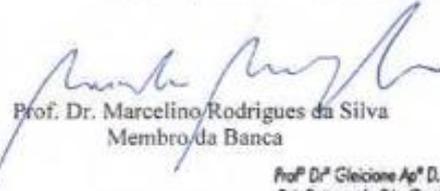
Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Observação:

1. No caso de "Aprovada com alterações", as alterações sugeridas pela banca examinadora devem ser incorporadas ao texto definitivo da dissertação, ficando o(a) orientador(a) responsável pela verificação das alterações executadas pelo(a) aluno(a).

Três Corações, 22 de fevereiro de 2018.


Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira
Presidente


Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva
Membro da Banca


Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Membro da Banca


Prof.ª Dr.ª Gleicione Ap.ª D.B. Souza
Pró-Reitora de Pós-Graduação,
Pesquisa e Extensão-PRPGPE
Univ. Vale do Rio Verde-UNINCOR
Profa. Dra. Gleicione Ap. Dias Bagne de Souza
Pró-reitora de Pós-graduação


Profa. Esp. Francisilaine Santos Silva do Rosário
Secretária Geral

Francisilaine S. Silva do Rosário
Secretaria Acadêmica
FCTE/UNINCOR

Dedicada a Humberto Michieletto Coelho, paixão da minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, infinitamente bom para mim!

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira, pela confiança depositada, por tudo que, sabendo respeitar os meus silêncios, fez por e para mim, “obrigada sempre”!

À banca de qualificação composta pelo Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti, pela Prof.^a Dr.^a Therezinha Richartz e minha orientadora, pois suas sugestões, correções e alertas muito contribuíram para o resultado final desta pesquisa.

À banca de defesa composta pelo Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti, pela Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira e pelo Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva

Aos colegas de turma, com os quais compartilhei angústias e vitórias. Em especial aos amigos Josy Fernandes e Emanuel J. Santos, pelas conversas e risadas que tornaram muito mais leve o meu caminhar.

A Luiz Paixão Lima Borges, pela generosa parceria que me proporcionou conhecer outras possibilidades de realização estética.

Ao Conselho de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio financeiro.

E finalmente, aos meus familiares e amigos que souberam compreender a razão de minhas ausências em programas sociais.

RESUMO: Geraldo Pereira aparece como um nome importante na história da Música Popular Brasileira e do Samba por ser considerado o mais brilhante cultor do ritmo sincopado. Apesar disso, há poucos estudos a respeito de sua obra, composta por 77 sambas, registrados em 16 anos de carreira (1939-1955). Destes, 69 são reportados à mulher ou ao universo amoroso, o que evidencia a importância do tema no cancionário do sambista. Considerando essa recorrência, o objetivo desta pesquisa é analisar a produção lírica amorosa do compositor mineiro, buscando refletir, em 27 de suas letras, acerca dos tipos humanos aí encontrados e das relações estabelecidas entre os gêneros feminino e masculino, conforme se davam no contexto histórico de sua produção. Destacamos três aspectos: (1) a desorganização do universo masculino em decorrência do abandono feminino do lar e da casa, espaço social oferecido por ele e culturalmente reservado a ela, em oposição ao da rua (público), pertencente à figura masculina; (2) o uso de uma retórica religiosa como forma de solucionar ou compensar o abandono feminino sofrido pelo homem; (3) os relacionamentos e desentendimentos amorosos motivados pelo comportamento descompromissado de ambos, vividos no mundo do Samba.

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

ABSTRACT: Geraldo Pereira comes up as an important name in the history of Brazilian Popular Music and of Samba for being considered the most brilliant upholder of syncopated rhythm. However, there are few studies about his work, composed of 77 samba songs, registered along 16 years of career (1939-1955). Among them, 69 are related to women or to loving universe, what evidences the importance of that theme in this samba composer's songbook. Considering that recurrence, the objective of this research is to analyze the lyric love production of the composer from Minas Gerais State, aiming to reflect, in 27 of his lyrics, about human types found there and about relations established between female and male genders, as they happened in the historical context of his production. Three aspects are highlighted: (1) the disorganization of male universe as a result of female home leaving, social space offered by him and culturally reserved to her, in opposition to the street (public), belonging to male figure; (2) the use of a religious rhetoric as a way to solve or compensate female leaving suffered by men; (3) relationships and misunderstandings triggered by uncommitted behavior of both, dwelt in Samba world.

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

*Comenta-se qualquer poema; só se interpretam os poemas que nos dizem algo.
Antonio Candido (1976, p. 29).*

*Desbastados os papéis sociais de membros de uma família, de um bairro, de uma
“raça”, de uma categoria ocupacional e de um segmento social, ficamos simplesmente
com a verdade: somos tudo isso, mas apenas isso: homens e mulheres buscando o prazer
dentro de um certo estilo.
Roberto Damatta (1990, p. 94).*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. UM POUCO SOBRE A HISTÓRIA DO SAMBA.....	18
1.1. Samba: origens do gênero.....	18
1.2. O samba se profissionaliza.....	25
1.3. As gerações de sambistas.....	32
1.4. Veios temáticos e estilísticos do samba e o “samba-canção”	37
2. O LIRISMO AMOROSO NOS SAMBAS DE GERALDO PEREIRA.....	46
2.1. A casa e o abandono feminino.....	50
2.2. A intervenção divina nas relações amorosas.....	72
2.3. As relações amorosas no mundo do samba.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS.....	116
ANEXOS.....	121

INTRODUÇÃO

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

No início da década seguinte, mudou-se do morro da Mangueira para a Lapa com Isabel Mendes da Silva, sua segunda esposa e grande amor, que conheceu na Escola de Samba do Salgueiro. Com ela viveu durante seis anos um relacionamento conturbado, que lhe forneceria matéria-prima para compor sambas como “Acabou a Sopa”, lançada em 1940, por Cyro Monteiro, grande amigo que gravou várias de suas composições. Em 1944, Cyro gravou também “Falsa Baiana”, que seria o segundo maior sucesso de Geraldo Pereira; o primeiro foi “Acertei no Milhar”, em parceria com Wilson Batista, gravado por Moreira da Silva, em 1940.

O sambista teve sua carreira de sucesso interrompida de maneira precoce aos 37 anos, falecendo em 08 de maio de 1955, após uma briga com o conhecido malandro Madame Satã, no bar e restaurante carioca *A Capela*. A causa da sua morte nunca foi totalmente esclarecida,¹ constando no atestado de óbito hemorragia intestinal.

O compositor, no mundo do samba, é hoje considerado o mais brilhante cultor da cadência sincopada, cujas divisões rítmicas influenciariam, nos anos de 1960, na formação da Bossa Nova. Em *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, livro no qual as composições brasileiras de maior sucesso entre os anos de 1901 e 1957 são relacionadas, classificadas e analisadas, Jairo Severiano e Zuza homem de Mello alegam que

[...] talvez pelo caráter inovador de sua obra, que inclui até certas resoluções harmônicas inusitadas na época, Geraldo Pereira não foi suficientemente valorizado em vida. Várias dessas inovações estão bem à mostra em “Falsa Baiana”: a originalidade melódica, o deslocamento da

¹ Durante a briga, testemunhas contam que Pereira caiu e bateu a cabeça no meio-fio depois de ter levado um soco de Matame Satã. Outra versão para sua morte é a de que, há alguns meses, vinha padecendo de problemas intestinais, o que pode ter se agravado. Disponível em: <http://raizesmpb.folha.com.br/vol-23.shtml> Acesso em 24 ago. 2016.

acentuação rítmica (que causaria forte impressão em João Gilberto)² e o ritmo interno das construções verbais, independentes da melodia (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 226).

Um levantamento musical, realizado a partir da *Enciclopédia da Música Brasileira e do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, mostra que Geraldo Pereira possui, em seus 16 anos de carreira, 77 composições registradas, sendo 12 produções individuais e 65 realizadas a partir de diversas parcerias. De acordo com a biografia *Um certo Geraldo Pereira*, os parceiros do sambista foram Arnaldo Passos (14 parcerias); Ary Monteiro (6 parcerias); Augusto Garcez e José Batista (5 parcerias cada); Elpídio Viana e Moreira da Silva (4 parcerias cada); Wilson Batista, Cristóvão de Alencar, Jota Portela e Marino Pinto (2 parcerias cada um) e mais 15 parceiros de uma única composição (Cf. CAMPOS et al., 1982, p. 223-227). Além dessas, de acordo com os biógrafos, existem ainda outras 19 composições inéditas, catalogadas a partir da memória dos entrevistados, especialmente Nelson Sargento, responsável pela lembrança de 13 dessas canções.

Dessas 77 composições, 69 são reportadas à mulher ou ao universo amoroso, evidenciando a importância do tema no cancionário do sambista. Considerando essa recorrência, o objetivo desta pesquisa é analisar a lírica amorosa do compositor mineiro Geraldo Pereira, buscando refletir sobre os tipos humanos encontrados em suas letras e a respeito das relações amorosas que projetam.

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

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

² De acordo com o crítico Okky de Souza, no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, “O ritmo sincopado é a alma da bossa nova e, não por acaso, nos anos 60, João Gilberto gravou ‘Bolinha de papel’ de Pereira, comentando na época que o compositor fora ‘um inovador sem ter consciência disso’”. Segundo Severiano e Mello, “a estrutura do samba [“Bolinha de Papel”], com a condução direta da primeira para a segunda parte, em apenas 16 compassos, enfatizava um dos elementos típicos da bossa nova, o sentido da economia, presente na sintética interpretação do João e do conjunto de Valter Wanderley [...]” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 231).

Dentre as 69 canções do repertório lírico amoroso de Geraldo Pereira, selecionamos 27 sambas, compostos individualmente ou em parceria, entre os anos de 1938 e 1955 (período da produção do sambista), para o *corpus* desta pesquisa, perfazendo uma análise de cerca de 40% de sua produção.

A obra de Geraldo Pereira, apesar de bastante importante para a Música Popular Brasileira, possui, ainda, poucos estudos. Entre eles, destaca-se o realizado por Cláudia Matos, *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (1982), no qual são analisados os sambas compostos por Geraldo Pereira e Wilson Batista entre 1930 e 1954. O estudo de Matos é fundamental não só por deter-se na obra do compositor, mas também por dimensionar a importância e a história do samba. Nele, a pesquisadora identifica a existência, entre as décadas de 1930 e 1940, de “três veios temáticos e estilísticos [...]”: o lírico amoroso, o apologético nacionalista, e o samba malandro” (MATOS, 1982, p. 45), sendo este último a tônica de sua pesquisa. A partir do fenômeno da malandragem, Matos examina como o estereótipo do malandro prestigiado na década de 1930 foi sendo substituído, na década seguinte, pela figura do “malandro regenerado” a fim de se atender à ideologia do culto ao trabalho imposta pelo Estado Novo.

Para Cláudia Matos, o samba malandro não é aquele que tem como figura central a personagem do malandro, mas, sim, o tipo de samba que propõe um discurso dialógico, de afirmação e negação de uma certa experiência. A pesquisadora associa Geraldo Pereira à temática do samba malandro graças à composição “Acertei no milhar”, cuja letra afirma ser uma das “mais significativas da linhagem malandra em sua versão ‘regenerada’” (MATOS, 1982, p. 114). Em seu estudo, no capítulo “Amor de malandro”, são analisados trechos de 23 composições de Geraldo Pereira, sendo que a maioria dessas se relaciona à temática amorosa (Cf. MATOS, 1982, p. 129-184), o que nos leva a defender, a partir da análise integral de 27 de suas letras, que, dada a complexidade das suas composições, o compositor transita do viés malandro ao lírico amoroso e vice-versa.

A divisão temática e estilística proposta por Matos, já clássica nos estudos do samba, ajuda-nos a compreender a produção musical da época e também a produzida por Geraldo Pereira, cultor do “samba-malandro” (definido por Matos como um tipo de samba carnalizado, isto é, dialógico), e do lírico amoroso. Este samba lírico amoroso, temporalmente incluído em um cenário da música popular, apresenta o “veio temático do amor [...] [explorado por meio de] um lirismo confessional geralmente pessimista e

melancólico” (MATOS, 1982, p. 130), motivo pelo qual podemos associar a temática das composições do mineiro ao “samba-canção”, gênero construído por meio de um andamento rítmico mais lento e dolente, cujo o tema habitual é o fracasso das relações amorosas, conforme vemos em muitas letras de seus sambas. O fato é que se Geraldo Pereira não é propriamente um compositor de samba-canção, ele não deixa de se relacionar ao gênero por meio dos temas de suas canções lírico amorosas que, muitas vezes, cantavam desenganos amorosos.

De acordo com as palavras de seus biógrafos, Geraldo Pereira pode ser considerado uma espécie de

[...] poeta em estado bruto, [que] não possuía os requintes de educação para rendilhar seus versos com formas preciosas. [Entretanto] era o poeta popular falando numa linguagem que entrava direto no sangue do povo. A língua dos trens de subúrbios, das gafeiras, das rodas de malandragem da Lapa, das subidas sinuosas dos morros (CAMPOS et al., 1982, p. 147).

Em suas composições, por meio de um enredo narrativo desenvolvido por meio de tempo, espaço e personagens – elementos constituintes da narrativa –, o sambista retratava as classes populares pertencentes aos morros e subúrbios cariocas, proporcionando a seus ouvintes uma perspectiva masculina acerca das relações amorosas estabelecidas entre as personagens³ ali representadas, com destaque para temas como a perfídia da mulher (responsável pela perda do ideal masculino de amor); o uso de um léxico religioso que demonstra uma visão mítica da vida; e o espaço social do samba como motivador dos conflitos amorosos entre os gêneros e a própria expectativa social envolvida na representação dos papéis masculino e feminino nas relações afetivas. Suas letras ganhavam em realismo ao promover uma articulação com o universo do próprio sambista ao insinuar práticas sociais conservadoras em relação aos gêneros⁴ a partir de “uma filosofia da prática

³ Embora as figuras masculinas e femininas retratadas nas composições de Geraldo Pereira estejam estabelecidas dentro de um contexto histórico-social, utilizaremos o termo personagem por entendê-las como criações ficcionais, visto que “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance [e, nesse sentido, também da canção narrativa], a visão da vida que decorre dele, os significados e os valores que o animam” (CANDIDO, 1976, p. 53).

⁴ Segundo Pinsky (e em acordo com esta pesquisa), “Quando falamos em gênero, estamos falando da construção cultural do que é percebido e pensado como diferença sexual, ou seja, das maneiras como as sociedades entendem, por exemplo, o que é ‘ser homem’ e ‘ser mulher’. [...] Nessa perspectiva, [...] as oposições do tipo ‘santa’ / ‘puta’, ‘moça de família’ / ‘leviana’, e os papéis [...] tais como ‘esposa ideal’, ‘boa mãe’, ‘pai de família’ são encarados como concepções produzidas, reproduzidas, mas também, transformadas ao longo do tempo, que podem variar em cada contexto histórico” (PINSKY, 2014, p. 11, grifos da autora).

cotidiana, seja no comércio social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte” (SODRÉ, 1998, p. 45).

Em relação aos estudos dedicados à obra de Geraldo Pereira, destacamos ainda o artigo de Cilene Pereira, “De mulheres e malandros: o samba de Geraldo Pereira (e outros sambas)”, de 2013, o qual busca analisar a representação de personagens femininas e masculinas na obra do compositor, enfatizando o modo como ele desestabiliza estereótipos femininos convencionais ao apresentar uma mulher mais complexa.

Além dos dois estudos citados a respeito da produção do sambista, existem apenas duas biografias. A primeira, publicada em 1983, *Um certo Geraldo Pereira*, realizada por Alice Duarte Silva Campos, Dulcinéia Nunes Gomes, Francisco Duarte Silva e Nelson Matos (Nelson Sargento), é fruto da monografia vencedora do concurso sobre a vida e a obra do sambista, promovido pela Divisão de Música Popular do Instituto Nacional de Música da Funarte no mesmo ano. A segunda, intitulada *Um escurinho direitinho: vida e obra de Geraldo Pereira*, de Luís Fernando Vieira, Luís Pimentel e Suetônio Soares Valença, foi publicada pela editora Relume Dumará em 1995.

Esse escasso material assevera a relevância do estudo das canções do compositor mineiro,⁵ considerando ainda sua importância no cenário de nossa música popular, especialmente do samba, pela notória influência que exerceu “no processo de evolução do ritmo através da valorização das síncopas⁶ e do emprego de determinadas relações harmônicas inusitadas nas composições da época”, de acordo com as palavras do pesquisador musical Jairo Severiano no encarte do CD *Geraldo Pereira*, lançando em 1984. Como letrista, Geraldo mostrou-se um astuto cronista das décadas de 1930 a 1950, tendo conseguido ser, dentre os compositores de sua época, “aquele que mais de perto retratou a realidade dos fatos que viu e viveu” (CAMPOS et al., 1983, p. 146).

Charles Perrone, em *Letras e Letras da MPB*, relevante estudo dedicado à nossa música popular pós-1960, ao se referir à análise das letras de canções, considera algumas importantes questões de cunho metodológico. Para o autor,

⁵ Essa pesquisa se associa aos esforços do *Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos*, que tem como um de seus objetivos descortinar obras de artistas mineiros pouco estudados, como é o caso de Gerado Pereira. Cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq desde 2011, e sediado na Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), o grupo tem como líderes os professores Doutores Cilene M. Pereira e Luciano Dias Cavalcanti e tem em seu repertório de pesquisa oito dissertações defendidas desde 2013.

⁶ “A síncopa [...] é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte. [...] tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança” (SODRÉ, 1998, p. 11).

Uma letra pode ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada. Mas é, em primeiro lugar, um texto integrado a uma composição musical, e os julgamentos básicos devem ser calcados na audição para incluir a dimensão sonora no âmbito de análise. Mas 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).

Vale ressaltar, a partir da citação de Perrone, que o que propomos aqui é uma leitura do texto dissociado da sua composição musical, pois, dentro da nossa perspectiva, embora não entendamos as letras dos sambas de Geraldo Pereira como poemas “literariamente rico[s]” (PERRONE, 1988, p. 14), tratam-se de textos artísticos, capazes de representar seu contexto social de produção. Por essa razão, fundindo texto e contexto histórico, procuramos analisar algumas composições do sambista enquanto produção artística, a respeito das quais se destacam os valores associados a um território específico, o mundo do samba – no qual viveu o compositor, desde o morro da Mangueira, com sua organização espacial própria, formado por diversas comunidades menores, como o morro Santo Antônio, lugar em que foi criado depois de sua chegada ao Rio de Janeiro, e outros, como o centro da cidade (com seus cafés e cabarés), e o reduto da Lapa, lugar de sua moradia final em 1955.

Com a intenção de sistematizar melhor as ideias expostas nesta pesquisa⁷, ela encontra-se estruturada em dois grandes capítulos, dos quais o primeiro, chamado “Um pouco da história do samba”, procura historicizar o samba enquanto gênero musical, apontando seus antecedentes, gerações e temas. No segundo capítulo, “O lirismo amoroso nos sambas de Geraldo Pereira”, apresentamos a análise das letras das composições, ressaltando a produção lírico amorosa, na qual as relações afetivas estabelecidas entre as personagens femininas e masculinas aparecem de modo mais pujante. Este capítulo é subdividido em três partes. Na primeira, analisamos canções que narram a vida cotidiana, demonstrando as relações afetivas dentro de espaços tradicionalmente associados aos universos feminino (o interno, da casa) e masculino (o externo, da rua). Na segunda parte, analisamos composições que expressam uma retórica religiosa, cuja vontade divina está

⁷ Este trabalho se associa à linha de pesquisa Literatura, História e Cultura do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), que tem como objetivo o estudo de formações discursivas em suas modalidades de representação literária e não-literária, tendo em vista especificidades de representação e relações de ordem histórica, política e cultural.

associada à realização dos desejos e apelos do sujeito poético masculino. Na última parte, discutimos canções que colocam em evidência os relacionamentos e desentendimentos amorosos motivados pelo comportamento descompromissado, vividos no mundo do samba.⁸ Em grande parte do repertório lírico-amoroso de Geraldo Pereira analisado neste trabalho, percebemos um posicionamento ativo das personagens femininas em relação ao que é narrado: seja traindo, abandonando ou descobrindo uma traição, é sempre ela o agente da ação. Ao mesmo tempo, identificamos uma postura ambivalente do eu lírico masculino que tanto é capaz de perdoar a traição feminina, recorrendo a Deus para que a traga de volta quando suas lamentações não são suficientes, quanto de condenar essa postura feminina libertária, revelando um comportamento mais tradicional.

⁸ Vale ressaltar, a respeito dessa organização, dois aspectos: primeiramente, a cronologia das composições não foi considerada como referencial para a análise das letras nesta pesquisa porque procuramos nos ater à narrativa da canção e a relação possível a partir do tema exposto; em segundo lugar, essa proposta de divisão tem finalidade analítico-didática, visto que algumas composições podem transitar de um grupo ao outro, dada a complexidade da obra de Geraldo Pereira.

1. UM POUCO DA HISTÓRIA DO SAMBA

1.1. Samba: origens do gênero

Pesquisadores que se dedicam ao estudo da Música Popular Brasileira, tais como Cláudia Matos (1982), Waldenyr Caldas (1985), José Ramos Tinhorão (1997; 1998; 2012), Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997), Muniz Sodré (1998), André Diniz (2006) e Carlos Sandroni (2012) vinculam a origem do samba ao lundu e ao maxixe – dois estilos musicais relacionados ao universo da cultura afro-brasileira – que teriam dado origem à estrutura melódica do samba, com seus componentes formais: “andamento musical, compasso binário, síncopa e tessitura”, conforme observa Caldas (1985, p. 14) em *Iniciação à Música Popular Brasileira*.

Segundo Sandroni, em *Feitiço decente*, desde a formação colonial do Brasil até a metade do século XIX, o lundu teria sido o primeiro ritmo que, apoiado na comicidade, conseguiu transpor a resistência oferecida pela sociedade brasileira contra as manifestações artísticas dos negros por meio da representação de um escravo negro que “dança[va] e faz[ia] rir seus senhores brancos” (SANDRONI, 2012, p. 56). Para Mário de Andrade, o ritmo se tornou música nacional através da disseminação para todas as classes, sendo

[...] a porta aberta da sincopação característica... [...] a porta enfrestada do texto cantando sexualmente os amores desonestos, as *mésalliances*, [...] [que] se especializa[va] na louvação sobretudo da mulata (ANDRADE apud SANDRONI, 2012, p. 55, grifo do original).

Portanto, argumenta Diniz, no *Almanaque do Samba*, “apesar de ser um gênero resultante de estruturas musicais europeias e africanas, foi como símbolos da cultura negra que o samba se alastrou pelo território nacional” (DINIZ, 2006, p. 16), sendo cada vez mais cultivado pelos brancos e mestiços pertencentes às camadas mais baixas das zonas urbanas de cidades e vilas do que pelos negros (Cf. TINHORÃO, 2012, p. 40).

De acordo com Sodré, em *Samba, o dono do corpo*, para que a sociedade global aceitasse um ritmo originário de camadas populares foi necessário criar formas diferenciadas de apropriação e uso do ritmo (Cf. SODRÉ, 1998, p. 31). Assim, no início da década de 1820, retirando do lundu original a coreografia sensual de remelexos de quadril e a umbigada, o lundu das senzalas e das ruas conseguiu passar de “simples batuque negro,

com uma coreografia extremamente sensual e insinuante [...] [para o] lundu de salão, a dança preferida dos segmentos burgueses e aristocratizados da sociedade [imperial]” (CALDAS, 1985, p. 8). Já em meados de 1830, o lundu transformou-se em “lundu-canção”,⁹ e o discurso da música também foi modificado, fazendo desaparecer “a bolinagem, a sensualidade, a malícia, enfim, toda a sutileza erótica e estética inerente ao lundu-dança” (CALDAS, 1985, p. 11). Essa domesticação descaracterizou o lundu como produto da cultura negra, o qual, naquele momento, se apresentava como um ritmo capaz de “propiciar a mobilização das relações sociais e aumentar o grau de sociabilidade entre as classes populares” (CALDAS, 1985, p. 11), “sendo apreciado [tanto] nos circos, nas casas de chope [...] [quanto] nos salões no Império”, observa Diniz (2006, p. 21).

Já o maxixe ou “lundu-maxixe”, reelaborando a dança do lundu negro, que “atravessaria o tempo e passaria para a História da Música Popular Brasileira como o ‘pai’, o antecessor do samba” (CALDAS, 1985, p. 15), surgiu na segunda metade do século XIX, no bairro carioca da Cidade Nova, conhecido como “bairro dos divertimentos de má fama” (SANDRONI, 2012, p. 64). Para tanto, o maxixe resgatou e recuperou a coreografia proibida do lundu ao mesmo tempo em que manteve sua estrutura melódica, acrescentando os novos costumes coreográficos trazidos da Europa pelos ritmos da valsa e da polca que continham “par enlaçado, música ‘externa’ exclusivamente instrumental e participação simultânea de todos os pares. [...] [O que comprovaria essa fusão foi] o surgimento da designação de gênero polca-lundu em partituras para piano editadas a partir de 1865” (SANDRONI, 2012, p. 70-71, grifo do autor). Convém ressaltar que, naquele momento histórico, a aristocracia perdia espaço para a burguesia, e os processos de industrialização dos grandes centros urbanos faziam surgir duas novas classes sociais: o proletariado e a chamada classe média, sendo que esta dançava o maxixe em seus bailes, reproduzindo-o socialmente¹⁰ (Cf. CALDAS, 1985, p. 14-15).

Em relação à organização da dança, Sandroni revela que havia diferenças entre os ritmos do lundu e do maxixe. Enquanto este era uma dança urbana e moderna, aquele estava associado ao mundo rural e ao passado colonial brasileiro:

⁹ O lundu-canção foi o primeiro gênero musical a ser gravado no Brasil com a composição “‘Isto é bom’, de Xisto Bahia, gravado na voz de Bahiano, em 1902, pela Casa Edison” (DINIZ, 2006, p. 21).

¹⁰ “[...] até o advento do samba, o maxixe representou o gênero dançante mais importante do Rio de Janeiro, e sua forma rítmica influenciou, por exemplo, as obras de Sinhô e Donga, pioneiros compositores do samba” (DINIZ, 2006, p. 27).

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

Até meados da década de 1890, de acordo com Sandroni, a dança do maxixe se fazia ao som de qualquer música que fosse escrita “em compasso binário, tivesse andamento vivo e estimulasse o requebrado dos dançarinos através do ‘sincopado’”. Por esse motivo, se dançava maxixe ao som de “polcas, lundus, tangos (e todas as combinações desses nomes)” (SANDRONI, 2012, p. 83).

O problema da falta de uma terminologia específica para as danças populares urbanas do Rio de Janeiro só se resolveria completamente depois de meados dos anos 1920, pela sobreposição do samba à dança do maxixe como um “tipo característico e principal da dança de salão [...] [e pela] adoção de um novo paradigma rítmico”, pois a criação de novas formas musicais, ocorridas a partir dos anos 1870, já não eram “as danças importadas prontas da Europa, assim como não [...] correspondiam mais aos divertimentos populares da época colonial” (SANDRONI, 2012, p. 85). Assim, “a crescente importância do termo ‘samba’ se fez em duas vertentes concomitantes, folclórica e popular: na primeira substituiu batuque, na segunda, maxixe e tango” (SANDRONI, 2012, p. 99, grifo do autor).

Desde a mudança da capital do Brasil de Salvador para o Rio de Janeiro, a futura Cidade Maravilhosa se estabeleceu como o epicentro político, social e cultural do país, o que ocasionou uma grande imigração de negros baianos nascidos livres atraídos por melhores condições de vida. Nesse sentido, o *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro* explica a liderança espontânea conseguida pelos negros baianos que se estabeleceram nos bairros em torno do cais do porto, os quais, em 1904, seriam tocados para fora do Centro da cidade pelas reformas urbanísticas do prefeito Pereira Passos.¹¹ De acordo com o documento,

¹¹ “A tentativa de ‘civilizar’ a capital da República – abrindo grandes avenidas, como a Central (atual Rio Branco), destruindo os cortiços, extirpando a febre amarela e a varíola – expôs aos olhos de todos uma política governamental extremamente elitista. Modernizar, para a elite dos primeiros anos do século XX, era

A vivência como alforriados em Salvador – de onde trouxeram o aprendizado de ofícios urbanos, e às vezes algum dinheiro poupado – e a experiência de liderança e administração de muitos de seus membros – em candomblés, irmandades, nas juntas ou na organização de grupos festeiros – os tornariam uma elite no meio negro carioca, quando se constituem num dos únicos grupos com tradições comuns, coesão e um sentido familístico que, vindo do religioso, expande o sentimento e o sentido da relação consanguínea (IPHAN, 2006, p. 18).

Nas primeiras décadas do século XX, quando o negro começava a conquistar o direito de vender sua força de trabalho, “O preconceito contra os negros se confund[ia] com a desvalorização de sua música” (SANDRONI, 2012, p. 92), fato que explica a perseguição policial à sua cultura e também a formação entre eles de uma rede de solidariedade que tinha no samba “um elemento de [resistência e] expressão da identidade cultural da população negra” (IPHAN, 2006, p. 12).

Inseridas nesse contexto da história do samba carioca, as casas das tias¹² do Candomblé representavam um espaço mais seguro para tais reuniões e “funcionava[m], até inícios dos anos de 1920, como verdadeiros centros de diversão popular” (TINHORÃO, 1998, p. 275). Os sambas na casa de Tia Ciata – a baiana Hilária Batista de Almeida – não sofriam repressão policial¹³ tão recorrente em razão de a baiana ser “casada com o médico negro João Batista da Silva, que se tornaria chefe de gabinete do chefe de polícia no governo Wenceslau Brás” (SANDRONI, 2012, p. 92). De acordo com Sodré, a residência de tia Ciata foi “a única que escapou ao bota-abaixo reformista do Prefeito Pereira Passos”

retirar do Centro da cidade todos os traços de africanidade e de pobreza, empurrando a população mais humilde para as favelas e subúrbios” (DINIZ, 2006, p. 18, grifo do autor).

¹² “Esse tratamento de tias para as mulheres que se salientavam aos olhos da comunidade pela maior experiência resultante da idade, ou pelo sucesso financeiro pessoal [...] constituía uma sobrevivência cultural africana, onde na ordem familiar matrilinear o papel das irmãs é tão importante que os sobrinhos aparecem, quase como filhos. Essa mesma estrutura familiar muito comum por toda a África, embora matizada conforme a região, entregava a casa da família ao controle total da mulher, o que viria a explicar a predominância dessas negras senhoras da comunidade baiana no Rio de Janeiro” (TINHORÃO, 1998, p. 276). Dentre as tias do candomblé, Sandroni destaca três nomes que “desempenharam papel de relevo no meio musical carioca do início do século XX” (SANDRONI, 2012, p. 102): Tia Amélia, mãe de Ernesto dos Santos (1889-1974), o Donga; Tia Perciliana, mãe de João Machado Guedes (1887-1974), o João da Baiana; e tia Ciata, que entrou para a história do samba carioca também por ter acontecido em sua casa a composição coletiva do samba “Pelo Telefone”, tendo por isso assumido “uma dimensão quase mítica como ‘lugar de origem’ do samba carioca”, conforme observa Sandroni (2012, p. 103, grifos do autor).

¹³ “Os chefes de terreiros do culto afro-brasileiro do candomblé [...] precisavam tirar licença nas delegacias para realização de suas cerimônias ou festas nos fins-de-semana, mas nem assim garantiam seu direito. Por comodidade de ação policial, qualquer grupo reunido para cantar e fazer figurações de dança ao ar livre, ao som de palmas, batuques e pandeiros, era por princípio enquadrado como incursão nas disposições contra a malandragem e a copoeiragem” (TINHORÃO, 1998, p. 274-275).

(SODRÉ, 1998, p. 16). Situada na Praça Onze,¹⁴ a casa de tia Ciata representava a 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 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 negra 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 – bem protegida por seus “biombos” culturais da sala de visitas (em outras casas, poderia deixar de haver tais “biombos”: era o alvará policial puro e simples). Na batucada, só se destacavam os *bambas* da perna veloz e corpo sutil (SODRÉ, 1998, p. 15, grifos do autor).

Para Sandroni, entretanto, “O ‘biombo’ não servia para interditar, mas para marcar uma fronteira pela qual, sob certas condições, passava-se constantemente” (SANDRONI, 2012, p. 108, grifo do autor).

Se por um lado, a figura das tias (e a de tia Ciata, particularmente) moldou o espaço do samba como território ritualístico, de resistência cultural da comunidade negra e de diversão, outra personagem, o pernambucano Hilário Jovino Ferreira, morador do morro da Conceição, fundou, em 1893, aquele que seria a expressão primária do Carnaval de rua, o rancho.¹⁵ Hilário fundou o rancho Rei de Ouros, “o licenci[ou] na polícia, e, numa decisão que muda[ria] a história musical da cidade, decid[iu] realizar seu desfile no Carnaval, em vez [de] sair no dia de Reis, como faziam os outros ranchos, em busca de maior liberdade de movimento e expressão” (IPHAN, 2006, p. 17). De acordo com Tinhorão, o sucesso alcançado pela passeata do rancho Rei de Ouros pelas ruas do Rio de Janeiro deveu-se à presença feminina e também à sua organização, diferente da “solenidade africana dos afoxés e da balbúrdia dos cucumbis e dos cordões-de-velho” (TINHORÃO, 1998, p. 269-270), anteriormente apresentados no dia 6 de janeiro.

¹⁴ “Depois de 1900, a Praça Onze tornou-se ponto de convergência da população pobre dos morros de Mangueira, Estácio, Favela, favorecendo a expansão territorial de blocos e cordões carnavalescos, além de rodas de samba” (SODRÉ, 1998, p. 17).

¹⁵ Rancho: “Grupamento de pessoas que cantam e dançam. Segundo Câmara Cascudo, o rancho prima pela variedade de vestimentas vistosas, e a sua música é o violão, a viola, o cavaquinho, o ganzá, o prato e às vezes a flauta. Cantam os seus pastores e pastoras, por toda a rua, chulas próprias da ocasião. Nos ranchos, além de pastoras, há balizas, porta-machados, porta-bandeiras, mestres-salas e ainda um ou dois personagens, que lutam com a figura principal, que dá nome ao rancho. [...] Sua criação sofreu influência nordestina, que se caracterizou por incorporar ao Carnaval elementos de procissões religiosas de tradição negra e de manifestações folclóricas típicas do Dia de Reis”. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/rancho-carnavalesco/dados-artisticos> Acesso em: 19 de nov. 2016.

Segundo o *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, se no início a presença de negros no Carnaval era pequena devido à grande repressão policial das manifestações coletivas,

[...] podemos supor a presença progressiva de blocos de brancos pobres, mestiços e negros. [...] Assim, nas primeiras décadas do século XX no Rio, no ambiente confuso e excludente do pós-abolição, os negros, que numa primeira acomodação tinham se bandeado para guetos nos morros do Centro ou na periferia, perto das estações do trem suburbano, gozavam uma primeira franquia. Legitimados por uma crescente platéia com a adesão de elementos da “sociedade”, os ranchos dos negros, que inicialmente se apresentaram no largo de São Domingos e depois na praça Onze de Junho, no limite da zona, exibiam-se, organizados em cordões, pelo Catete e Laranjeiras (IPHAN, 2006, p. 18).

Fora do período do Carnaval, outro evento popular carioca que acontecia nos finais de semana de outubro era a Festa da Penha,¹⁶ onde “conviviam os tambores brutos do zé-pereira, os choros, o maxixe e o samba, [que] transformou-se no principal palco de encontro das classes sociais do Rio de Janeiro” (DINIZ, 2006, p. 32). Era na Festa da Penha que as tias baianas vendiam seus quitutes, e os sambistas da primeira geração como Sinhô, João da Bahiana, Caninha, Donga, Pixinguinha, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, e outros tantos, divulgavam a si mesmos e as suas composições, visto que “se o samba agradasse na Festa da Penha, fatalmente faria sucesso no Carnaval seguinte” (CALDAS, 2013, p. 1).

As letras dos sambas, cantadas ao fim das “rodas de santo” nas casas das “tias” baianas, ou nos encontros festivos populares, como a Festa da Penha, refletiam o cotidiano dos grupos negros do Rio de Janeiro e a própria importância da música neste cotidiano. Descrevem entre outros temas, a pobreza, os amores, traições, a malandragem, a comida, o jogo, a política, e, permeando tudo isso, frequentemente, o papel da macumba e do feitiço como instrumentos de interferência em favor próprio nas vicissitudes do dia-a-dia (AMARAL; SILVA, 2006, p. 193).

No início dos anos 1920, era comum que os músicos fossem presos pelas autoridades policiais apenas por portarem um instrumento. Entretanto “para cada delegado que reprimia, havia outro que dava cobertura” (SANDRONI, 2012, p. 114). De acordo com o próprio Donga, em entrevista:

Os delegados da época [...] faziam questão de acabar com o que chamavam os folguedos da malta. [...] Os sambistas, cercados em suas

¹⁶ A Festa da Penha, “originada no século XVIII para comemorar o dia da Natividade de Nossa Senhora, aos poucos foi deixando de ser uma festa branca e católica para ir assumindo uma feição mais afro-brasileira” (DINIZ, 2006, p. 32).

próprias residências pela polícia, eram levados para o distrito e tinham seus violões confiscados. Na Festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pelos policiais. Mas isso só acontecia quando, por falta de sorte dos sambistas, não estava de serviço um dos piquetes do 1º ou do 9º Regimento de Cavalaria do Exército. Fomos sempre protegidos pelos cavalarianos militares, especialmente quando estes eram comandados pelo saudoso Tenente Santana Barros (DONGA apud SODRÉ, 1998, p. 72).

O seguinte caso, ocorrido com João da Baiana, é um exemplo de como a repressão à cultura popular caminhava ao lado de sua aceitação:

Certa noite, João da baiana foi convidado para ir a uma festa no palácio do senador Pinheiro Machado, um dos mandachuvas da polícia na época. Acabou não comparecendo por ter sido preso pela polícia na Festa da Penha. Acusação: levava um pandeiro a tiracolo. Dias depois, o todo-poderoso senador quis saber por que João não aparecera em sua festa. Sabendo da história, Pinheiro Machado mandou fazer um pandeiro na loja de Cavaquinho de Ouro, do seu Oscar, com a dedicatória ‘A minha admiração, João da Baiana – senador Pinheiro Machado’. Coincidência ou não, o fato é que João nunca mais foi importunado (DINIZ, 2006, p. 34).

Com essa história, podemos perceber como “Reprimir – ação da polícia – e permitir – atitude protetora do senador da República – eram duas faces da mesma moeda na sociedade brasileira” (DINIZ, 2006, p. 35).

Como resultado do crescimento urbano, as reformas urbanísticas no centro da cidade do Rio de Janeiro fizeram surgir diversos espaços de entretenimento que “reorganizaram o lazer do carioca, oferecendo novos teatros, salas de cinema (cines) e bares com música (cafés-dançantes)” (DINIZ, 2006, p. 19), que possibilitaram “o encontro entre as elites do samba, como Donga e João da Baiana, e as elites intelectuais que orientavam as políticas culturais do Estado, como Villa-Lobos e Mário de Andrade” (IPHAN, 2006, p. 9).

No livro *O Mistério do Samba*, Hermano Vianna, considerando a unidade e a diversidade encontrada na sociedade brasileira, propõe um questionamento acerca do mito da passagem do samba de ritmo proibido e perseguido pela polícia (no início do século XX) a símbolo nacional na década de 1930, comprovando tratar-se do “coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras” (VIANNA, 1995, p. 34) a partir da música, que tem a “capacidade de, como dizia Antônio Cândido, realizar uma ‘quebra de barreiras’,

servindo de elemento unificador ou de canal de comunicação para grupos bastante diversos da sociedade brasileira” (VIANNA, 1995, p. 33-34, grifos do autor).

1.2. O samba se profissionaliza

A história da profissionalização do samba tem início no ano de 1916, quando o compositor Ernesto dos Santos, popularmente conhecido como Donga, assíduo frequentador da casa de Tia Ciata, registrou a composição “Pelo Telefone” na Seção de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro¹⁷ com o título de “samba carnavalesco”,¹⁸ dando a parceria para Mauro de Almeida, influente jornalista da época, que ajudou a música a se tornar sensação no Carnaval do ano seguinte, divulgando-a nas rádios.

“Pelo telefone” foi motivo de várias polêmicas entre os sambistas da primeira geração, pois, ainda que tenha sido registrada por Donga, “a letra é de Mauro de Almeida e Didi da Gracinha (segundo o próprio Donga) e a música teve a participação de Sinhô, João da Baiana, Germano, Tia Ciata, Hilário e Donga” (CALDAS, 1985, p. 32). Assim, por ser uma composição coletiva realizada durante uma reunião do rancho Rosa Branca na casa de Tia Ciata, houve muitas desavenças entre os parceiros que reivindicavam a sua autoria, dada a popularidade alcançada em 1917. O sucesso de “Pelo Telefone”, com seu ritmo amaxixado¹⁹, fez também com que a composição entrasse para a história como precursora do gênero “samba carnavalesco”, o qual passou a substituir “o maxixe e o tango nos títulos das partituras e no gosto do público urbano” (SANDRONI, 2012, p. 99), sendo praticado por compositores das camadas baixas da cidade. Se Donga não é o autor da composição, certamente “é ele quem inventa²⁰ a canção e assim fazendo inventa o samba carioca em

¹⁷ Requerimento protocolado em “6 de novembro, concedido a 20 e registrado a 27 do mesmo mês” (TINHORÃO, 1998, p. 277).

¹⁸ De acordo com Caldas, antes de “Pelo telefone”, a Casa Faulhaber, do Rio de Janeiro, já havia gravado em disco o samba apenas musicado “Em casa da baiana”, em 1911 e, em 1914, outro samba chamado “A viola está magoada”. Entretanto, nenhum deles fez o sucesso que garantiu ao “Pelo telefone” o título de primeiro samba (Cf. CALDAS, 1985, p. 33).

¹⁹ Segundo Caldeira, “Mauro de Almeida, autor oficial da letra, referia-se à sua criação como um ‘tango-samba’. Já o autor da melodia, Donga, falava num ‘samba amaxixado’. Sinhô, que disputou a autoria da música, dizia tratar-se de um ‘tango’. Ismael Silva, fundador da primeira escola de samba, definia um ‘maxixe’. Almirante, compositor e estudioso do assunto, usava a palavra ‘samba’” (CALDEIRA, 2007, p. 12, grifos do autor).

²⁰ De acordo com Severiano e Mello, “Pelo telefone” possui “quatro linhas melódicas distintas. Cada uma dessas linhas possui três letras diferentes, focalizando assuntos diferentes. Somando assim um total de

muitas das características que veio a guardar até hoje” (SILVA apud SANDRONI, 2012, p. 122).

Convém ressaltarmos que até aquele momento não existia a figura do compositor de samba, assim “a autoria coletiva de certos sambas não causava discussão, porque sua repercussão alcançava um público reduzido e não havia o interesse comercial, a criar disputas entre compositores” (CALDAS, 1985, p. 35). A partir da década de 1920, com o surgimento da gravação elétrica, o samba, ao ser reificado no contexto profissional, ganhou autonomia em relação às pessoas que o criavam (Cf. SANDRONI, 2012, p. 157), tornando-se uma atividade rentável. Entretanto, “ao lado do modelo de valorização do *nome próprio* do autor, reforçado pelo esquema industrial das gravadoras e da radiodifusão, existia uma vivência artesanal (não-capitalista) da produção de música” (SODRÉ, 1998, p. 56-57, grifos do autor), que permitia não só a comercialização de sambas, mas também o seu roubo, prática comum nos botequins e cafés cariocas.

Dentro desse contexto, a determinação de Getúlio Vargas, em 1931,²¹ de que fossem pagos os direitos autorais devidos aos compositores pelo uso comercial de suas músicas nas rádios emissoras, que lucravam com os intervalos comerciais, gerou um mercado economicamente interessante para aqueles que compunham, sendo que, “daí para frente, com a crescente utilização das composições e dos discos pelas rádios emissoras, a música passou a render dividendos permanentes” (CAMPOS et al., 1982, p. 61) e o samba, “livre da herança do maxixe, [...] torna-se, no período [de] 1931-1940, o nosso gênero mais gravado ocupando 32,45% do repertório registrado em disco (2.716 em um total de 6.706 composições)” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 86).

Na tentativa de emplacar um sucesso, tudo era legítimo no meio musical, desde a formação de parcerias entre compositores que se associavam ao sabor do momento, até a comercialização das letras. Uma rápida observação acerca da produção artística de Geraldo Pereira, a respeito da qual nos deteremos mais adiante, já é capaz de revelar uma carreira repleta de parcerias, sendo que na grande maioria das composições o sambista “teve

quatorze partes... Por tudo isso é difícil acreditar que dois compositores tenham se reunido para, conscientemente, produzir obra tão disparatada, sem o menor sentido de unidade. Bem mais verossímil seria a possibilidade de ‘Pelo Telefone’ ter surgido numa roda de samba, com diversos participantes improvisando versos e melodias” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 53).

²¹ “Em 1931, [...] Getúlio Vargas, aceitando as reclamações seguidas, que lhe faziam os dirigentes da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (fundada em 1917), determinou que fosse cumprida uma lei esquecida (e de sua autoria) em 1926, que obrigava a quem usava música comercialmente a pagar direitos autorais a seu autor” (CAMPOS et al., 1982, p. 60-61).

sempre ao lado [...] um apêndice nominal, que ora comprava e lhe dava cobertura econômica à espera de resultados, ou a ele se juntava para [...] ‘trabalhar’ a música” (CAMPOS et al., 1983, p. 200, grifo dos autores).

Como assevera Sodré, “a compra e venda de sambas eram ‘normais’ constituindo-se numa prática paralela – uma transversalidade econ mica autorizada por um outro sistema cultural²² – ao modo de produ o econ mico e   cultura dominante” (SODRÉ, 1998, p. 57), sendo a explica o para esse fen meno dada de forma bastante objetiva pelos biógrafos de Geraldo Pereira:

Fazia música ou letra quem sabia. Outros compravam parcerias ou mesmo a autoria total, até porque músicas davam dinheiro, principalmente depois que as sociedades arrecadadoras se organizaram de maneira satisfatória, era então um investimento como outro qualquer: comprar alguma coisa e colocá-la a venda na forma de discos ou partituras esperando obter lucro na transa o comercial (CAMPOS et al., 1983, p. 200).

Por isso, “compositores de livre trânsito na sociedade global (via de regra, brancos) adquiriam sambas de outros compositores, menos conhecidos ou inteiramente desconhecidos, passando a intitular-se autores das cria es compradas” (SODRÉ, 1998, p. 57). Sandroni destaca a existência de várias modalidades de compra de sambas:

[...] o caso mais drástico era aquele em que o autor, em troca de uma soma fixa, cedia não só os direitos autorais como o reconhecimento da autoria – ou seja, seu nome não aparecia nem no disco, nem na partitura. Em outros casos, os direitos autorais eram vendidos, mas a autoria era reconhecida, no disco, na partitura ou em ambos. Por fim, havia o caso em que um cantor propunha uma barganha segundo a qual ele gravaria o samba se lhe fosse cedida uma parte dos direitos autorais. A rela o que se estabelecia neste último caso era considerada como um tipo de “parceria” (SANDRONI, 2012, p. 151-152, grifo do autor).

Como diria Sinh , em entrevista dada a Sérgio Cabral, o samba era “que nem passarinho:   de quem pegar”²³ (SINH  apud MATOS, 1982, p. 42), uma vez que a

²² Para Sodré, “Se for examinada com os instrumentos conceituais da economia política, essa prática será um puro  ndice de explora o do negro pelo branco, e isto realmente ocorria. Mas do ponto de vista da comunidade negra, tal prática era admissível, por não ser institucionalmente lesiva. Ela pode ser mesmo vista como um lugar onde o *valor* do modo de produ o dominante encontrava a sua diferença. Ao valor universalista, centralizador e individualizante do sistema dominante, contrapunha-se uma resistência simbólica: uma prática que, embora explorável, indicava um sistema alternativo ou paralelo de valores” (SODRÉ, 1998, p. 57, grifo do autor).

²³ “Não existindo direito autoral, o ‘dono’ da composi o musical era quem chegasse primeiro e decidisse assumir a autoria. O próprio Sinh , por exemplo, aproveitava trechos de músicas de domínio público cantadas e assobiadas nas ruas, e foi acusado na época de frequentes plágios e apropria o de músicas de alguns companheiros” (CALDAS, 1985, p. 35, grifo do autor).

composição era realizada de maneira coletiva, quando “os sambistas-compositores se reuniam como amadores para as apresentações dos sambas-de-roda, tradição popular negra herdada do tempo do lundu”, observa Caldas (1985, p. 33).

Caldas destaca, ainda, duas questões relevantes acerca de “Pelo Telefone”: O samba

[...] criticava, com muita propriedade, [...], a corrupção policial desbragada que se verificava²⁴ [...] [e revolucionou o gênero ao conseguir] aglomerar ritmos como o batuque, maxixe, polca europeia, estribilhos do folclore baiano [...] cria[ndo] um novo gênero musical dentro de uma harmonia melódica impecável (CALDAS, 1985, p. 36).

Portanto, a consagração de “Pelo Telefone”, no Carnaval de 1917, significou que aquele “samba criado à base de instrumentos de percussão pass[ava] ao domínio da classe média” (TINHORÃO, 1997, p. 20), deixando

[...] 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 (OLIVEIRA, 2015, p. 26).

A partir de então, a indústria fonográfica da época “expandiu-se de forma admirável, beneficiada pelo desenvolvimento econômico do setor urbano, as tiragens de discos tornaram-se cada vez maiores” (CALDAS, 1985, p. 38):

[...] através do disco e do rádio, o samba fez seu ingresso no sistema de produção capitalista. O poder econômico e político emergente de um modelo escravagista multissecular, que reprimia culturalmente a população negra, começava a criar papéis sociais (como o de músico profissional) capazes de acomodar uma certa margem de competição entre negros e brancos (SODRÉ, 1998, p. 39).

Assim, quando os “músicos com talento criador saídos das camadas populares” (TINHORÃO, 1998, p. 227) perceberam que suas composições – ainda que para serem aceitas tivessem que abdicar “de parte da originalidade e identidade de sua arte e cultura, em favor das expectativas de gosto do novo público que lhes pagava o serviço” (TINHORÃO, 1998, p. 279) – possuíam “boa perspectiva de mercado junto às camadas da classe média em salas de espera de cinema, teatro de revistas, cabarés, casas de chope, [...]

²⁴ “A letra é uma sátira, na versão popular, ao chefe da polícia do Rio de Janeiro, Aurelino Leal, que determinou por escrito aos seus subordinados que informassem antes aos infratores, pelo telefone, a apreensão do material usado no jogo de azar que corria solto pelas ruas do Centro do Rio” (DINIZ, 2006, p. 38).

e casas de música, [...]” (TINHORÃO, 1998, p. 279), aconteceu uma verdadeira corrida em busca da profissionalização, permitindo que artistas “negros e mestiços (Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Sinhô, Patrício Teixeira, Heitor dos Prazeres e outros) [...] [começassem] a atuar profissionalmente e a penetrar gradativamente em orquestras, emissoras radiofônicas, gravações fonográficas, [...] etc.” (SODRÉ, 1998, p. 37).

A radiodifusão que surgiu no início dos anos 1920, com as “rádios educativas” veiculando música clássica e textos instrucionais, no final da mesma década já começou a ampliar sua programação, voltando-se para o entretenimento, e “o Estado que até então não intervinha notavelmente nem no mundo do samba nem na folia carnavalesca, começ[ou] a fazê-lo a partir da ascensão de Getúlio Vargas²⁵ ao poder” (MATOS, 1982, p. 88). Por meio das ondas do rádio, transmitindo música popular em larga escala, o Governo instaurado pela revolução de 1930 procurava difundir nacionalmente seus ideários políticos. Para tanto, regulamentou a propaganda no rádio através do decreto-lei número 21.111, de 1º de março de 1932, reservando-se “o direito de conceder esse serviço público a empresas particulares, mediante condições e prazo certo, [...] assegurando-lhe o lucro permitido pela propaganda comercial” (MATOS, 1982, p. 87-88). Naquele momento, todas as experiências musicais acumuladas na cidade do Rio de Janeiro, de uma forma ou de outra, se fizeram presentes:

[...] a musicalidade dos migrantes e imigrantes com seus ritmos regionais, a modinha e o lundu, o choro dos funcionários públicos, o maxixe da Cidade Nova e o samba dos morros recém-ocupados vão ser “exportados” para todo o país como exemplos da força do primeiro veículo de comunicação de massa (DINIZ, 2006, p. 21, grifo do autor).

No início da década de 1930, “interessava aos ideólogos nacionalistas atribuir a um produto musical que acabava de nascer a respeitabilidade devida às coisas antigas e tradicionais” (SANDRONI, 2012, p. 100). Dessa maneira, o samba dito tradicional, que passou a ser consumido de norte a sul do país, serviu

[...] de fonte para uma variedade de produtos destinados ao consumo das camadas médias urbanas. Esses produtos, distribuídos numa escala hierárquica de gosto (desde a faixa da “cafônica” até vanguardas intelectuais), sustenta[va]m a penetração do disco como bem de consumo

²⁵ “O ‘namoro’ de Getúlio com o samba já acontecia há algum tempo. Em 16 de julho de 1926, ainda deputado, fizera aprovar o decreto legislativo 5.492, de sua autoria, determinando o ‘pagamento de direitos autorais por todas as empresas que lidassem com músicas’. Em 1934, já presidente, aumentou os direitos das transmissões radiofônicas, atendendo à solicitação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, [...]” (MATOS, 1982, p. 88, grifos da autora).

apoiado nas indústrias do rádio e da televisão [...] (SODRÉ, 1998, p. 50, grifo do autor).

Assim, no decorrer daquela década, o samba que passou a enriquecer as gravadoras e os canais de comunicação, assumiu “seus contornos definitivos [...], com uma série de mudanças rítmicas” (SANDRONI, 2012, p. 99), passando a existir não apenas uma espécie de samba,

[...] mas vários tipos, conforme a camada social a que se dirigia: os netos dos negros da zona da Saúde subiram os morros tocados pela valorização do centro urbano e continuavam a cultivar o samba batucado logo conhecido por “samba do morro”; a baixa classe média aderiu ao samba sincopado (o samba da gafieira); a camada mais acima descobriu o samba-canção, e, finalmente, a alta classe média forçou o aboleramento do ritmo do samba-canção, a fim de torná-lo equivalente ao balanço dos fox blues tocados por orquestras de gosto internacional no escurinho das boates (TINHORÃO, 1997, p. 21, grifos do autor).

No ano de 1930, ocorreu o primeiro concurso de músicas carnavalescas, “promovido pela Casa Edison, sinal de uma tendência progressiva à institucionalização dos festejos momescos” (MATOS, 1982, p. 88). Em 1932, o jornal *Mundo Sportivo* realizou o primeiro desfile das escolas de samba na Praça Onze²⁶ e, em 1935, a prefeitura do Rio de Janeiro “oficializou a apresentação das escolas, estabeleceu subvenção para ajudá-las financeiramente e distribuiu pequenas revistas em francês, inglês e espanhol com explicação sobre aqueles grupos carnavalescos” (IPHAN, 2006, p. 21). Sodré ressalta que, “Ao se passar a viver *de* samba – ao invés de se viver *no* samba ou com ele – entrou-se no esquema de uma produção que, aos poucos, introduziu o seu ritmo próprio: o do *espetáculo*” (SODRÉ, 1998, p. 52, grifos do autor). Tal fato permitiu a Vianna concluir que a concepção de samba como música nacional a partir dos anos 1930 não nasceu no território específico do morro, mas aconteceu graças ao envolvimento e aos esforços de diversos grupos sociais e “indivíduos [...] [que] participaram com maior ou menor tenacidade, de sua ‘fixação’ como gênero musical e de sua nacionalização”²⁷ (VIANNA, 1995, p. 151, grifo do autor).

²⁶ A princípio, o desfile oficial era na Praça Onze, transferindo-se, em 1943, para a Avenida Rio Branco. Já em 1942, porém, a Praça Onze tinha praticamente desaparecido com as obras de construção da Avenida Presidente Vargas (Cf. MATOS, 1982, p. 35).

²⁷ Para Vianna, “um novo modelo de autenticidade nacional foi fabricado no Brasil pós 1930. Não foi escolhido um dos antigos modelos regionais para simbolizar a nação, mas desses modelos foram retirados vários elementos (um traje de baiana aqui, uma batida de samba ali) para compor um todo homogeneizador” (VIANNA, 1995, p. 50).

Na década de 1940, o Governo Federal se apropriou da Rádio Nacional, pois o Estado entendia que a valorização de práticas culturais genuinamente brasileiras era capaz de congregiar o sentimento de unidade nacional, passando, assim, a estabelecer e estreitar, ainda mais, a relação entre a Música Popular Brasileira e a política autoritária do Estado Novo, que controlava a programação da emissora através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).²⁸ Esse departamento, criado em 1940, possuía, entre outras, as funções de “fazer censura ao teatro, cinema, radiodifusão, imprensa, além de censurar, organizar e patrocinar festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística” (LACERDA apud MATOS, 1982, p. 89-90).

Nesse contexto, a música popular parece constituir uma espécie de “fio” que enreda as várias experiências das classes pobres, expressando valores que lhes são próprio e caros como a ginga do corpo, a malícia, a astúcia, a sedução, a beleza e a magia. Os arquétipos da baiana, da mulata e do malandro simbolizaram estes valores em âmbito nacional e internacional, forjando, com a ajuda do rádio, do disco e do cinema, a própria imagem do Brasil e do “*South American Way*” (AMARAL; SILVA, 2006, p. 193, grifos dos autores).

Consequentemente, possuindo a clara intenção de autenticar o samba como símbolo nacional, o aparelho governamental paternalista e ao mesmo tempo repressor de Getúlio Vargas passou a promover²⁹ e a financiar³⁰ o ritmo que então deixava de ser um produto cultural das classes populares para ser consumido por todas as classes sociais “e se transformaria num [...] [dos] mais eficazes mecanismos de controle da cultura popular [por parte do Estado] e promoção de sua imagem junto às classes economicamente subalternas” (MATOS, 1982, p. 89).

²⁸ O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi um órgão criado no Brasil em dezembro de 1939, por decreto do presidente Getúlio Vargas, que funcionava como instrumento de censura e propaganda do governo durante o Estado Novo.

²⁹ Ao criar, em 1935, o programa informativo oficial chamado “A Hora do Brasil”, o governo de Getúlio Vargas representava a música popular “como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a revolução de 1930 [...] faz[endo] intercalar na propaganda oficial números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época” (TINHORÃO, 1998, p. 299).

³⁰ “A atuação dos governos de Getúlio Vargas (incluindo o período ditatorial do Estado Novo) foi firme em seu apoio, oficial ou não, ao samba e ao carnaval. Em 1932, ao mesmo tempo em que o Teatro Municipal abria as portas para a realização de seu primeiro baile carnavalesco, o interventor no Distrito Federal (Rio de Janeiro), Pedro Ernesto, contemplou com ‘subvenções mínimas de dois contos de réis’ todas ‘as chamadas Grandes Sociedades (Tenentes do Diabo, Fenianos, Democráticos, etc.) todos os ranchos carnavalescos, vários blocos e escolas de samba’ (Cabral, s/d, p. 37), e no desfile de ranchos promovidos pelo *Jornal do Brasil*, a escola de samba Deixa Falar [...]” (VIANNA, 1995, p. 124-125, grifos do autor).

1.3. As gerações de sambistas

A despeito do que tenha causado a modificação do *status* do samba entre os anos 1930 e 1940, pesquisadores como Matos (1982), Vianna (1995) e Sandroni (2012) comprovam a existência de duas gerações no samba carioca. A primeira, a dos chamados “sambistas primitivos”, era formada por aqueles que, no início do século XX, “frequentavam a casa da Tia Ciata e outras baianas [...]. Desse grupo faziam parte além de Donga, João da Baiana, Caninha, Sinhô e, na área do choro, Pixinguinha” (MATOS, 1982, p. 39). A segunda geração de sambistas, do “samba do Estácio”, nome do bairro onde nasceu a primeira escola de samba, a “Deixa Falar”, começou a compor para o andamento de blocos carnavalescos a partir do final da década de 1920. Dessa geração faziam parte Ismael Silva (fundador da primeira escola de samba carioca), Nilton Bastos, Bide, Mano Rubem, Mano Edgar, Baiaco, Brancura, entre outros.

A respeito do ritmo que dividiria o samba em dois estilos, Carlos Didier argumentava que

Os sambas de Ismael Silva, Bide e Nilton Bastos, entre outros, diferenciavam-se daqueles consagrados por Sinhô, pelo menos por sua pulsão rítmica mais complexa. Enquanto estes guardavam vestígios de antigos maxixes, aqueles sambas que vinham do Estácio [caracterizavam-se] pela agregação de mais de uma célula rítmica à marcação (DIDIER apud SANDRONI, 2012, p. 34).

A origem do estilo dos “sambistas primitivos” está relacionada ao samba baiano praticado pelos descendentes de escravos que, no final do século XIX e início do XX, por serem “perseguidos e impedidos de celebrar abertamente suas folias e sua fé” (IPHAN, 2006, p. 9), frequentavam as casas das chamadas tias e tios do Candomblé que moravam nos bairros próximos ao centro da cidade do Rio de Janeiro. Conforme já dissemos, nessas residências, os negros “cantavam e dançavam seu samba livre, com as marcas de sua ancestralidade” (IPHAN, 2006, p. 10), promovendo

[...] encontros de dança (samba), à parte dos rituais religiosos (candomblés), [...] [como modo de reforçar] as formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessaram incólumes séculos de escravatura (SODRÉ, 1998, p. 14).

De acordo com Sandroni, embora não exista “na literatura sobre o assunto, nenhuma descrição pormenorizada das características musicais dos dois tipos”³¹ (SANDRONI, 2012, p. 134), a opinião dominante na crítica musical brasileira defende que, até o meio da década de 1920, o que era chamado de samba eram composições muito próximas ao maxixe. A respeito da base de significação social do samba, Sandroni demonstra como a passagem entre as duas gerações de sambistas, denominadas por ele, respectivamente, de “estilo antigo” e “estilo novo”, expressam não apenas uma incompatibilidade rítmica, mas também uma divergência a respeito de “tipos humanos, trocas econômicas, festas, relações entre negros e brancos [e] concepções sobre o que é ser brasileiro” (SANDRONI, 2012, p. 16).

Conforme salienta Matos, “Depois das grandes sociedades e cursos de modelo europeu, depois do império dos ranchos, surgiram os blocos que prepararam a futura supremacia das escolas de samba” (MATOS, 1982, p. 40). Assim, na década de 1920, com o intuito de dar cadência aos desfiles dos blocos carnavalescos, despontou, no samba, um “estilo novo” diferenciado do ritmo mais lento e amaxixado praticado pelos sambistas da primeira geração. Tratava-se da “segunda geração”, formada por sambistas moradores do bairro do Estácio que, em 12 de agosto de 1928, fundaram “um bloco carnavalesco para cantar, tocar e dançar os sambas que fazia[m], ao qual foi dado o nome de Deixa Falar, nome criado como uma resposta antecipada às críticas negativas que certamente fariam os adeptos do velho samba amaxixado” (IPHAN, 2006, p. 20). O novo tipo de samba que o pessoal do Estácio começou a fazer na década de 1920, para que os blocos e cordões andassem, “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. 39-40).

A partir da criação do bloco do Estácio, aconteceu a organização dos morros e subúrbios – redutos das classes populares e do samba carioca – para a formação de novos blocos com o objetivo de competirem entre si. Desse movimento bairrista surgiram, entre outros, os blocos “Vai como Pode”, “Prazer da Serrinha” e “Estação Primeira”, os quais

³¹ O que existe, e tem sido amplamente citado a respeito do assunto, é uma entrevista dada a Sérgio Cabral por Donga e Ismael Silva, respectivamente, representantes das primeira e segunda gerações do samba. Quando questionados sobre “o que é samba?”, por Cabral, “Donga respondeu com o exemplo de ‘Pelo Telefone’ e Ismael discordou: ‘– Isso é maxixe.’. Para ele, samba de verdade era ‘Se você jurar’ (composto por ele e Nilton Bastos em 1931). Mas Donga também discordou: ‘– Isso não é samba, é marcha’” (SANDRONI, 2012, p. 134).

hoje, respectivamente, tornaram-se as Escolas de Samba da Portela, Império Serrano e Mangueira (Cf. CAMPOS, et al., 1983, p. 40).

Os ritmistas do bloco “Deixa Falar” do Estácio, praticantes de um samba mais sincopado, inovaram também ao criar um instrumento de percussão para a marcação da cadência, o surdo.³² Em relação aos músicos e instrumentos utilizados por eles, Sandroni, analisando as colocações de Máximo e Didier, afirma que para esses autores

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 [tipos de] sambas (SANDRONI, 2012, p. 140).

Nesse sentido, Sandroni expõe as relações entre música e classes sociais, visto que os sambistas do estilo antigo possuíam capacitação profissional para ler partituras (o saber musical de tipo europeu), e os segundos, “perpetuariam na música a ausência de qualificação profissional de seus ancestrais; eles seriam salvos, no entanto, pela paradoxal capacidade de criar um gênero que, sendo novo, seria ao mesmo tempo o último estágio do batuque angolano” (SANDRONI, 2012, p. 141).

Essas novidades rítmicas eram reproduzidas “em todas as comunidades negras do Rio de Janeiro, nos subúrbios e nas favelas, que passaram a compor e a cantar samba à maneira do Estácio de Sá” (IPHAN, 2006, p. 20-21), fazendo com que os sambistas do bairro fossem popularmente reverenciados como “professores, e o bloco carnavalesco Deixa Falar, [...] [como] uma verdadeira escola de samba, tantas as lições recolhiam lá” (IPHAN, 2006, p. 21).

Com a rápida ascensão e prestígio popular alcançado pelo samba, no final dos anos 1920, a casa de Tia Ciata, na Praça Onze, deixou de ser o único ponto de encontro dos sambistas, e o ritmo passou também “a ser produzido nos bares de Vila Isabel, na zona norte do Rio, [...] [tornando-se] quase um fenômeno de massa [...] [com] as composições de Noel Rosa, Cartola, Pixinguinha, Sinhô e Ismael Silva” (CALDAS, 1985, p. 37-38), sendo executadas nacionalmente pelas rádios. Da mesma forma que os sambistas da primeira geração estavam associados à casa de Tia Ciata; os da segunda, na década de

³² De acordo com o *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, Alcebíades Barcelos (Bide) fechou uma das bocas de uma lata grande e vazia de manteiga com couro de cabrito criando assim o surdo, instrumento de percussão (Cf. IPHAN, 2006, p. 20).

1930, associavam-se aos blocos carnavalescos e aos botequins, pois estes, apesar de serem mais públicos e mais abertos socialmente, possuíam características comuns: “Em ambos, podiam conviver pessoas que a vida separava em todo o resto: profissão, riqueza, religião, cultura, cor da pele” (SANDRONI, 2012, p. 146).

O tipo de samba criado pela primeira geração possuía uma estrofe improvisada acompanhada de um refrão fixo que permitia ao sambista compor “só uma primeira parte da canção [...], reservando à *segunda* um lugar de *resposta* social: ora o improvisado na roda de samba, ora o improvisado dos *diretores de harmonia* na hora do desfile da escola” (SODRÉ, 1998, p. 58, grifos do autor). Na segunda geração,

[...] como objeto independente, ele [o samba] precis[ou] demarcar as suas fronteiras: não mais [com sambas de uma parte só, deixando] o espaço aberto da improvisação [de uma segunda parte], mas [com] as duas partes definidas de uma vez por todas, [com] letra e música devidamente escritas, publicadas e gravadas (SANDRONI, 2012, p. 157).

Nessa disputa por um lugar ao sol, surgiu um novo tipo de samba “que era ‘dito’ e não cantado, ritmado por uma caixa de fósforos marcante, que facilitava o trabalho de gravação e acompanhamento com a utilização de um simples ‘regional’”³³ (CAMPOS et al., 1982, p. 61, grifos dos autores) e que, por essa razão, não exigia grande potência vocal.

De acordo com Tinhorão, a proximidade do bairro do Estácio – que sempre foi abrigo de uma população proletária – com a zona de prostituição do Mangue

[...] atraía para os seus muitos bares nas vizinhanças do Largo do Estácio os bambas da zona, isto é, os tipos especiais de empresários que viviam – graças a seus dotes de esperteza ou valentia – da exploração do jogo ou das mulheres. Esse tipo de personagem, à época também conhecido por *bam-bam-bam* – e na linguagem da imprensa chamado de *malandro* –, constituía na realidade produto da estrutura econômica incapaz de absorver toda a mão-de-obra que nessa área urbana crítica se acumulava (TINHORÃO, 1998, p. 291, grifos do autor).

Em razão disso, os sambistas que formavam a segunda geração compunham um “grupo relativamente restrito: o das classes baixas que habitavam 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” (MATOS, 1982,

³³ De acordo com Sérgio Prata, “A evolução, desde o final do século XIX, dos trios de choro (flauta, violão e cavaquinho) foi à base do que passou a ser chamado de “conjuntos regionais”, usados posteriormente para acompanhar as gravações das músicas nos programas de rádio no final dos anos 1920. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao_id=1> Acesso em 12/ out/ 2016.

p. 48), tanto que o jornal *Mundo Sportivo*, em seu primeiro desfile competitivo, promovido em 1932, assim se referia ao evento:

As escolas mais célebres da cidade, os príncipes da *melodia do malandro*, as ‘altas patentes’ do samba concorrerão ao grande campeonato. Pode-se resumir o espetáculo assim: é a alma sonora dos morros que vai descer para a cidade. Todas as ladeiras, todos os morros virão respectivamente para a Praça Onze, teatro da linda competição (*Mundo Sportivo* apud MATOS, 1982, p. 42, grifos do autor).

Conforme destaca Matos, a insistência da síncopa, que se acentuava no samba malandro praticado pelo pessoal do Estácio, revelava a incursão do ritmo negro no sistema musical branco, “transitando na fronteira. Paradoxalmente, era pela afirmação de sua estranheza, de sua diferença, que este samba ingressava no reconhecimento da sociedade global” (MATOS, 1982, p. 41). Era a direção do samba do Estácio que motivava e fortalecia as escolas de samba. Por isso a associação da figura do malandro aos sambistas do Estácio não era apenas externa, mas aparecia nas próprias letras dos sambas, comprovando que “a malandragem é mais do que uma palavra, é propriamente uma temática, pois se articula a uma rede de questões” (SANDRONI, 2012, p. 166). Entretanto,

[...] talvez a única e decisiva malandragem real dos sambistas tenha sido transmitir aos compradores de discos e consumidores de música popular uma imagem idealizada de suas próprias existências, graças à qual puderam, quando tiveram sorte, contornar parte de suas dificuldades materiais. Essa ideia ilumina a questão por outro ângulo: ela explica por que o abandono da malandragem se expressou, nos sambas do Estácio, através de uma temática malandra (SANDRONI, 2012, p. 180).

Uma parte dos compositores – associados à ideia de malandragem, que “carrega[va] consigo a ideologia da negação da moral, do trabalho e da conduta exemplar, seguindo a da valorização do prazer, da dança, do sexo e da bebida” (CAVALCANTI, 2011, p. 6) – iria

[...] se “regenerar” e adotar novas posturas poéticas e ideológicas, outra [parte] permaneceria em sua postura malandra, conservando, ou não, um lugar dentro da música popular comercializada na época. [...] Dessa forma, o malandro surgia no disco já pronto a se regenerar, dividido entre a postura malandra e a postura apaixonada, a tendência lírica e sentimental do samba que se desenvolveria enormemente nas décadas seguintes (MATOS, 1982, p. 43-44, grifo da autora).

Concomitantemente à oficialização dos desfiles carnavalescos, a difusão da música popular pelo rádio e a expansão da indústria fonográfica “contribuíram para introduzir o samba na pauta do consumo cultural das classes mais abastadas” (MATOS, 1982, p. 44); entretanto, a malandragem (e o pessoal do Estácio), que teria alavancado o samba carioca

para todo o Brasil, logo produziu outras vertentes, aglutinadas pelo termo “samba de meio de ano”, canções criadas pelos compositores de escola de samba para serem cantadas fora do período carnavalesco, apresentadas como diversão na própria quadra de samba e em confraternizações. Entre os sambas de meio ano, destacavam-se o samba-canção, “gênero que rapidamente conquistou grandes contingentes do público urbano, [...], o samba-choro, produto híbrido que não chegou a se constituir como um estilo definido e duradouro” (MATOS, 1982, p. 45), e o samba-de-breque, “composição de ritmo acentuadamente sincopado, cujas interrupções súbitas davam tempo ao cantor para encaixar comentários alusivos ao tema, geralmente falados e humorísticos” (MATOS, 1982, p. 200-201). Sob o aparato do DIP durante o Estado Novo, o uso do “breque”³⁴ geralmente evidencia um posicionamento irônico que colocava em dúvida toda a veracidade da narrativa apresentada até então. Conforme demonstra Matos, no início dos anos 1940, o samba-de-breque (muito apreciado pelo público das camadas mais populares) apresentava-se como uma alternativa à proibição da exaltação da malandragem comum na década anterior, pois,

Se nos anos [19]40 o malandro está historicamente superado, o mesmo não acontece a seu discurso. Pelo contrário, o esforço de sobrevivência desse discurso, identificado à necessidade de preservar uma voz culturalmente negra e proletária, virá enriquecer e sutilizar sua linguagem, que encontra na ironia, na elipse, na ambiguidade, as vias que lhe permitirão continuar exercendo seu espírito crítico e jocoso (MATOS, 1982, p. 107).

1.4. Veios temáticos e estilísticos do samba e o “samba-canção”

Cláudia Matos identifica que, entre as décadas de 1930 e 1940, as letras dos sambas se definem a partir de “três veios temáticos e estilísticos [...]: o lírico amoroso, o apologético nacionalista, e o samba malandro” (MATOS, 1982, p. 45). Para a pesquisadora, este último se caracterizava por um tipo de samba carnavalizado, isto é, dialógico, que diz e desdiz. De acordo com Matos, o discurso do samba malandro funciona de maneira semelhante à simbologia do Carnaval primordial analisada por Mikhail Bakhtin em *A poética de Dostoievski*.

³⁴ “O termo ‘breque’ vem do inglês ‘break’, nome já naquela época, [final dos anos 1920], popularizado no Brasil para designar os freios dos automóveis. É em 1933, segundo Tinhorão, que a palavra surge pela primeira vez documentada em sua acepção rítmico-melódica, indicando uma parada súbita na música. Isso se dá na publicação da letra do samba ‘Eu choro’, de Heitor dos Prazeres, numa revista da época” (MATOS, 1982, p. 200, grifos da autora).

Segundo o ensaísta, a percepção carnavalesca transforma o abstrato em realidade tangível, colocando em cena símbolos concretos e sensíveis, dificilmente transponíveis para a linguagem falada normal, mas passíveis de incorporação à linguagem literária. É a essa transposição do sistema simbólico do carnaval para a literatura que Bakhtine chama carnavalização. O discurso carnavalizado terá assim características ligadas à inversão e relativização dos valores e “reais”, à ambiguidade, à coexistência de elementos díspares. Ele carrega uma polivalência ou polifonia interna, uma dialogia constante entre elementos opostos que jamais chega a se resolver numa afirmação peremptória. Opõe-se por conseguinte ao caráter monológico da literatura clássica, a qual se apóia em verdades bem acabadas e constituídas (MATOS, 1982, p. 49, grifo da autora).

Assim, relacionando as formas simbólicas do Carnaval à linguagem malandra, observamos como ao se integrar ao mundo carnavalesco, seus participantes negam provisoriamente as fronteiras hierárquicas do sistema, possibilitando uma vida às avessas, “um momento de passagem onde se exprime a relatividade alegre de qualquer estrutura social, qualquer ordem, poder ou *status quo*” (MATOS, 1982, p. 49), mas nunca se limitando a um otimismo ou pessimismo exclusivos. Dessa forma, sempre que no samba malandro se

[...] exalta a inversão hierárquica produzida no espaço do samba ou do carnaval, o nivelamento das classes sociais que esse espaço enseja, é conservada uma brecha por onde entra a voz da realidade “de fora” [...] ele põe em cena simultaneamente, em perspectiva, tanto o descoroamento das normas que regem a vida cotidiana do sujeito quanto seu recoroamento. Se o samba-malandro se mantém na fronteira entre a fruição total do espaço do samba e a problemática que aguarda o proletário fora desse espaço, entre o descoroamento carnavalesco das classes dominantes e o seu recoroamento no resto do ano, é porque o próprio malandro é um ser da fronteira, da margem. Seus domínios geográficos não são nem o morro nem os bairros de classe média, mas os lugares de passagem como a Lapa e o Estácio. Ele não se pode classificar nem como operário bem comportado, nem como criminoso comum: não é honesto, mas também não é ladrão, é malandro. Sua mobilidade é permanente e dela depende escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema (MATOS, 1982, p. 52-54, grifos da autora).

Em algumas situações, para exemplificar o que dissemos acima, o que pode se opor à festa carnavalesca, dificultando a alegria, não é “o patrão, o capital, a polícia ou quaisquer outros fatores de dominação mas a ‘patroa’” (MATOS, 1982, p. 53), como na composição de Geraldo Pereira e Jorge de Castro, “Até quarta-feira”, de 1943:

A batucada começou
Adeus, adeus
Oh minha querida eu vou

Não sei pra que você chorar
 Se quarta-feira
 Eu tenho que voltar

Tenha paciência
 Sou eu que marco a cadência
 Da bateria
 Se eu faltar fico mal
 Com o pessoal
 Porque eu sou diretor
 Mestre de harmonia

Em 1940, a Rádio Nacional contratou “os artistas mais populares e prestigiados do país: Vicente Celestino, Francisco Alves, Emilinha Borba, Orlando Silva, Sílvia Caldas entre outros [que] apresentavam-se nos auditórios da emissora [...] no programa ‘Alô, Alô, Brasil’” (CALDAS, 1985, p. 43). Com isso, Getúlio Vargas³⁵ permitiu que o samba enquanto gênero musical passasse a ser “representado como a mais tradicional expressão musical do Brasil inteiro” (SANDRONI, 2012, p. 100), dando início à fase do “samba-exaltação”. “Aquarela do Brasil”, do compositor mineiro Ary Barroso, lançado em 1939, é o mais completo exemplo. O “samba-exaltação” proclamava, por meio de uma sofisticação musical, dependente “de uma orquestração (muitas vezes utilizando instrumentos sinfônicos)” (OLIVEIRA, 2015, p. 34), as belezas e maravilhas do nosso país, tudo isso se alinhando “adequadamente às diretrizes ideológicas do Estado Novo” (MATOS, 1982, p. 47).

Neste tipo de samba, Matos destaca uma poética monológica, que canta apenas uma visão da história, como ocorre em “Hino do carnaval brasileiro”, de Lamartine Babo, de 1939:

Salve a morena
 A cor morena do Brasil fagueiro
 Salve o pandeiro
 Que desce do morro pra fazer a marcação
 São, são, são
 São quinhentas mil morenas
 Loiras cor de laranja, cem mil
 Salve, salve

³⁵ “A prova de que Getúlio Vargas era quem pessoalmente determinava as diretrizes para o uso de artistas populares em sua propaganda política estaria não apenas no fato de ter ordenado a criação de uma Hora do Brasil [também] na Rádio El Mondo, de Buenos Aires, logo no segundo ano de sua gestão como ditador do Estado Novo (instituído em 1937), mas no de ter recebido a mesma Carmem Miranda e os músicos do Bando da Lua na estância balneária de Caxambu na penúltima semana de abril de 1939, para recomendar à cantora que não aceitasse o convite do empresário Lee Schubert, da Broadway, sem a inclusão dos músicos brasileiros que a acompanhavam. [Fato que] Carmem Miranda se encarregaria de divulgar [...]” (TINHORÃO, 1998, p. 300).

Meu carnaval, Brasil

Salve a loirinha
 Dos olhos verdes cor das nossas matas
 Salve a mulata
 Cor de canela, nossa grande produção
 São, são, são
 São quinhentas mil morenas
 Loiras cor de laranja, cem mil
 Salve, salve
 Meu carnaval, Brasil

Segundo observa Matos, a letra do samba de Lamartine Babo, ao representar a mulher brasileira, é monológico e faz desaparecer as gradações hierárquicas entre etnias e classes sociais, estando todas as personagens sob as mesmas condições de alegria do Carnaval: “Morenas, louras e mulatas se equivalem em brilho e brasilidade, o pandeiro e o café parecem nivelar-se em importância enquanto coisas nossas, signos de Brasil, tudo misturado no mesmo vigor e boa disposição carnavalescos” (MATOS, 1982, p. 51-52). Nesse caso, ausenta-se uma voz discordante que desestabiliza o discurso, ao mesmo tempo em que se constrói uma ideia de identidade nacional passiva e pacífica, neutra e higienista, por meio da harmonia entre etnias e entre cultura e natureza.

No livro *Carnavais, malandros e heróis*, Roberto DaMatta procura entender a sociedade brasileira a partir de três rituais ou festividades: as procissões, as paradas militares, que ritualizam aspectos harmônicos e autoritários da sociedade, e o Carnaval, que explicita exatamente o oposto, principalmente por meio da inversão dos papéis sociais. Ao estabelecer a relação entre as esferas públicas e privadas de poder, o antropólogo marca a existência de duas formas de conceber o mundo: a dos indivíduos, sujeitos à lei, e a das pessoas, para as quais os códigos seriam apenas formulações distantes.

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

[...] discutir as peculiaridades de nossa sociedade é estudar também essas zonas de encontro e mediação, essas praças e adros dados pelos Carnavais, [...] onde o tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui – suspenso entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo – tocamos o reino da liberdade e do essencialmente humano. É nessas regiões que renasce o poder do sistema, mas é também aqui que pode forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo. Ver o

Brasil em sua especificidade é também procurar interpretá-lo pelo eixo dos seus modelos de ação, paradigmas pelos quais podemos pautar nosso comportamento e marcar nossa identidade como brasileiros. [...] É, enfim, descobrir que, ao contrário dos Estados Unidos, nunca dizemos “iguais, mas separados”, porém “diferentes, mas juntos”, regra de ouro de um universo hierarquizante como o nosso (DAMATTA, 1990, p. 16).

A historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, em *História da vida privada no Brasil*, no capítulo destinado a discutir acerca do racismo e das relações étnico-raciais, destaca que essa visão positiva de um país sem preconceito de cor, observada por nós no “Hino do carnaval brasileiro”, inicia-se na década de 1930, com as obras dos intelectuais Gilberto Freire, com *Casa Grande e Senzala* (1933) e Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* (1936), autores que, dentre outras coisas, valorizavam o papel de negros e mestiços para a formação das nossas raízes históricas.

Embora, até finais do século XIX, “a mestiçagem existente no país parec[esse] atestar a falência da nação” (SCHWARCZ, 1998, p. 177), “na representação vitoriosa dos anos [19]30, o mestiço transformou-se em ícone nacional, em um símbolo de nossa identidade cruzada no sangue, sincrética na cultura, isto é, no samba, na capoeira, no candomblé e no futebol” (SCHWARCZ, 1998, p. 178), situação que ajudou a forjar o conceito mítico de uma sociedade sem preconceitos e discriminações raciais, a chamada democracia racial que, por negar o racismo, impediu a luta por posicionamentos contrários durante muito tempo. Dentro desse contexto, o samba, como um símbolo maior da integração dos negros à nação, converteu-se de elemento reprimido pela polícia, na década de 1920, à canção brasileira do tipo exportação, exaltada pelas rádios na década de 1940 e a serviço dos projetos oficiais implementados pelo Estado Novo, que passou a “reconhecer na mestiçagem a verdadeira nacionalidade”³⁶ (SCHWARCZ, 1998, p. 193).

Além dos eixos temáticos descritos acima (o samba malandro e o apologético-nacionalista), há ainda, segundo Matos, o samba lírico amoroso, que orienta parte importante de nosso cancioneiro, tendo “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). Por suas características temáticas, ele pode ser

³⁶ “Não é também por feliz coincidência que o novo regime introduz, nesse período, novas datas cívicas: o Dia do Trabalho, o aniversário de Getúlio Vargas, do Estado Novo, e o Dia da Raça – 30 de maio de 1939 – criado para exaltar a tolerância de nossa sociedade. Da mesma maneira, a partir de 1938 os atabaques do candomblé passam a ser tocados sem interferência policial” (SCHWARCZ, 1998, p. 196).

associado a um tipo de samba específico, surgido por volta de 1928, dentre as composições lançadas no meio do ano, conhecido como “samba-canção”.

No livro *Samba-canção, fratura e paixão*, Beatriz Borges se propõe a “estudar a linguagem da paixão [e] entender os mecanismos de recepção” (BORGES, 1982, p. 14, grifos da autora) que envolvem a composição desse gênero musical, refletindo acerca do fenômeno do *kitsch*.³⁷ Segundo a pesquisadora, o samba-canção era produzido por compositores semieruditos e se caracterizava por não ser samba nem canção, visto que “enquanto a melodia canta como canção, o ritmo marca o samba [...]” (BORGES, 1982, p. 15). De acordo com Larissa Oliveira e Cilene Pereira, em relação ao samba-canção, “É justo dizer que melodia e letra encenam uma relação afinada, sendo o tom melodioso e arrastado propício para a emanação da tristeza mortuária do eu lírico” (OLIVEIRA; PEREIRA, 2013, p. 141).

Na poética do samba-canção, percebemos “a presença da *sentimentalidade* e do *excesso*, este tanto formal quanto temático constituindo a linguagem da paixão, [...] [definindo-o] semanticamente” (BORGES, 1982, p. 15, grifos da autora). Este tipo de samba possuía um discurso mais ou menos padronizado, associado ao território lírico amoroso:

Em sua grande maioria abordava as desventuras do amor, culminando com a autopunição e o desejo de morte. Nada era mais importante que a presença da mulher amada. O poeta, embora sofrendo, quase morrendo de amor, prefere entender tudo, atribuir seu infortúnio ao destino e resignar-se diante da situação (CALDAS, 1985, p. 45).

Ou seja, fica evidente que “é através dos seus principais temas que o samba-canção melhor se define” (BORGES, 1982, p. 15), sendo que a “descaracterização da linguagem [...] [e dos] valores enquanto vinculados a uma classe social determinada” permitem, no caso do samba-canção,

[...] extravasar (sic) o círculo do morro e da roda de samba, sendo veiculado através de uma indústria cultural e de uma cultura de massas que, negando o caráter de classe adquire mesmo um papel estratégico na busca de mercado, na conquista de um público que lhe garante aceitação e legitimidade. [...] A negação do caráter de classe fez, assim, com que o

³⁷ Segundo Beatriz Borges, “Decorência da arte *culta*, o *kitsch* se marca como a arte da classe média ou baixa, que, na perseguição do mito da grande arte, copia, imita procedimentos, muitas vezes exagerando-os (daí o *efeitismo*), atropelando-os sem muita organicidade, caracterizando-se pelo *excesso* e pelo *rebuscamento*” (BORGES, 1982, p. 112, grifos da autora). Dessa forma, “O samba-canção se insere no terreno do *kitsch* na medida em que também opera uma apropriação de padrões de arte culta e com isso se situa na fronteira entre produção culta e produção popular, criando um gênero misto que confunde bom e mau gosto (BORGES, 1982, p. 17-18).

samba al[çasse] à categoria etérea (sic) e metafísica da cultura nacional popular (BORGES, 1982, p. 19).

Apesar do gênero ser praticado desde os fins da década de 1920, o samba-canção só veio a ganhar maior popularidade nas décadas de 1940-50, coincidindo com a Era do Rádio (Cf. FAOUR, 2006, p. 62), quando, devido à repressão imposta pelo DIP, os compositores de samba passaram a cantar mais a respeito do aspecto privado que de assuntos públicos. Segundo observa Borges, na década de 1930,

Acentua-se geograficamente a divisão social. Nos subúrbios proletários, com a redução do espaço, as casas e apartamentos são construídos quase sempre dando para a rua, deslocando para lá a vida familiar e social dessas populações. [...] Esta transferência do centro social da casa para a rua por motivo de espaço é responsável pelo surgimento do *bar* e da *esquina*. Ou de preferência, pela importância que adquire a instituição do *bar da esquina*, onde as pessoas passam a se reunir e conversar, beber e brincar. A familiaridade e a ligação estreita entre as pessoas se estende assim dos limites do lar para o bar. [...] é nessas esquinas comunitárias e botequins que nascem os sambas-canções. Daí a importância de se situar o compositor no seu universo físico, já que ele será, em parte, determinante de sua produção simbólica (BORGES, 1982, p. 30-31, grifos da autora).

A pesquisadora constata que formar parcerias para se compor samba-canção era quase uma regra que servia para “socializar o momento criador. [...] [Assim,] determinados sentimentos e valores que despontam nessas produções permitem que eles sejam tomados como um bloco de valores revelador de uma coletividade” (BORGES, 1982, p. 31).

O compositor Lupicínio Rodrigues é considerado, por Borges, um dos maiores representantes do gênero “dor-de-cotovelo” e “simboliza o ponto alto do dramalhão que tem caracterizado o samba-canção”; sendo que “nas suas letras o aspecto *kitsch* aparece por inteiro” (BORGES, 1982, p. 79), conforme vemos em “Se acaso você chegasse”, parceria de Rodrigues com Felisberto Martins, de 1938, uma das canções mais conhecidas do sambista gaúcho. Vejamos a letra da composição:

Se acaso você chegasse
No meu *chateau* e encontrasse
Aquela mulher que você gostou
Será que tinha coragem
De trocar nossa amizade
Por ela que já lhe abandonou?

Eu falo porque essa dona
Já mora no meu barraco
À beira de um regato
E de um bosque em flor

De dia me lava a roupa
De noite me beija a boca
E assim nós vamos vivendo de amor

Na canção, além de toda a dramatização envolvida na traição feminina, que envolve trocar um amigo pelo outro, Oliveira e Pereira observam a construção de um tipo feminino associado tanto ao mundo doméstico do lar, da “mulher domesticada e domesticável [...], [quanto daquela que] assume sua sexualidade ao trocar de parceiros e se revela amante” (OLIVEIRA; PEREIRA, 2013, p. 143).

Já no samba “Sem destino”, composição de Geraldo Pereira e Oldemar Magalhães, de 1951, percebemos como o discurso “lírico amoroso comprazia-se em chorar resignadamente as mágoas que o destino irredutivelmente reservava aos corações apaixonados”, conforme esclarece Matos (1982, p. 52).

Eu canto assim
Pra esconder
A dor da ingratidão
De quem me faz sofrer!

Sem destino
Vou pensando
Até o meu dia chegar
Entreguei o coração
A quem não sabe amar...
Eu canto assim!

A composição acima, apesar das características da letra, não é de fato um sambacanção em termos musicais, mas um samba, conforme descrito na *Enciclopédia da Música Brasileira* (Cf. 1977, p. 1110). Isso confirma que o discurso lírico amoroso é mais abrangente que o gênero musical, pois há compositores que, mesmo não praticando com frequência o samba-canção, utilizam-se do discurso que paira nas letras do gênero, como é o caso de Geraldo Pereira, conforme veremos. Afinal, o tema amoroso é universal – embora tenhamos construções amorosas moldadas por experiências sociais e culturais específicas, tais como as que aparecem nas composições de samba.

Ainda que atualmente, o mundo do samba tenha dissolvido suas fronteiras e se “descaracterizado enquanto formação sócio-cultural ligada a uma comunidade especificamente proletária e negro-mestiça, o impulso de autopreservação cultural dessas classes que o samba representa e veicula ainda se pode verificar” (MATOS, 1982, p. 36), visto que existem redutos do samba nos morros e nos subúrbios cariocas que se organizam

como forma de resistência. De acordo com o *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, o “surgimento ou consolidação de novos espaços consagrados ao samba tradicional – ‘de raiz’, como dizem os próprios sambistas – pode ser apontado como uma estratégia dessas comunidades” (IPHAN, 2006, p. 89) para manter vivo o significado do samba como determinação de uma identidade coletiva.

2. O LIRISMO AMOROSO NOS SAMBAS DE GERALDO PEREIRA

As composições produzidas entre os anos de 1938 e 1955 por Geraldo Pereira – objeto de nossa pesquisa – inserem-se em dois dos três veios temáticos-estilísticos ressaltados por Cláudia Matos, estando identificadas, predominantemente, com os sambas do tipo malandro e lírico amoroso. A obra do sambista dá sequência a “uma das principais características do samba carioca: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional” (SODRÉ, 1998, p. 43). Geraldo Pereira continuou, assim, os esforços de Sinhô, que já havia fixado, na década de 1920, essa peculiaridade em suas composições, cantando incidentes do cotidiano, temas polêmicos ou românticos, tal como Noel Rosa, que, na década seguinte, soube “ampliar de maneira notável o impulso dado por Sinhô à letra do samba” – mantendo “suas características de crônica poética da cidade” (SODRÉ, 1998, p. 43) –, e fazer “a música descritiva”, que “conseguiu botar na crista da onda o bairro dele, Vila Isabel, e várias cenas do cotidiano da cidade”, influenciando “outros compositores [da época]” (FAOUR, 2006, p. 36).

De acordo com Sodré, nas letras de sambistas como Geraldo Pereira e Wilson Batista as palavras adquirem uma operacionalidade em relação ao mundo visto, uma vez que seus “versos registram a vida em português corrente, a partir de uma visão de dentro da classe sociocultural em que se situam o compositor e seu público” (SODRÉ, 1998, p. 46), apresentada por meio de “um painel muito variado de tendências, estilos [e] visões de mundo”, no entender de Matos (1982, p. 17), no qual, de acordo com a nossa percepção, o tema amoroso ganha destaque.

Matos argumenta que, devido principalmente ao grande número de parcerias, os sambas de Geraldo Pereira³⁸ não possuem unidade temática, versando sobre os mais variados assuntos, e apresentando perspectivas muitas vezes completamente antagônicas:

Por isso, tanto é possível encontrar em seus sambas um tipo de discurso sentimental e lacrimajante, como realista e sarcástico; um malandro cínico ao lado de um bem comportado trabalhador; idealismo e ceticismo; a crítica da sociedade estabelecida e o elogio da ordem e do progresso (MATOS, 1982, p. 17-18).

³⁸ A observação de Cláudia Matos a respeito das parcerias refere-se também ao compositor Wilson Batista.

Entretanto, conforme destaca Faour, “Todos eles [os compositores], bem ou malnascidos, colaboraram para que os anos [19]30 e [19]40 fossem musicalmente fortes, porém fartos em dor-de-cotovelo, o que se agravaria ainda mais na década seguinte” (FAOUR, 2006, p. 37).

No artigo “O imaginário masculino na música popular brasileira”, Ruben Oliven declara que Música Popular Brasileira das décadas de 1930 a 1950, majoritariamente composta por homens, constitui uma manifestação cultural privilegiada para a análise das representações masculinas sobre as relações entre os sexos, pois a

[...] MPB é uma das únicas instâncias em que o homem se permite falar com sinceridade sobre seus sentimentos em relação à mulher. Enquanto em seus outros discursos públicos ele procura transmitir uma imagem de superioridade em relação ao sexo oposto, na música, confessa suas angústias e medos, sua fraqueza e sua dor, seu desejo (OLIVEN, 1987, p. 56).

Para refletirmos sobre as relações amorosas no samba de Geraldo Pereira, recorreremos ao estudo clássico do sociólogo Manoel Tosta Berlinck, “Sossega, leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular” (1976), no qual, a partir de um estudo assimétrico de letras de sambas, o pesquisador sugere a predominância de três imagens femininas:³⁹ a “doméstica”, a “piranha”⁴⁰ e a “onírica”, sendo que para cada uma dessas corresponde também um perfil masculino, que denominaremos, nessa pesquisa, de protegido, traído e fantasioso, respectivamente.

A mulher “doméstica” é submissa e passiva, aquela que proporciona a organização do lar e do cotidiano do homem, cujas vontades devem ser sempre atendidas e compreendidas, numa espécie de proteção quase materna. Entretanto,

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

A mulher “piranha”, que surge em oposição à “doméstica”, é aquela que não tendo compromisso com nenhum homem torna-se capaz de satisfazer o malandro em sua boemia.

³⁹ Este estudo será retomado também pelo sociólogo Rubem Oliven, no artigo “A mulher faz e desfaz o homem”, de 1987.

⁴⁰ A respeito da classificação pejorativa de mulher “piranha”, destacamos os comentários de Cilene Pereira: “como classificar (e desqualificar) uma mulher como ‘piranha’, conforme o termo adotado pelo sociólogo, por expressar sua sexualidade? Se por um lado podemos identificar que os sambas, de um modo geral, estão imbuídos de uma visão machista que nega o prazer feminino, por outro, seus analistas também, já que parecem aceitar a desqualificação feminina sem crivo crítico” (PEREIRA, 2013, p. 92, grifo da autora).

No entanto, a visão do homem emocionalmente dependente, impotente no controle da vontade feminina o torna ciumento e inseguro, construindo, assim, a figura da mulher como “infiel, traidora e pecadora” (BERLINCK, 1976, p. 107). De acordo com a análise de Berlinck,

Assim como o malandro precisa, para justificar a sua própria “desordem”, encontrar fatores externos, a “mulher piranha” surge como aquela que controla e desorganiza as relações sociais do homem gerando a “dor de cotovelo”, a desconfiança e reforçando a prática da malandragem. Assim como o malandro é conquistador, é irresistível, possui muitas companheiras e troca de mulher constantemente, pois sempre desconfia dos sentimentos da mulher do momento, a “mulher piranha” precisa existir para justificá-lo (BERLINCK, 1976, p. 109, grifos do autor).

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

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

No artigo “Letras de samba, modelos de consciência e discursos populares”, o pesquisador Ricardo Azevedo reconhece dois modelos de discurso no universo poético da Música Popular Brasileira, divididos, segundo o autor,⁴¹ em “linhas bastante imprecisas e esquemáticas” (AZEVEDO, s/d, p. 1): o modelo de consciência hegemônico, moderno e escolarizado⁴² e o modelo de consciência popular. O discurso reproduzido pelas letras de

⁴¹ No estudo de Azevedo, fica evidente que o pesquisador tem consciência de que a divisão em dois modelos discursivos defendida por ele revela imprecisões e se trata apenas de uma classificação esquemática, uma vez que o território da cultura popular é bastante amplo e complexo.

⁴² A respeito do modelo discursivo de consciência hegemônico, moderno e escolarizado, “pode-se dizer que apresenta como paradigmas e substratos predominantes certas tendências em geral relacionadas à chamada

samba, inserido no modelo popular, segundo a percepção do ensaísta, é construído com o objetivo de uma compreensão mais rápida. Justamente por contar a história de uma personagem em dada situação, nesse caso, ele explora uma estrutura narrativa apresentando

[...] como principais paradigmas e substratos [...] os modelos hierárquicos (como família, uma rede estruturada hierarquizante); a valorização do contexto onde se vive (a comunidade, o “torrão natal”); o pensamento construídos fundamentalmente a partir da experiência prática; a religiosidade (a explicação religiosa da vida e do mundo); a valorização da tradição e do acervo de conhecimento representado pelo *senso comum* e, fato importante, seu enraizamento na oralidade (AZEVEDO, s/d, p. 1, grifos do autor).

Nesse caso, por se tratarem de textos narrativos, é comum que as histórias apresentem lacunas, levando o ouvinte/leitor a suspeitar sobre o que não se diz. A respeito dessa lacuna narrativa, recorrente nas canções ligadas ao universo popular, sobretudo em relação à caracterização da personagem, ela pode estar ligada ainda ao modo como apreendemos nossa percepção do outro, conforme explica Antonio Candido em “A personagem do romance”. De acordo com o crítico,

[...] na vida, a visão fragmentária [e, portanto, lacunar] é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance [e também na canção narrativa, acreditamos], ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor [compositor], que delimita e encerra numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro [...] sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza [da composição] (CANDIDO, 1976, p. 58).

O argumento de Candido nos ajuda a entender a organização do texto ficcional, no qual se incluem também as letras narrativas de canções, em relação ao que se deve ou não anunciar ao ouvinte/leitor, tendo este papel fundamental na compreensão do narrado, uma vez “que o discurso popular, do qual o samba é a legítima representação, tende a criar letras ligadas, mesmo quando escritas, à cultura oral e tradicional, desenvolvidas para ser ouvidas e compreendidas com imediatez” (AZEVEDO, s/d, p. 8).

Conforme apresentado na introdução desta pesquisa, subdividimos esse capítulo em três blocos analíticos. No primeiro, analisamos canções que narram o abandono feminino,

cultura moderna: O individualismo (a maximização das liberdades individuais); o pensamento abstrato, analítico e crítico; a reflexividade (o constante reexame das práticas sociais, o que inclui a reflexão sobre a natureza da própria reflexão); a objetividade (a visão pretensamente não impregnada pelo sujeito); a valorização da técnica; a secularização e, o que é relevante, o enraizamento da cultura escrita” (AZEVEDO, s/d, p. 1).

demonstrando as relações afetivas dentro de espaços tradicionalmente associados aos universos feminino (o interno, da casa) e masculino (o externo, da rua) a partir do exame das letras das composições “Ainda sou seu amigo” (1946); “Lembras-te daquela Zinha” (1941), parceria com Augusto Garcez; “Só quis meu nome” (1946); “Tenha santa paciência” (1942), também com Augusto Garcez; “Já tenho outra em seu lugar” (1943), composta com Ari Monteiro; “Humilde Teto” (1945), parceria com Elpídio Viana; “Si você sair chorando” (1939); “Sinhá Rosinha” (1942), composta com Célio Ferreira, e “Carta fatal” (1944), com Ari Monteiro.

No segundo bloco, examinamos aqueles sambas que expressam desentendimentos amorosos vinculados, de alguma forma, a uma retórica religiosa, cuja vontade divina está associada à realização dos desejos e apelos do sujeito poético. Aqui, o tema do abandono feminino volta a aparecer, revelando a ação da mulher como motivadora da ação / não ação masculina. As letras destacadas são as das composições “Ela não teve paciência” (1940), com Augusto Garcez; “Lar desabitado” (1952), com Arnaldo Passos; “Maior desacerto” (1954), com Silva Júnior e Ari Garcia; “Ela” (1950); “Jurei” (1945), com Cristóvão de Alencar; “Ai, que saudade dela” (1942), com Ari Monteiro; “Mais um milagre” (1945); “Bolinha de papel” (1945) e “Mais cedo ou mais tarde” (1945).

No último bloco, exploramos canções que demonstram como se estabelecem as relações afetivas entre homens e mulheres dentro de um espaço social definido, o do mundo do samba, representado pelos bailes, gafieiras e pelo Carnaval. As letras em destaque são as dos sambas “Quando ela samba” (1942), com J. Portela; “Escurinha” (1952), com Arnaldo Passos; “Até hoje não voltou” (1946), com J. Portela, “Sem compromisso” (1944), com Nelson Trigueiro; “Cego de amor” (1952), com Wilson Batista; “Resignação” (1943), com Arnô Provenzano; “Acabou a sopa”, com Augusto Garcez (1940), “Até quarta-feira” (1942), com Jorge de Castro, e “Vai que depois eu vou!” (1946).

2.1. A casa e o abandono feminino

A respeito da constituição do lar, espaço social importante no cancionário de Geraldo Pereira, Matos destaca que “A casa, o lar, [são] motivos frequentes nos sambas lírico amorosos”, pois dentre as “coisas que o apaixonado pode oferecer à sua bem-amada,

a mais significativa e valiosa é a casa, que está ligada à ideia de casamento” (MATOS, 1982, p. 139). Isso significa que a casa representa uma adesão ao mundo do casamento e da família, conforme repercute na visão do homem, responsável por proporcionar isso à companheira.

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

Iniciamos nossas análises com a letra da composição “Ainda sou seu amigo” (1946), na qual temos a narração de um sujeito poético masculino que narra seu envolvimento emocional com uma mulher que o acaba traindo e abandonando o lar. Vejamos:

Um dia gostei da cabrocha faceira
 Fiz uma casinha de zinco e madeira
 Pro resto da vida com ela viver
 Um ano depois estava o nosso leito
 Todo destruído e o nosso amor desfeito
 E nós dois a sofrer

Ela tem chorado
 E eu tenho sofrido
 Embora magoado
 Porque fui traído
 Não vivo com ela
 Mas sou seu amigo
 Pois viver com ela
 Que perigo...

Na letra dessa canção, o eu lírico masculino se encanta por uma cabrocha⁴³ e para ela constrói uma casinha “de zinco e madeira”. Mesmo não possuindo boa condição financeira, demonstrada tanto pelos materiais de que a casa é construída, quanto pelo seu tamanho diminuto, percebemos como o homem, de acordo com a visão do compositor, é capaz de proporcionar abrigo e segurança para a companheira, marcando a construção de um lar como forma de exercer autoridade e direitos sobre esta perenemente: “Fiz uma casinha de zinco e madeira / Pro resto da vida com ela viver”.

Segundo Oliveira, o tipo feminino “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”, é “bastante caracterizado no mundo da canção popular” (OLIVEIRA, 2015, p. 39). Assim, apesar da expectativa romântica de amor eterno, o que se destaca na letra da composição é a leviandade da companheira, que apenas “um ano depois” abandona o lar e toda sua significação simbólica.

A razão do sofrimento masculino é revelada quando ele declara sua fragilidade diante da traição da mulher, causa da destruição do relacionamento amoroso e do sofrimento de ambos: “Ela tem chorado / E eu tenho sofrido / [...] / Porque fui traído”. A despeito da perfídia e ingratidão da “cabrocha faceira”, a personagem masculina demonstra certo tipo de elevação moral ao ser capaz de perdoar a traição feminina, quando afirma “Não vivo com ela / Mas sou seu amigo”. Estes versos sugerem um tratamento pouco comum dado à mulher nas composições de samba da época, visto que, como afirma Borges, havia “um grande apreço, nessas letras, pela amizade, [mas] sempre entendida como algo que se dá entre homens” (BORGES, 1982, p. 65).

Essa amizade, entretanto, pode ter como motivo o fato de ambos frequentarem o mesmo espaço social da escola de samba, pois foi lá que o eu lírico a conheceu, levando-a para viver com ele uma vida doméstica, a qual a cabrocha parece não ter se adaptado. Em razão disso, apesar de considerá-la amiga, a figura masculina afirma ser necessário manter uma distância segura da mesma, “Pois viver com ela / Que perigo...”, demonstrando, assim, ter ciência de que sua antiga companheira é o que Matos denomina de uma mulher “malandra” (ou “piranha”, para Berlinck), aquela que

⁴³ “Cabrocha. Termo que outrora se designava a pastora da escola de samba” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 51), sendo pastora a mulata que frequentemente sabia cantar e sambar.

[...] recusa o papel que lhe assinala a ordem social: o de esposa e mãe. Desprezando também as comodidades da vida doméstica, ela abandona o lar, optando pela mobilidade constantes característica do personagem malandro. Seu mundo, o mundo da orgia, opõe-se à introspecção do par amoroso-familiar e volta-se para a integração na festa coletiva. [...] A mulher malandra não pode ser de um só homem porque pertence a todos, e todos lhe pertencem (MATOS, 1982, p. 148).

Analisando a narrativa do samba “A mulher faz o homem”, de Ataulfo Alves, Ruben Oliven nos ajuda a entender em que reside o perigo feminino – também identificado por Geraldo Pereira e Badu em “Ainda sou seu amigo”. De acordo com a análise de Oliven, a mulher 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, [causada também pela traição], significar a interrupção da energia de que o homem necessita para se envolver em suas lutas. Pode simbolizar tanto a rotina, a obrigação de trabalhar, como o prazer. Pode estar associada à natureza no que esta tem de mais puro, ou ser equivalente ao dinheiro, no que tem de mais sujo (OLIVEN, 2001, p. 6).

Tal como ocorre com o sujeito poético de “Ainda sou seu amigo”, na letra “Lembras-te daquela Zinha” (1941) temos uma figura masculina disposta a perdoar sua companheira pelo abandono. Entretanto, ele reconhece que tal atitude provavelmente sofrerá recriminação por parte dos outros homens, para os quais a mulher que abandonava o lar jamais seria bem vista novamente, dentro dos padrões comportamentais da época da composição:

Te lembras daquela “zinha”,
Que há muito tempo foi minha
Um dia sem ter razão
Me abandonou
E por gostar muito dela,
Fiz uma casa pra ela,
Fiquei todo cheio de vida
Mas tudo acabou!

Escreva o que eu digo:
Se um dia ela voltar
Eu juro que hei de lhe perdoar.
Vou te pedir, meu amigo.
Não criticar o meu ato,
Eu sei onde é que me aperta o sapato

Assim, preocupado com a opinião alheia, mas não disposto a acatá-la, antes mesmo do possível retorno da mulher, o eu lírico diz: “Vou te pedir, meu amigo / não criticar o

meu ato / eu sei onde é que me aperta o sapato”. A metonímia representada pela expressão popular “sapato apertado”, mais do que uma idealização de dependência masculina em relação à mulher, pode sugerir o reconhecimento por parte do eu lírico de que a sua companheira, dentro do espaço sentimentalizado do lar, seria a responsável por ampará-lo física e emocionalmente, muitas vezes ordenando o cotidiano familiar e proporcionando a ele a confiança e a autoestima necessárias para lidar com o ambiente externo da rua.

Diferentemente de um texto narrativo em que o autor não possui limite físico para desenvolver a história, a composição de uma letra de samba deve ser concisa em seus dizeres. Em razão disso, percebemos que a representação do espaço da casa, na letra de “Lembras-te daquela Zinha”, consegue, conforme propõe Bachelard, manifestar o estado de espírito do homem que “vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade” (BACHELARD, 1974, p. 200) relativa à construção dual do tempo, pois de feliz (no passado, junto da companheira) ele se torna triste (com a ausência dela no presente), como comprovam os versos “Eu, por gostar muito dela / Fiz uma casa pra ela / Fiquei tão cheio de vida / Mas tudo acabou”.

Segundo Campos et al., a expressão ‘Zinha’, hoje em desuso, mas comum na década de 1940, “era um diminutivo de coisinha que depois tomou sentido próprio e passou a designar ‘mulherzinha’, ‘mulher-à-toa’, ‘a outra’” (CAMPOS, et al., 1983, p. 149-150, grifos do autor). Ao utilizar tal epíteto para se referir à mulher, a personagem sugere um desdém dissimulado, visto que, apesar de rebaixá-la, afirma que “Se um dia ela voltar”, estará disposto a perdoar o abandono daquela “zinha” que “há muito tempo foi minha”. Nessa canção, o que vemos é a construção de um eu lírico complexo que, ao mesmo tempo que aponta a figura feminina como traidora (“Um dia sem ter razão / me abandonou?”), reconhece sua importância na manutenção do lar construído.

Na letra da canção “Só quis meu nome” (1946), observamos um eu lírico masculino que experimenta a dor causada pela separação conjugal, ao mesmo tempo em que projeta, para o espaço físico da casa, uma espécie de responsabilidade pelo seu sofrimento.

Estou procurando um quarto
 Perto ou longe da cidade
 Não faço questão de preço
 Nem de liberdade
 Pois preciso é me mudar
 De onde eu moro
 Pra vê se me esqueço
 Pois esquecendo não choro

Seja um apartamento
 Na avenida Beira-mar
 Ou num barracão no morro
 Gratifico a quem encontrar
 Eu preciso é me livrar
 Desta dor que me consome
 Por alguém fui destruído
 E este alguém só quis meu nome

Angustiado, o sujeito poético precisa se desvencilhar urgentemente do espaço físico habitado, pois a existência concreta da atual residência remete à lembrança dolorosa daquele “alguém” que o “destruiu”. Tanto a imagem do morro, representado nessa composição pelo “barracão”, quanto à imagem contrastante da planície, dada pelo “apartamento à beira mar”, remetem à esperança de um novo espaço físico e social, onde ele possa encontrar a felicidade perdida.

A novidade desta letra encontra-se na representação do poder masculino a partir não apenas do oferecimento de uma moradia para a mulher, como ocorre nas composições “Ainda sou seu amigo “ e “Lembra-te daquela Zinha”, anteriormente analisadas, mas, principalmente, pela aquisição do “nome de casada”, o qual, na visão amargurada do homem, teria sido a única motivação da mulher para se envolver com ele: “Eu preciso é me livrar / Desta dor que me consome / Por alguém fui destruído / E este alguém, só quis meu nome”. Convém destacarmos que, de acordo com a convenção social, quando a esposa passava a assinar o sobrenome do marido, ele se apropriava de sua individualidade, passando ela a existir socialmente por meio dele, sendo apontada como extensão do marido, visto que as mulheres não possuíam autonomia jurídica⁴⁴ na época desta composição.

A historiadora Carla Pinsky, no capítulo “A era dos modelos rígidos”, destinado a discutir os paradigmas de representação familiar e do feminino, observa que o modelo de

⁴⁴ Na data da composição da canção “Só quis meu nome” vigorava o código civil de 1916, cujo artigo 240 determinava que a mulher usasse o apelido (sobrenome) do marido: “**Art. 240. A mulher assume, com o casamento, os apelidos do marido e a condição de sua companheira, consorte, colaboradora dos encargos da família, cumprindo-lhe velar pela direção material e moral desta.** Alterado pela lei do divórcio (Lei Nº 6.515/26.12.1977). Esse artigo, acrescido de parágrafo único, passou a facultar à mulher usar o sobrenome do marido, passando aquele artigo a ter a seguinte redação: **Art. 240. A mulher, com o casamento, assume a condição de companheira, consorte e colaboradora do marido nos encargos de família, cumprindo-lhe velar pela direção material e moral desta. Parágrafo único. A mulher poderá acrescer aos seus os apelidos do marido.**” (grifos do autor). Disponível em: <http://direitobr.com/casamento.htm> Acesso em: 02 jan. 2016.

família nuclear difundido desde o início do século XIX estabelecia uma nítida divisão de papéis femininos e masculinos.

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 de moda. Juristas, padres, cientistas e articulistas 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 [...] (PINSKY, 2013, p. 486).

Em *Tecendo por trás dos panos*, livro que trata do processo de socialização da mulher brasileira por meio de estratégias sutis e manipulativas para exercer o controle e influenciar o comportamento de seus maridos e filhos, a antropóloga Maria Lúcia Rocha-Coutinho destaca que a valorização do nome da família do homem é entendida como uma consequência do maior poder que ele detém na sociedade. Embora a mulher seja responsável pela procriação, é o homem “quem dá continuidade à sua família, através da perpetuação do nome que carrega” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 133).

Podemos entender que a perplexidade da personagem masculina frente ao seu abandono talvez tenha sido causada pela ideologia familiar que faz o sujeito poético acreditar na legitimação da submissão das mulheres aos homens visto que, conforme destaca Pinsky,

[...] a partir dos anos 1930, os valores dominantes de família das décadas anteriores ganharam mais reforços do Estado, que, além de ajudar a propagar a ideia tradicional de honra (que legitimava a hierarquia entre homens e mulheres), atrelou-a à de “honra nacional”, assegurando a autoridade do governante (Vargas, o centralizador “pai dos pobres”) (PINSKY, 2013, p. 488, grifos da autora).

Isso porque os discursos oficiais e moralizadores preconizados pela era Vargas, no que se convencionou chamar Estado Novo (1937-1945), tentavam modelar comportamentos femininos e masculinos, valorizando a ordem, o trabalho e a estrutura familiar centrada na figura masculina, como é típico de uma sociedade patriarcal. A imagem do homem trabalhador era associada à ideia de que o fruto do trabalho dele é que manteria a ordem da família modelar e sustentaria a casa, cabendo à esposa zelar pelo bom funcionamento das atividades domésticas. Assim, quando a personagem feminina quebra esse paradigma, causa, no mínimo, uma reação de indignação do homem a quem só resta diminuir a mulher, acusando-a de interesse.

De acordo com a narrativa da canção, percebemos a frustração do eu lírico ao reconhecer a conveniência da utilização de seu sobrenome por parte da mulher, a qual adquiriria, com o casamento, um espaço de mando próprio, a casa e os filhos, mesmo que limitado pela posição de autoridade do homem,⁴⁵ ainda mais considerando os valores estabelecidos para a família dos anos 1930 e 1940, tida como “a grande referência: nuclear, com 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)” (PINSKY, 2013, p. 480, grifo da autora).

Se o discurso da canção popular credita à mulher falsidade e intriga, o abandono praticado por ela estaria direta ou indiretamente ligado a isso, resultado de uma espécie de essência feminina que a motiva a abandonar e/ou a trair. Conforme observa Cilene Pereira, em *Jogos e Cenas do Casamento*, a respeito de sua análise das personagens femininas em contos de Machado de Assis, essa concepção da mulher se associa ao discurso cristão ocidental, que reconhecia duas imagens femininas modelares. Para a ensaísta, uma das imagens, “vinda de Paulo, concebia a mulher como um ser submisso ao marido, considerado este a ‘cabeça da mulher’ [...], [enquanto a outra] a tratava como pérfida e demoníaca, pronta para o pecado e o adultério” (PEREIRA, 2011, p. 51). A partir deste último aspecto, na letra da composição “Só quis meu nome”, podemos associar o casamento a uma espécie de contrato pensado pela mulher, considerando a situação de dependência e subordinação financeira desta em relação ao marido. Isso porque, quando a mulher passa a assinar o sobrenome do cônjuge, ela também, de alguma forma, se beneficia dos seus bens materiais, que, de acordo com a narrativa da canção, não devem ser insignificantes:

Estou procurando um quarto
Perto ou longe da cidade
Não faço questão de preço

[...]

⁴⁵ Em *Jogos e Cenas do Casamento*, ao analisar os papéis e acordos matrimoniais no conto machadiano “o Segredo de Augusta”, Pereira destaca que “em uma sociedade que valorizava sobremaneira o casamento como forma institucionalizada de constituição da família e preservação dos bens, o papel feminino era indispensável e significava, para a mulher, sua inserção em um mundo social menos restrito, onde além de figurar como esposa, ela poderia ainda posar de mãe modelar. Com o casamento e a geração dos filhos, a mulher criava um território próprio, onde ela era o elemento de autoridade (ainda que limitada pelo marido), mas dotada de modo inequívoco de maior prestígio social” (PEREIRA, 2011, p. 108). Observamos que, apesar de a análise se referir a uma situação do século XIX, ela marca uma tendência moral ainda vista em nossa sociedade, construída sob a insígnia do patriarcalismo, que pode dar conta de aspectos tratados na canção de Geraldo Pereira em análise.

Seja um apartamento
Na avenida Beira-mar
 Ou num barracão no morro
Gratifico a quem encontrar (grifos nossos)

É interessante pensar como essa imagem feminina vinda da ideologia cristã (se podemos dizer assim) ajuda a fundamentar outra, aquela reportada ao universo feminino no samba, conforme atestam Berlinck e Oliven em seus estudos. A mulher que aparece nesta composição de Geraldo Pereira não é a “doméstica”, visto o abandono do lar, distanciando-se, portanto, do perfil de mulher que se submete às ordens de seu Senhor (o senhor, no caso do mundo do samba, é o homem). Pelo contrário, ela se associa bem mais àquela rotulada como “piranha”, imagem concebida à semelhança de Eva, a pecadora, que arrasta o homem para a “destruição”. Não por acaso, o eu lírico anuncia:

Eu preciso é me livrar
 Desta dor que me consome
Por alguém fui destruído
 E este alguém, só quis meu nome (grifos nossos)

Em *O poder do macho*, a socióloga Heleieth Saffioti analisa a discriminação contra a mulher e o negro na sociedade brasileira, buscando “conscientizar homens e mulheres dos malefícios que o patriarcado-racismo-capitalismo⁴⁶ acarreta para ambos, sobretudo para os que integram as classes subalternas” (SAFFIOTI, 1987, p. 64). Isso porque “para agir como o *macho* representado na ideologia dominante o homem deve aceitar, ainda que inconscientemente, sua própria castração” (SAFFIOTI, 1987, p. 24, grifo da autora). Nesse sentido, quando o eu lírico de “Só quis meu nome” afirma “[...] preciso é me mudar / de onde moro / pra vê se me esqueço / **pois esquecendo não choro**” (grifos nossos), percebemos o peso de uma ideologia patriarcal repressora, reproduzida pela ideia culturalmente difundida de que “homem não chora!”. Tais versos sugerem um sofrimento duplo, pois além de padecer pela separação da mulher, o homem ainda se obriga a não demonstrar publicamente seus sentimentos, dada a cobrança social sobre ele, pois, de acordo com a ordem dominante, “o homem será considerado *macho* na medida em que for capaz de disfarçar, inibir, [e] sufocar seus sentimentos” (SAFFIOTI, 1987, p. 25, grifo da autora). Tal posicionamento masculino em relação ao choro aparece também na letra da

⁴⁶ De acordo com a socióloga, “as classes dominantes usufruem da simbiose dos três sistemas de dominação-exploração, na medida em que esta simbiose consolida o poder do macho branco e adulto” (SAFFIOTI, 1987, p. 64).

composição “Não consigo esquecer” (1952), na qual, de modo explícito, o eu lírico masculino intenciona esconder suas lágrimas de amor. Vejamos a canção:

Eu não consigo esquecer
O meu maior amor
E por isso que hoje eu canto
Procurando esquecer a dor.

Não quero mais saber do amor
Porque me fez chorar de dor
Eu canto mesmo sem prazer
Mas, **o meu pranto ninguém há de ver.** (grifos nossos)

Na letra da composição “Tenha santa paciência” (1942), o eu lírico, após ter sido traído, reestrutura-se emocionalmente através de um novo relacionamento, mas é procurado pela mulher adúltera, que pede para voltar:

Hoje por você se ver perdida
Finge estar arrependida
Mas eu lhe peço por favor
Volte, tenha santa paciência
Já findou a existência
Do nosso grande amor.

Sem o seu amor eu vou vivendo
E se você está sofrendo
Deve bem saber porque
Para encurtar a conversa
O meu amor dei a essa
Que está substituindo você

Independente das razões que determinaram a separação do casal, percebemos que a mulher retorna ao lar pretendendo reconciliar-se com seu companheiro; entretanto, na visão do eu lírico, sua antiga parceira agora “finge estar arrependida” e, em razão disso, ela recebe em troca a rejeição por meio do uso do imperativo “Volte, tenha santa paciência / Já findou a existência / Do nosso grande amor”.

Dentro da perspectiva masculina, vigente à época dessa composição, quando a mulher abandonava a união e o lar, deixava ao mesmo tempo de corresponder ao comportamento feminino culturalmente esperado, tornando-se, na visão dele, uma “perdida”, distanciada, portanto, de um padrão “doméstico”. A esse respeito, Matos explica que os sambas líricos amorosos se referem a um

[...] sistema moral que estabelece parâmetros rígidos e idealizantes para o comportamento tanto do homem quanto da mulher. Se aquele tem obrigação de trabalhar para sustentar sua mulher e fazê-la feliz, esta lhe deve carinho, compreensão e fidelidade, pois tal é o papel da mulher, de

esposa. Caso contrário, a sinceridade e o desprendimento do homem apaixonado, podem deixar de ser os fundamentos de sua disposição para o sacrifício e tornam-se os álibis justificadores de uma conduta misógena e punitiva (MATOS, 1982, p. 142).

O que ocorre nessa circunstância é que o contato com o meio social exterior, ou seja, com a realidade, “se encarrega de desmitificar a mulher, e os homens se põem a cantar, lamentando a perda do ideal. Ideal que representa o único meio de se conseguir a tal da felicidade” (BORGES, 1983, p. 80-81). Aqui, percebemos como os tipos femininos identificados por Berlinck são construídos no imaginário dos sambistas, visto que ou a mulher

[...] “se comporta” e incorpora o perfil normativo da “mulher doméstica”, casta e pura, servidora do homem – “senhor do mundo” – ou “perde a linha” e se dana definitivamente, transformando-se na “pecadora” [perdida], vendo-se compelida, obrigada a incorporar o perfil normativo da “mulher piranha” (BERLINCK, 1976, p. 111, grifos do autor).

A partir da tipologia feminina proposta por Berlinck e Oliven, Oliveira, ao estudar as canções de Ataulfo Alves, identifica como as mulheres conseguem construir ou arruinar o mundo masculino, evidenciando “a personagem masculina e sua fragilidade diante de uma relação amorosa frustrada” (OLIVEIRA, 2015, p. 13) – tema que também pode ser observado nas composições de Geraldo Pereira. Na letra de “Tenha santa paciência” – uma espécie de continuação de “Ela não teve paciência”,⁴⁷ a qual analisaremos na seção seguinte –, percebemos uma mudança no posicionamento do eu lírico masculino que não implora mais pelo retorno da companheira que o abandonou, afirmando: “Sem o seu amor eu vou vivendo”. Aqui, a figura masculina, apesar do sofrimento, está reconstruída, sugerindo um amadurecimento do homem em relação ao amor. Esse amadurecimento está associado ao sofrimento amoroso proporcionado pela mulher. Na canção, são contrapostos dois tipos femininos, aquele que abandona (e com o abandono ensina o homem sobre o amor e sobre a mulher) e aquele que ajuda na reconstrução amorosa masculina: “O meu amor dei a essa / Que está substituindo você”.

⁴⁷ Nessa situação hipoteticamente sugerimos que Geraldo Pereira retoma o “costume entre os compositores de polca [no final do século XIX, de] dar títulos que ‘respondiam’ de alguma maneira a outros títulos” (SANDRONI, 2012, p. 72), considerando também que Raul Moreno, cantor e compositor, que foi amigo de Geraldo Pereira entre 1942 e 1955, em entrevista dada aos biógrafos de Geraldo Pereira afirma que “Este samba é evidentemente a resposta de “Ela não teve paciência”, também de GTP [Geraldo Theodoro Pereira].” (CAMPOS et al., 1982, p. 151). Ainda segundo Raul Moreno, a letra de “Já tenho outra em seu lugar”, também seria a “continuação do tema desenvolvido em “Ela não teve paciência” e de “Tenha santa paciência”” (CAMPOS et al., 1982, p. 155).

Na letra da composição “Já tenho outra em seu lugar” (1943), percebemos a forma como ocorre a substituição da figura feminina na relação amorosa a partir do abandono do lar. O eu lírico masculino se dirige diretamente à mulher, explicitando o fim do relacionamento entre o casal:

Agora já tenho outra em seu lugar
E com ela serei bem feliz
Se Deus quiser
Pois você nunca mais apareceu
Que remédio tinha eu
Se não arranjar outra mulher.

Se de fato você gostasse de mim
Não se ausentava assim
Sem eu lhe maltratar
Sei que você hoje chora com remorso
Mas mesmo que queira não posso
Lhe perdoar

O antropólogo Roberto DaMatta, em *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, livro que trata os espaços da casa e da rua “como categorias sociológicas⁴⁸ fundamentais para a compreensão da sociedade brasileira de uma maneira globalizada” (DAMATTA, 1985, p. 12), afirma que as leituras realizadas pelo “ângulo da casa ressaltam a pessoa” e apresentam uma “intensidade emocional” alta, enquanto as construídas “pelo ângulo da rua são discursos muito mais rígidos e instauradores de novos processos sociais”, estabelecidos pelo “idioma do decreto, da letra dura da lei, da emoção disciplinada”, permitindo situações de “exclusão”, “banimento” e “condenação”. (DAMATTA, 1985, p. 16). No caso da casa, observa o antropólogo, “as relações são regidas *naturalmente* pelas hierarquias do sexo” (DAMATTA, 1990, p.73, grifo do autor).

Desta forma, se há espaços associados a funções masculinas e femininas, dadas pela oposição entre rua e casa, nesta composição, prevalece também uma hierarquia entre gêneros, dando ao homem o poder de mando. Nesse caso, nem mesmo as lágrimas, utilizadas como estratégia feminina para o convencimento do antigo companheiro para uma pretensa reconciliação (“Sei que você chora com remorso”), são capazes de vencer a decisão masculina, que põe fim, definitivo, à separação, iniciada pelo abandono feminino.

⁴⁸ Para Roberto DaMatta, casa e rua “são categorias sociológicas para os brasileiros [...] [porque] entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas” (DAMATTA, 1985, p.12).

Ao contrário de outras canções examinadas, aqui, o eu lírico não parece sofrer com o abandono, mas demonstra que sua existência só pode ser completa a partir do amor feminino: “Que remédio tinha eu / Senão arranjar uma outra mulher”.

Embora a letra da canção seja construída de modo a representar a mulher como uma espécie de objeto servil do homem, o qual pode ser substituído, a afirmação de que “Mas mesmo que queira não posso / Lhe perdoar”, marca a contradição entre o sentimento do eu lírico (“mesmo que queira”) e a ação praticada (“não posso / Lhe perdoar”), que é decorrente da posição moral vigente à época, segundo a qual o comportamento feminino fora do padrão não pode ser perdoado. Desta forma, o eu lírico justifica a substituição entendendo a companheira como “piranha” por ter dado motivos para tal troca, pois declara e questiona:

Você nunca mais apareceu
Que remédio tinha eu
Se não arranjar outra mulher

Na letra da composição “Humilde Teto” (1945), por se ver cansado de sofrer, o sujeito poético masculino parece procurar a companheira e pedir a ela que retorne ao lar e, por conseguinte, ao relacionamento conjugal:

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

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

Na letra da canção, temos a ocorrência de dois tempos: o da presença da amada e o de sua ausência. O homem, anteriormente “protegido” pelos cuidados da “mulher doméstica”, que o amparava (“[...] vem prestar o teu socorro”), agora, afirma que “Esses dois meses de ausência / Destruíram [...] [sua] vida serena”. Aqui, podemos associar a estabilidade emocional masculina ao espaço da casa junto à mulher, visto que sem ela esse lugar não existiria enquanto ambiente organizado e aconchegante, sendo que esta representa uma espécie de sustentáculo familiar sem o qual a existência masculina se arruína. A casa parece significar não apenas um lugar de integração, mas também de

construção de uma vida amorosa segura, um lugar de conforto emocional do homem. Nesse caso, a imagem da casa se associa bem a “um verdadeiro cosmos”, conforme entendida por Bachelard (1974, p. 200). Por essa razão, a personagem masculina de “Humilde teto” suplica pelo retorno da amada ao lar: “Volta para o meu humilde teto / que eu preciso viver perto / do teu coração”.

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

Nunca vi fazer tanta exigência
nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência
Não vê que eu sou um pobre rapaz
[...]
Às vezes passava fome ao meu lado
e achava bonito não ter o que comer.
E quando me via contrariado, dizia:
“meu filho, que se há de fazer?”
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade.

Outra possibilidade para o padecimento masculino seria resultante da frustração em ver que o que ele proporcionava à mulher não foi suficiente para mantê-la ao seu lado, tal como o que ocorre na composição de “Oh! Seu Oscar”, também de Ataulfo, em parceria com Wilson Batista, de 1939. Vejamos:

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!

Oliveira, a respeito da letra desta canção, observa que ela relata

[...] a história de um homem que se doa integralmente à mulher, submetendo-se ao trabalho pesado a fim de proporcionar-lhe uma vida de conforto [...], entretanto tal empenho não resulta na adequação feminina ao mundo da casa [...], [sendo que ela] prefere ceder à vida mundana, voltando-se para a rua como espaço de libertação, sobretudo sexual (OLIVEIRA, 2015, p. 39-40).

Além da exaltação do sofrimento masculino, resultante da solidão em que se encontra o eu lírico da canção de Geraldo Pereira, expressa pelo verso “Vem depressa que eu morro nessa solidão”, percebemos que ao apelar para “consciência” da mulher, ele demonstra comungar da ideia de que cabe à esposa a responsabilidade pela manutenção da ordem familiar. Obviamente, a vida serena pretendida pelo homem só existia para ele; se assim não fosse, a “morena” não teria partido, submetendo-o a dois tipos de desordem: a concreta, do lar, e a emocional. Ao afirmar que “Esses dois meses de ausência / destruíram minha vida serena” percebemos como, no imaginário do sambista, o que caracteriza a imagem da figura feminina “doméstica”, centrada no lar, é,

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

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

Na letra da composição “Si você sair chorando” (1939), percebemos que o rompimento do relacionamento, dadas as circunstâncias em que ocorre, é visto pelo eu

lÍrico masculino como algo que pode vir a tornar-se positivo para ambas as partes Vejamos a letra:

Si vocÊ sair chorando
 Dizendo que vai embora
 Meu amor nŁo ignoro
 O seu pensar,
 Ficarei muito contente
 Vou viver com alegria,
 Espero seu desprezo um dia
 NŁo vou chorar.

VocÊ vai,
 Que a rua lhe convida
 O que vale duas vidas
 Sem prazer
 Tudo quanto   difícil
 Eu dou-lhe com sacrifício,
 E vocÊ nŁo sabe me compreender.

Em *A dominação masculina*, o sociólogo francês Pierre Bourdieu, ao analisar as relações estabelecidas entre os gêneros, a partir do estudo da divisão sexual de uma comunidade camponesa da Argélia, concluiu que as relações de dominação estabelecidas entre os camponeses eram ideologicamente “vistas como naturais” (Cf. BOURDIEU, 2002, p. 47). Segundo o pesquisador, “como estamos incluídos, como homem ou mulher, no próprio objeto que nos esforçamos por apreender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da **ordem masculina**” (BOURDIEU, 2002, p. 13, grifos nossos) que representam uma

[...] forma paradigmática da visão “falo-narcísica” e da cosmologia androcêntrica, comuns a todas as sociedades mediterrâneas e que sobrevivem, até hoje, mas em estado parcial e como se estivessem fragmentadas, em nossas estruturas cognitivas e em nossas estruturas sociais (BOURDIEU, 2002, p. 14).

Assim, o pesquisador demonstra como a dominação dos mais fortes se processa por meio da incorporação e da adaptação às regras pelos mais fracos, sendo que a essa “construção social naturalizada” (BOURDIEU, 2002, p. 9), ele denomina “violência simbólica”, ou seja, aquele tipo de violência que

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

termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou pra ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que o ser social é produto” (BOURDIEU, 2002, p. 47).

Bourdieu conclui ainda que as sociedades contemporâneas se utilizam de instituições como a Igreja, a Família e a Escola para perpetuarem os mesmos conceitos reproduzidos pelas tribos primitivas. Desse texto, interessa-nos perceber como esse conceito de “violência simbólica”, perversa e opressora para a mulher, afeta também a figura masculina. Isso porque, observa Saffioti, “numa sociedade em que as práticas cotidianas mutilam várias dimensões da personalidade feminina, existem também condutas impostas aos homens que limitam extraordinariamente seu desenvolvimento” (SAFFIOTI, 1987, p. 27). Entre elas podemos pensar na própria ordem cultural que reserva ao homem a tarefa de ser “o *provedor das necessidades da família*”, dada pela “ideologia dominante [que] impõe ao homem a necessidade de ter êxito econômico” (SAFFIOTI, 1987, p. 24, grifos da autora).

Trazendo essa discussão para a letra de “Si você sair chorando”, podemos pensar que o eu lírico masculino, ao expressar seu contentamento e alegria com o abandono feminino (“Ficarei muito contente / Vou viver com alegria), revela o fardo da provedoria, sobretudo quando se tem uma mulher que apenas apresenta demandas: “Tudo quanto é difícil / Eu dou-lhe com sacrifício / E você não sabe me compreender”. Nesses versos, percebemos, pela ótica masculina, que a figura feminina não se satisfaz com o que o homem oferece, fruto de seu “sacrifício”. O uso do termo “sacrifício” para marcar as imposições femininas é bastante forte e tem uma conotação religiosa, ao fazer referência à crucificação de Cristo. Na canção comentada há pouco, “Oh! Seu Oscar”, do mesmo ano da de Geraldo Pereira em análise, a ideia de sacrifício masculino também aparecia, ligado ao martírio físico do corpo no trabalho, a fim de dar uma vida confortável para a mulher. Além disso, ficava sugerido naquela canção a ideia de que o corpo fatigado do homem pode levar a outras insatisfações femininas, conforme observa Oliveira:

[...] a queixa feminina [na canção de Ataulfo e Batista] 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 (OLIVEIRA, 2015, p. 41, grifos da autora).

Nesse caso, o sacrifício corporal do homem incapacita o casal para o desfrute de momentos de lazer, visto que a personagem masculina, de certa maneira, acaba mesmo se questionando a respeito da conveniência em se manter o relacionamento nestes termos: “O que vale duas vidas / Sem prazer”. O fato é que, de acordo com a letra de “Si você sair chorando”, o sujeito poético sabe que existe uma motivação da personagem feminina no suposto abandono: “Meu amor não ignoro / O seu pensar”. Não há dúvida de que a canção revela, ao contrário de outras analisadas, uma espécie de alívio masculino com a separação da mulher. Nesse caso, podemos dizer que o abandono seria positivo, segundo faz crer a versão masculina, e até mesmo incentivado por ele: “Você vai / Que a rua lhe convida”. Assim, ao contrário do que ocorria em “Oh! Seu Oscar”, aqui, o movimento de saída da casa é reiterado pelo homem, como se ele convidasse a mulher a ocupar o espaço público da rua e toda as vezes possíveis nele. Segundo DaMatta,

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

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

“é o local público, controlado pelo ‘Governo’ e pelo ‘destino’, essas forças impessoais sobre as quais o nosso controle é mínimo (DAMATTA, 1990, p. 75, grifos do autor).

Ainda que o ambiente da casa proporcionado pelo homem não satisfaça plenamente à mulher, impulsionando-a, de alguma maneira, ao ambiente descompromissado da rua, o uso da conjunção condicional “se”, em “Si você sair chorando”, aponta que, de acordo com a visão do sujeito poético, o sofrimento feminino pode não vir a existir de fato, até mesmo porque a canção projeta uma possibilidade de ação (o abandono feminino).

Na lírica amorosa desenvolvida por Geraldo Pereira, destacam-se variados tipos de mulheres. Na letra da composição “Sinhá Rosinha” (1942), temos uma mulher que abandona o companheiro em razão dele ter deixado de corresponder às expectativas de virilidade masculina culturalmente estabelecidas. Vejamos a letra:

Sinhá Rosinha já deixou o seu mulato
 Só porque sofreu um desacato
 Ficou pacato de fato
 Não fazia mais asneira
 Seu ideal hoje é muito diferente
 Mas antigamente
 Dizia todo mundo que era o tal valente
 Lá no morro de Mangueira
 E era um caso encrencado
 Dos diabos para se endireitar
 Só pensava em brigar
 Mas depois veio a regeneração
 – Que transformação! –
 Perdeu o cartaz
 Porque andou procurando evitar
 Uma questão antiga
 E só por isso ela partiu sem briga
 De seu barracão.
 – A mim não interessa –
 Essa foi sua conversa
 E o deixou andar.
 E foi morar com outro
 Mulato bamba do lugar
 Que sabe honrar seu nome
 Que gosta de samba
 E chuta muamba na encruzilhada
 E que pratica boxe
 E joga futebol
 E anda em batucada.

Na letra deste samba, a personagem feminina, Sinhá Rosinha, demonstra esperar do seu companheiro um comportamento tipicamente masculino, de acordo com os estereótipos culturais associados ao homem, o qual deveria defendê-la socialmente de todo

e qualquer “desacato”. No entanto, a personagem masculina parece estar “regenerada”, pois o eu lírico, que aqui assume a posição de narrador-observar da história, afirma que ele

Ficou pacato de fato, não fazia mais asneira,
Seu ideal, hoje é muito diferente,
Mas antigamente,
Dizia todo o mundo que ele era o tal valente,

Ironicamente, em razão dessa mudança comportamental, a personagem masculina é abandonada pela mulher que vai morar com outro, “Mulato bamba do lugar”, que assume a personagem feminina demonstrando um posicionamento mais agressivo. Essa situação ilustrada no samba de Geraldo Pereira se associa bem com as observações de Bourdieu a respeito do domínio masculino e de suas exigências. Para o sociólogo,

[...] submetido às exigências imanentes à ordem simbólica, o ponto de honra [masculino] se mostra, na realidade como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está devotado a se tornar [...] inacessível. A *virilidade*, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo uma *carga* (BOURDIEU, 2002, p. 63, grifos do autor).

Como a personagem masculina não suporta mais essa carga social, insatisfeita, Sinhá Rosinha escolhe um novo companheiro que preenche os quesitos necessários para ser seu homem. Ele “sabe honrar seu nome” perante a comunidade do “morro da Mangueira”, onde eles moram, demonstrando com isso que “a virilidade tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de ‘verdadeiros homens’” (BOURDIEU, 2002, p. 65, grifos do autor). A sequência a narrativa da letra aponta que a mulher se sentirá mais segura ao lado do novo parceiro, pois ele não teme sequer as entidades sobrenaturais, visto que “chuta muamba na encruzilhada” e é tão másculo que “pratica boxe e joga futebol”, esportes que “produzem signos visíveis da masculinidade” (BOURDIEU, 2002, p. 65). Finalmente, ele é um homem que “gosta de samba” e “anda em batucada”, ou seja, pertence a um grupo social reconhecido positivamente por Sinhá Rosinha e pela comunidade da Mangueira. Cabe ainda aqui uma consideração a respeito do epíteto “Sinhá”, termo utilizado pelos escravos para se referir à senhora, à patroa, ou seja, aquela que manda e que, tal como ocorre nesta composição, seria capaz de fazer escolhas.

Nesse caso, a canção, divergindo de outras que exploravam o abandono feminino pela ótica do homem, aponta, aqui, um eu lírico que observa a situação de fora, narrando

não o sofrimento masculino, mas a indignação feminina diante da “regeneração” do companheiro, ao mesmo tempo que evidencia, de modo bem-humorado, a escolha amorosa da mulher. Se por um lado, o território de ação desta mulher é o lar, submetida à figura masculina (forte e dominadora) e, portanto, caracterizada como “doméstica”; por outro, ela é também “piranha”, na medida em que escolhe afetiva e sexualmente com que ficar, reiterando, por meio de uma circularidade, sua posição “doméstica”.

É interessante notarmos que as letras dos sambas “Si você sair chorando” e “Sinhá Rosinha” apontam perspectivas diferentes em relação ao abandono feminino da casa, funcionando como uma quebra irônica no cancionário lírico amoroso de Geraldo Pereira, na perspectiva do samba-canção. Beatriz Borges observa que “O auge da desfeita e da humilhação para o homem é o desprezo amoroso. Fato que fazemos normalmente questão de não explorar, e que o samba-canção assume despudoradamente” (BORGES, 1982, p. 71). Se o samba-canção faz questão de homenagear o sofrimento lacrimajante e intenso do homem abandonado e desprezado em seu amor; nestes dois últimos sambas, o que temos é uma leitura irônica (se não cômica) do abandono feminino. Esse aspecto aponta a complexidade da obra de Geraldo Pereira que, se por um lado se aproveita de temas do samba-canção (sem fazer samba-canção); por outro, quebra as expectativas de seu ouvinte/leitor, tornando cômico o tema da separação amorosa.

Encerramos esse bloco de análises com a letra da composição “Carta fatal” (1944), na qual temos um eu lírico feminino.⁴⁹ A propósito dessa escolha, segundo Rodrigo Faour, “poucas músicas ostentavam um ponto de vista feminino autêntico – afinal quase todos os autores eram homens até os anos [19]60” (FAOUR, 2006, p. 109).

Percebemos que o sujeito poético feminino de “Carta fatal”, embora proponha a separação depois de encontrar uma carta de outra mulher no bolso do companheiro, apresenta um temperamento “doméstico”. Vejamos a letra:

Agora nossa amizade
Tem que terminar
Pois você só chega
Na hora de eu me levantar
E a razão de tanta demora
Não me diz porque
Eu só posso desconfiar de você
Vou embora amanhã
Seja o que Deus quiser

⁴⁹ Conforme veremos no próximo bloco, na letra da composição “Resignação”, Geraldo Pereira propõe duas versões: uma com sujeito poético feminino, tal como o de “Carta fatal”, e outra com masculino.

Achei no seu bolso uma carta de mulher

Até parece brinquedo
 O que dizia a carta
 – “Filhinho, você vem cedo
 A sua ausência me mata”
 Por isso não vou brigar
 Prefiro a separação
 E a mim não interessa justificção

No livro *Mulheres dos Anos Dourados*, a historiadora Carla Pinsky demonstra como as publicações de destaque dirigidas ao público feminino como “*Jornal da Moças* (anos 1940 e 1950) e *Cláudia* (década de 1960), além de *Querida* e *O Cruzeiro*” (PINSKY, 2014, p. 10), ao veicular as ideias a respeito das normas sociais e regras de comportamento condizentes para cada gênero, “acabavam servindo como companheiras de lazer, mas também como guias de ação e conselheiras persuasivas” (PINSKY, 2014, p. 10), evidenciando um momento histórico, no qual o casamento era indispensável para a mulher, que deveria perdoar as traições masculinas em nome da harmonia conjugal.

De acordo com a narrativa da composição “Carta fatal”, o eu lírico feminino não se sujeita diante da traição do companheiro, descoberta por meio da carta, e contraria as convenções sociais da época, que apregoavam que

Para manter a “felicidade conjugal” e preservar a “harmonia no lar”, a esposa não deve incomodar o marido com suspeitas sobre sua conduta. Não deve duvidar de suas explicações para os eventuais atrasos. Não pode querer controlar seus “programinhas” [...]. A mulher não deve nunca demonstrar ciúmes. Precisa saber relevar os “deslizes” masculinos e esquecer suas “aventuras extraconjugais – melhor ainda que nem procure descobri-los (PINSKY, 2014, p. 252, grifos da autora).

A personagem feminina prefere a ação à reação, evitando o confronto direto, visto que “[...] não interessa justificção”: “Por isso não vou brigar / Prefiro a separação”. Ao desestabilizar a ordem doméstica, o rompimento da relação conjugal impõe à mulher uma nova realidade, marcada pela saída da casa e entrada no espaço público da rua, pela luta por sua própria sobrevivência. Portanto, quando ela declara “Vou embora amanhã /Seja o que Deus quiser”, podemos supor que o seu temor esteja baseado na ordem cultural masculina que assevera que “uma mulher só pode realizar-se emocional e financeiramente ao lado de um marido” (PINSKY, 2014, p. 254).

Embora saibamos que a narrativa da composição trate de um relacionamento amoroso, o sujeito poético feminino que dá voz a canção o trata por amizade: “Agora a

nossa amizade / tem que terminar”. A utilização de tal termo poderia ser hipoteticamente justificada se pensarmos nos esforços femininos em manter a união conjugal “para toda a vida”, como rezava a moral e os bons costumes nos “Anos Dourados”. Dessa forma, com o passar do tempo, e a diminuição dos arroubos da paixão, o casamento acabaria encontrando a sua razão de ser na amizade entre os cônjuges, cuja relação deveria ser mais marcada pelo “respeito mútuo” que propriamente pelo princípio do prazer (Cf. PINSKY, 2014, p. 251).

Em “O caleidoscópio dos arranjos familiares”, Ana Silvia Scott estuda os papéis femininos na estrutura familiar, observando como as alterações e permanências ocorridas no mundo feminino ao longo do século XX influenciaram o modelo familiar. Segundo evidencia a historiadora,

Não era 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. [...] Aquelas que tinham a coragem de escolher essa via eram frequentemente vistas como párias (sobretudo as mulheres), indivíduos que haviam falhado na importante tarefa de constituir uma família (SCOTT, 2013, p. 21, grifo da autora).

A casa é, nesta letra, palco de uma situação-limite bastante comum na temática do samba (a traição masculina), que justifica, nesse caso, o abandono feminino. Ao contrário de outras letras examinadas neste bloco, “Carta fatal” aponta a razão do abandono, sugerindo que este pode ser também o motivo de tanto penar masculino. Ainda assim, a separação, considerando a moral sexual anestesiante da época, conforme vimos nas palavras de Pinsky, trata-se sempre de um problema feminino, ou melhor, da não adaptação feminina às expectativas culturais masculinas, visto o padrão “doméstico” da paradigmática Amélia.

2.2. A intervenção divina nas relações amorosas

Conforme destacamos no capítulo destinado à história do samba, graças ao avanço da indústria fonográfica e da radiodifusão, a Música Popular Brasileira teve uma produção significativa entre as décadas de 1930 e 1950, que procurou valorizar as questões consideradas “nacionais”. Por essa razão, “as referências ao universo religioso afro-

brasileiro cresceram e praticamente todos os grandes intérpretes gravaram alguma canção aludindo ao tema”⁵⁰ (AMARAL; SILVA, 2006, p. 203).

Segundo o pesquisador Ricardo Azevedo, “o modelo discursivo popular parte da suposição de que as pessoas não são livres e autônomas, mas estão situadas dentro de redes hierárquicas” (AZEVEDO, 2006, p. 12), cujo pensamento, existente na ideologia cristã, de que Deus é justo, faz com que nas composições de samba ele seja apresentado como potencialmente capaz de solucionar os problemas enfrentados pelas personagens masculinas. Por esse motivo, percebemos como referências à crença religiosa afro-brasileira e ao discurso fatalista religioso, que rege as letras de composições do sambacanção, muitas vezes aparecem no cancionário lírico amoroso de Geraldo Pereira.

O sofrimento destaca-se nas letras de samba como uma espécie de imperativo categórico do destino para estabelecer a ordem natural da vida, e a temática do abandono feminino surge como a causa maior desse pesar masculino. Segundo observa Faour, “quando entrava em pauta o tema ‘amor’, quase todas as nossas letras [da MPB antes de 1960] eram tristes” (FAOUR, 2006, p. 22). O destino é cruel, não há o que se questionar! Nesse caso, os infortúnios da vida acometem a todos indiscriminadamente, conforme nos lembra Roberto DaMatta ao observar que estamos todos colocados em pé de igualdade diante das forças maiores (Cf. DAMATTA, 1985, p. 16), por essa razão recorre-se aos poderes celestes para que se restabeleça a relação amorosa rompida.

A respeito da visão religiosa que, frequentemente, determina o comportamento do ser humano, o antropólogo explicita que o “outro mundo”, representado pela vontade divina e consolidado pelo poder da Igreja, assim como os espaços internos da “casa” e externos da “rua”, são esferas de significação social que “permitem normalizar e moralizar o comportamento por meio de perspectivas próprias” (DAMATTA, 1985, p. 41).

No caso das composições lírico amorosas de Geraldo Pereira, há ainda o uso retórico de palavras e expressões carregadas da semântica religiosa, sendo que “as

⁵⁰ “Orlando Silva gravou ‘Despacho’ (de Ari Barroso) em 1940; Dircinha Batista, em 1950, gravou ‘Salve Ogum’ (de Mário Rossi e Pernambuco), Macumba Gegê (de Sinhô) e, em 1953, Feitiçaria (de Custódio Mesquita e Evaldo Rui); Dalva de Oliveira gravou ‘Babalú’ (de Margarita Lecuina e Humberto Porto), em 1943; gravada também por Ângela Maria e Luiz Gonzaga, ‘Rei Bantu’ (dele e Zé Dantas, em 1950), entre outros. A letra de “Pisei num despacho” (1948), de Geraldo Pereira e Elpídio Viana, “é ilustrativa da relação entre as religiões afro-brasileiras e o universo da música popular desse período ao contar as consequências negativas, para um sambista, de um incidente ocorrido no plano religioso” (AMARAL; SILVA, 2006, p. 203).

metáforas bíblicas não surgem por acaso. É a expressão de um pensamento submisso a forças místicas” (BORGES, 1982, p. 67).

Na letra do samba “Ela não teve paciência” (1940), o eu lírico, protagonista da narrativa, relata seu sofrimento emocional associado ao abandono da mulher que deixa o espaço físico da casa:

Quando vejo tão abandonada
A minha casinha na estrada
Me vem a recordação
Daquela que não teve paciência
De satisfazer a exigência
Do meu coração

E ao recordar o passado
Eu choro
E soluçando imploro
Ao Criador
Para fazê-la voltar
Porque o meu coração
Espera a ressurreição
Do nosso amor.

Na letra, o uso do pronome possessivo de primeira pessoa (“Quando vejo tão abandonada / A **minha** casinha na estrada”, grifos nossos) revela a casa como uma espécie de território de segurança e proteção, proporcionado pelo homem provedor, visto que a casa é “minha” e não “nossa”. Assim, ao ressaltar a casa como propriedade masculina, que fica sob a responsabilidade de quem permanece e não de quem parte, reforça-se, na canção, a ideia do abandono feminino.

Para explicar o abandono do lar pela mulher, o sujeito poético afirma que ela “[...] não teve paciência / De satisfazer a exigência / Do meu coração”. No entanto, a composição, conforme são muitas letras de sambas, é lacunar a respeito de quais seriam as “exigências” do coração masculino que a mulher não teve “paciência” de satisfazer. Uma das razões dessa lacuna pode ser dada pelo fato de que no samba, na maior parte das vezes, o sujeito poético é masculino, perfazendo, assim, apenas uma versão da história: o abandono feminino que leva ao sofrimento do homem – por isso é tão importante uma letra como “Carta fatal” que apresenta um eu lírico feminino, conforme vimos no encerramento do bloco de análises anterior. Entretanto, tais lacunas podem ser “preenchidas” hipoteticamente, na análise, se considerarmos o momento de produção da canção, 1940, e os aspectos morais e sociais então envolvidos na relação amorosa entre homem e mulher.

Em uma época que o casamento era considerado a base da sociedade, e a harmonia conjugal o grande objetivo das mulheres “de família”, “os estereótipos que marcam as relações entre homens e mulheres aparecem de maneira clara”, sendo “a poligamia masculina [...] natural; [...] [e] a ‘boa esposa’ [...] infinitamente capaz de compreender e perdoar” (PINSKY, 2014, p. 313, grifos da autora) em prol da manutenção do casamento e da relação, visto ser ela a responsável pela harmonia conjugal. Nesse caso, passa-se a ideia de que há uma expectativa de passividade feminina em relação à liberdade sexual socialmente permitida ao homem, entendida, segundo a historiadora, como “natural”.

Na letra da composição “Ela não teve paciência”, existe uma clara tentativa de responsabilizar a mulher pelo rompimento do lar, uma vez que, na canção, ele afirma ter sido ela quem “não teve paciência”. Ou seja, a mulher não desempenha seu papel de acordo com as normas sociais previstas no casamento, reafirmando sua dupla transgressão: não cede à previsão do papel social (submissão e manutenção do lar) e abandona o homem provedor. Assim, a canção pode sugerir a existência de uma dupla moral sexual, algo bastante comum em uma sociedade estabelecida a partir de uma estrutura patriarcal como a brasileira, na qual

Do homem que se casa, espera-se que [...] abra mão de alguns de seus hábitos da juventude e passe a ser um responsável pai de família. Mas os mesmos padrões sociais que lhe cobram o sustento da casa são bem mais flexíveis com relação às suas saídas, aventuras amorosas, farras com amigos e proximidade com outras mulheres (PINSKY, 2014, p. 232).

Por ter sido abandonado, saudosos, o eu lírico sofre e quer a companheira de volta para si: “E ao recordar o passado / Eu choro / E soluçando imploro / Ao Criador / Para fazê-la voltar”. A imagem construída é a “de uma criatura frágil e indefesa, que parece ter sofrido perdas irreparáveis” (OLIVEN, 2001, p. 6), invariavelmente caracterizada, nos sambas de viés lírico amoroso, por meio do pranto público, assumido como forma de afirmação do sentimento. Assim,

Os mártires do amor proclamam sua autenticidade pela exibição pública e altissonante de sua dor. Eles carregam a bandeira de uma verdade que se quer absoluta, universal. Chorando por amor, sabem estar infringindo uma regra do comportamento social segundo a qual “homem não chora”, e muitas vezes receiam ser acusados de covardia ao fazê-lo. Tanto melhor: como num verdadeiro holocausto consentido, a fragilidade se transforma em força, prova da força suprema do amor (MATOS, 1982, p. 136, grifos da autora).

Além de chorar, outro modo de expressar a dor, nessa composição e em várias outras de viés lírico amoroso, conforme veremos, é o emprego de um léxico próprio ao campo semântico religioso, exemplificado, em “Ela não teve paciência”, com o uso da metáfora da “ressurreição do amor”.

[...]
 E ao recordar o passado
 Eu choro
 E soluçando imploro
 Ao Criador
 Para fazê-la voltar
 Porque o meu coração
 Espera a ressurreição
 Do nosso amor.

Tal recurso, encontrado com frequência nas letras de Geraldo Pereira, aponta para aspectos morais da tradição cristã como elementos que ajudam a construir as figuras masculinas e femininas aí dispostas. Destacamos que ao “esperar” pela ressurreição do amor, novamente o homem parece demonstrar esperanças de que o “comportamento socialmente esperado e condizente com as ideias correntes de feminilidade, abnegação, dever e ‘bom senso’” (PINSKY, 2014, p. 313, grifos da autora) se materialize a partir do retorno da mulher, visto que outrora ela desempenhava seu papel a contento, fato que motiva a recordação nostálgica de um tempo passado. Nessa composição, o espaço do sagrado (a referência “Ao Criador”) seria um aliado masculino, como forma de adequação da mulher ao seu papel de submissão ao desejo e mando do homem, pois, ao manter a visão de casamento atrelada à concepção religiosa, a personagem masculina reafirma a figura feminina como um ser submisso que precisa ser direcionado e regido pelo homem, o “cabeça” da relação.

Diferentemente do que ocorre na composição “Ela não teve paciência”, a letra de “Lar desabitado” (1952) tematiza o rompimento da relação conjugal como consequência da traição feminina. No entanto, o posicionamento do homem, dessa vez, não se limita ao lamento. O que temos aqui é a mais pura expressão do rancor e da vingança masculina, tendo a vontade divina por aliada, pois Deus, como representante do domínio masculino, “é justo e poderoso”. Tal procedimento nos leva a associar a letra dessa composição à temática do samba-canção, na qual “a religiosidade, a sensação do pecado e o castigo são aspectos recorrentes nessas letras presas ao fatalismo cristão” (BORGES, 1982, p. 128). Vejamos:

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

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

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

Ao afirmar nos versos finais que “Deus é justo e poderoso”, percebemos que a real aspiração não é por justiça, “a grande metáfora do samba-canção” (BORGES, 1982, p. 69), mas por vingança, uma vez que na primeira parte da letra o desejo do homem é vê-la “Com os joelhinhos na terra / A chorar pelo que fez”. Confiando a retaliação pela ofensa sofrida a uma força oculta que “tudo sabe” e, portanto, seria capaz de responsabilizar o verdadeiro culpado pela separação, ele afirma convicto: “eu não fiz nada a ela”. Semelhante à conhecida composição “Vingança”, de Lupicínio Rodrigues,⁵¹ a frustração por ter sido

⁵¹ Conforme observa Ruben George Oliven, em “Vingança”, grande sucesso de vendas em 1951 e 1952, “a reordenação do mundo [masculino] se dá por meio da vingança, que é a retribuição dada à mulher pelo mal

traído leva a personagem masculina a ambicionar uma alegria que será sentida quando ele, enfim, a desprezar: “Chorarei de alegria / Sem aceitá-la outra vez”.

No quarto capítulo de *A poética do Espaço*, intitulado “O ninho”, Bachelard toma a imagem do ninho, bastante recorrente na literatura, e a compara com a casa, afirmando que tais “imagens [...] suscitam em nós uma primitividade” (BACHELARD, 1974, p. 257).

Desta maneira,

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

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

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

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

Na letra da composição “Maior desacerto” (1954), é retomada a ideia de que o homem sem a mulher se desestrutura e a figura de Deus, utilizada como vocativo, apresenta-se como possível solução para o conflito amoroso.

Eu vou procurar

que ela fez” (OLIVEN, 1987, p. 61). Segue um trecho da canção: “[...] Mas, enquanto houver força no meu peito / Eu não quero mais nada / E pra todos os santos / Vingança, vingança / Clamar / Ela há de rolar qual as pedras / Que rolam na estrada / Sem ter nunca um cantinho de seu / Para poder descansar”.

Aquela mulher
 Dizem que ela anda por aí
 Preciso encontrar
 Aquela mulher
 Chega o que eu sem ela já sofri
 Oh! Deus, sem a minha querida
 Estou no maior desacerto da vida.

Não há remédio
 Não há doutor
 Para curar essa dor
 Oh! Deus, sem a minha querida
 Estou no maior desacerto da vida.

Disposto a engolir o orgulho por ter sido abandonado, o eu lírico masculino declara de forma decidida: “Eu vou procurar aquela mulher”. Podemos notar que o uso do pronome indefinido, nessa canção, na verdade não se refere à personagem feminina de modo vago; antes atribui a ela uma determinação de importância: ela não é uma qualquer, mas sim “aquela” que merece ser buscada.

Apresentando seu sentimento amoroso como uma espécie de patologia irremediável e de difícil tratamento, o eu lírico se prende ao ideal do amor romântico, que teve grande peso na formação do nosso inconsciente coletivo e, conseqüentemente, de nossos letristas. Em razão disso, por senti-lo como algo sublime e inalcançável pela ordem racional, e, portanto, fora também do controle científico, ele afirma estar impossibilitado de amar outra vez, visto que:

Não há remédio
 Não há doutor
 Para curar essa dor

Rodrigo Faour utiliza o argumento da sexóloga Regina Navarro Lins para explicar as razões pelas quais essa cultura do amor romântico encontra-se tão arraigada no inconsciente dos compositores de Música Popular Brasileira:

Segundo ela, é uma cultura criada há cerca de oito séculos, que vem das velhas histórias de amor, desde Tristão e Isolda, depois Abelardo e Heloísa, no século XII, e mais tarde Romeu e Julieta, nas quais o final é sempre trágico, criando no imaginário coletivo o mito do “amor romântico”, com um conjunto de expectativas e ideias baseados na idealização e na projeção do par amoroso. “Ele é basicamente regido pela impossibilidade, pois quanto mais difícil ou impossível de dar certo, mais apaixonada a pessoa fica. É como se ela precisasse mais da ausência que da presença do outro para se satisfazer. Então, essas músicas que falam de tantos dramas e vinganças representam justamente as impossibilidades

para alimentar o amor [...]”, diz Regina (FAOUR, 2006, p. 25, grifos do autor).

Conforme verificamos na letra do samba “Maior desacerto”, ao se declarar cansado de sofrer, devido à separação de sua companheira, o sujeito poético recorre a Deus como interlocutor para queixar suas dores e lamentações. A repetição dos versos “Oh! Deus, sem minha querida / estou no maior desacerto da vida”, no final de cada estrofe, demonstra que a esperança dele está depositada no poder de transformação da vida humana imputado à vontade divina, responsável tanto por ordenar quanto por desordenar a vida daqueles que na crença religiosa se pautam, conforme já destacamos anteriormente.

Sugerindo um envolvimento exageradamente eterno – como eternos pretendem ser todos os afetos ditos verdadeiros –, o eu lírico se fecha para o mundo e para outras possibilidades de relacionamento, mantendo conscientemente latente a dor da ausência daquela mulher. Aqui, o estereótipo feminino doméstico, capaz de ordenar a vida masculina, é desejado em todos os aspectos, sendo a volta da mulher “querida” o único lenitivo possível para retirá-lo do “[...] maior desacerto da vida”. O espaço do lar, apesar de não ser referido de modo expresso, subjaz na canção, justamente por meio da construção feminina ordenadora.

Na letra da composição “Ela” (1950), a própria narrativa revela a traição feminina como a causa da desestruturação emocional do homem.

Ela
deixou tudo que eu dei
Foi embora com outro (Ai! Meu Deus)
Para onde, eu não sei. (Bis)

Minha dor não tem fim
Só Deus é quem pode ter pena de mim
Não sou mau, não errei
Não mereço chorar
O que eu já chorei.

Na primeira estrofe da canção, percebemos que a personagem masculina é provedora da mulher que anteriormente aceitou representar o papel de esposa; entretanto, a mesma, ignorando “tudo” que lhe foi “dado”, trai esse homem e vai embora com outro. Ainda que o lar, como espaço físico e social, não seja referido, ele está presente na configuração da relação estável entre o eu lírico e a companheira, que abandona esse lar para construir (talvez) um novo.

Segundo Matos, uma tópica comum nas composições lírico amorosas diz respeito ao fato de que a mulher é alçada à condição de única culpada, aquela que “traí o amor e a verdade do homem, abandonando o lar construído como testemunho da solidez deste amor”, enquanto o homem é representado como o “apaixonado” e “fundamentalmente sincero e generoso” (MATOS, 1982, p. 140). Dessa forma, cria-se uma oposição bem característica: o homem cumpridor de seus papéis e a mulher transgressora, e, portanto, traidora e culpada, nem que seja apenas pela destruição das expectativas masculinas. Conforme evidencia Faour, o preconceito contra a figura feminina em nosso cancioneiro vem de longa data e passa

[...] pela nossa herança cultural portuguesa, [pel]o machismo da nossa sociedade e até pelo baixo nível socioeconômico de grande parte de nossos primeiros sambistas e seu convívio com mulheres “da orgia”, eventualmente até mais liberadas, como as prostitutas. Mas não é só no samba que se encontra este enforque. Mesmo em gêneros anteriores da música brasileira, de Caldas Barbosa aos autores de valsas, modinhas e canções em geral do início do século XX – muitos deles até de melhor nível social –, havia inúmeras canções em que os letristas se mostravam desconfiados e com certo medo dos “feitiços” da mulher, isso quando não a achincalhavam logo de uma vez, colocando-a como figura volúvel e traidora (FAOUR, 2006, p. 23, grifos do autor).

Nessa composição, ao se vitimizar assegurando, “Não sou mau, não errei / Não mereço chorar / O que eu já chorei”, a personagem masculina, conforme observa Borges, utiliza-se de um sentimentalismo exagerado típico do samba-canção, cujos temas de “vingança, mentira, dor, castigo, justiça e perdão se confundem em um sistema vinculado à ordem divina”, (BORGES, 1982, p. 96), e que, ao deixar de considerar a parcela de responsabilidade masculina, na relação amorosa, “exclui toda e qualquer participação por parte do sujeito arruinado”, uma vez que explicita “a ideia de que alguém seja a única causa de um padecer, de uma ruína [...] de outro alguém” (BORGES, 1982, p. 75). Nesse caso, retira-se do sujeito qualquer dose de responsabilidade pelo ocorrido, sendo creditado sempre à mulher (e à sua traição) a causa da ruína amorosa.

Recorrendo a Deus, com forte apelo dramático, a figura masculina declara: “Minha dor não tem fim / Só Deus é quem pode ter pena de mim”. O uso dessas expressões, recorrentes nas composições de Geraldo Pereira, busca legitimar a emoção sentida pelo homem, que se utiliza da força de uma ideologia religiosa que, no discurso lírico amoroso, “tende para a articulação de valores absolutos, que fundamentam situações moral e afetivamente estáticas. Por isso se encontram constantemente em suas letras [de sambas],

conceitos e imagens extraídas do universo religioso e de sua linguagem” (MATOS, 1982, p. 136). Isso não só fundamenta o discurso masculino, como o potencializa, porque tido como universal. A partir do verso “Só Deus é quem pode ter pena de mim”, mais uma vez percebemos que o espaço do sagrado ocorre como forma de reorganização dos padrões, pois Deus, sem dúvida, está colocado ao lado do discurso masculino, que condena a ação da mulher.

Na letra do samba “Jurei” (1945), uma personagem masculina malandra aparentemente tenta se regenerar em troca do amor de uma mulher e, para tanto, utiliza-se da jura e da confissão, recursos persuasivos que podem ser associados a uma semântica religiosa.

Jurei
E deixei de jogar
Deixei de beber e sambar
Mas ainda não sou feliz porque
Não consigo deixar de gostar de você.

Do seu amor
Eu confesso não pude fugir;
É bem mais fácil deixar de existir...
A seu lado estou sempre a sofrer,
Se me separo
Não tenho prazer de viver...

Conforme destaca Matos, “um dos motivos mais recorrentes [nos sambas do gênero lírico amoroso] é justamente a necessidade demonstrada pelo sujeito de que a mulher amada, ou outras pessoas, acreditem no que ele diz e sente, ou no que diz sentir” (MATOS, 1982, p. 135). Tal afirmação justifica o posicionamento do sujeito poético que tenta demonstrar a verdade das ações que diz ter realizado, como expresso no verso inicial “Jurei”, que, também dá nome a canção, e nos versos “Do seu amor /confesso não pude fugir”.

Indo na contramão da temática recorrente na tradição do samba que o mostra como capaz de promover a alegria no espaço externo de sua produção (a rua), na letra dessa composição, samba, jogo, bebida e mulher são apresentados com uma mesma carga semântica negativa, ou seja, como situações a serem abandonadas a fim de que o homem possa encontrar a felicidade almejada.

A atmosfera de tristeza que envolve o eu lírico não decorre necessariamente do espaço da rua, embora apareça como emanção desse elemento, ou melhor, da ausência

dos elementos nela encontrados (jogo, bebida e samba) e utilizados como válvula de escape, mas resulta do sentimento pela mulher amada, do qual ele não consegue fugir, fazendo-o experienciar o paradoxo de ao lado dela estar “sempre a sofrer”, mas sem ela não ter “prazer de viver”. Assim, ele carrega as marcas de seu desengano, mas não tem forças para se libertar. De todos os “vícios” que justificavam a sua existência social no espaço externo da rua, o amor pela mulher foi o único do qual não conseguiu se livrar, mesmo tendo feito juras para conseguir tal intento.

Na letra da composição “Ai, que saudade dela” (1942), são utilizadas referências cristãs comparando-as com elementos do mundo do samba.

Quando bate Ave-Maria
Lá no alto da Capela
Ai, ai que saudade dela
Ai, ai que saudade dela
Me afagava noite e dia
Sempre carinhosa e bela
Ai, ai que saudade dela
Ai, ai que saudade dela!

O meu santuário
Era um caramanchão
Ela era minha Santa
E o meu samba-oração,
Mas um dia por maldade
Ela quis abandonar
A voz do meu violão
E o meu cantar!

A narrativa dessa canção revela a saudade dos “afagos” da companheira “carinhosa e bela” que “um dia por maldade” abandonou seu companheiro. Até aqui nenhuma grande novidade no enredo costumeiramente desenvolvido na lírica amorosa de Geraldo Pereira, na qual é comum vermos o sujeito poético queixar-se a respeito da ausência de motivos para o abandono feminino. Entretanto, uma situação curiosa é que, nessa composição, a saudade do eu lírico tem hora certa para despertar, ou seja, quando os sinos da capela badalam anunciando a hora da Ave-Maria.⁵² Metonimicamente, é o sino que mantém a presença da mulher no imaginário masculino e, como consequência da idealização dessa mulher “onírica” – o tipo menos comum no cancionário do sambista –, o sujeito poético a

⁵² “A Hora da Ave-Maria é um costume português que foi adotado no Brasil e representava o fim de um dia de trabalho, numa época distante, onde ninguém tinha relógios, e era o sino das igrejas que batiam as horas do dia. O final da jornada coincidia com as 18 horas, e para marcar o fim dos trabalhos, todos se reuniam e rezavam a Ave Maria. Nessa hora se reuniam escravos, senhores, mulheres, homens, e crianças, e era a hora do terço em família, a hora da volta para casa [...]” (FIORAVANTI, 2016, p. 1).

culpa por sua desilusão: ela era má, por isso abandonou “a voz do seu violão e o seu cantar”.

A partir da segunda parte, a composição apresenta elementos religiosos e profanos com valores equivalentes. Assim, enquanto a personagem feminina é envolvida por uma áurea de virtude, sendo chamada de “Santa” pelo eu lírico, ele próprio se coloca em oposição a ela, afirmando ser o samba a sua “oração”.

A motivação do abandono feminino não é demonstrada nessa composição. Entretanto, é possível pensarmos as lacunas da canção por meio de seus espaços. Se considerarmos o espaço doméstico como “apropriado” à mulher (conforme vemos em várias letras), e ela como responsável por organizar o lar e a vida masculina, teremos a casa como um território de conforto para o eu lírico de “Ai que saudade dela”. No entanto, esse mesmo espaço pode ser entendido como um lugar de privação e de frustração permanentes que desestabilizariam o amor feminino, gerando a necessidade de evasão como tentativa de romper com as sensações de castração e aprisionamento vividos dentro do espaço familiar, o que supostamente poderia ter levado a mulher a abandonar “a voz do violão / e o cantar” masculinos. Assim, o mesmo espaço social, a casa, pode representar aspectos distintos, a depender da perspectiva adotada, revelando-se contrária ao lugar de proteção das “tempestades da vida”, conforme propõe Bachelard (1974, p. 201).

Na letra da composição “Mais um milagre” (1945), Geraldo Pereira novamente tematiza o abandono feminino. Mas, nesta, contrariando o que ocorre em “Lar desabitado”, o desfecho é diferente devido à intervenção divina, supostamente responsável pelo retorno da mulher ao lar.

A baiana que tanto adorava
 Me enganou
 Partiu e não quis mais saber
 De sambar para mim
 E agora que eu já não sonhava
 A baiana voltou
 É mais um milagre
 Do nosso Senhor do Bonfim.

Eu tenho em casa
 À cabeceira da cama
 Um Senhor do Bonfim
 A quem me queixei e pedi
 Que olhasse por mim
 E o Senhor, Soberano e Bondoso

Pra não ver o seu filho perdido
Foi piedoso, atendeu meu pedido.

Inicialmente, temos a apresentação de um eu lírico masculino que, embora reverencie a ex-companheira dizendo “adorá-la”, parece já ter superado a dor da separação, conformando-se com a ausência feminina (“E agora que eu já não sonhava/ a baiana voltou”). A explicação para o retorno da mulher é atribuída a uma espécie de proteção sobrenatural que o homem julga ter: “Para não ver o seu filho perdido / [o Nosso Senhor do Bonfim] foi piedoso, atendeu meu pedido”. Aqui, a ideologia religiosa relaciona-se, de certa maneira, com a necessidade masculina de proteção que, originada pelas incertezas constantes da transformação de uma vida, sem os cuidados da ordem doméstica, o tornaria um homem “perdido”, instável em si e no mundo.

O sujeito poético projeta na imagem do santo, localizado “à cabeceira da cama”, portanto muito próximo a si tanto física quanto emocionalmente, uma esperança real de ação, pedindo que olhe por ele (com o propósito de fazer a mulher retornar), comprovando que é por meio do lugar fixo, interno, destinado ao feminino (a casa), que o masculino garante a sua existência externa (na rua). Por essa razão, quando a mulher abandona o lar é como se, metaforicamente, a casa desabasse sobre seus ombros.

Os pesquisadores Nei Lopes e Luiz Antônio Simas, no *Dicionário da história social do samba*, obra que, por meio de seus verbetes, procura reconstruir a memória cultural negra a partir da criação e da fixação do samba como ritmo valorizado pela sociedade de consumo brasileira, destacam que

[...] desde os primórdios, a atuação das mulheres nas escolas [de samba] foi decisiva em termos musicais e coreográficos, constituindo-se elas – como pastoras (damas) ou baianas – no grande suporte do canto coral, da evolução e da harmonia. Em face dessa importância, até meados de 1970 aproximadamente, dançar nos terreiros (quadras) das escolas era privilégio e obrigação das pastoras, tal como ocorre com as iniciadas nos terreiros de culto aos orixás (LOPES; SIMAS, 2015, p. 71).

Em razão disso, cabe destacar que a personagem feminina de “Mais um milagre” não é uma mulher qualquer, mas sim uma “baiana”, aquela que, dentro do mundo do samba, inclusive ainda hoje, consegue impor a presença feminina “como reflexo da experiência histórica da mulher na sociedade brasileira; em especial daquela vivida pelas afrodescendentes” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 70), conforme demonstramos no capítulo dedicado à história do samba, relativo às tias baianas do candomblé. Além disso, o termo

“baiana” pode sugerir aquela que nasce na Bahia, sendo, portanto, um adjetivo pátrio. Ainda assim, relaciona a figura feminina ao mundo do samba, conforme vemos em uma das composições mais famosas de Geraldo Pereira, “A falsa baiana” (1944), na qual o sujeito poético observa uma espécie de autenticidade para a baiana no espaço do samba ao destacar características comportamentais que a outra (“a falsa baiana”) não consegue realizar:

Baiana que entra na roda
 Só fica parada
 Não canta, não samba,
 Não bole nem nada
 Não sabe deixar
 A mocidade louca...
 Baiana é aquela
 Que entra no samba
 De qualquer maneira
 Que mexe, remexe,
 Dá nó nas cadeiras
 E deixa a moçada
 Com água na boca...

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

Na letra da composição “Bolinha de papel” (1945), temos um sujeito poético masculino que, provavelmente, por já ter sido abandonado como o de “Só quis meu nome”, intenciona conquistar um novo amor para si, mas teme a traição feminina, capaz de descartá-lo tal como uma folha de papel que, depois de amassada, perde sua utilidade.

Só tenho medo da falseta
 Mas lhe adoro oh! Julieta
 Como adoro a Papai-do-céu
 Quero seu amor minha santinha
 Mas só não quero é que me faça
 De bolinha de papel

Tiro você do emprego

Dou-lhe amor e sossego
 Vou ao banco
 Tiro tudo pra gente gastar
 Posso, Julieta
 Lhe mostrar a caderneta
 Se você duvidar.

Aqui a visão masculina compõe um tipo feminino associado a dois dos identificados por Berlinck, a mulher “onírica” e a “piranha”. Julieta é vista pelo homem “fantasioso” como uma “santinha”, mas, ao mesmo tempo, ele se mostra receoso a respeito do comportamento feminino, afirmando ter “medo da falseta”, palavra que rima justamente com o nome da amada, estabelecendo a relação. Cilene Pereira reforça, no entanto, que “A ‘falseta’ a que se refere o homem [...] é a projeção de um medo universal masculino – se podemos dizer assim – que não se encontra realizado na canção, mas que se apresenta em outros sambas de Geraldo Pereira [...]” (PEREIRA, 2013, p. 15, grifo da autora). O medo a que se refere a ensaísta seria o da traição feminina. Convém observar que a ironia presente em tal termo transforma a mulher em uma espécie de objeto, que de “santa” a “piranha”, acaba tendo a sua existência aprisionada num papel fixo dentro da visão masculina. Se o eu poético tem medo de que Julieta possa traí-lo, é porque a associa à imagem fingida e fluída de outras mulheres que, no imaginário de nossa música popular, abandonaram seus companheiros. A esse respeito, Rodrigo Faour observa que, via de regra, “quase todas as músicas de fins dos anos [19]20 aos anos [19]60 mostravam as mulheres como as desgraçadas, as infiéis, as ingratas, as que não têm coração, as que não entendem bem o homem” (FAOUR, 2006, p. 112) e que, em razão disso, dentro do imaginário dos sambistas, fatalmente acabavam abandonando o espaço da casa junto com todo seu conteúdo simbólico.

A propósito da referência religiosa comumente evidenciada nas composições de sambas lírico amorosos da época, Matos observa que, em “Bolinha de papel”, ela se encontra

[...] malandramente colocada em dialogia, em ambiguidade. O termo familiar e infantil de “Papai do céu” substitui os “ó Deus” [...] pondo em risco a seriedade da confissão ou jura amorosa. O “minha santinha” do verso seguinte torna-se ambíguo pelo diminutivo familiar e frequentemente malicioso, e por esbarrar paradoxalmente na advertência desconfiada que o mesmo sujeito formula nos versos subsequentes: “só não quero que me faça / de bolinha de papel” (MATOS, 1982, p. 172, grifos da autora).

Como argumento de conquista, a personagem masculina propõe à mulher a felicidade de não mais trabalhar, mas, em troca, além da “conta no banco”, que denota a boa condição financeira do rapaz, a mulher terá de contentar-se com “amor e **sossego**” (grifo nosso). Conforme observa Cilene Pereira,

Para dar seu nome a Julieta, o eu lírico [...] precisa trancá-la em casa, extinguindo o espaço da rua, que pode incluir aí o samba e o baile conforme se vê em outras canções de Geraldo. O que temos em “Bolinha de papel” é a promoção (e prolongamento) de um visível antagonismo entre gêneros, fruto de um discurso (erudito e também popular) que sempre afirmou a diferença entre os sexos tratando-os como duas “espécies” dotadas de qualidades distintas e aptidões específicas, não por acaso, opostas [...] (PEREIRA, 2013, p. 14, grifo da autora).

A sinceridade do amor masculino aparece, nessa composição, ambigualmente relacionado ao aspecto financeiro, sendo que seu posicionamento aparentemente descompromissado em relação a suas economias, pode representar uma estratégia persuasiva para a conquista da mulher. Salientamos, entretanto, que ao afirmar “Vou ao banco / tiro tudo **pra gente gastar**” (grifos nossos), o eu lírico confirma a ideia, corrente a época dessa composição, de que as mulheres “deviam ser objeto de certos cuidados por parte dos homens [...]. Afinal, [...] [a] cabeça delicada [da mulher] não deveria e não poderia se ocupar dos complicados problemas do mundo lá fora” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 102-103), tais como o uso do dinheiro, cujo gasto não aparece liberado para ela, na canção, mas, sim, compartilhado com o marido. Tal proposta, conforme nos aponta a letra do samba, já seria argumento suficiente para a conquista da parceira, visto que a identidade feminina era pensada

[...] a partir do marido, da casa e da criação dos filhos. Tal processo de construção da identidade da mulher levava seu ser pessoal a ser definido a partir dos outros – o marido, a casa e os filhos – e, desta forma, negava à mulher a possibilidade de ser ela mesma, de acordo com tal ideologia, não havia lugar na mulher para seu próprio prazer, sua própria satisfação, mas, apenas, para aquilo que estava voltado para atender e satisfazer às necessidades de sua casa e de seus familiares (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 98).

Portanto, essa composição apresenta os valores monetários como pauta nas relações amorosas, mas promovendo uma inversão na liberdade feminina, proporcionada pelo homem provedor. Se a mulher é configurada como supostamente interesseira, visto que o homem tem “medo da falseta”, ele também tem parte nesse jogo de interesses, na medida em que, de uma certa maneira, tenta comprá-la.

Na letra da composição “Mais cedo ou mais tarde” (1945), Geraldo Pereira evidencia uma personagem masculina que, em forma de monólogo, demonstra não concordar com o rompimento amoroso, mas se resigna enquanto espera pelo retorno da amada.

Ai, mais cedo ou mais tarde
 Ela tem que voltar
 Meu Deus não posso me conformar
 A outra meu coração não entrego
 Confesso, não nego
 Sem ela não posso continuar

Outra meu coração não aceita
 Parece até coisa feita
 Mas seja o que Deus quiser
 Quero seguir para outro caminho
 Buscar um novo carinho
 Mas meu coração não quer.

Na letra da canção, a personagem masculina afirma não conseguir gostar de outra mulher porque “Outra [s]eu coração não aceita”. Como justificativa para tal situação, ele nos apresenta um argumento vindo do discurso religioso, referindo-se não à ordem cristã, mas ao universo afro-brasileiro, em que revela o sincretismo próprio do samba, ao dizer: “parece até coisa feita”. Além de se associar ao modo popular de designar os “trabalhos” oferecidos aos orixás e às entidades do candomblé, o uso dessa expressão pelo sujeito poético de “Mais cedo ou mais tarde” evidencia o sentimento, não como algo que brotou naturalmente dele, mas como fruto de forças sobrenaturais. Nesse sentido, a mulher encarnaria o papel clássico de feiticeira, sedutora e corruptora, que se utilizaria de meios malignos para desestruturar a ordem do mundo masculino. Conforme observa Bourdieu:

As próprias estratégias simbólicas que as mulheres usam contra os homens, como as da magia, continuam dominadas, pois o conjunto de símbolos e agentes míticos que elas põem em ação, ou os fins que elas buscam (como o amor, ou a impotência, do homem amado ou odiado), têm seu princípio em uma visão androcêntrica em nome da qual elas são dominadas. Insuficientes para subverter realmente a relação de dominação, tais estratégias acabam resultando em confirmação da representação dominante das mulheres como seres maléficos, cuja identidade, inteiramente negativa, é constituída essencialmente de proibições, que acabam gerando igualmente ocasiões de transgressão (BOURDIEU, 2002, p. 43).

Essa ideia da magia torna a aparecer em outros dois sambas de Geraldo Pereira, quando ele se utiliza do argumento do “feitiço encomendado” para justificar o insucesso

amoroso da personagem masculina em relação às mulheres. Em “Pisei num despacho”, composta em parceria com Elpídio Viana, em 1948, temos um eu lírico masculino desalentado, que afirma: “Desde o dia em que eu passei / Numa esquina e **pisei num despacho**/ [...] Vou à gafeira fico a noite inteira / No fim não dou / Sorte com ninguém” (grifos nossos). Na composição individual “Escurinho”, de 1955, o eu lírico associa a magia a algum trabalho feminino, para explicar a mudança de comportamento da personagem masculina:

O escurinho era um escuro direitinho
 Agora tá com a mania de brigão
 Parece praga de madrinha
 Ou **macumba de alguma escurinha**
 Que ele fez ingratidão (grifos nossos).

Cruzam-se, na letra de “Mais cedo ou mais tarde”, duas esferas religiosas que se chocam: a cristã, a quem ele pede a retomada de um novo caminho e um novo amor; e a afro-brasileira, que insiste em não permitir a continuidade amorosa, ligada esta ao coração:

Mas seja o que Deus quiser
 Quero seguir para outro caminho
 Buscar um novo carinho
 Mas meu coração não quer.

Nesse caso, em se tratando de temas que se associam ao universo do samba-canção, é possível pensar que a tal “coisa feita” possa ser obra de alguma vingança feminina, sugerindo um equilíbrio entre as forças masculina e feminina no que diz respeito ao sofrimento. Se ela sofreu e por isso o abandonou, melhor castigo não há que vê-lo sofrer pelo abandono, mesmo que isso signifique se inscrever numa ordem maléfica, como aponta Bourdieu, reiterando um discurso em que domina a ordem masculina.

Embora o eu lírico afirme querer “seguir para outro caminho/ buscar um novo carinho”, percebemos como a mulher ausente, pela qual sofre, é representada nessa composição como o “caminho” escolhido pelo coração do homem, aquela que representa um elemento de segurança, projetando a ideia de “mulher-bússola” (OLIVEN, 1987, p. 57), que orienta e norteia o mundo masculino. Tal ideia é reforçada pelo imperativo empregado nos versos “mais cedo ou mais tarde / ela tem que voltar”. Essa urgência justifica-se porque a ausência feminina marca a inexistência de um caminho a ser seguido pelo homem. Entretanto, ao afirmar, em tom de resignação fingida, “Seja o que Deus

quiser”, percebemos como o destino do sujeito poético é deixado sob a responsabilidade do sagrado mais uma vez.

2.3. As relações afetivas no mundo do samba

As composições analisadas neste bloco tratam de relações amorosas que, de alguma maneira, se desenvolvem no espaço social do samba, aqui representado tanto pela festa do Carnaval quanto pelos bailes de gafieiras que, nas décadas de 1930-1950, eram “uma das poucas oportunidades que os casais tinham de se aproximar, de conversar a sós no meio de um salão lotado, de se olharem proximamente, sem o risco de censura [...] (CAMPOS et al., 1982, p. 80). Tais espaços, conforme propomos a analisá-los, são capazes de representar diversas relações sociais, dentre as quais destacamos as estabelecidas entre os gêneros masculino e feminino a partir de domínios de ação social, capazes de, ideologicamente,⁵³ determinar comportamentos específicos para homens e mulheres, conforme se dão no contexto histórico de sua produção.

Na composição “Quando ela samba” (1942), conforme a análise de Pereira, percebemos que o casal vive o momento do samba de modo harmônico: o homem vendo e admirando, exuberante, a companheira sambar (Cf. PEREIRA, 2013, p. 17).

Quando minha cabrocha
Entra no samba
Que tem na favela
Com sua saia de roda
Verde e amarela
Sinto mesmo que todos
Querem sambar
Cantar com ela
Eu não sei
Qual o mistério que há
Nas cadeiras dela

Quando o samba é bem cantado
Batem palmas e é bisado
Só para ver minha cabrocha sambar
E quando eu a vejo sambando

⁵³ A filósofa Marilena Chauí, em *O que é Ideologia*, define o termo ideologia como sendo aquilo que permite às pessoas reproduzirem “ideias ou representações pelas quais procuram explicar e compreender sua própria vida individual, social, suas relações com a natureza e com o sobrenatural” (CHAUI, 1982, p. 21), as quais são construídas através de um discurso que toma as “idéias como independentes da realidade histórica e social, de modo a fazer com que tais ideias expliquem aquela realidade, quando na verdade é essa realidade que torna compreensíveis as ideias elaboradas” (CHAUI, 1982, p. 10-11).

E cantando ao som do pandeiro
Te juro me sinto
Mais brasileiro

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

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

A despeito da harmonia experimentada entre o casal, o que nos chama a atenção, em “Quando ela samba”, é o estado de dependência simbólica em que se encontra a mulher. Isso porque tanto ela quanto as outras cabrochas passam a existir “pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis” (BOURDIEU, 2002, p. 82) que satisfazem o deleite masculino na quadra, no samba. Embora durante o Carnaval, os ritos e regras sociais se invertam, proporcionando aos seus participantes maior liberdade de ação, fazendo com que

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

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

De acordo com a letra da composição, notamos como a cabrocha é dotada de uma força estranha, que poderia ser associada à magia, visto que encanta de tal forma os

presentes no baile com seu gingado que o eu lírico chega a afirmar: “Eu não sei qual o mistério / Que há nas cadeiras dela”. Pensando a respeito da significação da palavra ginga, no capítulo intitulado “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”, do livro *História da vida privada no Brasil*, o historiador e estudioso da cultura brasileira Nicolau Sevcenko, observa duas acepções da palavra ginga, uma náutica e a outra que procede da capoeira, a qual nos interessa aqui:

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

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

De maneira mais geral, o acesso ao poder, seja ele qual for, coloca as mulheres em situação de *double bind*: se atuam como homens, elas se expõem a perder os atributos obrigatórios da “feminilidade” e põem em questão o direito natural dos homens às posições de poder; se elas agem como mulheres, parecem incapazes e inadaptadas à situação. Estas expectativas contraditórias não fazem mais que substituir aquelas às quais elas [as mulheres] são estruturalmente expostas enquanto objetos oferecidos ao mercado de bens simbólicos, convidadas, ao mesmo tempo, a fazer tudo para agradar e seduzir, e levadas a rejeitar as manobras de sedução que esta espécie de submissão ao veredicto do olhar masculino pode parecer ter suscitado (BOURDIEU, 2002, p. 84, grifos do autor).

Outras três canções de Geraldo Pereira também apresentam o corpo feminino como objeto do desejo masculino no universo do samba, são elas: “A falsa baiana” (1944), “Chegou a bonitona” (1948) e “Mexe mulher” (1950). A respeito da letra da composição “A falsa baiana”, conforme apontamos na seção anterior, ao estabelecer um padrão comportamental para a verdadeira baiana, por meio de comparações, o compositor ajuda a consolidar a construção cultural da figura da “mulata/cabrocha do samba” como objeto do desejo masculino. Dessa forma, simbolicamente, percebemos uma violência masculina relativa à mulher, que acaba tendo sua ação (sambar) enquanto indivíduo ridicularizada e

interpretada como ilegítima por não corresponder às regras de procedimento de um grupo, ainda que a mesma, supostamente, desejasse pertencer a ele.⁵⁴

“Chegou a bonitona” apresenta um posicionamento masculino bastante machista ao atribuir a melhora do samba à chegada de uma “bonitona”, um “pedaço” de mulher que está no baile sem o seu “dono”. Essa situação desperta, no eu lírico, a vontade para se “atracá” com ela. Tal como veremos adiante com a análise da letra do samba “Sem compromisso”, nesta temos também uma figura feminina que, de uma certa maneira, busca ocupar autonomamente o espaço público do samba, universo tipicamente masculino e, portanto, controlado pelo homem:

Olha só oh!
 Pessoal que bonitona
 Olha o pedaço que acabou de chegar
 Agora sim oh pessoal
 Com a chegada dessa Dona
 Nosso samba tem que melhorar (Bis)

Temos flauta, cavaquinho, violão,
 Temos pandeiro para fazer a marcação
 Temos espaço no terreiro pra sambar
 E uma noite linda de luar
 Agora acaba de chegar a bonitona
 Requebrando pra lá, se requebrando pra cá
 Cadê o moço, cadê o dono dessa dona?
 Se “num” tá eu vou me atracá.

A mesma imagem se repete na letra da composição “Mexe mulher”, na qual o sujeito poético masculino clama pelo movimento das “cadeiras” femininas para fazer a “raça [masculina] endoidar”, sugerindo, ainda, que ela caia nos seus braços para repousar quando se cansar de tanto sambar.

Mexe pelo amor de Deus mulher
 Pro samba não esfriar
 Mostra o que tem nas cadeiras
 Faz essa raça endoidar.

Quando você
 Não puder mais mexer
 Quando você
 Não puder mais sambar
 Pode cair nos meus braços
 Que eu deixo você descansar.
 (Breque) “Mexe mulher”.

⁵⁴ A letra da canção “A falsa baiana” encontra-se na página 83.

Ao fazer uso, no final do samba, do breque (“mexe mulher”), podemos supor que o eu lírico faz alusão ao ato sexual e não a um descanso verdadeiro da personagem feminina. Nesse caso, a mulher é deslocada (hipoteticamente, por meio do desejo do eu lírico) da situação pública do samba, na qual é cobiçada por todos, para o espaço privado, em que é reservada apenas a um único “dono”.

Vimos que, em muitas composições de Geraldo Pereira, a casa é ofertada pelo homem à mulher como prova de amor, uma espécie de comprovante de “boas intenções” e de determinação dos lugares masculino e feminino; entretanto, na letra da composição “Escurinha” (1952), à promessa da constituição de um lar é acrescentada a ideia de prestígio para a mulher, frente à comunidade do samba, caso aceite as investidas do homem.

Escurinha!
 Tu tens que ser minha
 De qualquer maneira
 Te dou meu boteco, te dou meu barraco
 Que eu tenho
 No morro de Mangueira!
 Comigo não há embaraço
 Vem que eu te faço,
 Meu amor!
 A rainha da escola
 De samba
 Que teu nego é diretor
 (Escurinha vem cá). (Breque)

Quatro paredes de barro
 Telhado de zinco
 Assoalho no chão!
 Só tu escurinha
 É quem está faltando
 No meu barracão!
 Sai disso bobinha
 Só nessa cozinha
 Levando a pior!
 Lá no morro eu te ponho
 No samba
 Te ensino a ser bamba
 Te faço a maior.

Ao mesmo tempo em que a personagem masculina propõe abrigo para a mulher (“te dou meu boteco / te dou meu barraco”), legitimando, talvez, a ideia da posse do homem em relação a ela por meio de um objeto material (a casa), com a afirmação “Tu tens que ser minha / de qualquer maneira”, percebemos a urgência de um sujeito desejante

que, para possuí-la, propõe mais que um lar, sugere a projeção de um prestígio social estabelecido frente à comunidade no universo do samba: “te ensino a ser bamba / te faço a maior”.

Além de ofertar a casa como garantia da sinceridade de suas intenções, nesse samba, o motivo da casa, ao invés de apenas “representar reduto do idílio romântico ou confortável segurança econômica” (MATOS, 1982, p. 169), se transforma em um “barracão” no “morro da Mangueira”, realisticamente caracterizado por “Quatro paredes de barro, / Telhado de zinco / Assoalho de chão!”. Convém destacar que o barracão, nesse contexto, seria a representação de um espaço social distinto do frequentado pela Escurinha, que trabalha de empregada doméstica em alguma casa de madame: “Sai disso bobinha / Só nessa cozinha/ levando a pior!”. Segundo Sodré, o morro, onde se localiza o barracão, significaria um espaço mítico de liberdade. Por esse motivo, “No samba tradicional carioca, a frequente louvação [...] de aspectos da vida no morro pode ser entendida como a referência a um dispositivo simbólico capaz de minar o sistema de valor da cultura dominante” (SODRÉ, 1998, p. 64-65), na qual se associa a figura dos negros a uma mão de obra desqualificada e explorada.

Nesse sentido, Claudia Matos observa que, em “Escurinha”,

A própria relação amorosa passa a segundo plano para deixar aflorar outro núcleo temático de maior peso: as relações sociais entre o proletário e o burguês, nas quais a escurinha está só “levando a pior”, e as relações dentro da própria comunidade proletária – o morro – nas quais ela tem possibilidade de vir a ser “a maior” (MATOS, 1982, p. 170, grifos da autora).

A partir do exposto, percebemos como a personagem masculina entende a realidade da exploração e da divisão social em classes, exercidas através do trabalho assalariado. Entretanto, dentro da lógica patriarcal, ao sugerir que a mulher deixe de ser explorada para poder acompanhá-lo ao seu barracão, o que o homem propõe a ela é, na verdade, apenas uma troca de “senhores”,⁵⁵ visto que a concretização de uma atividade prazerosa e lúdica, que a tornaria “a maior” na escola de samba, depende da influência direta dele, que é o diretor e, portanto, desfruta de posição de poder: “Lá no morro eu te ponho / No samba / Te ensino a ser bamba”. Assim, ainda que a escurinha escolha acompanhá-lo e passe a

⁵⁵ Ao analisar “Escurinha”, Matos defende que na composição, “altera-se a hierarquia e desaparece a compartimentação rígida entre os papéis masculino e feminino” (MATOS, 1982, p. 170), posicionamento do qual discordamos, justamente pela promoção da mulher depender da vontade masculina.

usufruir de um novo *status* no interior do espaço social do samba, percebemos que dentro da ideologia patriarcal, ela continuará sendo inferiorizada.

Segundo observam Victória Andrade e Cilene Pereira, no artigo “Música popular brasileira e gênero: como se cantam as mulheres?”, nessa composição de Geraldo Pereira,

O valor monetário está associado [...] ao ideal de construção de um lar, na medida em que vários versos se dedicam a descrever a futura casa, remetendo à ideia de que a mulher amada será a rainha de um lar, isto é, domesticada pelo homem. Nesse sentido, projeta-se um cenário bem convencional, no qual o eu lírico funciona como provedor do lar enquanto a mulher organiza sua vida preenchendo o seu barracão (ANDRADE; PEREIRA, 2017, p. 126).

Na letra da composição de “Até hoje não voltou” (1946), percebemos a projeção de um tipo feminino idealizado pela personagem masculina, que se esforça em dar um bom padrão de vida para uma mulher em troca da tentativa de moldá-la a um estereótipo comportamental distante do mundo do samba.

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

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

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

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

Conforme assevera a historiadora Ana Silvia Scott,

Em 1940, a população brasileira ultrapassava os 40 milhões de habitantes, mas menos de um terço vivia em áreas urbanas. Mais da metade da população era analfabeta. Esses indicadores servem para entendermos os limites da urbanização do Brasil daquela época, uma vez que a maioria da população brasileira, às vésperas dos chamados Anos Dourados, vivia em áreas rurais e tinha pouco ou nenhum contato e/ou acesso às novidades que chegavam através de imprensa, do cinema, da literatura, da escola... (SCOTT, 2013, p. 20-21).

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

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

As barreiras simbólicas, demonstradas pela distinção entre as mulheres da cidade e as da roça (o lugar ganha, aqui, uma dimensão simbólica importante, conforme DaMatta explica em relação à dicotomia casa e rua, também presente nesta canção), fazem com que

a personagem masculina afirma que ela “Chegou toda errada, falar não sabia”, foi ele quem “ensinou”. Tal atitude alude ao que Bourdieu define como “uma espécie de confinamento simbólico”, em que a dominação se impõe pelo fato do homem querer ensinar à mulher a “ocupar o espaço, caminhar e adotar posições corporais convenientes” (BOURDIEU, 2002, p. 39), ensinamentos aqui relacionados, ainda, a uma ideia de civilidade esperada dentro do espaço social urbano.

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

Tal como ocorria na composição de “Oh! Seu Oscar”, canção já citada neste trabalho, a experiência amorosa fracassada leva o sujeito poético à rejeição da própria concepção de lar, pois conclui: “É melhor eu viver sem patroa”. Essa afirmativa não revela que a personagem queira necessariamente viver sem mulher, mas sim sem alguém “ordenando” a sua vida. Conforme demonstra Matos, a respeito da composição de “Até hoje não voltou”,

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

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

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

Quando toca um samba
 Eu lhe tiro pra dançar
 Você me diz:
 – “Não, eu agora tenho par”
 E sai dançando com ele
 Alegre e feliz
 Quando pára o samba
 Bate palmas, pede bis.

Não sabemos que motivações levam a moça a dançar sempre com o mesmo homem, rejeitando o acompanhante que a levou ao baile. Mas tais motivações, conforme destaca Cilene Pereira, “podem estar associadas a dois aspectos: o próprio desejo feminino (revelado pela ação libertadora do samba) e a posição controladora e castradora do eu lírico” (PEREIRA, 2013, p. 6), que, devido à circunstância a que é exposto pela mulher “no salão [...], [um espaço] em que todos são vistos por todos” (DAMATTA, 1990, p. 89), queixa-se e a ameaça: “É bom acabar com isso / [...] Pra não haver bate-boca dentro do salão”. Tal como evidenciamos na letra da composição “Chegou a bonitona”, comentada anteriormente, na qual o eu lírico pretende se atracar com a mulher por ela estar “sem dono” no baile, o que parece estar em disputa, nesta canção, é a posse do corpo feminino (que vai com um, mas dança com outro) e com ela a honra masculina. A situação descrita evidencia que “a competição constitui [...] o traço fundamental da personalidade masculina destinada a desempenhar o papel do *macho*” e que “a agressividade [é o] componente básico da personalidade competitiva (SAFFIOTI, 1987, p. 36, grifo da autora), o que torna o homem também prisioneiro de uma representação dominante, “que impõe a todo homem o dever de afirmar em toda e qualquer circunstância, sua virilidade” (BOURDIEU, 2002, p. 64)

Conforme assevera Bourdieu, na perspectiva da “violência simbólica” resultante da dominação masculina,

[...] o homem “verdadeiramente homem” é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública. A exaltação dos

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

A personagem feminina, ao exercer sua sexualidade, dançando “sem compromisso”, torna-se uma ameaça à moral masculina, e a sua vulnerabilidade é destacada na composição quando o mesmo lembra à companheira de que não aceitará fazer papel de idiota, ainda que tenha que causar “bate-boca no salão”, ou seja, agir com violência para preservar a sua masculinidade. Ao afirmar “Não sou nenhum Pai João / Quem trouxe você fui eu / Não faça papel de louca”, demonstra não ser inocente a ponto de não perceber as intenções da moça de ser levada ao baile por ele, para se divertir apenas com o outro. Segundo as considerações de Cilene Pereira,

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

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

A letra da composição “Cego de amor” (1952) apresenta uma personagem feminina ainda mais descompromissada, enquanto a masculina demonstra um temperamento domesticado pouco comum nas composições de Geraldo Pereira analisadas até o momento.

Vejamos a letra:

Cego, não vejo nada
 Já não é o primeiro que vem me dizer
 Que ela estava no baile nos braços de outro
 Viu com olhos que a terra há de comer

Só eu não vejo, podem crer
 Ou com certeza, são meus olhos que não querem ver
 Sou feliz, pois nada enxergo
 E gosto tanto dela que sou cego
 Se ela faz alguma coisa, a Deus entrego
 Tenho dois olhos, mas finjo que nada enxergo
 Mas tenho fé que Deus há de cegar
 Toda essa gente que vê o que ela faz, e vem me contar.

Embora afirmando que “Já não é o primeiro que vem me dizer / que ela estava no baile, nos braços de outro”, o eu lírico aparentemente tenta inocentar sua amada a partir do uso da conjunção “se” (“Se ela faz alguma coisa, a Deus entregue”), que remete a falseta ao campo da possibilidade. De acordo com Pereira, essa cegueira voluntária “pode representar uma libertação dos olhos opressores da moral social que alardeia a construção paradigmática (e bastante ficcional) da família” (PEREIRA, 2013, p. 8), concentrada numa expressão monogâmica assegurada à mulher, especialmente se nos atentarmos para os versos finais da canção: “Mas tenho fé que Deus há de cegar / Toda essa gente que vê o que ela faz, e vem me contar”. Ironicamente – talvez por não ter expectativa de que a personagem feminina modifique seu proceder –, esses dois últimos versos da canção se relacionam como derradeira esperança do homem que, alienado, prefere transferir a responsabilidade pelo reordenamento da situação à vontade divina, confiando na onipotência de Deus. Para Pereira, esta canção “é dotada de certo coloquialismo, pois se constrói sob a ótica da sabedoria popular: ‘o amor é cego’” (PEREIRA, 2013, p. 6). Parafraseando outro provérbio, poderíamos dizer que “o que os olhos não veem, as más línguas não contam”. Dessa forma, ao desejar a cegueira de “toda essa gente que vê o que ela faz”, o eu lírico viveria mais feliz com sua amada, devotando a ela um amor incondicional. Talvez por esse motivo a traição seja apresentada de modo ambíguo, visto que ao negá-la o homem também a afirma, como nos versos seguintes: “**Só eu não vejo, pode crer / Ou com certeza, são meus olhos que não querem ver**” (grifos nossos).

Aqui, ao contrário de tantos outros sambas, temos uma personagem masculina resolvida com a traição feminina que, apesar desta, não abandona ou ameaça sua companheira (a qual pode ser associada, dada essa caracterização, à “piranha”), aceitando com devida resignação o comportamento transgressor da mulher, sem que o mundo masculino seja desestabilizado.

Conforme observa Bourdieu, a respeito do amor como uma “exceção à lei da dominação masculina, [e] uma suspensão da violência simbólica” (BOURDIEU, 2002, p. 129), as forças

[...] que prendem os homens com a magia dos arroubos da paixão, fazendo-os esquecer dos deveres ligados a sua dignidade social, determinam uma inversão na relação de dominação, inversão que, ruptura fatal da ordem comum, normal, natural, é condenada como uma falta contra a natureza e destinada, como tal a reforçar a mitologia androcêntrica. [...] Nesta espécie de trégua milagrosa, em que a dominação parece dominada, ou melhor, anulada, e a violência viril

apaziguada [...] cessa a visão masculina, sempre cinegética ou guerreira das relações entre os sexos; cessam, no mesmo ato, as estratégias de dominação [masculina] que visam a atrelar, prender, submeter, rebaixar ou subordinar [a mulher], suscitando inquietações, incertezas, expectativas, frustrações, mágoas [e] humilhações [...] (BOURDIEU, 2002, p. 130).

Assim, podemos afirmar que o eu lírico de “Cego de amor”, ao evitar se posicionar de acordo com o comportamento socialmente esperado dele por aqueles que flagram a mulher, prefere fugir da realidade de modo que a cegueira fingida, imposta à traição feminina (que acontece também no baile), mantenha seu mundo organizado. Procurando manter seu equilíbrio emocional que está intimamente relacionado à figura da amada, nessa composição, percebemos como o homem acaba assumindo o papel culturalmente associado ao feminino de resignar-se diante das traições do companheiro. O eu lírico sabe que sem a presença da mulher sofreria ainda mais do que se sabendo traído por ela, em razão disso afirma: “Sou feliz, pois nada enxergo. / [...] / Tenho dois olhos, mas **finjo que nada enxergo**” (grifos nossos).

Se a conformidade do sujeito poético de “Cego de amor” nos chama a atenção por ser pouco cantada nas composições de Geraldo Pereira, tal espanto não ocorre com o conformismo feminino, evidenciado na letra de “Resignação⁵⁶” (1943), na qual temos a exposição de um discurso masculino que anuncia suas faltas, mas valoriza a figura da mulher “doméstica” que, mesmo traída, assegura o conforto (maternal) do lar.

(Versão masculina)

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

⁵⁶ “Resignação” possui uma peculiaridade: apresenta uma versão da primeira parte com eu lírico masculino, a que analisamos aqui, e uma versão para mulher, na qual observamos uma espécie de cobrança feminina a respeito de apenas ela cumprir a sua parte do contrato social do casamento. Seguem os versos: “Quem é que lava a roupa / Pra você dançar? / Quem é que não marca a hora / Pra você chegar? Quem é que sofre com resignação / Quando você traz a gola do terno / Suja de batom? Mas ontem você faltou / Com o respeito para mim / Trazendo o lenço manchado de carmim” (CAMPOS et al., 1982, p. 154). Além disso, a canção é um diálogo, formado por duas vozes, uma masculina, outra, feminina.

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

Já apontamos que a imagem da mulher “rainha do lar” correspondia a um discurso que fora construído culturalmente pela Igreja, ensinado por médicos e juristas, legitimado pelo Estado e divulgado pela imprensa como a principal e mais importante função da mulher, a qual se realizava no espaço doméstico e domesticado da casa. Dessa maneira, percebemos como a letra de “Resignação” se inicia com o eu lírico masculino descrevendo os cuidados e compreensão da companheira: “É ela quem lava a roupa / Para eu ir dançar / E nem sequer marca a hora / Para eu regressar!”. A personagem feminina, pelo zelo e cuidado apresentados, pode ser associada àquela classificada por Berlinck como “doméstica”, pois, além do cuidado conjugal, o homem recebe da companheira um tratamento quase maternal, comprovado pela admiração masculina de ela “nem sequer marca[r] a hora” para o seu retorno do baile. Para o homem “protegido”, o relacionamento conjugal parece estar fundamentado em algo mais próximo de uma relação maternal que necessariamente sexual, pois ele busca na boemia (portanto, fora do lar) formas de satisfação sexual. O escape masculino, segundo propõe o eu lírico, é aceito com resignação pela mulher, ainda que ela sofra: “É ela quem sofre com resignação / Quando eu chego com a gola do terno / Suja de batom”.

A alusão ao sofrimento da mulher explicita que a domesticação feminina não é completa, considerando a queixa da companheira que inverte momentaneamente o discurso de aceitação sugerido na primeira estrofe. Apesar de as traições masculinas aparentemente serem recorrentes, para a esposa, acostumada com manchas de batom no colarinho masculino, encontrar um “lenço sujo de carmim” sugere uma espécie de atenção maior, por parte da personagem masculina, ao secar, com seu próprio lenço, o rosto do seu par dançante. Este fato gera uma suposta insurreição feminina, visto que o envolvimento do homem por esta mulher pode representar mais do que uma relação extraconjugal passageira, como as anteriores, comprovada pelos versos: “Mas ontem você **faltou / Com o respeito** para mim / Trazendo o lenço manchado de carmim” (grifos nossos).

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

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

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

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

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

A pesquisadora destaca que por serem “construídas com base em nossas normas de interação social” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 142), nem sempre essas estratégias eram conscientes por quem as usava – muito menos por quem era controlado por elas. Em razão disso podemos pensar que a pretensa ameaça feita pela esposa ao marido (“É preciso mudar de pensar / Porque a minha paciência / Pode se esgotar”) seria uma espécie de estratégia feminina de convencimento a partir da qual se esperava interromper o comportamento libertino do homem ou, pelo menos, que houvesse mais cautela em relação aos lenços e golas, de modo a evitar a separação do casal, fato que colocaria a mulher em uma situação socialmente desvantajosa.

Na letra de “Resignação”, o baile representa uma espécie de refúgio masculino, onde tudo é permitido, inclusive relações com outras mulheres, diferentes da que ele tem em casa, recolhida e submetida às tarefas domésticas desempenhando o papel de esposa: cuidar, com carinho, do asseio e da apresentação do companheiro. A canção demarca, assim, territórios específicos de atuação masculina (público) e feminina (privado), considerando ainda a existência de espaços também diversos para tipos femininos diferentes. Se a mulher “doméstica” que engoma a roupa do marido é associada ao território doméstico, concentrada nos afazeres da casa e na manutenção da vida a dois, tendo para isso inclusive que submeter-se à traição e à humilhação (“Mas ontem você faltou / Com o respeito para mim / Trazendo o lenço manchado de carmim”); as outras, as “piranhas” donas de batons e carmins, desfilam por espaços públicos, associando-se a perfis femininos mais livres do ponto de vista sexual e moral. Entretanto, como nos adverte Saffiotti,

Em qualquer dos casos – o da dona-de-casa e o da mulher objeto sexual – a mulher está obedecendo aos padrões estabelecidos pela sociedade brasileira. Ela pode ser a esposa legal, a namorada oficial ou pode ser a outra, aquela que proporciona prazer ao homem, mas a quem é negado o direito de ser a mãe dos filhos deste homem. Aparentemente, estes dois modelos ou arquétipos de mulher são opostos. Na verdade, existem diferenças entre eles. Todavia, o mais importante é mostrar sua identidade básica: esposa legal ou “a outra”, a mulher é sempre escolhida, não escolhe (SAFFIOTTI, 1987, p. 32, grifo da autora).

Considerando que ambas as figuras femininas se submetem ao domínio do homem, é possível pensar também no tipo masculino representado na canção que, mesmo associado ao mundo do lar e de suas responsabilidades, ganha permissão para ultrapassar seus limites, reinando soberano tanto no baile quanto na casa, visto a resignação final da

companheira na projeção de que um dia ponha fim ao seu relacionamento, ou de que seu companheiro mude de conduta.

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

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

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

Pode arrumar sua roupa, porque acabou a “sopa”
Volte ao baile,
Vá dançar melhor.
Abusou da confiança
Você já não é mais criança
Se eu lhe perdoar
Fará depois pior...

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

Em “Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o ‘Estado Novo’”, o historiador Adalberto Paranhos destaca como a canção popular, produzida nas décadas

de 1940 e 1950, buscava “captar vozes destoantes das falas oficiais [do Estado Novo], em especial no campo das relações de gênero” (PARANHOS, 2013, p. 134). Paranhos aponta que, de um lado, temos

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

Há de se pensar, nesse caso, que a tipologia feminina proposta por Berlinck (e retomada por Oliven) transita na representação da mulher nas canções de Geraldo Pereira, nas quais as relações entre os gêneros não são reduzidas à vitimização feminina e, talvez por esse motivo, como analisa Paranhos, a respeito das personagens femininas retratadas em composições desse período, as mulheres despontem como “capaz[es] de quebrar cadeias de padrões de conduta instituídos” (PARANHOS, 2013, p. 143) e socialmente estabelecidos para elas, tal como podemos observar na maioria das composições de Geraldo Pereira analisadas aqui.

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

Destacamos o caráter dúbio da personagem feminina que parece causar “aborrecimentos” costumeiros a seu companheiro e, depois, estrategicamente, volta “com cara de santa” “pedindo perdão”. Ao afirmar que “não é a primeira vez / que você me aborrece” e que “se eu lhe perdoar / fará depois pior”, podemos supor que, apesar de o homem considerar a ida ao baile como uma falta intermediária, ela deve ser punida com rigor, privando a mulher do espaço seguro do lar, para lançá-la ao espaço subversivo da rua, onde ela perderia sua respeitabilidade social. De acordo com DaMatta,

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

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

Conforme assevera DaMatta, o Carnaval propõe o dismantelamento de “grupos elementares”, como a família, por exemplo, permitindo que o período seja apresentado como válvula de escape masculino dentro do universo temático amoroso. É o que ocorre, por exemplo, na letra da composição “Até quarta-feira” (1942).

A batucada começou
Adeus, adeus
Oh minha querida eu vou
Não sei pra que você chorar
Se quarta-feira
Eu tenho que voltar

Tenha paciência
Sou eu que marco a cadência
Da bateria
Se eu faltar fico mal
Com o pessoal
Porque eu sou diretor
Mestre de harmonia.

Nessa composição, percebemos que uma vez estabelecido o relacionamento conjugal, dentro do mundo do samba, o fracasso da relação não se dá apenas por meio de razões ético-afetivas, mas também pela influência desse universo que permite ao homem despedir-se da mulher, repreendendo-a: “Não sei pra que você chorar”. Para DaMatta,

Nesse ritual sem donos, o indivíduo desgarrado é que é tomado como ponto de partida. [...] É o “folião” que decidirá o modo como irá “brincar” o Carnaval: se só ou acompanhado, se permanentemente acasalado ou buscando a cada dia uma nova parceira, se com roupa ou sem roupa, se usando vestes quotidianas ou uma fantasia, se individualmente ou incorporado a uma individualidade maior: um clube, um bloco, uma escola de samba. A regra [...] é não ter regra (DAMATTA, 1990, p. 121, grifos do autor).

Assim como acontece em “Sem compromisso”, o conflito amoroso deve-se à exposição de homem e mulher no espaço público. Se lá é a mulher quem extravasa seus limites domésticos, flertando com a traição e até com a violência; aqui, o choro feminino é decorrente do extravasamento masculino no espaço simbólico da libertação proporcionado pelo Carnaval. A personagem feminina recorre à estratégia feminina do pranto quando entende que o companheiro irá brincar o Carnaval sozinho, enquanto ela permanecerá no espaço da casa submetida à harmonia e à calma sem poder ao menos queixar-se. Enquanto isso, a personagem masculina vivencia uma situação oposta dentro do ambiente externo da comemoração, sendo que, tal qual o sujeito poético analisado em “Escurinha”, este também possui uma função prestigiada dentro da escola de samba. Se naquela composição o homem era o “diretor” capaz de transformar a mulher em uma “bamba”; nesta, a posição definida é a de “diretor mestre da harmonia”, aquele que “marca a cadência da bateria”, ou seja, ambas as personagens masculinas pertencem a um grupo social que, de uma certa maneira, acabam por transformar as companheiras em “personalidades”.

A esse respeito, ao analisar características do samba malandro, Matos afirma que “a figura mitológica do malandro [...] é indissociável da figura do sambista, e um dos principais atributos do sambista é justamente ser ‘mestre de harmonia’” (MATOS, 1982, p. 68). Ao explicar o prestígio atribuído a essa figura carnavalesca, a pesquisadora demonstra que

A importância atribuída ao mestre de harmonia e ao sambista em geral advém sempre de sua função no conjunto. Diversamente da tendência revelada pela cultura ocidental cristã a individualizar e particularizar extremamente o artista (sobretudo a partir do Romantismo), a valorização do indivíduo nesta cultura negro-proletária parece dar-se geralmente em função de sua integração na coletividade. [...] Por isso, quando se valoriza em primeira pessoa, é antes de mais nada ao seu papel de sambista que se deve a valorização (MATOS, 1982, p. 68-69).

Durante os três dias do reinado de Momo, segundo observa DaMatta, “a vida passa a ser filtrada por motivações de ‘ter que divertir-se’, e ‘ter que aventurar-se’, ‘fazer com que algo aconteça’, as quais são proposições paradoxais, porque opostas às do mundo diário” (DAMATTA, 1990, p. 114, grifos do autor). Em razão disso o homem questiona a mulher, “Não sei pra que você chorar / se quarta feira / eu tenho que voltar”, deixando para trás a função social de mestre de harmonia. Ao simplificar a argumentação, pedindo “tenha paciência”, ele demonstra que “a liberação proporcionada pelo Carnaval é vista como efetiva, porém transitória, relativizada por uma outra realidade” (MATOS, 1982, p. 53), a

de homem casado e cumpridor dos seus deveres durante o ano todo. Dessa forma, o eu lírico demonstra que

[...] em *casa*, está sujeito ao rígido código de amor e respeito a sua família, o grupo visto como inevitável, inescapável, do qual ele é um perpétuo dependente e no qual dissolve sua individualidade em muitas ocasiões. A esse grupo, conforme quer nossa ética social, “tudo se deve”, pois é nele que se aprende a ser “alguém”, a tornar-se uma *pessoa*. [...] [No] mundo da “rua”, porém é o oposto. Nele, vemos o indivíduo desgarrado de seu grupo moral e, por isso mesmo, sujeito aos códigos impessoais do trânsito, da oferta e da procura [...] (DAMATTA, 1990, p. 97-98, grifos do autor).

Considerando o exposto, tomamos o Carnaval como um espaço e um tempo intermediários entre a casa e a rua, no qual a negação da rotina real e o deslocamento das ações são vividos sabendo-se que durará apenas “Até quarta-feira”. Nesse sentido, percebemos que, nessa composição, existe um discurso dialógico que nega e ao mesmo tempo afirma uma experiência, tal como explica Matos ao referir-se à simbologia do Carnaval primordial analisada por Bakhtin (que comentamos na introdução desse trabalho e no capítulo 1): o sujeito poético “põe em cena simultaneamente, em perspectiva, tanto o descoroamento das normas que regem a vida cotidiana quanto o seu recoroamento” (MATOS, 1982, p. 53).

Conforme observa Pereira, a letra da composição “Vai que depois eu vou!” (1946) “funciona como reverso de ‘Sem compromisso’, pois a queixa masculina (contra a mulher) diz respeito ao não transbordamento desta no samba enquanto o homem se farta de brincar o carnaval” (PEREIRA, 2013, p. 8-9). Vejamos a letra:

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

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

Ao contrário do que ocorre na letra de “Sem compromisso”, na qual a figura feminina demonstra impor a sua vontade de permanecer no baile dançando com quem bem entender; nessa composição temos um sujeito poético masculino que se revolta, pois a companheira deseja que ele volte para casa em sua companhia, justamente quando o samba

se torna animado: “Está louca chamando pra casa / agora que o samba enfezou”. Ao afirmar “Estou com uma turma pra cabeça”, notamos como a figura masculina estabelece o espaço social do samba como um lugar que “reforça a cumplicidade entre [...] [os homens], ao mesmo tempo em que os afasta do mundo real” (BORGES, 1982, p. 94).

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

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

Embora esteja fantasiada (e a fantasia tê-la custado ao marido: “Gastei um dinheirão / na sua fantasia”), percebemos como a mulher não está disposta a representar o seu papel no palco carnavalesco, pois pretende voltar para o curso da sua vida doméstica diária. Com isso, a canção “marca também o tema do carnaval / do samba como momento de extravasamentos das opressões do dia a dia – o que inclui uma mulher ordenadora do lar” (PEREIRA, 2013, p. 8-9), fazendo-nos sugerir que esse perfil feminino controlador aponta para responsabilidade masculina de chefe da família. Conforme argumenta Pinsky, nesse momento, já começavam a aparecer “algumas esposas [que] desafiam as normas de gênero e aprendem a garantir, mesmo pelo confronto direto, seu espaço de opinião no dia a dia doméstico e em seu relacionamento com o marido” (PINSKY, 2014, p. 243). No entanto, a despeito do querer feminino, na letra de “Vai que depois eu vou”, acaba imperando a vontade do homem, que categórico encerra a questão: “Não aborreça / vai que depois eu vou!”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra artística de Geraldo Pereira foi produzida em um período (1938-1955) em que a sociedade brasileira experimentava profundas transformações. Se, por um lado, avançava e se modernizava, por outro ainda mantinha uma estrutura familiar patriarcal arcaica em que as relações interpessoais eram regidas por normas que permitiam ao homem um nível de liberdade bastante amplo e restringiam a mulher ao espaço simbólico e concreto do lar, esperando dela uma conduta submissa, conforme evidenciamos a partir da composição “Resignação”, por exemplo. Assim, as letras das composições de Geraldo Pereira não são um espelho fiel daquela realidade, mas contém uma visão particular dela, encenando ações que se relacionam com espaços sociais e condutas respectivamente masculinas e femininas.

É comum perceber que as imagens criadas pelos homens a respeito das mulheres dentro da temática lírico amorosa, na composição de sambas, perpassavam a questão das relações de poder e reproduziam conceitos e narrativas, perpetuando discursos com padrões comportamentais fixos para ambos os gêneros. Entretanto, as composições lírico amorosas de Geraldo Pereira, entendidas como esfera discursiva e documental, cujas práticas cotidianas representavam as camadas de baixa renda da população carioca, além de veicular percepções da realidade objetiva dentro do contexto em que o compositor estava inserido – a respeito do qual destacamos os espaços sociais e históricos, aqui representados pelas casa e rua, com seus bailes e gafieiras –, também contrapunham-se às normas do comportamento ditas apropriadas para época em que foram produzidas e acabavam por reformular, de certa maneira, os limites socialmente fixados para homens e mulheres. Não sem razão chama a atenção o número de mulheres que subvertem à norma social e se arrancam de casa, abandonando o lar e a sugestão de uma família, sem que esteja colocado, de modo claro, o motivo da separação, conforme vimos nas letras das composições “Ai, que saudade dela”, “Maior desacerto”, “Lembras-te daquela Zinha” e “Humilde teto”.

Geraldo Pereira expõe, em suas composições, a pluralidade de possibilidades que o compositor observava ao seu redor em relação às temáticas da traição, abandono e reconciliação, sempre inscritas em espaços sociais, dos quais destacamos a casa, a rua e o samba. Isso justificaria o motivo pelo qual, em suas letras (além do estereótipo

tradicionalmente desenvolvido nos sambas da época), tanto podemos encontrar a representação do padrão moral historicamente permitido apenas para os homens, como analisamos na letra da canção “Já tenho outra em seu lugar”, ou personagens femininas assumindo esse lado mais liberado, como em “Acabou a sopa”. Há personagens masculinas que, apesar da pressão social imposta ao “ser homem”, concedem perdão a mulheres que abandonaram o espaço do lar, como analisamos nas letras de “Mais cedo ou mais tarde” ou “Humilde teto”, ou até que se negam a encarar a traição da companheira como na composição “Cego de amor”. Algumas personagens femininas preferem a diversão descompromissada em detrimento do amor masculino, como acontece na letra da composição “Sem compromisso”, ou buscam por outro parceiro, tal qual a narrativa de “Sinhá Rosinha”, em que a mulher troca de companheiro por desejar para si uma figura mais máscula e adequada a padrões comportamentais em dia com a moral masculina.

Nas composições, ao estabelecer relações ora conflituosas em relação aos espaços interno e externo, ora resignadas diante dos embates amorosos por vezes apaziguados por meio de uma ideologia religiosa, percebemos como a capacidade de solucionar os problemas de relacionamento, quando subordinados à vontade divina, sempre colocam o apaixonado em situação de passividade e conformismo, pois a fragilidade impede o homem de agir com determinação para resolvê-los. Tal como analisamos nas letras de “Mais cedo ou mais tarde”, “Escurinho” e “Pisei num despacho”, é a ideologia religiosa que faz com que o sujeito aceite com naturalidade crenças externas como se fossem frutos de sua consciência e aja a partir delas, submetendo-se aos desígnios divinos como situações naturais. Comumente, a personagem masculina abandonada implora a Deus pela volta da mulher amada, tornando sua felicidade consequência da intervenção celeste. Nesse caso, é como se o eu lírico não reconhecesse o livro arbítrio da mulher, que pode agir apenas para o abandono (para macular sua paz interior), mas não para o retorno ao lar, que é realizado, em última hipótese, por meio da vontade de uma força sobrenatural, conforme observamos na letra da composição “Mais um milagre”. Embora as mulheres estejam submetidas a regras de comportamento bem específicas e limitadoras, muitas vezes resignadas ao papel doméstico historicamente imposto a elas, percebemos que em algumas composições a personagem feminina acaba ocupando o espaço público do prazer/lazer, consagrado a eles, conforme vimos em canções como “Sem compromisso” e “Chegou a bonitona”.

Recusando-se a encenar o papel de objeto doméstico, a maior parte das personagens femininas criadas por Geraldo Pereira, ora são representadas como aquelas que abandonam o lar e não se sujeitam às vontades masculinas, ora desestabilizam o homem ao desarticular a ordem familiar através da traição, expondo-o a uma fragilidade emocional bastante grande, ainda que elas possam vir a sofrer as consequências por seus atos de “rebeldia”. Por outro lado, o homem, mesmo sendo a personagem que exerce o papel dominante, para quem o adultério é socialmente permitido, acaba sofrendo com um processo ideológico de castração – também imposto a ele –, pois, basicamente, não pode demonstrar seus sentimentos a partir do pranto tornado público e deve ser capaz de garantir a subsistência da família (principalmente a partir do oferecimento de um lar para a mulher).

REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. *Afro-Ásia*, n. 34, p. 189-235. 2006. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21117/13706> Acesso em: 12 set 2016.

ANDRADE, Victória Kellen de; PEREIRA, Cilene M. Música popular brasileira e gênero: como se cantam as mulheres? *Revista da Universidade Vale do Rio Verde*, Três Corações, v. 15, n. 1, p. 118-128, jan. / jul. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/revistaunincor/article/view/4020/2931>> Acesso em: 20 maio 2017.

AZEVEDO, Ricardo. *Letras de samba, modelos de consciência e discursos populares*. Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Letras-de-samba.pdf>> Acesso em 12 ago. 2016.

AZEVEDO, Ricardo. Palestra: O abençoado e o danado do samba. *Caixas com Letras – Cultura popular, artesanato de tradição e livros afins*. Caderno Arte Sol2, Publicação ArteSol Artesanato Solidário, 2006, p. 53-70. Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Abençoado-e-danado-do-samba-1.pdf>> Acesso em 20 set. 2017.

AZEVEDO, Ricardo. O abençoado e o danado do samba São Paulo, Edusp, 2013, no prelo. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wpcontent/uploads/abencoad_danado_samba_intr o.pdf> Acesso em 20 set. 2017.

BACHELARD, Gaston. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana; O ninho. In: *A poética do espaço*. São Paulo: abril Cultural, 1974, p. 199-244; 255-265 (Coleção Os pensadores).

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

BÍBLIA. Tradução Ecumênica. São Paulo: Loyola, 1994.

BORGES, Beatriz. *Samba-Canção. Fratura & Paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CALDAS, Cláudio. Histórias do samba e do choro: *A Festa da Penha*, 2013. Disponível em: <http://sambabook.blogspot.com.br/2013/01/a-festa-da-penha.html> acesso em 09 jan. 2017.

- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.
- CALDEIRA, Jorge. *Pelo telefone: A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CAMPOS, Alice Duarte Silva de et al. *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Funart, 1983.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- CAVALCANTI, Luciano M.D. Música popular e poesia no Brasil: um breve percurso histórico. *Revista Darandina*. v. 4, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/M%C3%BAsica-popular-e-poesia-no-Brasil-um-breve-percurso-hist%C3%B3rico.pdf>> Acesso em: 29 set. 2016.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- COLEÇÃO FOLHA: raízes da música popular brasileira. Disponível em: <<http://raizesmpb.folha.com.br/vol-23.shtml>> Acesso em: 24. Ago. 2016.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte do Brasil*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>> Acesso em: 29 set. 2016.
- DINIZ, André. *Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo, Art Ed., 1977.
- FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- FIORAVANTI, Alberto Rosa. “...ao cair da tarde, os sinos soavam convidando-nos à oração...” *Jornal O Diário Edição online*. 29 jun. 2016. Disponível em: <<http://www.diarionf.com/artigo-471/%E2%80%9C...ao-cair-da-tarde-os-sinos-soavam-convidando-nos-a-oracao...%E2%80%9D>> Acesso em: 22 jun. 2017.
- 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: 22 ago. 2016.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

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

MENEZES, Adélia Bezerra. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

NEGREIROS, Eliete Eça. *Paulinho da Viola e o Elogio do Amor*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

OLIVEIRA, Larissa Archanjo de. *As mulheres que fazem o samba: um estudo da personagem feminina nos sambas de Ataufo Alves (décadas de 1940 e 50)*. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - UNINCOR, Minas Gerais, Três Corações, 2015.

OLIVEIRA, Larissa Archanjo de; PEREIRA, Cilene M. Tem mulher no samba: a representação da figura feminina nos sambas das décadas de 1940-50. *Boletim de Pesquisa NELIC* (on-line), v. 13, p. 125-145, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2013v13n20p125> Acesso em: 22 ago. 2016.

OLIVEN, Ruben George. A mulher faz e desfaz o homem. Porto Alegre: *Ciência Hoje*, v.7, n. 37, p. 55-62, 1987.

OLIVEN, Ruben George. *O imaginário masculino na música popular brasileira*. [2000?]. Disponível em: http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4586&Itemid=356. Acesso em: 16 jul. 2014.

PARANHOS, Adalberto de Paula. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o “Estado Novo”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15 n. 27, p. 133-144, jul./dez. 2013. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF27/6.3_Alem_das_amelias_musica_popular_relacoes_de_genero.pdf Acesso em: 20 out. 2017.

PEREIRA, Cilene M. De mulheres e malandros: o samba de Geraldo Pereira (e outros sambas). *Recorte*, Três Corações, v. 10, n. 2, jun./dez. 2013, p. 1-19, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1117>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

PEREIRA, Cilene M. *Jogos e cenas do casamento: estudo das personagens e do narrador machadianos em Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite*. Curitiba: Appris, 2011.

PEREIRA, Geraldo. *Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. 1 CD. [Encarte]

PERRONE, Charles. “Literatura de performance” e a poesia da canção brasileira. *Letras e letras da MPB*. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

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

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.

PRATA, Sérgio. A história dos regionais. [2000?]. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao_id=1> Acesso em: 10 nov. 2016.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

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

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. v. 1: 1901-1957, São Paulo: 34, 1997.

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

SOUZA, Eros de et al. A construção social dos papéis sexuais femininos. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v. 13, n. 3, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722000000300016> Acesso em: 20 jun. 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998. v. 4, p. 173-243.

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

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (Org). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia da Letras, 1998. v. 3, p. 511-619.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 261-304.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: Cantos, danças, folguedos: origens*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 26-68.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ, 1995.

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

ANEXOS

As transcrições das 77 letras a seguir seguem as apresentadas na biografia *Um certo Geraldo Pereira*, que foram retiradas “das partituras originais, mesmo quando com erros de português ou diferenciadas da memória musical popular” (CAMPOS et al., 1982, p. 144), sendo que o ano apresentado se refere à data de gravação da canção e não ao ano de sua composição.

“Si você sair chorando” – (26/09/1939)

Si você sair chorando
 Dizendo que vai embora
 Meu amor não ignoro
 O seu pensar,
 Ficarei muito contente
 Vou viver com alegria,
 Espero seu desprezo um dia
 Não vou chorar.

Você vai,
 Que a rua lhe convida
 O que vale duas vidas
 Sem prazer
 Tudo quanto é difícil
 Eu dou-lhe com sacrifício,
 E você não sabe me compreender.

“Acertei no milhar”, com Wilson Batista – (04/04/1940)

Etelvina! (Minha nega!)
 Acertei no milhar
 Ganhei quinhentos contos, não vou mais trabalhar
 Você dê toda roupa velha aos pobres
 E a mobília, podemos quebrar
 Etelvina você vai ter outra lua-de-mel
 Você vai ser madame
 Vai morar num grande hotel
 Eu vou comprar um nome não sei onde
 Vou ser Barão Moreira de Visconde
 Um professor de francês mon amour
 Eu vou mudar seu nome pra “Madame Pompadour”.

Até que enfim
 Agora sou feliz
 Vou percorrer a Europa toda até Paris
 E nossos filhos, oh, que inferno!
 Eu vou pô-los num colégio interno.

Me telefone pro Mané do armazém
 Porque eu não quero ficar devendo nada a ninguém
 Eu vou comprar um avião azul para percorrer a América do Sul
 Mas de repente, mas de repente
 Etelvina me acordou “está na hora do batente”
 Mas de repente, mas de repente
 Etelvina me acordou...
 Foi um sonho minha gente.

“Acabou a sopa”, com Augusto Garcez – (11/09/1940)

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

Pode arrumar sua roupa, porque acabou a “sopa ”
 Volte ao baile,
 Vá dançar melhor.
 Abusou da confiança
 Você já não é mais criança
 Se eu lhe perdoar
 Fará depois pior...

“Olha a cara dela”, com Moreira da Silva – (06/11/1940)

Olha a cara dela, mamãe
 Olha cara dela, papai
 Essa mulher de babador e de touca
 É uma coisa louca
 É uma coisa louca

Sai daqui feiona
 Não te quero ouvir
 Esta tua cara
 Teu nariz de arara
 É que me faz fugir.

“Lembras-te daquela Zinha”, com Augusto Garcez – (15/05/1941)

Te lembras daquela “zinha”,
 Que há muito tempo foi minha,
 Um dia sem ter razão
 Me abandonou?
 E por gostar muito dela,
 Fiz uma casa pra ela,
 Fiquei todo cheio de vida

Mas tudo acabou!

Escreva o que eu digo:
 Se um dia ela voltar
 Eu juro que hei de lhe perdoar.
 Vou te pedir, meu amigo.
 Não criticar o meu ato,
 Eu sei onde é que me aperta o sapato

“Falta de sorte”, com Marino Pinto – (06/03/1940)

Meu Deus tenha piedade
 Já procurei e não encontrei a felicidade
 Duvido que outra alma suporte
 Tamanha falta de sorte
 Faça-me Deus essa caridade!
 Faça-me Deus essa caridade!

É duro mas é verdade
 A minha falta de sorte
 Viver sem felicidade
 Nem por esporte.
 Não quero mal a ninguém
 E padeço como Job
 Eu sofro tanto e ninguém
 De mim tem dó
 (Breque) Vejam só.

“Pode ser?”, com Marino Pinto – (23/06/1941)

Entre nós houve uma contrariedade
 Pra dizer a verdade
 Eu não guardo rancor
 Porque é que você quando passa
 Por mim não me dá mais *bonjour*
 Se eu sempre vi em você
 O meu *rêve d’amour*.

O que houve entre nós
 Foi um mal-entendido
 Tudo eu já fiz pra desfazer
 Porque meu coração não é fingido
 E precisa muito de você
 (Breque) Pode ser?

“Ela não teve paciência”, com Augusto Garcez – (24/06/1941)

Quando vejo tão abandonada
 A minha casinha na estrada
 Me vem a recordação
 Daquela que não teve paciência
 De satisfazer a exigência

Do meu coração
 E ao recordar o passado
 Eu choro
 E soluçando imploro
 Ao Criador
 Para fazê-la voltar
 Porque o meu coração
 Espera a ressurreição
 Do nosso amor.

“Quando ela samba”, com J. Portela – (03/02/1942)

Quando minha cabrocha
 Entra no samba
 Que tem na favela
 Com sua saia de roda
 Verde e amarela
 Sinto mesmo que todos
 Querem sambar
 Cantar com ela
 Eu não sei
 Qual o mistério que há
 Nas cadeiras dela

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

“Tenha santa paciência”, com Augusto Garcez – (06/03/1942)

Hoje por você se ver perdida
 Finge estar arrependida
 Mas eu lhe peço por favor
 Volte, tenha santa paciência
 Já findou a existência
 Do nosso grande amor.

Sem o seu amor eu vou vivendo
 E se você está sofrendo
 Deve bem saber porque
 Para encurtar a conversa
 O meu amor dei a essa
 Que está substituindo você

“Adeus”, com Augusto Garcez – (12/03/1942)

Adeus amor

Eu vou partir
 É bem melhor eu ir
 Eu ir, viver em paz
 Já é demais
 Chega de sofrer
 Juro que não vou me arrepender.
 (Breque) Por isso que eu digo...

Confesso que te amar
 Até morrer
 Foi sempre o meu pensar
 Mas é melhor
 Eu desaparecer
 P'ra meu coração desabafar.

“Sinhá Rosinha”, com Célio Ferreira – (07/04/1942)

Sinhá Rosinha já deixou o seu mulato
 Só porque sofreu um desacato
 Ficou pacato de fato
 Não fazia mais asneira
 Seu ideal hoje é muito diferente
 Mas antigamente
 Dizia todo mundo que era o tal valente
 Lá no morro de Mangueira
 E era um caso encrocado
 Dos diabos para se endireitar
 Só pensava em brigar
 Mas depois veio a regeneração
 – Que transformação! –
 Perdeu o cartaz
 Porque andou procurando evitar
 Uma questão antiga
 E só por isso ela partiu sem briga
 De seu barracão.
 – A mim não interessa –
 Essa foi sua conversa
 E o deixou andar.
 E foi morar com outro
 Mulato bamba do lugar
 Que sabe honrar seu nome
 Que gosta de samba
 E chuta muamba na encruzilhada
 E que pratica boxe
 E joga futebol
 E anda em batucada.

“Lembranças da Bahia”, com Moreira da Silva – (26/06/1942)

Quando eu desembarquei na Bahia
 Linda baianinha de sandália no pé
 Já me esperava cheia de alegria

Com uma figa no pescoço feita de guiné.
 E me disse: “Temos uma igreja
 Que hoje festeja a Festa do Bonfim.”
 E perguntei onde era e fomos lá
 Ver Ioiô e Iaiá sambando para mim

Vi tudo que encontrei por lá
 Tive convites para bons almoços,
 Comi efó e também comi vatapá,
 Acarajé, xinxim apimentado,
 Boas peixadas com arroz e caruru,
 E ainda sinto o sabor nos lábios
 Do jenipapo, da canjica e do angu.

“Ai, que saudade dela”, com Ari Monteiro – (01/09/1942)

Quando bate Ave-Maria
 Lá no alto da Capela
 Ai, ai que saudade dela
 Ai, ai que saudade dela
 Me aflagava noite e dia
 Sempre carinhosa e bela
 Ai, ai que saudade dela
 Ai, ai que saudade dela!

O meu santuário
 Era um caramanchão
 Ela era minha Santa
 E o meu samba-oração,
 Mas um dia por maldade
 Ela quis abandonar
 A voz do meu violão
 E o meu cantar!

“A voz do morro”, com Moreira da Silva – (01/10/1942)

Sabemos que já acabou a praça Onze
 E que as escolas de samba não saem
 Mangueira já participou a Portela
 E esta retransmitindo para o Salgueiro e Favela
 Preparem seus tamborins
 A praça Onze acabou mas nós temos onde brincar
 Por isso não vamos chorar.

Desce a Estação Primeira
 Com seu conjunto de bamba
 Portela e todas as escolas de samba
 Mesmo sem a Praça todos hão de ver
 Que as escolas não deixarão de descer
 A praça Onze acabou mas nós temos onde brincar
 Por isso não vamos chorar.

“Até quarta-feira”, com Jorge de Castro – (04/11/1942)

A batucada começou
 Adeus, adeus
 Oh minha querida eu vou
 Não sei pra que você chorar
 Se quarta-feira
 Eu tenho que voltar

Tenha paciência
 Sou eu que marco a cadência
 Da bateria
 Se eu faltar fico mal
 Com o pessoal
 Porque eu sou diretor
 Mestre de harmonia.

“Samba pro concurso”, com Moreira da Silva – (04/11/1942)

Mangueira este ano está infernal
 O ensaio geral
 Eu fui lá e vi, meu bem
 Lindas pastoras
 Lindos sambas de harmonia
 E uma forte bateria
 Que não respeita a ninguém.

Foi ensaiado
 O samba pro concurso
 Depois o mestre de sala
 Dançou com a porta-bandeira
 Tive a recordação da Praça
 Na sede da Estação Primeira

“Você está sumido” – (02/04/1943)

Nega vem cá,
 Vem ver só
 Como é que o seu nego ficou
 Depois do tal dia neguinha
 Que você deixou
 Quem me conhece
 Passa por mim
 Jogando piadas
 Sorrindo
 Você está ficando acabado
 Hi! Você está sumindo

Você foi embora, criança
 Minha alma ficou quase louca
 Não tiro você da lembrança
 Não tiro seu nome da boca.

Eu sinto-me tão acabado
 Estou que nem posso de dor
 Não queira saber
 É de tanto pensar
 No seu amor.

“Resignação”, com Arnô Provenzano – (01/06/1943)

(Versão masculina)

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

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

(Para a mulher)

Quem é que lava a roupa
 Pra você dançar?
 Quem é que não marca hora
 Pra você chegar?
 Quem é que sofre com resignação
 Quando você traz a gola do terno
 Suja de batom?
 Mas ontem você faltou
 Com o respeito para mim
 Trazendo o lenço manchado de carmim.

“Já tenho outra em seu lugar”, com Ari Monteiro – (11/06/1943)

Agora já tenho outra em seu lugar
 E com ela serei bem feliz
 Se Deus quiser
 Pois você nunca mais apareceu
 Que remédio tinha eu
 Se não arranjar outra mulher.

Se de fato você gostasse de mim
 Não se ausentava assim
 Sem eu lhe maltratar
 Sei que você hoje chora com remorso
 Mas mesmo que queira não posso
 Lhe perdoar

“Jamais acontecerá”, com Djalma Mafra – (09/11/1943)

Por ti
 O que depender de mim farei
 Voltaste
 O mesmo que sempre fui serei
 Porém
 Nunca mais acontece em minha vida
 Amar como eu te amei, querida.

Sofri
 Só mesmo eu que sei
 O que passei
 Nem devo lembrar
 Mas eu sabia que ias embora
 Mas sem demora
 Vinhas me procurar

“Falsa baiana” – (03/04/1944)

Baiana que entra na roda
 Só fica parada
 Não canta, não samba,
 Não bole nem nada
 Não sabe deixar
 A mocidade louca...
 Baiana é aquela
 Que entra no samba
 De qualquer maneira
 Que mexe, remexe,
 Dá nó nas cadeiras
 E deixa a moçada
 Com água na boca...

A falsa baiana
 Quando cai no samba
 Ninguém se incomoda
 Ninguém bate palma
 Ninguém abre a roda
 Ninguém grita “ôba!”...
 Salve a Bahia, “sinhô!”
 Mas a gente gosta
 Quando uma baiana
 Quebra direitinho
 De cima embaixo

Revira os olhinhos
E diz “Eu sou filha de São Salvador!”...

“Onde está a Florisbela?”, com Ari Monteiro – (03/04/1944)

De madrugada
Voltei do baile, na certa
De encontrar minha amada
Achei a janela aberta e as portas
Quero esquecer mas não posso
Tive um pouco de remorso
As horas já eram mortas
Entrei e verifiquei toda casa
Meus ternos já eram cinzas
E meu violão era brasa
Bati na janela da vizinha
D. Estela me diga
Pra onde foi Florisbela

A vizinha respondeu:
- " Quando notei a fumaça
Bem que eu disse, oh! Florisbela
Não é coisa que se faça
Ela contou-me chorando
Que lhe viu nos braços de outro alguém
Oh! meu vizinho, a razão dá-se a quem tem"
(Breque) "Botei fogo também".

“Carta fatal”, com Ari Monteiro – (05/04/1944)

Agora nossa amizade
Tem que terminar
Pois você só chega
Na hora de eu me levantar
E a razão de tanta demora
Não me diz porque
Eu só posso desconfiar de você
Vou embora amanhã
Seja o que Deus quiser
Achei no seu bolso uma carta de mulher

Até parece brinquedo
O que dizia a carta
– “Filhinho, você vem cedo
A sua ausência me mata”
Por isso não vou brigar
Prefiro a separação
E a mim não interessa justificção

“Voltei, mas era tarde”, com Príncipe Pretinho – (13/04/1944)

Eu tinha resolvido abandonar

O amor que até me fez chorar
 Mas a saudade
 Bateu forte no meu peito
 Eu não tive outro jeito
 Se não a procurar. (Bis)

Voltei, como acabo de contar.
 Mas era tarde,
 Já havia outro em meu lugar.
 Já não tenho mais gosto de viver,
 O amor nasceu no meu peito
 E só me faz sofrer.

“Mais cedo ou mais tarde” – (18/04/1944)

Ai, mais cedo ou mais tarde
 Ela tem que voltar
 Meu Deus não posso me conformar
 A outra meu coração não entrego
 Confesso, não nego
 Sem ela não posso continuar

Outra meu coração não aceita
 Parece até coisa feita
 Mas seja o que Deus quiser
 Quero seguir para outro caminho
 Buscar um novo carinho
 Mas meu coração não quer.

“Sem compromisso”, com Nelson Trigueiro – (12/06/1944)

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

Quando toca um samba
 Eu lhe tiro pra dançar
 Você me diz:
 – “Não, eu agora tenho par”
 E sai dançando com ele
 Alegre e feliz
 Quando pára o samba
 Bate palmas, pede bis.

“Bolinha de papel” – (01/02/1945)

Só tenho medo da falseta

Mas lhe adoro oh! Julieta
 Como adoro a Papai-do-céu
 Quero seu amor minha santinha
 Mas só não quero é que me faça
 De bolinha de papel

Tiro você do emprego
 Dou-lhe amor e sossego
 Vou ao banco
 Tiro tudo pra gente gastar
 Posso, Julieta
 Lhe mostrar a caderneta
 Se você duvidar.

“Bonde da Piedade”, com Ari Monteiro – (?/?/1945)

De manhã eu deixo o barracão
 Vou pro ponto de secção
 Cheio de alegria
 Pego o bonde Piedade
 Desembarco na cidade
 Em busca do pão de cada dia,

A princípio meu ordenado
 Era pouco e muito trabalho
 Agüentei o galho e o tempo passou
 Agora fui aumentado
 Passei a encarregado
 A minha situação melhorou.

“Mais um milagre” – (07/03/1945)

A baiana que tanto adorava
 Me desenganou
 Partiu e não quis mais saber
 De sambar para mim
 E agora que eu já não sonhava
 A baiana voltou
 É mais um milagre
 Do nosso Senhor do Bonfim.

Eu tenho em casa
 À cabeceira da cama
 Um Senhor do Bonfim
 A quem me queixei e pedi
 Que olhasse por mim
 E o Senhor, Soberano e Bondoso
 Pra não ver o seu filho perdido
 Foi piedoso, atendeu meu pedido.

“Chegou o dia”, com Elpídio Viana – (?/03/1945)

Tenho dito que vou-me embora
 Mas quando você chora
 Eu não posso resistir
 Ai, valhei-me Nossa Senhora
 Maldita hora em que lhe conheci
 Quero que Deus me dê um castigo
 Se eu falar mais consigo
 Se eu botar de novo meus pés aqui.

Por que é que chora
 Se você gosta de mim, não parece
 Por que é que chora
 Se você me adora, pra que me aborrece
 Há muito tempo que eu vivo nessa agonia
 Dizendo que vou-me embora
 E hoje chegou o dia
 (Breque) Té logo Luzia.

“Conversa fiada” – (21/06/1945)

Chegou ao meu conhecimento
 Que você anda dizendo
 Que vai me deixar
 Por isso muito lamento
 Você sabe muito bem
 Que eu sempre soube amar
 Vá ver que foi algum veneno
 Dessas línguas de tesoura
 Que querem me ver sozinho
 Muito triste desprezado
 Incompatibilizado
 Sem o seu carinho.

Já temos intimidade
 Não há necessidade de você fazer assim
 Eu confesso que lhe adoro
 Minha nega eu choro, choro
 Se esse amor chegar ao fim
 Se fizer questão de jura
 Essa nuvem escura vai se desfazer
 Eu juro minha nega eu não fiz nada
 É conversa fiada
 Pra você se aborrecer.

“Humilde teto”, com Elpídio Viana – (04/10/1945)

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

Nessa solidão

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

“Golpe errado”, com Cristóvão de Alencar e David Nasser – (04/11/1945)

Lá vem ele
 Com seu terno branco engomado
 Trazendo outra morena a seu lado
 E a ‘nega’ dele na casa da ‘branca’ se acabando
 E ainda leva o jantar embrulhado
 É... um golpe errado!
 Todo mundo diz que é...
 É um golpe errado! (Bis)

A hora que ele vai pra batucada
 É a hora que ela chega do trabalho
 E tem que fazer de madrugada
 Bife mal passado
 Pra ele não ficar contrariado.
 Todo mundo diz que é...
 É...um golpe errado!... (Bis)

“Jurei”, com Cristóvão de Alencar – (08/11/1945)

Jurei
 E deixei de jogar
 Deixei de beber e sambar
 Mas ainda não sou feliz porque
 Não consigo deixar de gostar de você.

Do seu amor
 Eu confesso não pude fugir;
 É bem mais fácil deixar de existir...
 A seu lado estou sempre a sofrer,
 Se me separo
 Não tenho prazer de viver...

“Vai que depois eu vou” – (28/11/1945)

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

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

“Ai, mãezinha”, com Ari Monteiro – (25/05/1946)

Ai, mãezinha
 Deixa paizinho dormir sossegado
 Ai, mãezinha
 Tenha paciência, papai está cansado
 Eu preciso dormir
 Pra logo poder trabalhar
 Deixa a briga mãezinha
 Pra quando papai acordar

O sol está quase de fora
 Papai sempre cedo chegou
 Papai hoje chega a esta hora
 Mamãe não gostou
 Mãezinha você tem razão
 Mas logo vou tudo explicar
 E você tem bastante compreensão
 Para me perdoar

“Até hoje não voltou”, com Portela – (25/05/1946)

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

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

“Ainda sou seu amigo” – (02/06/1946)

Um dia gostei da cabrocha faceira
 Fiz uma casinha de zinco e madeira
 Pro resto da vida com ela viver

Um ano depois estava o nosso leito
 Todo destruído e o nosso amor desfeito
 E nós dois a sofrer

Ela tem chorado
 E eu tenho sofrido
 Embora magoado
 Porque fui traído
 Não vivo com ela
 Mas sou seu amigo
 Pois viver com ela
 Que perigo...

“Só quis meu nome” – (02/06/1946)

Estou procurando um quarto
 Perto ou longe da cidade
 Não faço questão de preço
 Nem de liberdade
 Pois preciso é me mudar
 De onde eu moro
 Pra vê se me esqueço
 Pois esquecendo não choro

Seja um apartamento
 Na avenida Beira-mar
 Ou num barracão no morro
 Gratifico a quem encontrar
 Eu preciso é me livrar
 Desta dor que me consome
 Por alguém fui destruído
 E este alguém só quis meu nome

“Abaixo de Deus”, com Elpídio Viana – (05/11/1946)

Abaixo de Deus, foi ela
 Sim! ... foi ela, quem me ajudou
 Eu caí na cama, desempregado
 E nada me faltou.

E o Carnaval vinha chegando
 Eu dizia: - o que será?
 O que será da minha vida
 Se não estou bom até lá...
 Se ela não é ela
 Ao mundo eu dava adeus
 Se hoje estou sambando
 Agradeço a ela abaixo de Deus.

“O pagamento ainda não saiu”, com Ariel Nogueira – (23/12/1946)

Não comprei a baiana
 Que você me pediu
 Porque meu pagamento ainda não saiu
 Mas, tenha calma meu bem,
 O pagamento sai na semana que vem

Se você não sair
 Eles vão falar
 Vão dizer, que eu estou dando azar
 Mas, se tal coisa acontecer,
 Seu Manoel da Leiteria
 É quem vai me defender!

“Pisei num despacho”, com Elpídio Viana – (17/04/1947)

Desde o dia em que passei
 Numa esquina e pisei num despacho
 Entro no samba meu corpo está duro
 Bem procuro a cadência e não acho
 Meu samba e meu verso não fazem sucesso
 Há sempre um porém
 Vou a gafeira fico a noite inteira
 No fim não dou sorte com ninguém.

Mas eu vou num canto
 Vou num pai de santo
 Pedir qualquer dia
 Que me dê uns passes,
 Um banho de ervas
 E uma guia
 Está aqui no endereço
 Um senhor que conheço
 Me deu há três dias
 O mais velho é batata
 Diz tudo na exata
 É uma casa em Caxias.

“Liberta meu coração”, com José Batista – (27/10/1947)

Enquanto a Isabel, a Redentora
 Aboliu a escravidão
 Outra Isabel, tão pecadora
 Escravizou meu coração...
 Ai meu viver é tão cruel
 Liberta meu coração, Isabel.

Meu coração é um escravo perfeito
 Que vive acorrentado em meu peito
 Solta este pobre sofredor
 Que padece demais, por teu amor!

“Bom crioulo”, com Raul Longras – (06/11/1947)

Bom crioulo ensaiou
 E em cima da hora
 Ele disse que não sai
 Vamos levar o Nicanor
 Sem mestre de sala
 É que o bloco não vai.

O Bom crioulo dança bem
 A Isaura não se ajeita
 A dançar com mais ninguém
 Mas se ela ajeitar com o Nicanor
 O bom crioulo vai ficar cheio de dor
 (Breque) Que horror!

“Chegou a bonitona”, com José Batista – (11/09/1948)

Olha só oh!
 Pessoal que bonitona
 Olha o pedaço que acabou de chegar
 Agora sim oh pessoal
 Com a chegada dessa Dona
 Nosso samba tem que melhorar (Bis)

Temos flauta, cavaquinho, violão,
 Temos pandeiro para fazer a marcação
 Temos espaço no terreiro pra sambar
 E uma noite linda de luar
 Agora acaba de chegar a bonitona
 Requebrando pra lá, se requebrando pra cá
 Cadê o moço, cadê o dono dessa dona?
 Se “num” tá eu vou me atraca.

“Que samba bom”, com Arnaldo Passos – (25/11/1948)

Oh! que samba bom
 Oh! que coisa louca
 Eu também estou aí
 Estou aí, o que é que há
 Também estou nesta boca.

Muita bebida
 Mulher sobrando
 Tem até trouxa
 Neste samba se arrumando
 Eu neste samba
 Vou me acabar
 Num samba desses
 Vale a pena a gente entrar.

“Brigaram para valer”, com J. Batista – (?/11/1948)

Vocês brigaram
 Pra valer desta vez
 E eu sei que não estás com ele
 Há muito mais de um mês
 Será que ainda
 Vais me deixar no abandono
 Vem, oh vem
 Que teu pretinho
 Está doidinho
 Pra ser teu dono.

Eu sei que ele
 Deve estar sofrendo
 Horriavelmente
 Porque te perdeu
 Mas eu padeço
 Mais do que ele
 Porque teu amor
 Nunca me pertenceu.

“Vou dar o serviço”, com José Batista – (?/12/1948)

Você se mata, para manter esta mulher
 E ela procede mal como quê...
 Se você promete,
 Que não me compromete
 Eu vou dar o serviço a você.

Com outro abarracada
 Ela estava lá na praça
 Quando me viu ficou sem graça
 E isto é antigo como quê
 Mas todo mundo tem medo
 De dar o serviço a você.

“Roubaram o livro de ouro”, com Arnaldo Passos – (?/12/1949)

No livro de ouro do bloco
 Todo mundo ajudou
 Até o miserável do Zé Padeiro
 Que não dá um pão a ninguém,
 Assinou
 E o dinheiro do bloco
 O Zé da Carola, levou.

Zé da Carola
 Sem sossego vai viver
 O dinheiro não é dele
 Ele tem que devolver
 No nosso morro
 Ele não vai mais andar

Demos parte no distrito
 Ele em “cana”
 Vai entrar!
 (Breque) E vai mofar!

“Perdi meu lar”, com Arnaldo Passos – (24/08/1950)

Perdi meu lar
 E até hoje
 Não sei bem por quê
 Ai meu amor
 Eu procurei
 Ser leal com você. (Bis)

Nunca no mundo
 Senti tanta dor
 Juro por Deus
 Os meus carinhos de amor
 Eram só seus.

“Os caprichos meus”, com Arnaldo Passos – (10/10/1949)

Quem me abandonou
 ontem chegou a mudar de cor
 com ciúmes quase desmaiou
 quando me viu com meu novo amor.

No amor adquiri
 uma cruel paixão
 não sei porque sofri
 tamanha ingratidão
 Mas quem deixou meu lar
 e não me disse adeus
 eu ontem suplantei
 com os caprichos meus.

“Minha companheira” – (?/?/1949)

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

Se algum companheiro
 De minha consideração
 Tentar contra mim
 Um golpe de traição
 Ela me chama e diz meu benzinho
 Fulano vive contigo
 Mas abre o olho que ele não é teu amigo.

“Boca rica”, com Arnaldo Passos – (10/10/1949)

Pessoal vamos beber
 Pra dona da casa
 Não se aborrecer
 Vamos agradecer
 A dona “Chica”
 Pra gente não perder
 Esta “boca rica”.

Comida a noite inteira
 Bebida a toda hora
 Mulheres de baiana
 Com barriguinhas de fora
 O samba só acaba
 Depois que rompe a aurora
 A gente tem dinheiro
 E condução pra ir embora.

“Sem destino”, com Oldemar Magalhães – (14/01/1950)

Eu canto assim
 Prá esconder
 A dor da ingratidão
 De quem me faz sofrer. (Bis)

Sem destino
 Vou pensando
 Até meu dia chegar
 Entreguei o coração
 A quem não sabe amar.

“Ela” – (?/?/1950)

Ela
 deixou tudo que eu dei
 Foi embora com outro (Ai! Meu Deus)
 Para onde, eu não sei. (Bis)

Minha dor não tem fim
 Só Deus é quem pode ter pena de mim
 Não sou mau, não errei
 Não mereço chorar
 O que eu já chorei.

“Não quero você”, com Arnaldo Passos – (02/05/1951)

Me deixa em paz
 Não quero mais lhe ver
 Você me fez chorar

Você me fez sofrer.

Seu corpo eu sei
 Que outro abraçou
 Seu rosto eu sei
 Que outro já beijou
 Minha mágoa é maior porque
 Eu só amava você.

“Mexe mulher”, com Arnaldo Passos – (15/08/1950)

Mexe pelo amor de Deus mulher
 Pro samba não esfriar
 Mostra o que tem nas cadeiras
 Faz essa raça endoidar.

Quando você
 Não puder mais mexer
 Quando você
 Não puder mais sambar
 Pode cair nos meus braços
 Que eu deixo você descansar.
 (Breque) “Mexe mulher”.

“Fugindo de mim”, com Arnaldo Passos e Valdir Machado – (15/09/1950)

Você anda fugindo de mim
 Oh! vem comigo querida
 Você caindo em meus braços
 Você provando meus beijos
 Você não quer outra vida!

Ai é triste o meu viver
 Você só veio ao mundo
 Pra me fazer sofrer
 Vem matar a minha dor
 Eu já sofri bastante
 Eu quero o seu amor...

“Pedro do pedregulho” – (01/12/1950)

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

Estelinha, o orgulho do morro
 Mulher disputada que quando ia ao samba acabava pancada

A Pedro dos Santos, deu seu grande amor,
 E ele trocou
 O revólver que usava fingindo um embrulho
 Por uma marmita e sobe o Pedregulho
 À noite cansado, do seu batedor.

“Cego de amor”, com Wilson Batista – (?/?/1952)

Cego, não vejo nada
 Já não é o primeiro que vem me dizer
 Que ela estava no baile nos braços de outro
 Viu com olhos que a terra há de comer

Só eu não vejo, podem crer
 Ou com certeza, são meus olhos que não querem ver
 Sou feliz, pois nada enxergo
 E gosto tanto dela que sou cego
 Se ela faz alguma coisa, a Deus entrego
 Tenho dois olhos, mas finjo que nada enxergo
 Mas tenho fé que Deus há de cegar
 Toda essa gente que vê o que ela faz, e vem me contar.

“Ministério da economia”, com Arnaldo Passos – (07/08/1951)

Seu Presidente
 Sua Excia. mostrou que é de fato
 Agora tudo vai ficar barato
 Agora o pobre já pode comer.
 (Breque) Até encher!
 Seu Presidente
 Pois era isso que o povo queria
 O Ministério da Economia
 Parece que vai resolver
 Seu Presidente
 Graças a Deus não vou comer
 Mais gato
 Carne de vaca no açougue
 É mato
 Com meu amor eu já posso viver
 Eu vou buscar minha nega
 Pra morar comigo
 Eu sei que agora não há perigo
 Porque de fome ela não vai morrer

A vida estava tão difícil
 Que eu mandei minha nega bacana
 “Meter os peitos na cozinha de madame
 Em Copacabana
 Agora vou buscar a nega
 Porque gosto dela pra cachorro
 E os gatos é que vão dar
 Gargalhadas de alegria lá no morro.

(Breque) Hum! Hum! Hum!
Miau! Miau!

“Polícia no morro”, com Arnaldo Passos – (?/1951)

Polícia “tá” no morro
Atrás do cabrito do doutô
Que o Bento matou e fez tambô
O comissário mandou dizer
Que a escola só sai
Se o cabrito aparecer.

Fez ver a diretoria
Que toma a bateria
Encana o pessoal
Termina com a sujeira
Toma o apito e a bandeira
Acaba com o Carnaval.

“Aquele amor” – (05/11/1951)

Aquele amor
Que era os sonhos meus
Me abandonou
Sem dizer adeus...

E nunca mais
Fui feliz em meu viver
É por isso que sofrendo estou
Por alguém! que não posso esquecer.

“Tribo do Caramuru”, com Hélio Ribeiro e Álvaro Xavier – (?/11/1951)

Na tribo dos Aymorés
Todo mundo usava pena
Até o pajé
Mas na tribo dos caramurus
A ordem é essa:
– Todo mundo nu!

O homem era “fogo”
Mas topava o nudismo
Já aderiu ao existencialismo.
Naquele tempo, seu Caramuru
Dava esta ordem: – Todo mundo nu!

“Promessa de um caboclo”, com Arnaldo Passos – (27/03/1952)

Oh! meu Deus que crueldade
Dessa gente da cidade
A cabocla me levar

Hoje eu vivo apaixonado
 No meu rancho abandonado
 Mas se um dia ela voltar
 À capela irei depressa
 Pra pagar uma promessa
 E rezar uma oração
 Vou cortar muita madeira
 Pra acender uma fogueira
 Em louvor à São João.

Quando olho pra parede
 Onde eu tinha a minha rede
 Pendurado vejo o pinho
 Numa solidão tamanha
 Entre as teias de aranha
 Solitário num cantinho
 Nesta dor eu vivo imerso
 Já não canto mais meu verso
 Pois não sinto animação
 Não há mais felicidade
 A tristeza da saudade
 Tomou conta do sertão.

“Escurinha”, com Arnaldo Passos – (?/02/1952)

Escurinha!
 Tu tens que ser minha
 De qualquer maneira
 Te dou meu boteco, te dou meu barraco
 Que eu tenho
 No morro de Mangueira!
 Comigo não há embaraço
 Vem que eu te faço,
 Meu amor!
 A rainha da escola
 De samba
 Que teu nego é diretor
 (Escurinha vem cá). (Breque)

Quatro paredes de barro
 Telhado de zinco
 Assoalho no chão!
 Só tu escurinha
 É quem está faltando
 No meu barracão!
 Sai disso bobinha
 Só nessa cozinha
 Levando a pior!
 Lá no morro eu te ponho
 No samba
 Te ensino a ser bamba

Te faço a maior.

“Lar desabitado”, com Arnaldo Passos – (19/05/1952)

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

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

“Não consigo esquecer” – (07/08/1952)

Eu não consigo esquecer
 O meu maior amor
 E por isso que hoje eu canto
 Procurando esquecer a dor.

Não quero mais saber do amor
 Porque me fez chorar de dor
 Eu canto mesmo sem prazer
 Mas, o meu pranto ninguém há de ver.

“Olha o pau-peroba”, com Buci Moreira e Albertina Rocha – (08/10/1953)

Olha o pau!
 Olha o pau! (bis)
 Pau, pau-peroba!
 Olha o pau que matou a cobra! (Bis)

Salve pau-peroba!
 Que mostrou que é bamba

Que matou a cobra
Que surgiu no samba.

“Cabritada malsucedida”, com Jorge Gebara – (26/06/1953)

Bento fez anos
E para almoçar me convidou,
Me disse que ia matar um cabrito
Onde tem cabrito eu vou
E quando o ‘comes e bebes’ começou
No melhor da cabritada
A Polícia e o dono do bicho chegou.

Puseram a gente sem culpa
No carro de rádio-patrolha e levaram
Levaram também o cabrito
E toda a bebida que tinha quebraram
Seu comissário zangado
Não “tava querendo ninguém dispensar
O patrão da Sebastiana
É que foi no distrito
E mandou me soltar.

“Juracy”, com Plínio Costa – (18/07/1954)

Parece
Que eu estava adivinhando
Ó Juracy
Que hoje você vinha por aqui.
Você não morre tão cedo
Eu digo isso porque agora mesmo
Eu falava em você...

Agora mesmo
Eu tentava saber
O seu endereço pra ver
O que acontecia com você, amor
Não suma de mim assim
Que é maldade
Não faça essa ruindade
Eu peço a você por favor...

“Maior desacerto”, com Silva Júnior e Ari Garcia – (?/01/1954)

Eu vou procurar
Aquela mulher
Dizem que ela anda por aí
Preciso encontrar
Aquela mulher
Chega o que eu sem ela já sofri
Oh! Deus, sem a minha querida
Estou no maior desacerto da vida.

Não há remédio
 Não há doutor
 Para curar essa dor
 Oh! Deus, sem a minha querida
 Estou no maior desacerto da vida.

“Mambo da bonitona”, com José Batista – (??/1954)

Não tem letra conhecida. Parece ter sido só melodia e ser uma adaptação da melodia de “Chegou a bonitona” para o ritmo de “mambo”, então em grande evidência. A partitura informa ser “gravada em Discos Continental”, mas achamos que nem a Continental Discos sabe disso (CAMPOS et al., 1982, p. 175).

“Eu vou partir” – (05/10/1954)

Eu vou partir
 Já fracassei
 Já te perdi
 E eu sem teu amor
 Não posso mais
 Viver aqui.

Teu olhar confessou
 Que eu pra ti
 Nada mais sou
 Só lamento é deixar
 Os lábios teus
 Para outro beijar.

“Escurinho” – (26/11/1954)

O escurinho era um escuro direitinho
 Agora tá com a mania de brigão
 Parece praga de madrinha
 Ou macumba de alguma escurinha
 Que ele fez ingratidão
 Saiu de “cana” inda não faz uma semana
 Já a mulher do Zé Pretinho carregou
 Botou embaixo o tabuleiro da baiana
 Porque pediu fiado e ela não fiou.

Já foi no morro da Formiga procurar intriga
 Já foi no morro do Macaco, lá bateu num bamba
 Já foi no morro dos Cabritos, procurar conflito
 Já no foi no morro do Pinto acabar com o samba

“Vai” – (20/04/1961)

Vai

Sei que você outro amor já tem
Vai
Há muitos males que vêm pra bem
Vai
Pode voltar quando houver fracasso
Vai
Aprender a valorizar o que eu faço
(Breque) Ora, vai...!

Vai, pois quando surgir em sua vida
Pessoa igual a você, cruel e fingida
E desabrigar toda a ilusão
Que em seu peito adormece
Lembrará de um coração
Que não lhe esquece.