



A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: EU POÉTICO E VOZ AUTORAL

 Valéria Cristina Ribeiro PEREIRA*

RESUMO

Este artigo traz reflexões sobre a representação da mulher na Música Popular Brasileira, cantada com distinção por diferentes vozes autorais e, por isso mesmo, pela criação de um **eu poético** singular, encontrado em cada composição, ou num conjunto delas. A mulher sempre foi tema de interesse na música popular brasileira, sob várias formas, através de diferentes facetas cristalizadas no consenso cultural, dependendo do foco escolhido por aqueles que a utilizaram como elemento temático da canção. A grande quantidade de letras de nosso cancionário popular cujo tema e título constitui-se a partir de um nome de mulher é, inclusive, atestada no álbum fonográfico **Há Sempre um Nome de Mulher**, editado pelo Banco do Brasil/BMG – Ariola – 1987. Diante disso, interessa-nos verificar os discursos que construíram imagens da mulher dentro da MPB, segundo as crenças, valores e atributos daqueles que deram voz a tal discurso, deixando-nos a herança das composições que foram produtos e produtoras do contexto cultural de cada época.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira. Cultura. Mulher.

1 INTRODUÇÃO

A mulher sempre foi tema de interesse na música popular brasileira, cantada de várias formas, através de diferentes facetas cristalizadas no consenso social, dependendo do foco escolhido por aqueles que a utilizaram como elemento temático da canção. A imensa quantidade de letras de nosso cancionário popular cujo tema e título constitui-se a partir de um nome de mulher é, inclusive, atestada no álbum fonográfico **Há Sempre um Nome de Mulher**, editado pelo Banco do Brasil/BMG – Ariola – 1987. Face a isto, interessa-nos verificar os discursos que construíram as

* Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professora do Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).

imagens de mulher dentro da MPB, segundo as crenças, valores e atributos daqueles que deram voz a tal discurso.

Para tanto, detalhamos, de início, o percurso de outros quatro pesquisadores cujas obras descortinaram o tema, a fim de que, a partir destas abordagens, alcancemos outras análises e/ou com elas dialoguemos. A primeira, **Musa- Mulher na Canção Brasileira** (1993), de Sinval Beltrão Júnior, mostra – nos o desdobramento da musa de nosso cancionero em diversas mulheres: mulher-inspiração, mulher – submissa, mulher – desejo, mulher – pecado, mulher – santa, mulher – traidora e tantas outras, que evidenciam em seu conjunto uma dicotomia permanente entre puro e impuro, espiritual e carnal, sagrado e profano. Nesta abordagem, a musa- mulher se apresenta com esta dubiedade que transmite ao homem e o move em suas manifestações artísticas.

A segunda intitula-se **Letras em Canto – Cantigas** (1998), texto de Eloá Jacobina, presente na coletânea **Feminino/ Masculino – No Imaginário de Diferentes Épocas**. Tal trabalho traz à baila as representações masculinas e femininas cantadas na Música Popular Brasileira. Dentre elas estão o mito da mulher maléfica, a temática da mulher **que gosta de apanhar**, da Amélia e Emília, rainhas do lar, ao lado do mito do malandro, do boêmio, etc. A autora faz um percurso por temas recorrentes, desde as cantigas medievais até as músicas dos anos 70.

O terceiro estudo utilizado pertence a Maria Helena Sansão Fontes . Nesta pesquisa denominada **Sem Fantasia / Masculino- Feminino em Chico Buarque** (1999), conforme o título já nos indica, a autora nos leva a um percurso por toda a obra do cantor e compositor Chico Buarque, trazendo à luz as temáticas mais marcantes que se referem ao masculino e feminino neste autor .

Finalmente, utilizamo-nos do livro **A Musa sem Máscara** (1992), de Maria Áurea Santa-Cruz Nele encontramos a identificação das representações femininas construídas na música popular brasileira, “um espelho de seu tempo”, funcionando como reflexo da sociedade. Trata-se da abordagem de diversas imagens femininas, partindo da mulher masoquista representada nas primeiras décadas do século XX até a nova mulher, cantada dos anos 80 em diante.

Sendo assim, podemos verificar que, ao longo da história da música popular, os discursos construtores dessas imagens de mulher podem ser vislumbrados, sob três pontos de vista: a imagem de mulher, segundo o ponto de vista masculino, ou seja, aquele em que o **eu poético** da canção é um homem e também a autoria; o segundo, em que o **eu poético** da canção é uma mulher, mas a autoria da canção é masculina; e o terceiro, já sob uma ótica feminina, em que o **eu poético** e a autoria são femininos. Esta observação em torno do recorte não postula uma ingênua diferença de gêneros masculino e feminino, mas registra as diferentes assinaturas e vozes destes discursos.

2 “EU POÉTICO” MASCULINO & AUTORIA MASCULINA

No primeiro bloco, podemos verificar que, segundo o **eu poético** com raízes no imaginário masculino, a mulher está colocada nos extremos, oscilando entre os protótipos da santa e da prostituta. Segundo Sinval Beltrão Jr (1993), neste discurso popularmente masculino, imagina-se uma mulher considerada ideal e procuram-se valores tanto de um ponto de vista espiritual, na direção de uma espécie de endeusamento, quanto de um ponto de vista material, na reiteração de um processo de dominação, envolvendo, ambos, elementos contrastantes e muitas vezes conflitantes. Além disso, a fala masculina vê na mulher determinados atributos e, desta forma, podemos encontrar a mulher – inspiração, a mulher- boêmia, a mulher- pecado, a mulher- traidora, bem como formas intermediárias em que a visão do homem mescla pureza e pecado, condenando a mulher, que diante dos olhos masculinos, abandona o mundo sagrado do lar para ingressar no profano.

Portanto, a visão masculina que produz a mulher endeusada, colocada num pedestal para adoração, produz também a mulher – objeto, que presta satisfações ao homem e que a ele entrega a própria vontade. Assim, mesmo quando a mulher está colocada num pedestal de divindade, para ser adorada, tal imagem é construída sobre bases patriarcais, pois o homem limita o comportamento desta mulher divina. Paralelamente, junto a esta adoração podemos ver um sentimento de posse, como se dá na música de Ary Barroso.

Maria (1932)

(Ary Barroso e Luiz Peixoto)

Maria
o teu nome principia
Na palma da minha mão
E cabe todo inteirinho
Dentro do meu coração,
Maria.

Maria,
De olhos claros como o dia ,
Como os de Nosso Senhor.
Eu, por vê-los tão de perto
Fiquei ceguinho de amor,
Maria.

No dia, minha querida,
Em que juntinhos na vida
Nós dois nos quisermos bem ,
Nós dois no nosso cantinho
Hei de chamar-te baixinho
Não hás de ouvir mais ninguém,
Maria.

A ideia da posse perpassa toda a canção, estando mais nítida nas primeira e terceira estrofes. Há a delimitação de um espaço por onde transitará Maria: dentro do coração e num cantinho onde não ouvirá outra coisa senão a voz do amante. Assim, fica à mostra que há um desdobramento bastante claro de enclausuramento desta mulher.

Interessante também é verificarmos na primeira estrofe o espaço no qual o nome de Maria principia, ou seja, na palma da mão. A mão, dentre todas as ideias que pode exprimir, carrega, em sua simbologia, o emblema do poder e da dominação. Lembremos, por exemplo, que na tradição bíblica e cristã a mão é o símbolo do poder e da supremacia. Ser alcançado pela mão de Deus é receber a manifestação de seu espírito.

No Antigo Testamento, quando se faz alusão à mão de Deus, o símbolo significa Deus na totalidade do seu poder e de sua eficácia. A mão de Deus cria, protege; ela destrói, se ela se opõe. É importante distinguir a mão direita, a das bênçãos, da mão esquerda, a das maldições (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 589)

A partir daí, podemos entender que cair nas mãos de Deus ou de determinado homem significa estar à sua mercê. Ainda mais, não poderia ser gratuita a ideia do

nome de Maria principiando na palma da mão do amante, pois “comer na palma da mão” é um ditado popular indicador de controle sobre quem nela se apoia.

Seguindo com relação à canção **Maria**, é interessante perceber a referência religiosa a que nos remetem vários pontos da composição. O nome, por exemplo, que é o mesmo da mãe de Jesus, virgem, casta e pura, consegue aglutinar virgindade e maternidade, numa visão bastante infantilizada do homem para com a mulher¹. Tal infantilização nos aproxima muito do conflito edípico descrito por Freud, no qual o vínculo do filho com a mãe, num grau excessivo, torna-se obstáculo para um relacionamento saudável na vida adulta. E, finalmente, a mulher desta canção é uma mulher marmórea existente somente na idealização masculina.

Aqui, o objeto do desejo, vinculado à idéia de virgindade e, ao mesmo tempo de influência materna, é nomeado trazendo esse nome toda a carga de espiritualidade por sua conotação religiosa. O nome “Maria” é uma espécie de sinédoque de todos os nomes femininos, ultrapassando seu valor como designação individual e transformando-se em símbolo. Se no caso de “Maria”, esse nome próprio já representa uma generalização, os nomes femininos são títulos constantes em nosso cancioneiro popular (BELTRÃO JR, 1993, p. 52).

Se recorrermos a pesquisas nesta área, constatamos uma vasta gama de letras, no cancioneiro popular, que assinalam alguns nomes de mulher que deixaram de ser apenas meras identificações pessoais e passaram a designar, através de uma extensa carga de significação, determinados comportamentos, vinculados a características consagradas.

Para ilustrar tal afirmação, bom exemplo é a canção **Maria Betânia**, de Capiba, pois ela nos remete, outra vez, ao mundo da religiosidade cristã, já que, além de trazer à baila a figura da virgem, leva-nos também aos textos evangélicos, pois haveremos de nos lembrar de que a terceira Maria, na vida de Jesus, era de Betânia.

Maria Betânia (1945)
Capiba)

Maria Betânia,
Tu és para mim
A Senhora Virgem

¹ O aprofundamento da discussão acerca desta infantilização, vista como um conflito edípico, está na obra já citada – **Musa –Mulher na Canção Brasileira**.

Em sonhos te vejo
 Maria Betânia,
 És tudo o que tenho
 Quanta tristeza
 Sinto no peito
 Só em pensar
 Que meu sonho está desfeito.

Maria betânia,
 Eu nunca pensei
 Acabar tudo assim
 Maria betânia
 Por Deus, eu te peço.
 Tem pena de mim.
 Hoje confesso
 Com dissabor
 Que não sabia
 Nem conhecia
 O amor,
 Maria Betânia.

O nome Maria, além de carregado de símbolos ligados à cultura cristã, irá marcar a música popular brasileira repetidas vezes, desde aquela mulher expressa pela **Maria** de Ary Barroso até as novas, todas elas recolhidas numa espécie de *pot-pourri*, cantadas por Milton Nascimento, em 1978:

Lata d'água na cabeça , lá vai Maria ... sobe o morro e não se cansa , pela mão traz a criança , lá vai Maria” “Sei que vou morrer, não sei o dia, levarei saudades da Maria...” / “...onde andaré Mariazinha, meu primeiro amor, onde andaré”? / “Maria , Maria é um dom , uma certa magia , uma força que nos alerta, uma mulher que merece viver e amar como outra qualquer do planeta.

Enquanto o nome Maria remete-nos a uma ideia mítica anterior, envolvido pela carga religiosa, outros, por sua vez transformaram-se, pelo processo de derivação imprópria, em substantivo comum, dada à forte significação fixada pelas letras: o mais famoso deles é, sem dúvida, **Amélia**, personagem surgida durante o carnaval de 1942. Desde então, Amélia passou a significar adjetivamente a mulher que de nada se queixa, diante de qualquer situação se cala e tudo consente. Anteriormente a ela, outras duas personagens, vivendo no mesmo mundo de submissão, já haviam sido criadas. São elas **Aurora** e **Emília**.

Aurora (1940)
 (Mário Lago e Roberto Roberti)

Se você fosse sincera
 Ô, ô, ô, ô,
 Aurora
 Veja só que bom que era
 Ô, ô, ô, ô,
 Aurora.

Um lindo apartamento
 Com porteiro e elevador.
 E ar refrigerado
 Para os dias de calor
 Madame antes do nome
 Você teria agora,
 Ô, ô, ô, ô,
 Aurora.

A principal qualidade exigida de Aurora é a sinceridade que, neste contexto, pode perfeitamente ser lida como sinônimo de confiabilidade. Se ela tivesse tal atributo, gozaria de vários privilégios. Entretanto, subliminarmente a tal qualidade, está a submissão, através de uma prisão dissimulada, em **um lindo apartamento**, e uma certa docilidade vigiada, num **prédio com porteiro**. Assim, Aurora deveria estar honrada, para usar um nome de homem que a transformaria em madame. Notamos, então, a noção de superioridade do discurso masculino, mesmo inconsciente, pois na gradação dos oferecimentos, o ponto culminante tem como elemento mais significativo exatamente o nome do dono.

Na música seguinte, o **eu poético** discursa através de uma linguagem coloquial, infantilizada: **papai do céu é quem sabe**.

Emília (1941)

(Haroldo Lobo e Wilson Batista)

Quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar
 Que de manhã cedo me acorde
 Na hora de trabalhar.
 Só existe uma
 E sem ela eu não vivo em paz
 Emília, Emília, Emília
 Eu não posso mais.
 Ninguém sabe igual a ela preparar o meu café
 Não desfazendo das outras Emília é mulher
 Papai do céu é quem sabe a falta que ela me faz
 Emília, Emília, Emília,
 Eu não posso mais.

Além disso, podemos constatar que a mulher considerada ideal é aquela que serve ao parceiro, uma criada à disposição do homem. Emília é a dona de casa perfeita, cuja função doméstica, confunde-se com a imagem de domesticada, personagem ideal no discurso masculino.

Verifiquemos o que nos diz a composição de Mário Lago e Ataulfo Alves. Para chegar ao que Amélia representa, a letra nos mostra, em primeiro lugar os defeitos da mulher do presente: fazer exigências, não ter consciência, pensar só em luxo e riqueza, querer tudo o que vê. Ao contrário, a mulher do passado, Amélia, passava fome e achava bonito não ter o que comer, tinha palavras de consolo, não tinha nenhuma vaidade. Por isso, Amélia era “mulher de verdade”. Há todo um jogo de contrastes: mulher do passado x mulher do presente; mulher exigente x mulher resignada. A vaidade é colocada como um defeito, por oposição ao elogio a Amélia que não tinha a menor vaidade. Ainda , esta mulher perfeita passa por um processo de coisificação, claramente expresso pelo pronome demonstrativo : “**Aquilo** sim é que era mulher”.

Ai que saudades da Amélia (1942)
(Mário Lago e Ataulfo Alves)

Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência
Não vê que eu sou um pobre rapaz.
Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo o que você vê você quer,

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

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer...
Quando me via contrariado
Dizia: meu filho, o que se há de fazer?
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia que era mulher de verdade.

A seguir, em **Laura**, vemos o contraste entre a pureza e o pecado. Aqui a mulher abandona a aura de santidade e se integra no mundo do profano, este representado pela vida na cidade e aquele pela vida no campo .

Existe entre as duas partes da letra um vínculo representado pela estrada como um caminho que troca o passado pelo presente, o rio do interior pelo mar que banha a cidade do litoral. Ao asfalto aberto para o mundo da cidade grande vincula-se o adeus e o lenço, símbolo da despedida. O discurso masculino vê uma Laura impura e outra inocente e esta oposição encontra-se vinculada à oposição tradicional natureza/cultura. Em **Laura** esta oposição está ligada a uma deturpação do natural pela cultura (o asfalto).

Laura (anos 50)

(João de Barro e Alcyr Pires Vermelho)

O vale em flor, a ponte, o rio cantando
 O sol banhando a estrada, frases de amor
 Laura, um sorriso de criança,
 Laura, nos cabelos uma flor,
 Laura, como é linda a vida,
 Laura, como é grande o amor.
 Depois, o adeus, o lenço , a estrada , a distância ,
 O asfalto, a noite, o mar , as taças de flor.
 Laura, que é da rosa dos cabelos ,
 Laura, que é do vale sempre em flor?
 Laura, que é do teu sorriso ?
 O Laura que é do nosso amor ?

A dicotomia passado/presente está explícita também em **Conceição**. Há uma oposição ingenuidade/engano, virtude/ vício , como em **Laura** , pois a saída do morro representa o caminho para o pecado, para a prostituição. A sugestão do elemento pecado é colocada num jogo de palavras a partir da descida do morro para a cidade em que, procurando melhoria de vida, “tentando a subida, desceu”, ou seja, tentando “subir na vida” desceu o nível de “comportamento”.

Conceição (anos 50)

(Jair Amorim e Dunga)

Conceição
 Eu me lembro muito bem
 Vivia no morro a sonhar
 Com coisas que o morro não tem.

Foi então
 Que lá em cima apareceu
 Alguém que lhe disse a sorrir

Que descendo à cidade ela iria subir.

Se subiu
Ninguém sabe, ninguém viu,
Pois hoje seu o nome mudou
E estranhos caminhos pisou.

Só eu sei
Que tentando a subida desceu
E hoje daria um milhão
Para ser outra vez Conceição.

Outra ideia interessante veiculada por algumas letras de MPB é a de que alguns problemas, ligados a patologias, enfrentados pelos homens, tenham em seu cerne a figura de uma mulher. Por trás do alcoolismo, por exemplo, a patologia sugere que “há sempre um vulto de mulher” e, algumas vezes, existe a nítida afirmação de que elas não valem o choro.

É Bom Parar (1936)

(Rubens Soares / Noel Rosa)

Por que bebes tanto assim ,rapaz?
Chega , já é demais
Se é por causa de mulher é bom parar
Porque nenhuma delas sabe amar(...)

Também em **O Ébrio** verificamos a presença de um homem que se perdeu na embriaguez devido a uma desilusão amorosa. Por trás desta imagem do homem solitário, sofrido, maltrapilho e marginalizado, há outra vez um vulto de mulher irresponsável.

O Ébrio (1946)

(Vicente Celestino)

Tornei-me um ébrio
E na bebida busco esquecer
Aquela ingrata que eu amava
E que me abandonou
Apedrejado pelas ruas vivo a sofrer
Não tenho lar , nem parentes
Tudo terminou
(...)

Também a loucura é vista como doença provocada por uma imagem de mulher que, recusando o amor, não se importa com o sofrimento alheio. O verbo “transformar” nos induz a pensar que se tratava de alguém extremamente equilibrado cuja loucura nasce da recusa do sonho.

Louco (anos 40)

(Wilson Batista)

Louco , pelas ruas ele andava
O coitado chorava
Transformou-se até num vagabundo

Louco , para ele a vida não valia nada
Para ele a mulher amada
Era seu mundo

Conselhos eu lhe dei
Pra ele esquecer aquele falso amor
Ele se convenceu
Que ela nunca mereceu nem reparou
Sua grande dor de louco...

A letra seguinte insiste nas características de subserviência, acentuando ainda a coisificação do feminino, afinal “o homem não a **troca** por ninguém”. Nesta canção, a mulher ideal perdoa sempre, mostrando mais do que humildade e resignação, como se não lhe coubesse ter amor próprio. Nesse ideal de mulher, o perdão é predicado essencial do feminino.

A mulher que é mulher (anos 60)

(Armando Cavalcante e Klécio Caldas)

A mulher que é mulher
Não quer saber de intriga
Diga o povo o que disser
É a melhor amiga

A mulher que é mulher
Não deixa o lar à toa
A mulher que é mulher
Se o homem errar, perdoa.

E se perdoa
É porque sabe muito bem
Que ele não troca por ninguém
O seu amor, o seu carinho.

(...)

A canção que se segue, mais do que a dominação em seus aspectos gerais, mostra a agressão física como confirmação da posse que, em si, deve ser tomada como expressão de amor. O “quanto mais apanha a ele tem amizade” denota a falta de amor- próprio:

Mulher de Malandro (anos 30)

(Heitor dos Prazeres)

Mulher de malandro sabe ser
Carinhosa de verdade
Ela vive com tanto prazer
Quanto mais apanha
A ele tem amizade
Longe dele tem saudade .

(...)

Muitas vezes ela chora
Mas não despreza o amor que tem
Sempre apanha se lastimando
E perto do malandro se sente bem.

Portanto, vemos que está enraizada na tradição popular a imagem que difunde toda uma generalização: a da mulher que só submissa tem lugar junto ao homem, enquanto um discurso masculino e machista atravessa os costumes .

3 “EU POÉTICO” FEMININO & AUTORIA MASCULINA

O segundo ponto a ser abordado refere-se à autoria masculina, que dá aparentemente voz à mulher. O discurso masculino se reduplica na voz feminina da mulher que “gosta de apanhar”. No imaginário dos homens, instala –se a confirmação do discurso anterior .

Parabéns pra você(1945)

(Wilson Batista/ Roberto Martins)

Bate, se queres bater
Será pra mim um prazer
Ajoelhar-me no chão

Pedindo perdão
 De um mal que eu não fiz.
 De você só quero isto
 Que você saiba que eu existo
 E o mal que vem de você me fará feliz.
 Xinga, maltrata , sou tua
 Pode jogar-me na rua
 E coitadinho daquele
 Que se intrometer
 Eu vou dizer e repito
 Você é meu infinito
 Haja o que houver cantarei
 Parabéns pra você.

Na canção **Meu Branco**, o “eu poético” feminino, construído sob a ótica masculina, reafirma os valores anteriores, pois os defeitos dele, por sinal branco, são distorções da maledicência, afinal ele tem qualidades que somente ela vê e ratifica. Nota-se também que o grau de exigência desta mulher para receber carinho é mínimo, pois ela supervaloriza as atitudes do companheiro.

Meu Branco

(Peter Pan/ René Bittencourt) (1948)

Branco , meu branco
 Branco, que me prendeu
 Vive, coitado , na boca de todo mundo
 É malandro ,é vagabundo
 É vadio, mas é meu
 Ele é sabido
 O meu branco não é bobo
 Já faz casa de tijolo
 Outro branco assim não há
 E além de tudo
 Ele é muito meu amigo
 Toda noite sai comigo
 E me leva ao mafuá...

Em **Seu Oscar** desponta uma personagem feminina abandonando o lar, alegando que prefere viver na orgia . Outra vez o discurso masculino constrói uma mulher que, mesmo tendo “conforto” prefere abandoná-lo para viver uma vida repleta de inseguranças. Seu Oscar, ao contrário do malandro, é homem trabalhador, que se esmera para ver o bem estar da companheira, não se importando em “martirizar o próprio corpo” para proporcionar a ela alguma segurança .Entretanto, diante dessa vida

tranqüila, a mulher não aguenta, confessa seu desvio/ pecado e vai embora, em busca de uma vida irracional, ligada aos instintos. O desejo pela orgia mostra que a personagem não dá conta da tranquilidade, vendo-a irresponsavelmente como banalidade.

As festas orgíacas , os bacanais, ou até as meras tendências às orgias vulgares são , por um lado, uma manifestação regressiva , um retorno ao caos , com a devassidão na embriaguez , a cantoria, a luxúria , a excentricidade , os travestis (os monstros do Carnaval) , a perda de todo controle racional;(...) Simbolizavam um desejo violento de mudanças , mas ,inspiradas por uma vontade de escapar da banalidade , acabam por lançar os homens numa banalidade ainda mais profunda ,a da vida instintiva (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 663).

O “eu poético” feminino desta canção reafirma a preferência “da mulher do malandro” que precisa apanhar, ou seja , ficar na companhia de homens que nada lhe podem oferecer . Sendo assim , mais uma vez , verificamos que a mulher, no discurso masculino, não gosta de ser bem tratada e, caso encontre **alguém que deseja fazê-lo, este fatalmente será abandonado por ela.**

Oh ! Seu Oscar (1939)

(Wilson Batista)

Ceguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou
Oh, Seu Oscar
Tá fazendo meia hora
Que a sua mulher foi-se embora
E um bilhete deixou
O bilhete assim 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 meu corpo noite e dia
Mas tudo em vão, ela é da orgia
Parei...

Na próxima canção, sucesso de Cármen Miranda, há uma mulher que assume um papel tradicionalmente masculino de ser provedora da casa enquanto o homem não deve se amofinar - explorada com relação ao trabalho no relacionamento com o amigo, adota uma postura passiva, já que apanhar, no campo da agressividade, é atitude

que pertence ao elemento mais **frágil**. No ponto máximo do conflito, ela expressa o desejo pela servidão.

Cantiga de amigo

(gravada por Carmen **Miranda em 1929**)

Meu amor ,tem,tem,tem
Tudo que ele quer, meu bem,
Tem casa e comida
Tem roupa lavada
Dinheiro e mulher.
Tu ficas em casa
e eu vou pra rua trabalhar
tu és meu homem do peito
não podes te amofinar.
Tu és perfeito
És bom demais, eu confesso
Se me dás tanta pancada
É porque eu gosto e te peço.

Em **A volta do Boêmio** há também a presença de um “eu poético” feminino de amor extremamente altruísta . A mulher deste boêmio, ao vê-lo infeliz por não estar gozando da companhia dos amigos, prefere deixá-lo ir embora, sonhar nas mesas de bar. Neste caso, a mulher descobre que, na ordem das prioridades, a boemia está em primeiro lugar para o amado, que insiste nas fugas através da bebida e da farra . Tomando as rédeas do relacionamento nas mãos, esta mulher decide que o melhor para o homem é viver no mundo dos boêmios, decisão tomada com extrema doçura e compreensão, conforme nos anuncia a letra da canção. Resignada, diante da constatação de que esteve ao lado de um sonhador incurável, ela, sorrindo, aceita ser abandonada a um segundo plano.

A volta do Boêmio (1971)

(Adelino Moreira)

Boemia
Aqui me tens de regresso
e suplicante te peço
A minha nova inscrição
Voltei
Pra rever os amigos que um dia
Eu deixei a chorar de alegria
Me acompanha o meu violão.

(...)

Acontece
Que a mulher que floriu meu caminho
De ternura, meiguice e carinho
Sendo a vida no meu coração
Compreendeu
E abraçou-me dizendo a sorrir:
"Meu amor, você pode partir.
Não esqueça o seu violão.
Vá rever...
Os seus rios, seus montes, cascatas,
Vá sonhar em novas serenatas
E abraçar seus amigos leais,
Vá embora,
Pois me resta o consolo e a alegria
Em saber que depois da boemia...
É de mim que você gosta mais".

Vejamos agora a canção de Chico Buarque, **Terezinha**: divide-se em três momentos distintos, separados de forma correspondente em estrofes .

Terezinha (1977/1978)

(Chico Buarque)

O primeiro me chegou
Como quem vem do florista
Trouxe um bicho de pelúcia
Trouxe um broche de ametista
Me contou suas viagens
Ee as vantagens que ele tinha
Me mostrou o seu relógio
Me chamava de rainha
Me encontrou tão desarmada
Que tocou meu coração
Mas não me negava nada
Ee , assustada, eu disse não

O segundo me chegou
Como quem chega do bar
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar
Indagou o meu passado
E cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida
Me entregou tão desarmada
Que arranhou meu coração
Mas não me entregava nada
E , assustada, eu disse não

O terceiro me chegou
Como quem chega do nada

Ele não me trouxe nada
 Também nada perguntou
 Mal sei como ele se chama
 Mas entendo o que ele quer
 Se deitou na minha cama
 E me chama de mulher
 Foi chegando sorrateiro
 E antes que eu dissesse não
 Se instalou feito um posseiro
 Dentro do meu coração

No primeiro, temos a referência a um cavalheiro recusado por Terezinha, um homem que não deseja ter com ela uma relação de igualdade, o que vemos dele é uma vassalagem amorosa. No segundo momento, o que encontramos é uma oposição ao primeiro, há um homem autoritário e dominador, que vasculha a vida da mulher, não podendo ser considerado, portanto, ideal. Desta forma, instala-se outra vez a recusa feminina. Finalmente, no terceiro momento é que se dá o surgimento do homem que poderá proporcionar uma relação equilibrada. Diferentemente dos anteriores o último deles trata Terezinha de maneira mais equilibrada, oferecendo condições para que uma relação baseada na igualdade se estabeleça.

A impropriedade nos gestos dos dois primeiros “cavalheiros” redonda na necessidade de defesa do eu-feminino (“Me encontrou tão desarmada”), o que cede lugar, no último momento à escolha final e espontânea, fundada na postura cautelosa do terceiro cavalheiro que “Foi chegando sorrateiro”: “Se instalou feito um posseiro /Dentro do meu coração (FONTES, 1999, p. 85).

O **eu poético** feminino desta canção deixa explícito o desejo por esta alternativa mais equilibrada de relacionamento, ao permitir que, depois de ser chamada de mulher, o amor se instale dentro de seu coração.

4 “EU POÉTICO” FEMININO & AUTORIA FEMININA

Um último aspecto acerca das composições em torno da mulher a ser tratado neste capítulo refere-se à autoria feminina que dá voz a um **eu poético** também feminino.

Antes, porém, não podemos deixar de mencionar, com relação à autoria, o nome extremamente expressivo de Chiquinha Gonzaga, que nasceu em 1847 e estreou profissionalmente como compositora em 1877, atuando até a década de 20.

As composições de Chiquinha no tocante à temática feminina não são de grande relevância para nosso estudo, pois a maior parte de seu trabalho consiste numa imensa variedade de músicas instrumentais. Entretanto, entendemos ser sua trajetória pessoal uma contribuição para este trabalho, dado o momento em que viveu, ou seja, segunda metade do século XIX, período no qual a sociedade ainda se conservava essencialmente patriarcal. Neste contexto, trazemos a compositora pelo fato de esta haver rompido com conservadorismos e tradições, buscando sua realização profissional, o que, para aquela época, representava um total absurdo.

Após Chiquinha Gonzaga, as pesquisas nos apontam a existência de um vácuo nas décadas de 30 e 40, com relação à autoria feminina do nosso cancionário popular, preenchido somente na década de 50. Entretanto, Jorge Luiz Marques de Moraes (1997) destaca em seus estudos duas compositoras pertencentes à década de 40: Bidu Reis e Dora Lopes.

Bidu Reis e Dora Lopes, tomadas aqui como paradigmas de compositoras dos anos 40, parecem não ter pretendido inovar o mundo dos boleros e sambacções típicos da época. Imersas num mar de amores contrariados, solidões infindas e traições cruéis, Bidu e Dora lidaram, em grande parte de suas obras, com o ambiente de penumbra e dor-de-cotovelo tão em voga na época, e que teve em Nora Ney a intérprete dileta (MORAES: 1997, p.28).

A década de 50 continua marcada, na autoria feminina, pelos amores fracassados e castigos de Dolores Duran, já com o **eu poético** feminino mais declarado. Vejamos o que nos diz uma de suas mais famosas composições.

Castigo (anos 40)

(Dolores Duran)

A gente briga
 Diz tanta coisa
 Que não quer dizer
 Fica pensando
 Que não vai sofrer
 Que não faz mal
 Se tudo terminar.

Um belo dia
 A gente entende
 Que ficou sozinha
 Vem a vontade
 de chorar baixinho

vem o desejo triste
de voltar.

Você se lembra
Foi isso mesmo
Que se deu comigo
Eu tive orgulho
E tenho por castigo
A vida inteira
Pra me arrepender.

Se eu soubesse
Naquele dia
O que sei agora
Eu não seria
Esta mulher que chora
Eu não teria
Perdido você
Eu não teria
Perdido você.

Nesta canção, há uma confissão plena de arrependimento, seguida da ideia de punição. A princípio, existe uma generalização “a gente briga”, mas depois o “eu feminino” mostra-se com culpa e como objeto de uma punição. A constatação final está diretamente ligada ao castigo maior, a perda do amado. O orgulho é colocado como sendo oposto a uma resignação ou à capacidade de perdoar. Vemos aí a representação do discurso masculino numa letra com “eu poético” feminino e de autoria feminina que ensaia querer a igualdade, mas se culpa pelo fracasso. Nesta canção, há uma mulher lutando contra a submissão, porém o que resulta é solidão. Nesse caso, seria melhor uma atitude de submissão? Qualquer situação deve ser vista como melhor do que ficar sozinha?

A Noite do Meu Bem (anos 40)

(Dolores Duran)

Hoje , eu quero a rosa
Mais linda que houver
E a primeira estrela que vier
Para enfeitar a noite do meu bem
Hoje , eu quero paz de criança dormindo
Quero abandono de flores se abrindo
Para enfeitar a noite do meu bem

Quero a alegria de um barco voltando
Quero ternura de mãos se encontrando
Para enfeitar a noite do meu bem
Ah! Eu quero o amor , o amor mais profundo

Eu quero toda beleza do mundo
Para enfeitar a noite do meu bem
Mas , como esse bem demorou a chegar
Que eu já nem sei se terei no olhar
Toda ternura que eu quero lhe dar

Agora, Dolores Duran, num discurso bastante poético, retoma as linhas gerais do romantismo. Neste estilo, em que a natureza possui sensações anímicas, passando a interagir com os diversos sentimentos elaborados pelo poeta em seu texto, ela se apresenta como o refúgio para o indivíduo assoberbado pelas angústias do momento presente e, assim, constitui espaço para a fuga. A isto juntam-se outros elementos que nos remetem à atmosfera de tranquilidade proposta pelo escapismo: paz, alegria, ternura e beleza.

Entretanto, o “eu poético”, no final da canção, declara-se cansado da espera e, com a chegada do amor, depois de tanto tempo, ele não sabe o que fazer. Interessante é observar que o discurso da espera sempre foi feminino, pois, desde a antiguidade, as mulheres estão destinadas a esperar filhos, amantes e maridos. Na Odisséia, de Homero, o protagonista da narrativa, Odisseu, enquanto empreende suas viagens, deixa a sua espera a mãe e a esposa. A este respeito, Roland Barthes nos diz o seguinte:

Historicamente , o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a mulher é sedentária , o homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera) , o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as Tecelãs , as “chansons de toile” dizem ao mesmo tempo a imobilidade(pelo romrom do tear) e a ausência(ao longe , ritmos de viagem, vagas marinhas , cavalgadas) (BARTHES: 1981, p.27).

Histórica e culturalmente, o espaço público do mundo sempre pertenceu aos homens e à mulher ficou reservado o lugar da espera : a espera da chegada dos barcos de pesca, a espera do fim da guerra, da chegada do trabalho, da boemia, enfim, a espera por alguém que adentrará o seu recinto familiar, vindo de fora .

Mesmo na década de 60, um tempo de rupturas em vários aspectos, a contaminação por ideias masculinas anteriores prevalece em relação às novidades daquele momento. No campo das conquistas femininas, esta música representa um retrocesso no que diz respeito às transformações, pois dialoga, de maneira muito

estreita, com as várias composições das décadas de 30 , 40 e 50, conforme vimos, e pode ser encarada como uma releitura da “mulher de malandro”. O “eu poético” desta composição continua apanhando verbal e moralmente .

Eu te Amo Mesmo Assim (1966)

(Martinha)

Vieram me contar
Que você diz que não me quer
Mas que você me tem
Na hora que você quiser
Estou apaixonada
E você tem pena de mim
Não ligo e só respondo
Que eu te amo mesmo assim

Fiquei até sabendo
De uma outra namorada
E que por causa dela
Você já não pensa em nada
Eu só não compreendo
O que esta gente quer de mim
Não ligo e só respondo
Que eu te amo mesmo assim

Todo mundo diz
Que você faz o que quiser
A mim só interessa
Aquilo que você disser
E mesmo que você
Diga que não gosta de mim
Não ligo e só respondo
Que eu te amo mesmo assim.

Na próxima canção, de Fátima Guedes, o “eu poético” feminino introduz a narrativa, apresentando-se como uma mulher “dividida”: mais livre, porém culpada com relação às suas atitudes, que dispõe de três possibilidades para a escolha de um relacionamento pleno; entretanto não encontra em nenhuma delas a satisfação integral. O avanço não é tão grande, mas já se exprime uma liberdade, ainda que infeliz.

Fulano , Beltrano e Sicrano (1979 –1980)

(Fátima Guedes)

Taí , uma mulher com pecados
Habilmente dividida
Três homens no meu caminho

Três caminhos sem saída

O fulano é meu amigo
O beltrano é meu marido
O sicrano é meu amor
E a briga cá é comigo
Eu é que sei

Teve de ser com fulano ,
De quem eu sou a pele fraca
A amante mais devassa,
Seu estopim de desgraça
De encontros em pleno dia
E o medo que ele me passa
E a pressa que ele me passa
Eu sei que se ele me aperta
Sente em meu seio a fogaça
Eu sou mil vezes melhor
Embora ele adore a outra
Fulano me deixa louca

Beltrano me quis primeiro
Arrebatou-me princesa ,
Viril , forte e cavalheiro ,
Elogiou minha beleza
Beltrano me escolheu
Pra ser o que é de mais seu
A mãe dos seus garotinhos
Todos de olhos tranquilos
Seus filhinhos , meus filhinhos
Beltrano é o que há de mais puro

Mas Sicrano ainda me olha
Com tanto apego.
Gosta e não gosta de estar comigo
Sente no meu respirar
Uma nota de perigo
Me tira e me põe nos seus planos
Sicrano vai nisso há anos.
Ele sabe que minha vontade é ele
E me deixa pensar por de repente ,
Sicrano me põe doente

A personagem vive um **quadrado** amoroso do qual não consegue se libertar, pois deposita em cada um deles expectativas e desejos diferentes. Na primeira situação, o caso se dá com “Fulano”, um amigo, cujo relacionamento tem como prioridade a atração sexual. Associados à fogaça do sexo estão o medo e a pressa; carrega o perigo da descoberta e todas as consequências deste relacionamento clandestino, em que ela é a “outra”.

Na segunda, está presente **Beltrano**, marido, incapacitado para despertar-lhe o desejo sexual. A atmosfera nos remete aos contos de fadas, expressa pelas características principescas atribuídas ao marido, que é “gentil, forte e cavalheiro”, enfim, o que há de mais puro e, para reforçar este ambiente de profundo afeto, há uma ênfase com relação à maternidade, em “garotinhos e filhinhos”.

É interessante perceber a forte oposição que marca a primeira e a segunda estrofes, já que as duas circunstâncias nos levam, outra vez, à situação exposta, no início deste capítulo: a das linhas extremas do comportamento feminino, visualizadas pelo imaginário masculino: a mulher oscilando entre a santa e a prostituta. Aqui na canção, a oposição revela-se no contexto: no seio da família não existe espaço para o sexo ardente, velado pela proibição e um “estopim de desgraça”.

Na última das experiências vivenciadas pela personagem, simultaneamente às duas anteriores, há “Sicrano”, o amante, o homem irresponsável e confuso, indeciso sobre o relacionamento. Ao perceber que a mulher está presa a um ludismo infantil, ele vai promovendo um jogo de sedução com os sentimentos da mulher apaixonada, confundindo-a e a empurrando para um profundo desgaste emocional, que culmina na declaração de que ela se sente doente. Paradoxalmente, o amor, mesmo que patologicamente vivido, segundo ela, pertence ao terceiro.

Nesta cilada amorosa, os três relacionamentos são incompletos, não há saída, não há um caminho para uma relação mais completa e saudável. Entretanto a personagem reconhece que o conflito deve ser resolvido internamente, ou seja, por ela, pois percebe que possui o desejo de sofrimento introjetado, através da cultura machista.

Se um homem possui vários relacionamentos, pode ser considerado muito esperto e isto é condizente com seu papel de macho, mas a mulher, se vivencia tal experiência, não consegue ser compreendida pela sociedade. Por isso, mesmo que consiga, num primeiro momento romper a barreira de sua censura e manter esta experiência, depois maltrata-se, trazendo para si toda a culpa difundida pelas ideias presentes na cultura patriarcal.

Diante do exposto até aqui, entendemos ser pertinente a observação destas formas de comportamento à luz de alguns pressupostos da psicanálise, explorados

com alguma cautela, certamente. Segundo Freud, os seres humanos possuem, na esfera sexual, um elemento de agressividade, que hora faz-se passivo, hora ativo, estados denominados respectivamente, masoquismo e sadismo, ambos existentes num mesmo ser humano; entretanto, um sempre se sobrepõe ao outro.

Em linguagem comum, a conotação de sadismo oscila entre, por um lado, casos meramente caracterizados por uma atitude ativa ou violenta para com o objeto sexual e, por outro, casos em que a satisfação é inteiramente condicionada à humilhação e aos maus tratos do objeto. Estritamente falando, somente este último caso merece ser descrito como uma perversão (FREUD, 1973, p. 50)

Deste modo, vemos que há graus para a descrição do elemento sádico como perversão e, assim, também, para o elemento masoquista.

Da mesma forma o termo masoquismo compreende qualquer atitude passiva em relação à vida sexual e ao objeto sexual, parecendo ser seu caso extremo aquele em que a satisfação se condiciona ao sofrimento de dor física ou psíquica em mãos do objeto sexual (FREUD, 1973, p.50).

Vemos então, que, originariamente, todos os seres humanos possuem as duas tendências e que os dois elementos fazem parte das características universais da vida sexual. Acerca de tais tendências, Freud ainda acrescenta:

É, além do mais, um fato sugestivo que a existência do par de opostos formado pelo sadismo e pelo masoquismo não possa ser atribuída meramente ao elemento de agressividade. Devíamos antes inclinar-nos a ligar a presença simultânea destes opostos à oposição masculinidade e feminilidade que se combinam na bissexualidade – contraste que muitas vezes tem de ser substituído em psicanálise pelo de atividade e passividade (FREUD, 1973, p. 52).

Com relação à atividade e passividade descritas por Freud, o que fica patente é que na cultura ocidental a tendência passiva, quase sempre foi bastante reforçada nas mulheres e a ativa nos homens. Vejamos a cadeia semântica entre vocábulos traduzindo ideias associadas: Passividade ~ feminilidade ~ maternidade ~ compreensão ~ resignação ~ paciência ~ humildade ~ aceitação ~ inércia ~ renúncia ~ abnegação ~ anulação ~ suavidade ~ sensibilidade ~ meiguice ~ amor ~ inferioridade. Em oposição temos: Atividade ~ masculinidade ~ paternidade ~

censura (aos outros)~ revolta ~ impaciência ~ orgulho ~ inconformismo ~ movimentação ~ apego ~ egoísmo~ manutenção ~ firmeza ~ insensibilidade ~ grosseira ~ sexo ~ superioridade.

Assim, todos os vocábulos interligados à passividade padronizam uma espécie de personalidade vinculada ao feminino. Afinal, quase todos eles podem ser perfeitamente aplicáveis a Maria, mãe de Jesus, por exemplo, modelo de perfeição difundido pela cultura cristã. Por outro lado, as palavras relacionadas ao termo atividade são atributos, na maior parte das vezes, aplicáveis ao comportamento masculino, embora não aplicáveis a Jesus, modelo masculino cristão de pouca circulação na sociedade patriarcal, herdeira do Judaísmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, pudemos observar que as palavras, constituintes das composições sobre as quais nos debruçamos estão impregnadas pelas ideias que carregam, transmitem modelos de comportamento para a cultura e vice-versa. Portanto, constatamos que a questão dos gêneros, numa perspectiva de dominação do masculino sobre o feminino, tem sua mais forte explicação na cultura machista do ocidente. Valeria a pena, também, um estudo - que não foi o nosso - sobre o feminino no oriente.

WOMEN 'S REPRESENTATION IN POPULAR MUSIC BRAZILIAN: "POETIC SELF "AND VOICE AUTHOR

ABSTRACT

This article reflects on the representation of women in Brazilian popular music, sung with distinction by different copyright voices and, therefore, the creation of a "poetic self" singular, found in every composition, or a set of them. The woman was always a subject of interest in Brazilian popular music, in various forms, through different facets crystallized in the cultural consensus, depending on the focus chosen by those who used it as a thematic element of the song. A lot of letters from our popular music themed and constitutions title is from a woman's name is even attested in the music album "There's Always a Woman Name", published by the Bank of Brazil / BMG - Ariola -

1987. Therefore, we are interested in checking the speeches that built women's images within the MPB, according to the beliefs, values and attributes of those who gave voice to the discourse, leaving us the legacy of the compositions that were producing goods and cultural context of each season.

Keywords: Brazilian Popular Music. Culture. Women.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. 2ª ed. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BELTRÃO JÚNIOR, Sinval. **A Musa**: mulher na Canção Brasileira (Prefácio de Antônio Cândido). São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

FONTES, Maria Helena Sansão. **Sem Fantasia**: Masculino - Feminino em Chico Buarque. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

FREUD, Sigmund. **Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade**. Livro 2. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

JACOBINA, Eloá. Letras em Canto – Cantigas. In: JACOBINA, Eloá; KÜHNER, Maria Helena. **Feminino /Masculino no Imaginário de Diferentes Épocas** (Org). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

MORAES, Jorge Luiz Marques. **A Fina Flor da Música Popular Brasileira**: Estudo da Autoria Feminina no Cancioneiro Popular. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras Vernáculas), UFRJ, 1997.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. **A Musa sem Máscara**: a imagem da mulher na Música Popular Brasileira. Rio: Rosa dos Tempos, 1992.