

O STATUS QUO FEMININO NO SAMBA DE AUTORIA MASCULINA

THE FEMALE STATUS QUO WITHIN MALE AUTHORSHIP SAMBA

Mirele Carolina Werneque Jacomel¹

Cristian Pagoto²

JACOMEL, M. L. W.; PAGOTO, C. O *status quo* feminino no samba de autoria masculina. **Akrópolis**, Umuarama, v. 17, n. 3, p. 113-121, jul./set. 2009.

RESUMO: Discutem-se neste artigo arquétipos, referentes às mulheres, inscritos em duas letras de samba de autoria masculina. Parte-se, em princípio, do estudo da maneira como elas foram historicamente submetidas ao domínio masculino, incorporando, muitas vezes, a expressão patriarcal. Posteriormente, foram selecionadas e analisadas duas canções compostas na década de 1940: “Emília”, de Wilson Batista em co-autoria com Haroldo Lobo, e “Ai, que saudades da Amélia”, de Mário Lago e Ataulpho Alves. Trata-se, portanto, de examinar o modo como os sambistas-compositores retratam as imagens femininas em um gênero popular da música brasileira, resgatando culturas anteriormente disseminadas.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino Superior; Docência; Tendências Pedagógicas Contemporânea.

ABSTRACT: Archetypes of women mentioned in two male authors' samba lyrics are discussed in this article. It is, in principle, the study of how they were historically subjected to male domination, mostly, the patriarchal expression. Subsequently two songs composed in the 1940, were selected and analyzed: “Emília”, by Wilson Batista in co-authorship with Haroldo Lobo, and “Ah, que saudades da Amélia” by Mário Lago and Ataulpho Alves. It is therefore to examine how samba composers portray female images within a genre of Brazilian popular music by recovering cultures previously disseminated.

KEYWORDS: Gender; Representation; Samba.

¹Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Londrina; E-mail: mirele-carolina@hotmail.com

²Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá; Email: crispagoto@hotmail.com

Recebido em julho/2009
Aceito em setembro/2009

INTRODUÇÃO

Em quase todas as sociedades, de todos os tempos, o homem depositou sua autoridade sobre as mulheres. Por meio da opressão, eles conquistaram o direito – culturalmente legitimado – de exercerem a supremacia masculina e promover as desigualdades de gênero, de confinar as mulheres nos espaços privados, *locus* essencialmente marcado pela “violência simbólica” (BOURDIEU, 2007) a que elas foram – e ainda são – submetidas, e, sobretudo, criar subsídios para que se propagasse um modelo de educação androcêntrica para homens e mulheres. Assim, a permanência de uma ordem sexual na história do Ocidente também se explica pelo fato de muitas mulheres tornarem-se depositárias da ideologia patriarcal.

Mas a eternização das estruturas de divisão sexual parece ter sido uma prática arbitrária de outras sociedades, ou mesmo de outra Era, numa divisão esquemática da História. Temos, portanto, em cada momento histórico, um esquema de representação das mulheres por meio da cultura e das artes, que reafirmam, de diferentes maneiras, a inferioridade de tudo o que está relacionado à ideia de “feminino” – ideia esta recebida das ideologias dominantes já no decorrer Idade Média.

1. As mulheres e os espaços privados: produtos da burguesia ocidental

Quando mencionamos os estereótipos femininos da Antiguidade, por exemplo, uma gama de possibilidades surge dos registros da civilização grega. Em geral, os textos teatrais consagrados, da Grécia Antiga, não apresentam personagens femininas padronizadas que apenas se voltam contra o poder ou que acatam a autoridade dos homens. Ao contrário, as representações femininas no teatro grego configuram-se em diferentes tipos de identidades, o que nos faz acreditar no poder de transgressão que elas possuíam. Não há, porém, como afirmar que as mulheres das sociedades antigas eram livres ou tinham autonomia para realizar suas escolhas. Mas, por outro lado, é possível constatar que o trabalho no campo, nas lavouras e nas atividades artesanais garantia a algumas mulheres da época sua sobrevivência e, até mesmo, a de seus filhos. Não existia ainda o acúmulo de bens exclusivamente por parte do homem, prática que se consolida apenas no surgimento das sociedades industriais e do sistema capitalista. Esse modo de sobrevivência causou, em grande parte, o aprisionamento das mulheres nos “lares”, de modo que se arraigasse a dicotomia até hoje vivenciada

no Ocidente, ou seja, o homem passou a pertencer ao universo público e a mulher ao universo privado. Rocha-Coutinho, nesse sentido, ressalta que:

Embora considerado como fato natural até bem pouco tempo atrás, quando começou a ser duramente questionado pelos movimentos feministas contemporâneos, acreditamos que o confinamento da mulher à esfera doméstica – casa, marido, filhos –, incluindo-se aí um novo conceito de maternidade e todas as conseqüências dele decorrentes, só começa a se verificar como tal a partir da ascensão da burguesia e do aparecimento da sociedade industrial e do capitalismo (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 27).

Conforme observa Rocha-Coutinho, é a partir da consolidação dos burgos, modo de organização social, que surge a sociedade industrial, o modo de produção capitalista e a busca por um padrão de socialização com base nos modelos europeus. As famílias burguesas ocidentais ostentavam, tanto a cultura, como a hegemonia econômica à moda europeia, o que sustentou ainda mais a divisão da sociedade em classes. Assim, as mulheres, que já vinham de um processo de opressão social, se depararam com a exigência de manter o lar e o casamento como instituições organizadas e de sua responsabilidade. Aqui, percebemos que as mulheres passam a representar uma nova categoria diante da expressão patriarcal: seu corpo se torna propriedade do homem e a finalidade desse processo restaura o pensamento cartesiano sobre o sentido do corpo (mulher) e da mente (homem). Daí a caracterização do aviltamento intelectual feminino e o domínio da razão masculina. Mas as práticas dominadoras no interior das relações de gênero não são inerentes ao ser humano. Ao contrário, pode-se afirmar que constituem suportes culturais enraizados no inconsciente de homens e mulheres e que se pretendem naturais, principalmente para aqueles cujo interesse é promover a manutenção do poder em mãos masculinas. A dominação masculina é, por assim dizer, produto do capitalismo e, por que não dizer? do pensamento cristão-ocidental.

2. A resistência feminina na cultura grega

Inúmeras personagens são exemplos de transgressão nas peças de teatro da Grécia Antiga. Poderíamos dedicar muitas páginas deste artigo apenas examinando-as detalhadamente. Contudo, nosso objetivo limita-se a exemplificá-las e a tecer breves comentários sobre a construção de algumas mulheres com atitudes mais polêmicas – para suas respectivas épocas – nesse recorte da história em que se inscrevem as tragédias gregas. Com isso, é

possível visualizar o contraste entre a representação da mulher antes e após o surgimento do pensamento cristão.

Um dos mitos femininos mais notáveis da Antiguidade é Jocasta³, esposa de Laio, rei de Tebas, com quem teve um filho, o rei Édipo. Jocasta tornou-se o exemplo mais categórico das relações incestuosas, por ter contraído matrimônio com o fruto de seu ventre, e essa relação explicaria o que os psicanalistas Freud e Jung denominariam, posteriormente, “Complexo de Édipo”, isto é, a percepção do período sexual fálico na infância e a fixação pelo sexo oposto que, na relação familiar, inscreve-se na figura materna. Assim, Édipo, embora tenha crescido longe da mãe e não desconfiasse do parentesco, desenvolveria tal afetividade ao reencontrar Jocasta.

Da relação incestuosa nasceram quatro filhos. Dentre eles, Antígona. Esta vai representar outra personagem das tragédias gregas que circunscreve o esquema de heroínas mitológicas da Grécia antiga. Após acompanhar Édipo, seu pai, ao exílio, Antígona presencia seus irmãos Etéocles e Polinices disputando o trono de Tebas. Com a morte de ambos, Antígona desobedece as ordens de Creonte, então rei daquela nação, que não permitiu funeral a Polinices, transgredindo, assim, as leis da polis e da aristocracia. A heroína da peça, Antígona, defende as leis da consanguinidade, que eram sinônimos de honra naquela sociedade.

Electra, personagem da peça homônima, de Eurípides, figura a mulher levada pela fúria e pelo impulso. Ao ter conhecimento da traição de sua mãe, Clitemnestra, Electra é irreduzível e induz seu irmão Orestes a cometer matricídio, vingando a morte do seu pai. Desse modo, em Electra se inscreve mais uma representação da transgressão, no âmbito da consanguinidade, nas tragédias gregas.

Por fim, e não menos importante para um esquema representação da mulher na Antiguidade, temos o mito de Medeia. Nesse caso, a transgressão feminina está circunscrita na trajetória do mito, e não apenas no recorte em que se configura a peça homônima de Eurípides.

Filha de Eetes, rei da Cólquida, Medeia trai sua família para seguir junto a Jasão, por quem se apaixonou e de quem exigiu casamento, em troca de ajuda para conquistar o velocino de ouro. Segundo a mitologia, ela é sobrinha do Sol e, por isso, é detentora de sabedorias e poderes que a beneficiam em sua trajetória. Para enganar seu pai, Medeia leva consigo o irmão Apsirto, sabendo que Eetes não tardaria em sair no seu encalço. A mulher mata o irmão e o corta

em pedaços, para que seu pai recolhesse e garantisse o funeral do filho e, assim, Medeia ganharia tempo para fugir. Em Corinto, a *mise en scène* da tragédia *Medeia*, Jasão desposa Glauce, filha do rei Creonte. Tomada então pelo desejo de vingança, Medeia mata Glauce, o rei e seus dois filhos, com o intuito de ferir o marido.

As atitudes de Medeia revelam diferentes tipos de transgressão, vistas isoladamente nas heroínas anteriormente mencionadas. Como primeira atitude de subversão, ela transgredir o poder da polis, por negar seu país e escolher viver como estrangeira em Corinto; posteriormente, ao trair a confiança do rei ajudando um estranho, Medeia transgredir as leis do Estado e da aristocracia; em terceiro, o poder da consanguinidade é rompido, a partir do momento em que mata seu irmão e trai o pai; e, por último, a heroína transgredir o poder do *Ágon*, isto é, utiliza-se de um discurso dissimulado para persuadir suas vítimas, destacando-se no plano da exegese da peça, fato este que legitima seu papel como *proto agonistes* da peça de Eurípides.

Curiosamente, o destino da heroína de *Medeia* se diferencia das demais mulheres das tragédias gregas. Ao final das mortes por ela premeditadas, a personagem não é punida por seus crimes, assim como muitos dos heróis das tragédias gregas. Vingada, Medeia foge do país que a tinha como estrangeira para exilar-se sob a tutela de Egeu, rei de Atenas.

São, portanto, em mitos como o de Medeia, Electra, Antígona e Jocasta que se inscrevem alguns dos principais arquétipos femininos representados na cultura grega e que, por se constituírem mitos, fundamentaram inúmeras personagens femininas posteriores, com traços semelhantes e com atitudes também transgressoras. Sendo exemplos de ruptura com os modelos tradicionais de submissão, essas mulheres ganharam rótulos negativos, e, quase sempre, são a contrapartida de imagens femininas idealizadas. Por esse motivo, não raro, encontramos insinuações da crítica literária mais conservadora a respeito do final trágico que muitas dessas personagens receberam, justificando as atitudes femininas como impróprias para um sexo subalterno e para seu tempo.

Percebemos, nesse contexto, uma forte tendência de ser a mulher considerada tirana, perversa ou mesmo dissimulada, de ter o poder da persuasão como estratégia para realizar seus intentos. Isso pode ser considerado resultado da tentativa de preservar a mulher das batalhas e dos enfrentamentos, pois, ao ser mantida nos palácios, elas teriam mais tem-

³ Ver a Trilogia Tebana Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona, de Sófocles.

po para observar as ações masculinas e desenvolver artifícios para fins de convencimento do marido, do irmão, como foi o caso de Orestes, convencido por Fedra a matar a mãe, e do próprio rei, como o fez Medeia ao pedir apenas uma noite para permanecer no país.

Se muitas mudanças no modo como a mulher é concebida na sociedade e como são registradas suas imagens nas artes acontecem com o passar dos tempos, é importante lembrar da noção de maniqueísmo relacionado à mulher, ou seja, boa ou má, anjo ou demônio, bela ou bruxa, entre outras dicotomias disseminadas no imaginário social, que passam a se proliferar logo no princípio da era cristã, momento em que surge o mito bíblico da Eva, em contraposição à figura da Ave Maria.

Nas narrativas do período que circunda os séculos X a XIII, denominadas de “narrativas de milagres”, presencia-se a idolatria da “nova Eva”, a “Virgem Maria, Mãe de Deus” símbolo da redenção de todos os pecados cometidos pelos homens e mulheres. Assim se refere José Macedo a esse tipo de literatura:

A extraordinária popularidade do culto marial depois do século XII é atestada nos sermões, tratados e poemas escritos em louvor da Virgem. Em meio à profusão de textos relacionados ao seu culto, um tipo merece destaque: as narrativas de milagres. Trata-se de um tipo de literatura de inspiração religiosa, de sentido moral edificante, semelhante aos inúmeros *exempla* criados pelos monges do século XIII. São textos escritos na maioria das vezes em língua vulgar e não em latim, com uma estrutura narrativa simples, mas invariavelmente com um final onde reside uma lição de vida, uma mensagem para quem lia ou ouvia (MACEDO, 1990, p. 45-46).

Sendo, portanto, esses textos veículos de mensagens de cunho instrutivo, e pedagógico muitas vezes, tem-se a percepção de um projeto de divisão metódico entre as mulheres. Quer dizer, as mulheres ideais, as virgens, se aproximam da “Virgem Maria” e as mulheres não-castas se identificam com a “Eva”.

Havia, por outro lado, a possibilidade de uma mulher considerada pecadora arrepender-se de seus atos contrários aos preceitos religiosos. Desse modo, recusaria os prazeres voluntariamente, como forma de purificação. Em estudo acerca do sentido moralizante do comportamento feminino nos *Miracles de Notre Dame*, (MACEDO, 1990) diz que era considerado milagre da Virgem Maria o arrependimento seguido do voto de castidade.

Casos como esse eram comuns nos primeiros séculos da Era Cristã, devido ao papel que

a Igreja Católica exercia nas comunidades, ou seja, manter uma ordem religiosa que tem como modelo de mulher ideal a “Mãe de Deus”. Assim, aquelas que não se adequassem ao padrão estariam marcadas pelo estigma do pecado e da perdição, como aconteceu anteriormente ao nascimento de Cristo, na cultura judaica, com o mito de Lilith. A imagem de Lilith – considerada a primeira mulher de Adão pelos judeus – estava relacionada a tudo que se opunha à castidade e à benevolência feminina. Para a cultura cristã, Lilith representa a serpente que enfeitiçou Eva, sendo, nesse caso, a responsável direta pela criação do pecado humano.

Lilith é negada por Adão, por simbolizar o prazer carnal, fonte de todas as desventuras no mundo. E ao sentir-se rejeitada, ela assume a imagem da “lua negra”, ou da “lua ausente”, metáfora das transformações – e das faces – da mulher, pois, do mesmo modo que a lua possui entre suas fases a “Cheia” (plena) e a “Nova” (negra e ausente), a mulher também se modifica em prazos curtos de tempo, passando de uma fase benevolente, plena e bondosa a uma vingativa e ausente (SICUTERI, 1998).

Por muito tempo, diferentes imagens negativas eram identificadas com Lilith, ser que representa uma das faces da mulher na cultura judaica. Algumas referências são encontradas nas próprias tragédias gregas, como o mito das Erínies (ou Eumênides), por exemplo, citadas em uma passagem da peça *Orestes*, quando a personagem homônima, após ter cometido matricídio, angustia-se com imagens de mulheres infernais. As bruxas da Idade Média também são relacionadas Lilith, principalmente quando se refere a determinados rituais praticados em períodos da “Lua negra” – a lua ausente.

A partir do século XV, no apogeu da Idade Média, o comportamento imposto e esperado das mulheres se alinhava à ideologia burguesa e ao conceito de matrimônio. Com as influências do período romântico, o próprio romantismo começa a ser usado como instrumento cultural para impedir a mulher de conhecer sua verdadeira condição de sexo oprimido (ROCHA-COUTINHO, 1994). As obras do Romantismo brasileiro são exemplares no sentido de disseminar uma imagem feminina ligada quase sempre à fragilidade, ao silenciamento, e mostrarem, sobretudo, como elas eram educadas para o casamento.

Assim, temos com mais propriedade a demarcação de espaços destinados ao homem e à mulher na sociedade. Como assegura Bourdieu em *A dominação masculina* (2007),

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão

e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social (BOURDIEU, 2007, p. 19-20 – grifos do autor).

Para elas, como afirma Bourdieu, um universo restrito que se opõe ao masculino seria suficiente para suas principais funções: casar, dar à luz e cuidar dos filhos e do marido, para que este pudesse vender sua mão-de-obra ou explorar trabalhadores em suas fábricas e indústrias. Assim distribuíram-se os predicativos que reforçaram a divisão sexualizante do mundo social:

Homens	Mulheres
Alto	Baixo
Direita	Esquerda
Sagrado	Profano
Sol	Lua
Fora	Dentro
Seco	Úmido
Sobre	Embaixo
Branco	Preto
Maturidade	Velhice
Par	Ímpar
Dominante	Dominada

Com a percepção semiótica de termos relacionados à mulher – como os citados no quadro – carregados de um efeito de sentido negativo e que estão sobrepostos ao comportamento feminino, podemos perceber como a linguagem se tornou o instrumento de poder que serviu aos homens, tanto no ato de negar a palavra à mulher, como na tentativa de criar uma linguagem própria para que elas se tornassem depositárias de ideologias dominantes e propagassem uma cultura androcêntrica.

Os lugares definidos culturalmente para as mulheres perpetuaram-se no imaginário da população brasileira, de modo que atualmente ainda é possível perscrutar, nas atitudes masculinas, resquícios do desejo de dominação. Maria Consuelo Campos (1992) observa a constituição de um *sistema sexo-gênero* a partir da tentativa de marcar espaços para o homem e para a mulher, e esse modo de socialização representa uma “constituição simbólica sócio-histórica, modo essencial, através do qual uma realidade social se organiza [...] a partir da interpretação das

diferenças entre os sexos” (1992, p. 111 – grifos da autora).

Nessa esteira, há que se considerar as rupturas, as desconstruções e os inúmeros questionamentos engendrados pelos movimentos de mulheres. No entanto, embora as estratégias sejam outras, ainda é possível perceber falsos discursos que tentam recuperar as expressões patriarcais.

Com isso, surge a seguinte questão: será tão difícil desconstruir o pensamento sexista nas práticas sociais? Certamente essa questão suscita o desejo de investigação de muitos estudiosos que problematizam os estereótipos femininos no contexto literário e na cultura. Além disso, surge a necessidade de atentar para os efeitos de sentido em certa medida diluídos nos textos e em nossas próprias práticas culturais. A resposta, ao que parece, está circunscrita ao interior das relações de gênero na atualidade, que, como dissemos anteriormente, vem mostrando um imaginário feminino ainda subordinado, ainda dominado.

3. Amélia: sexo subalterno na mídia brasileira

Ao examinarmos a retratação da mulher nas produções artísticas do século XX, muito do que se discutiu aqui sobre as mulheres – da cultura grega aos ideais burgueses – é reproduzido por diferentes perspectivas. Uma delas chama a atenção por estar diretamente ligada ao universo marginalizado pelos grupos economicamente privilegiados e que, mesmo assim, reduplica os modelos de dominação masculina: são elas as composições do gênero samba, de autoria masculina.

Em artigo intitulado *Música e democracia* (2006), José Paulo Paes afirma que, nas décadas de 1940 e 50, o rádio já era um poderoso meio de comunicação de massa e, para o momento, que ainda não havia presenciado a força do movimento Tropicalista e o surgimento da MPB (Música Popular Brasileira), os vinis representavam, por sua vez, uma rendosa mercadoria cultural de canções populares.

Contudo, a incursão dos interesses mercadológicos na cultura promoveu a inversão de muitos valores e provocou a alienação do público também massivo. É nesse âmbito que a MPB vem se tornando depositária de novos estilos de música fabricados para atender ao imediatismo dos consumidores. Assim, conclui Paes, as novas composições são, a rigor, diferentes das canções veiculadas em vinil, pelo simples fato de não serem produtos artísticos, “mas sim comerciais, uma espécie de *jingles* de si mesmos, manufaturados com obsolescência planejada, para durar menos que os repolhos de Malherbe [...] e

serem rapidamente substituídos por uma nova safra” (PAES, 2006, p. 128 – grifos do autor).

Por outro lado, Wisnik assegura que o sentido das canções está “cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, dos timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons” (WISNIK, 2006, p. 114). Ou seja, o conteúdo das letras está diretamente relacionado à sua estrutura.

Diante da observação de Paes e Wisnik acerca da trajetória e construção das músicas populares no Brasil, é possível constatar que as próprias letras de músicas produzidas para consumo imediato estão propensas a refletir um universo sem valores e reproduzir uma ideologia não consistente ou, no mínimo, que agrade a determinado público. As letras do funk carioca são exemplares nesse sentido: são fabricadas em série, saem rapidamente de circulação e banalizam o sexo feminino e o relacionamento amoroso.

Mas, se direcionarmos o olhar para outros gêneros das canções populares, aquelas que também se opõem ao chamado “clássico”, percebemos que a problemática apontada não se limita ao funk. Com esse propósito, qual seja, o de examinar a repercussão do imaginário androcêntrico em letras de samba, selecionamos duas canções: “Ai que saudades da Amélia” e “Emília”, compostas no ano de 1942, momento em que o rádio exercia importante papel na vida dos/as brasileiros/as.

Ataulpho Alves e Mário Lago compuseram em parceria quatro letras para samba-canção. Não há dúvidas sobre a mais polêmica, do ponto de vista dos estudos de gênero, ser “Ai, que saudades da Amélia”, pois nela temos a completa figuração da dicotomia feminina e dos desejos masculinos de dominar, como de direito e de fato, as mulheres.

A letra inicia com uma espécie de comparação entre uma mulher do presente da narrativa e outra do passado, ou seja, a *Amélia*, no contexto dos relacionamentos amorosos vividos pelo sujeito lírico, que chamaremos, doravante, de interlocutor. A imagem da primeira mulher, a que parece fazer parte do relacionamento atual, é sintetizada em seis versos. No decorrer da primeira estrofe, temos, então, a construção do estereótipo de uma mulher exigente, inconsciente, déspota, ambiciosa, entre outros adjetivos que podemos identificar no início da composição:

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

Tudo o que você vê você quer (ALVES; LAGO. *Ai, que saudades da Amélia*).

Curiosamente, não temos em mãos dados necessários para julgar a mulher a quem se refere o interlocutor. Esse recorte estabelecido na situação descrita, não permite que saibamos o que de fato ela “faz” com seu parceiro, como mostra o segundo verso da estrofe citada. Temos, do ponto de vista do interlocutor, a figuração subjetiva de uma mulher, cujos traços provocam um efeito de sentido negativo. Na realidade, a situação engendrada provoca um efeito de sentido problemático, que torna o homem vítima no relacionamento e a mulher é revestida da condição de megera e, ainda, fútil. Se em princípio é possível fazer uma leitura dessa imagem feminina como uma ruptura com o padrão de mulher idealizada, logo se desmancha essa idéia com o retorno ao *status quo* no momento em que o interlocutor promove a inferioridade dessa mulher.

No decorrer dos seis versos dessa estrofe, exceto os que estão implícitos, aparece por cinco vezes o pronome “você”. Essa forma de tratamento estabelece com o público uma relação direta, sem artifícios intermediários, como se falasse para cada uma das mulheres que ouvem esse samba. Por isso, podemos dizer que a letra generaliza, quando fala de qualquer outra mulher que não se identifique com *Amélia*.

Se examinarmos cada um desses primeiros versos, percebemos que ali se encontra um estereótipo de mulher que resulta, tanto de sua semelhança à imagem de Eva, disseminada nos séculos X a XIII na cultura européia, como da mulher da era do capitalismo, aquela que ostenta riquezas, vitimando seus maridos. Essa imagem faz parte do esquema dicotômico “Ave Maria” *versus* “Eva”, bela *versus* bruxa, entre outros, que vêm historicamente recebendo manutenção de grupos patriarcais. Sendo assim, estão condenadas à discriminação as mulheres que não estejam adequadas a tal padrão de comportamento em relação ao homem. Esse pensamento ganha força quando direcionamos nossa atenção para o modo como a contrapartida, ou seja, a *Amélia*, é tratada pelo interlocutor:

Ai, meu Deus, que saudade da Amélia
Aquilo sim que era mulher (ALVES; LAGO. *Ai, que saudades da Amélia*).

Diante dos termos “saudade”, do vocativo “meu Deus” e do verbo conjugado no passado, “era”, temos a impressão de que Amélia não vive mais. Sobretudo, ao que parece, Amélia levou consigo os dotes femininos que agradam aos homens, caracte-

rística inexistente na mulher do relacionamento atual. E isso nos leva a acreditar que o interlocutor descredita no fato de que um dia irá encontrar uma outra mulher que se assemelhe à Amélia. Para ele, as mulheres já não são verdadeiras, mas sim falsas e não o satisfazem como o fazia Amélia.

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 que era mulher de verdade
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia que era mulher de verdade (ALVES; LAGO.
Ai, que saudades da Amélia).

Observando o primeiro verso da segunda estrofe, logo lembramos do juramento cristão realizado em cerimônias de casamento. Algo como *na saúde e na doença, na alegria e na tristeza, na riqueza e na pobreza*, simboliza o discurso das eternas uniões esperadas pela cultura do catolicismo. Passar fome ao lado do companheiro seria colocar em prática tal discurso. Já no segundo verso, percebe-se certo exagero por parte do interlocutor, no intuito de reforçar a humildade de Amélia. Na realidade, tem-se nos decorrentes versos a projeção de uma mulher conformada, que não reage diante de situações de dificuldade e que se submete a um conceito, que se pretende verdadeiro, de mulher perfeita. Em outras palavras, Amélia é a sombra do seu companheiro e não pode ser considerada como sujeito em qualquer uma de suas atitudes.

Outra identificação de Amélia com o modelo sacralizado de mulher, aproximando-se do discurso da Ave Maria, encontra-se no verso “Dizia: Meu filho, que se há de fazer”. Neste caso, o vocativo “Meu filho” é emblemático dos argumentos maternos e nos mostra uma espécie de afetuosidade na imagem da mulher. Tal fato nos leva a pensar no próprio complexo edipiano, na medida em que o aspecto maternal da companheira é importante para o homem, no seu relacionamento amoroso. Enfim, com essa canção, encontra-se inscrita em Amélia a *persona* feminina ideal, tida como modelo esperado pela maioria dos homens. Em contraposição, surge o estereótipo que provoca o efeito de sentido negativo em relação às mulheres insubmissas, a que constitui, no presente da narrativa, o relacionamento atual do interlocutor. Essa marca de temporalidade que determina o passado para Amélia e o presente para a mulher não nomeada, pode ser compreendida como uma crítica à crescente emancipação feminina e ao desfalecimen-

to do modelo de mulher que vive à sombra de seu companheiro.

O período em que foi composta “Ai, que saudades da Amélia”, metade do século XX, ainda apresentava fortes traços do pensamento andrógono no Brasil. As manifestações feministas não tinham repercussão suficiente para penetrar nas comunidades e a palavra de ordem ainda era dada pelo homem. Dominantes nos setores político, agrário e econômico, eles reproduziam valores patriarcais também na cultura e nas artes. Se mapearmos as canções que tratam dos relacionamentos amorosos, veremos que a maioria sustenta estereótipos femininos ligados à idéia de vulgaridade, fragilidade ou ingratidão. Assim, mulheres como Amélia tornaram-se modelos a serem seguidos, diferentes dos estereótipos repudiados pelos grupos conservadores. A repercussão dessa canção na época, e ainda hoje, é prova de que, por meio da música, também se propaga o projeto de dominação masculina.

4. Emília, apenas um anagrama...

Na mesma categoria de mulheres subordinadas, que compõem o núcleo do universo privado, está *Emília*, identificação da mulher na música homônima de Wilson Batista e Haroldo Lobo, composta no ano de 1942. A despeito de qualquer outro perfil de mulher, Emília parece ser a cópia fiel de Amélia. Julgando pela semelhança do nome – o que parece formar um anagrama – a imagem da mulher nessa canção também se aplica ao contexto do relacionamento amoroso de um homem, sobremaneira problemático do ponto de vista dos estudos de gênero. Isso porque, no conjunto da composição, percebemos que o sujeito descreve uma mulher para servi-lo, não para amá-lo. Já nos primeiros versos constatamos o caráter dominador do interlocutor:

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
Não posso mais (BATISTA; LOBO. *Emília*).

Além de se revelar dominador, o interlocutor nessa música também demonstra uma espécie de inflexibilidade no imperativo “Quero”. Não se trata de necessidade ou desejo, mas de avidez e austeridade, pois ele fala de uma mulher da mesma maneira como se estivesse se referindo a um objeto. Nesse sentido, a insinuação que se faz acerca da mulher, no contexto da canção “Emília”, é revestida pela tentativa de

objetificação do ser humano, modo como um sujeito dominador concebe o “outro” numa relação de exploração maquiada pela relação hegemônica (BONNICI, 2000). A Emília que o interlocutor almeja é apenas uma mão-de-obra a seu serviço. Isso se comprova com o fato de não haver mencionado no texto qualquer similitude com o amor ou, no mínimo, o companheirismo por parte dele.

Tanto na composição “Ai, que saudades da Amélia”, como em “Emília”, percebe-se a ausência de um fato/acontecimento a ser narrado. Ao contrário, ambas organizam as impressões dos respectivos interlocutores acerca de duas mulheres idealizadas. Talvez por esse motivo se opere justamente a revelação do inconsciente masculino, sua concepção de mulher como “esposa” e como principal mantenedora da instituição casamento. Na sequência, a canção de Batista e Lobo mostra a preponderância do discurso masculino, ao mencionar os dotes domésticos da mulher idealizada pelo interlocutor.

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
Não posso mais (BATISTA; LOBO. *Emília*).

Nessa estrofe, confirma-se o ângulo pelo qual fala o interlocutor, ou seja, de um lugar ocupado historicamente pelos que recebem o legado do patriarcalismo, pois as lembranças que prendem a imagem de Emília na memória do sujeito estão relacionadas aos dotes e às atividades domésticas praticadas pela mulher.

O pensamento sexista toma corpo nos dois primeiros versos dessa estrofe, principalmente no momento em que se dá mais importância para a capacidade de Emília em preparar o café ao modo como deseja o interlocutor. Não há referências – em ambas as composições – a nenhuma opinião, desejo ou mesmo escolha que partiu de *Amélia* ou *Emília*. Ao contrário disso, as duas mulheres são silenciadas e invisíveis para a sociedade.

Em “Papai do Céu é quem sabe a falta que ela me faz”, surge o mesmo efeito de sentido que ocorre no momento em que o interlocutor de “Ai, que saudades da Amélia” afirma: “Ai, meu Deus, que saudade da Amélia/ Aquilo sim que era mulher”. Primeiramente, porque um diálogo se estabelece quando se afirma que Emília e Amélia são mulheres de verdade. Suas qualidades femininas caracterizam suas condições de mulheres. Esse conceito destitui qualquer outro ser humano do sexo feminino, que não se identifique com tais características, de ser mulher. Assim, aquelas que não estão adequadas ao perfil de Amélia

e Emília não são mulheres de verdade e não merecem ocupar a posição de “esposas” no casamento. Novamente ocorre o estreitamento das ideias entre as duas canções, quando se evoca “meu Deus”, da primeira composição, e “Papai do Céu”, da segunda, deixando transparecer que Amélia e Emília foram os dois últimos modelos de mulher que viveram em nossa sociedade.

Sendo assim, é possível compreender que a canção “Emília” representa desdobramento de “Ai, que saudades da Amélia”, pois apenas um dado diferencia os dois sujeitos que falam no discurso: ambos não se desvencilharam da imagem das mulheres ideais com quem tiveram um relacionamento, mas apenas o primeiro possui um novo relacionamento. Mais que isso, ambas as composições constituem uma extensão, por meio da cultura musical, do imaginário social dos brasileiros, na época em que foram produzidas.

CONCLUSÃO

Não é exagero afirmar que a representação de estereótipos femininos em músicas populares tende a reduplicar o esquema binário fundamentado em Bourdieu (2007), no quadro já mencionado neste trabalho, principalmente porque há bastante tempo os compositores deixaram de lado os temas pessoais e particulares, para abordarem problemáticas da sociedade. Assim, o expectador-ouvinte tornava-se “co-autor” das letras de música, compartilhando ideologias a partir do momento em que as consome voluntariamente. Portanto, a música é uma das representações artísticas que mais se aproximam de seu público e tal repercussão se transforma em um mecanismo depositário das ideologias que estão circunscritas nas letras.

Em um ensaio sociológico sobre música popular e comunicação, publicado em 1973, Carlos Medina afirma que as recentes ocorrências no campo da música, ou seja, os retratos da sociedade brasileira que elas carregam em suas letras, não são fenômenos isolados e que, para explicá-los, é preciso compreender a composição como algo interligado ao processo global de valores. Dessa afirmação, podemos extrair a ideia principal que estamos, desde o início, tentando articular à leitura das letras de samba selecionadas: a de que toda canção veicula uma ideologia que pode influenciar o público consumidor e legitimar culturas que perpassam as gerações.

Sendo assim, cumpre ressaltar que os diferentes modos de expressão nas artes, na literatura, nas canções populares, enfim, são veículos de comunicação moldados pela ideologia de cada grupo his-

toricamente constituído. É com essa percepção que se deve olhar para a cultura das sociedades como algo enraizado em seu passado. Em linhas gerais, o sexismo presente até hoje nas relações de gênero é resultado de uma história mais ampla, que contempla o início das civilizações, que passa por outras instâncias como a religião, a política, a economia e a cultura, só para citar alguns exemplos. E vai contribuir para a proliferação das desigualdades entre homens e mulheres. Cabe a nós, diante disso, desnudar e problematizar em nossa cultura as representações que provocam o retorno ao *status quo* da inferioridade da mulher e de qualquer outro indivíduo que não corresponda aos padrões instituídos pelo pensamento patriarcal.

REFERÊNCIAS

ALVES, A.; LAGO, M. **Ai, que saudades da Amélia**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/mariolago/377002>>. Acesso em: 3 jan. 2009.

BATISTA, W.; LOBO, H. **Emília**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/wilson-batista/265221>>. Acesso em: 3 jan. 2009.

BONNICI, T. O feminismo no contexto pós-colonial. In: BONNICI, T. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. Maringá: Eduem, 2000.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CAMPOS, M. C. C. Gênero. In: JOBIM, J. L. **Palavras de crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 111-125.

MACEDO, J. R. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1990.

PAES, J. P. Música e democracia. In: BOSI, A. **Cultura brasileira: temas e situações**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

COUTINHO, M. L. R. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SICUTERI, R. **Lilith, a Lua Negra**. Tradução Norma Telles. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

EL STATU QUO FEMENINO EN LA SAMBA DE AUTORÍA MASCULINA

RESUMEN: Se discuten en este artículo arquetipos, referentes a las mujeres, inscriptos en dos composiciones de samba de autoría masculina. En primer lugar, se parte del estudio de la forma como ellas fueron históricamente sometidas al dominio masculino, incorporando, muchas veces, la expresión patriarcal. Posteriormente, fueron seleccionados y analizados dos canciones compuestas en la década de 1940: "Emília", de Wilson Batista en coautoría con Haroldo Lobo, y "Ai, que saudades da Amélia" de Mário Lago y Ataulpho Alves. Por lo tanto, es de examinar el modo como los sambistas compositores retratan las imágenes femeninas en un género popular de la música brasileña, rescatando culturas anteriormente diseminadas.

PALABRAS CLAVE: Género; Representación; Samba.