

REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: ENTRE MUSA E OBJETO

Adriana Sydor de Paula (UTAD)
José Barbosa Machado (UTAD / CEL)

ABSTRACT

The Brazilian popular music has been established worldwide as a representation of Brazilian culture. The branching of classical music in Brazil, creating the genre known as Música Popular Brasileira (MPB), happened after the second century of colonization. Among the most common themes explored by MPB are women. Over two centuries of being courted through music, the female figure is often represented as something that looks like a profound homage, a declaration of love, an inspiration that proclaims woman as a muse but actually treats her like an object. The purpose of this work is to identify the representation of women in three very well-known songs in Brazil and treated as symbols of recognition of value, beauty, physical and moral attributes or the other way around, depending on the time and social context in which they appear or are analyzed – “Minha Namorada” (by Carlos Lyra and Vinícius de Moraes) “Marina” (by Dorival Caymmi) and “Saudade da Amélia” (by Ataulfo Alves and Mário Lago).

Keywords: Brazilian music, female representation, woman-muse, woman-object.

RESUMO

A música popular brasileira se estabeleceu mundialmente como representação da cultura do Brasil. A ramificação da música erudita no Brasil, criando o gênero conhecido como MPB, aconteceu depois do segundo século de colonização. Entre as temáticas mais comuns da MPB está a mulher. Mais de dois séculos sendo cortejada através da música, a figura feminina muitas vezes é representada como algo que parece uma homenagem, uma declaração de amor, uma inspiração que proclama a mulher como musa, mas, na verdade, a trata como objeto. O objetivo deste trabalho é analisar a representação da mulher em três canções muito conhecidas no Brasil e tratadas como símbolo de reconhecimento de valor, beleza, atributos físicos e morais ou ao contrário, a depender da época e contexto social em que aparecem ou

são analisadas – nomeadamente “Minha Namorada” (de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes), “Marina” (de Dorival Caymmi) e “Saudade da Amélia” (de Ataulfo Alves e Mário Lago).

Palavras-chave: Música brasileira, representação feminina, mulher-musa, mulher-objeto.

Recebido em 26 de janeiro de 2022.

Aceite em 2 de julho de 2022.

Introdução

A música popular brasileira se estabeleceu mundialmente como representação da cultura do Brasil. Enquanto na Europa, no decorrer do século XVIII, o que se opunha à música erudita era a criação, ou recriação, folclórica (normalmente de autor desconhecido, com transmissão oral entre gerações), no Brasil, o invento se desenvolveu na música popular, com autores conhecidos, partituras, divulgações por meios oficiais, etc. A ramificação da música erudita no Brasil, criando o gênero conhecido como MPB (Música Popular Brasileira), aconteceu depois do segundo século de colonização, o que é explicado pelos ciclos econômicos e urbanos do país, e desde então faz sua caminhada para representar cultura e costumes, cores e formas de olhar e estar no mundo, comportamentos e natureza.

Entre as temáticas mais comuns da MPB está a mulher. Mais de dois séculos sendo cortejada através da música, a figura feminina muitas vezes é representada como algo que parece uma homenagem, uma declaração de amor, uma inspiração que proclama a mulher como musa, mas, na verdade, a trata como objeto.

O objetivo deste trabalho é analisar a representação da mulher em três canções muito conhecidas no Brasil e tratadas como símbolo de reconhecimento de valor, beleza, atributos físicos e morais ou ao contrário, a depender da época e contexto social em que aparecem ou são analisadas – nomeadamente “Minha Namorada” (de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes), “Marina” (de Dorival Caymmi) e “Saudade da Amélia” (de Ataulfo Alves e Mário Lago).

1. Primeiras notas

Desde quando o homem canta? O que marca a relação humana com a música? O primeiro assobio, a primeira vez que o vento nas folhas das árvores foi percebido, ou foi quando alguém tentou imitar um pássaro? É tentador afirmar que a música nasceu com a percepção humana. Mas é preciso estabelecer a diferença entre sonoridade, capaz nas ondas do mar, na chuva batendo na terra ou nos trovões, por exemplo, e música como representação artística que tem em sua concepção a harmonia entre os sons, o ritmo, a melodia e, não obrigatoriamente, a voz.

O que a História da Arte e a Arqueologia anotaram como “a primeira

música do mundo”, com as obrigatórias aspás pela obviedade da impossibilidade da afirmação, é uma descoberta de 1950 feita em Ugarit, na Síria. Fragmentos de 29 tabuletas de argila de 3,4 mil anos resistiram ao tempo como pequenas iscas sobre os primeiros registros musicais. Uma dessas tabuletas, no entanto, a que foi nomeada pelos pesquisadores como H6, tinha pedaços maiores, o que proporcionou sua reconstrução. Depois de um trabalho de vinte anos, Richard Dumbrill, professor de Arqueomusicologia na Universidade da Babilônia, no Iraque, conseguiu traduzir a H6 para que a humanidade conhecesse “a música mais antiga do mundo” (Molana-Allen & Porter: 2018).

Os registros contidos na H6 dão conta de uma canção um tanto prosaica. Segundo Dumbrill, a música é “sobre uma jovem que não pode ter filhos e acha que é porque se comportou mal de alguma forma, o que não é mencionado [...]. E pelo que podemos entender do texto, que é bastante limitado, ela sai à noite para rezar para a deusa Nikkal, que era a deusa da lua. E leva consigo uma pequena lata com sementes ou óleo de gergelim, que oferece à deusa. É tudo o que sabemos sobre o texto” (*apud* Molana-Allen & Porter: 2018).

A primeira música grafada é sobre uma mulher, a maternidade, sua comunhão com uma deusa, seu sacrifício – se este eu-lírico feminino foi criado por um homem ou por uma mulher, ainda, ou para sempre, não há resposta, mas de alguma forma, mesmo sendo uma civilização tão distante em hábitos e costumes, a temática parece próxima e com facilidade de compreensão.

Da H6, ou mesmo antes dela, até hoje, a música percorreu muitos caminhos, amadureceu formas, desenvolveu possibilidades, propiciou a criação de instrumentos, uniu povos e passou para o campo das Artes a contar e registrar o fazer humano. Neste estudo, não tendo como objetivo explorar os trajetos e evolução da música, pode-se, no entanto, indicar alguma literatura, para compreender melhor caminhos, movimentos, compositores, gêneros musicais e ideias sobre o assunto, como, por exemplo, *Uma Nova História da Música*, de Otto Maria Carpeaux (1977); *Sobre a Música*, de Santo Agostinho; *História Universal da Música*, volumes I e II (2001), de Roland Candé; *História da Música Ocidental*, de Donald J. Grout e Claude V. Palisca (2007); *História Universal da Música*, de Kurt Pahlen (1991), e muitos outros.

2. Breve histórico das origens da música popular brasileira

Pelo fio da História é possível desenrolar o carretel da música popular brasileira *quase* até o seu início. A imprecisão do ponto de partida é a mesma em que a historiografia de qualquer assunto esbarra: a falta e o desencontro de informações e as rupturas e continuidades que se dão em diferentes momentos e nunca num determinado ponto. A forma mais conservadora de abordagem aponta o surgimento da música popular no Brasil no século XVIII em Salvador e no Rio de Janeiro, as duas principais cidades coloniais naquele período que concentravam uma classe média com condições para tanto.

José Ramos Tinhorão, na sua *Pequena História da Música Popular Brasileira* (1975), refere que nos dois primeiros séculos de colonização “os únicos tipos de música ouvidos no Brasil seriam os cantos dos rituais dos indígenas, acompanhados por instrumentos de sopro [...] e por maracás e bate-pés; os batuques dos africanos [...], as canções dos europeus colonizadores” (1975: 5-6) e os cantos tradicionais da liturgia católica. E, para que uma criação pudesse ser nomeada como popular e brasileira, seria preciso que esses elementos se misturassem e se integrassem para a produção de algo novo, com um público para tal resultado, que não seria apenas síntese de vários pedaços, mas uma transformação que narrasse também as mudanças sociais presentes na reunião destes três povos. As cidades proporcionaram (não de forma pacífica, cordata ou integral) o ambiente para isso. “No que se referia ao processo de formação da cultura popular urbana”, diz Tinhorão, “o primeiro compositor reconhecido historicamente como tal só veio a despontar pela metade do século XVIII na pessoa de um mulato tocador de viola: o carioca Domingos Caldas Barbosa, o estilizador e divulgador da *modinha*” (1975: 6).

A *modinha*, que em Portugal se tornou raiz do *fado*, é o primeiro gênero de canção popular brasileira. E não só a partir dela, mas também com ela, outros foram se desenvolvendo, sempre considerando as influências e confluências de culturas e sonoridades. Porque, se as classes sociais altas gostavam de manter conservadas suas distâncias econômicas e culturais em relação às classes baixas, na música a distância foi reduzida, proporcionando a fusão entre salões e quintais, bibliotecas e senzalas, elite e povo.

O *lundu*, que veio direto das rodas de batuque e dança dos negros africanos, o *maxixe*, que primeiro era uma forma de dançar as músicas

européias e exigia dos músicos um esforço para acompanhar os volteios e transformar a música (sendo o primeiro passo para o *choro*), o *tango brasileiro*, de vida curta, mas que também bebeu nas fontes europeias, adaptando-as às características regionais brasileiras, e outros fenômenos musicais e sociais dentro e fora dos salões são contributos importantes para a música brasileira até se chegar ao *samba*, o mais representativo gênero do país. Cada um desses ritmos, se por um lado mantém as mesmas raízes, misturando os sons africanos aos europeus, por outro, resulta em músicas distintas, únicas, prontamente reconhecíveis e, mais importante, não encerra os ingredientes que compõem o caldeirão musical brasileiro. Além dos já referidos, e sem considerar cronologias de influências, cabe neste glossário de origens o *samba-enredo*, a *marcha*, a *música rural*, o *baião*, a *bossa nova*, a *canção de protesto* e outros ritmos que são fontes para outras ramificações.

A complexidade de explicar a efervescência musical brasileira acompanha o tamanho do país, a falta de documentos iniciais e o mosaico feito de muitas cores e pedaços. Por isso, a maioria dos pesquisadores, historiadores, críticos e escritores costuma considerar um trajeto e colocar os demais de lado, para que as muitas possibilidades de itinerário não inviabilizem o trabalho.

Marcos Napolitano, em *História & Música – História Cultural da Música Popular* (2002), numa perspectiva histórica linear, considera que

a música urbana no Brasil teve sua gênese em fins do século XVIII e início do século XIX, capitaneada por duas formas musicais básicas: a modinha e o lundu (ou lundum). A modinha trazia a marca da melancolia e uma certa pretensão erudita na interpretação e nas letras, sobretudo na sua forma clássica, adquirida ao longo do II Império. Quase uma ária operística, com inclinações para o lírico e o melancólico [...] a modinha se tomou quase obrigatória nos salões da Corte, e será, ao lado do lundu branqueado, um dos gêneros de maior aceitação, a partir do trabalho das casas de edição musical, introduzidas por volta dos anos 1830. O lundu (ou lundum), no começo uma dança “licenciosa e indecente” trazida pelos escravos bantos, acabou sendo apropriado pelas camadas médias da corte, transformando-se numa forma-canção e numa dança de salão. Geralmente tinha o andamento mais rápido que a modinha e uma marca rítmica mais acentuada e sensual, sendo uma das primeiras formas culturais afro-brasileiras reconhecidas como tal (2002: 40-41).

É importante também ressaltar que durante muito tempo, até meados do século XIX, o profissional da música no Brasil era considerado uma

espécie de artesão, que desempenhava um “trabalho realizado a partir de regras de ofício e correta manipulação do material bruto do som, e não como atividade ‘espiritual’ ligada ao talento natural” (Napolitano 2002: 42) – em resumo, uma atividade para negros e mestiços, muitos deles ainda escravos. A exigência de uma boa execução para divertir a corte e a alta sociedade em diversos estilos, a depender do momento, exigia dos músicos uma gama de repertório ampla que transitava da música sacra à polca, da música barroca à modinha, de trechos de ópera à valsa.

Nas senzalas e nas reuniões informais, as músicas que predominavam eram as que tinham caráter africano, embora já contaminadas pelos respingos europeus. Com o passar dos anos, as duas pontas foram ficando próximas e, por causa de “compositores e músicos ousados, transgressores, anticonvencionais” (Napolitano: 2002: 44), se entrelaçaram de maneira definitiva, tendo no *choro* a ponte ideal entre o mundo erudito e popular.

O Brasil mestiço, que encontra em sua cor as muitas do mundo; em seus hábitos, as variedades de culturas; em seu modo de pensar e agir as mais diversas influências, é o retrato de sua música, ora melancólica, ora dançante; ora erudita, ora popular; ora abrangente, ora específica. A música brasileira é ao mesmo tempo síntese e pluralidade; é o

produto desta apropriação e desse encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos. Não houve, na verdade, a apropriação de um material “puro” e “autêntico” como querem alguns críticos, na medida em que as classes populares, sobretudo os “negros pobres” do Rio de Janeiro e mestiços do Nordeste, já tinham a sua leitura do mundo branco e da cultura hegemônica. Assim, a música urbana brasileira nunca foi “pura” [...]. De qualquer forma, as maneiras como o pensamento em torno da música popular foram construindo uma esfera pública própria, com seus valores e expectativas, traduzem processos permeados de tensões sociais, lutas culturais e clivagens históricas. Esta é uma das possibilidades de abordar a relação entre música e história (social, cultural e política), sem que uma fique reduzida à dinâmica da outra (Napolitano 2002: 48-49).

Antes de encerrar esta síntese, que apenas pretende nomear a raiz de alguns gêneros para investigações futuras, a depender do interesse do leitor, é imprescindível citar o *samba*, porque é ele o ritmo maior da cultura musical brasileira.

Vinícius de Moraes canta no *Samba da Bênção*: “Porque o samba nasceu lá na Bahia / E se hoje ele é branco na poesia / Ele é negro demais no coração”.

Ao colocar a Bahia negra como endereço, Vinícius fala do tempo e do espaço do surgimento do *samba*. Mas esta forma historiográfica com determinação definitiva contrapõe tendências mais modernas que consideram dinâmicas mais abrangentes, em que discursos de diferentes locais, vozes e pensamentos brotam ao mesmo tempo para transformações e evoluções simultâneas. Por isso é inevitável considerar a Bahia, o Rio de Janeiro, o contexto de Minas Gerais, a corte portuguesa, as sociedades urbanas, a escravidão, a abolição, os saraus, a independência e uma série de outros pormenores, para reconstruir, ainda que de forma deficitária, os trajetos que se afunilaram para desaguar no *samba*. Revogar a busca pela origem e pelo autêntico é entender que nada acontece a partir de um marco e que qualquer processo de cultura e identidade é fruto do tempo e de eventos naturais, históricos e sociais. Entretanto, há a necessidade de pontos específicos. Informa Napolitano que

a princípio, a palavra *samba* designava as festas de dança dos negros escravos, sobretudo na Bahia do século XIX. Com a imigração negra da Bahia para o Rio de Janeiro, as comunidades baianas se estruturaram de forma espacial e cultural e tiveram nas “tias”, velhas senhoras que exerciam um papel catalisador na comunidade, o seu elo central. A primeira geração do *samba*, João da Baiana, Donga e Pixinguinha, entre outros, tinha a marca do maxixe e do choro, e a partir das comunidades negras do centro do Rio [...] irradiou esta forma para toda a vida carioca e, posteriormente, para toda a vida musical brasileira. [...] quando Donga registrou a música “Pelo Telefone”, colocando-lhe o rótulo de “*samba*”, ele realizou um gesto comercial e simbólico a um só tempo: comercial porque registrava uma música que reunia elementos de circulação pública, e simbólico na medida em que tanto o registro de autoria (na Biblioteca Nacional em 1916) quanto o fonográfico (com o selo Odeon, em 1917) permitiam uma ampliação do círculo de ouvintes daquela música para além do grupo social original (2002: 49-50).

A partir da gravação emblemática, o gênero se desenvolveu, se misturou, agregou e separou instrumentos, dando origens a outros gêneros, como por exemplo a *bossa nova* e o que ficou conhecido como MPB. Neste sentido, coloca-se o *samba* como ponto de partida da canção brasileira, mas vale sempre grifar que antes dele muitas outras manifestações desfilaram pela cultura musical do Brasil.

3. A mulher e a música

A história mostra a mulher na música, desde a Antiguidade Clássica, como em qualquer outra situação social: num papel de subordinação ao homem. Poucas são as compositoras cujo nome sobreviveu aos séculos e que ficaram associadas à figura de criação. À mulher ficou delegado a personagem de musa.

A palavra *musa* vem do grego *mousa*, que na mitologia, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), é “cada uma das nove deusas, filhas de Zeus e Mnemósine, que dominavam a ciência universal e presidiam as artes liberais [...] as musas eram, originalmente, ninfas que habitavam os bosques e as adjacências de rios e fontes; mais tarde, elevadas à categoria de divindade, passaram a inspirar a poesia e a música”.

Ainda nos percursos mitológicos, as nove criaturas cantavam, acompanhadas pela lira do deus Apolo, o presente, o passado e o futuro. Em determinado momento, o coro feminino se diversificou e cada uma das componentes desenvolveu personalidade própria, com uma capacidade/habilidade singular. Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Tália, Terpsícore e Urânia representavam, respectivamente, a História, a Poesia Lírica, a Música, a Tragédia, a Música Cerimonial, a Comédia, a Dança e a Astronomia e Astrologia.

Continuando pelos caminhos da mitologia, porque eles também são responsáveis por nossos pensamento e comportamento ocidentais, no princípio, as musas serviam como ajuda a um autor em sua área, eram inspiração e alegadamente sopravam ideias. Depois passaram a donas das Artes, a forças criadoras autênticas, onde o autor não era mais que a voz. Foram de objetos de inspiração a criadoras, mas sempre ocupando a voz do orador, quer em um papel, quer em outro.

Esta dicotomia fictícia e representativa se estabeleceu, de maneira mais ou menos intensa, a depender de contextos sociais e temporais, como *modus operandi* nas sociedades ocidentais. À mulher coube ou um papel de criadora escondida atrás de uma capa masculina que lhe *roubava* a voz, como um ser que tinha como *serventia* existir para inspirar. O tempo verbal usado no passado não significa que ainda hoje os comportamentos citados não se repitam; esta opção se deu para marcar uma linha que foge da contemporaneidade pela obviedade de avanços no assunto.

Para este estudo, o papel de musa chega como inspiração, não como

agente de criação. A proposta, já referida antes, é de contrapor este papel ao de objeto.

Na música brasileira, o tratamento da mulher como objeto aparece com grande frequência. Quanto mais comercial, mais se perde identidade e migra-se para um lugar em que há a tendência à padronização, o que foi amplamente estudado e difundido por Theodor Adorno quando lançou a esfera de pensamento que coloca a música como elemento do regime de produção capitalista. No texto “O fetichismo na música e a regressão da audição”, por exemplo, o autor fala não apenas da objetificação do indivíduo, como ouvinte, mas também das consequências psicológicas, emocionais e sociais que isso causa. Às mudanças comportamentais de audição, Adorno classifica de *regressão da audição* e isso se dá pela maneira como a música popular é produzida e entregue às pessoas, massificando comportamentos e maneiras de compreensão, dentro dos objetivos da Indústria Cultural, da produção mercantil (Adorno 1983: 135 e segs.).

Para Adorno, um dos grandes problemas da música popular, sobretudo a comercial, seja em análise de letra ou de compassos, é a unificação do pensamento dos ouvintes, o que melhor pode ser compreendido ao pensar nas imagens de linhas de montagem. O propósito deste trabalho não permite ultrapassar certos limites, mas, ainda assim, é conveniente dar um passo a mais para verificar como o autor descreve o processo de criação dos *hits* radiofônicos. Diz o autor que o mecanismo psicológico envolvido funciona do seguinte modo:

se alguma música é tocada sempre de novo no rádio, o ouvinte começa a pensar que ela já é um sucesso. Isso é fomentado pelo modo como canções promovidas são anunciadas nas estações de rádio, frequentemente com a seguinte forma característica: “Agora você vai ouvir o último sucesso do momento”. A própria repetição é aceita como um sinal de sua popularidade (Adorno 1983: 135-136).

A necessidade desta citação se dá, porque a mesma fórmula é aplicada em comportamentos, em culturas, em maneiras de ser e estar no mundo e é aqui que acontece o encontro com a forma como a mulher é vista e representada na música, sendo subjugada à condição de musa, quando muitas vezes não passa de objeto. O contrário – isso será visto mais à frente – também ocorre, a provar que o condicionamento da leitura do papel de mulher se repete, mesmo que ela esteja representada de outra forma – os olhos viciados do mundo...

Nos diversos gêneros musicais que surgiram e se popularizaram no

Brasil no início do século XX, a mulher sempre teve destaque na temática. Sobre isto, explica Beltrão:

Passando pelos mais variados ritmos, desde modinhas, lendas, valsas, chorinhos, sambas, marchas, sambas-canções, bossa-nova, e tantos outros, até os mais recentes, alguns de indefinível classificação, as letras cuja temática é o feminino refletem uma ideologia patriarcal que, apesar de certas mudanças no comportamento social em relação à mulher, vem mantendo seus fundamentos ainda que a nível inconsciente (1993: 134).

Para este trabalho, foram escolhidas três músicas, em que a figura da mulher aparece em contextos diferentes, para serem analisadas à luz da semiótica sobre discurso e mensagem.

A primeira, “Minha Namorada”, bossa nova de 1965, uma parceria entre Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, foi escrita para a peça *Pobre Menina Rica*, também de autoria dos compositores da canção. A peça fez grande sucesso no Rio de Janeiro e, duas décadas depois, virou filme, sem a mesma projeção. A canção, no entanto, ultrapassou os limites de *Pobre Menina Rica*, passou a ser gravada por vários artistas e se transformou em sucesso.

A segunda, “Marina”, samba-canção de 1947 escrito por Dorival Caymmi, faz parte de uma vertente do autor que foge das canções praieiras e das inspiradas na Bahia, para ser composta a partir de temas com vivências mais urbanas.

E, por fim, “Ai, que Saudade da Amélia”, samba de 1941 de Ataulfo Alves e Mário Lago. A Amélia da canção se tornou um símbolo de mulher perfeita, que desfilava os padrões machistas e patriarcais da época e por isso entrou no radar de grupos que buscavam (e buscam) condições de igualdade para a mulher.

4. Análise semiótica das três canções

Em seguida, serão exploradas as mensagens implícitas nas três canções referidas através de uma abordagem semiótica, o que significa buscar as partes do todo, fazer um isolamento detalhado para depois recompor e promover um entendimento do seu plano da expressão e do seu plano de conteúdo (Pietroforte 2004: 11). Esta abordagem visa “o estudo das relações da obra de arte ao seu contexto, ou melhor, aos seus contextos, e também as relações que produtores e receptores (consumidores) estabelecem com ela” (Fidalgo e Gradim 2004: 136). Porque, se entre as artes, a música é a que menos

exige necessidade prévia de conhecimento para ser fruída, está na canção a maneira mais fácil de comunicação de ideias e ideologias. E é preciso lembrar José Luiz Martinez que, em seu artigo “Música, Semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce” (Martinez: 1999), versou sobre as relações entre as ciências físicas da música (tudo aquilo que se relaciona à execução, da mecânica dos instrumentos e seus materiais à fisiologia muscular do fazer e da audição etc.) e as ciências psíquicas, que traz assuntos como psicologia, neurologia, história, sociologia etc. para o contexto dos estudos semióticos.

4.1. “Minha Namorada” de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes

A letra de “Minha Namorada” foi escrita para a peça *Pobre Menina Rica*, a partir de uma série de músicas que Carlos Lyra havia feito. Vinícius de Moraes entendeu que as composições formavam um conjunto e fez nascer a comédia musical, que contava a história de um mendigo e de uma moça rica que se apaixonam. No contexto pessoal de Vinícius, ele dedicou “Minha Namorada” à quinta esposa, Nelita de Abreu Rocha, trinta anos mais nova que o compositor e que viveu com ele entre 1962 e 1967.

“Minha Namorada” foi “classificada por Elis Regina como ‘a maior cantada da música brasileira’ – é de arrasar as resistências dos mais empedernidos corações femininos” (Homem de Mello 1997: 85). Será que a cantora Elis Regina, uma voz poderosa e representativa de sua época, entendeu os pormenores da letra ou apenas considerou o momento de lirismo extremo do autor?

“Se você quer ser minha namorada / Ah, que linda namorada / Você poderia ser / Se quiser ser somente minha / Exatamente essa coisinha / Essa coisa toda minha / Que ninguém mais pode ser”: a primeira estrofe da letra, já deixa claro que há condições impostas para que a mulher amada seja a namorada do *autor*, a escolhida, a por ele elencada. Condicionantes colocadas de maneira unilateral demonstram uma forma autoritária em um relacionamento, mas, além disso, a primeira estrofe *coisifica* a mulher, a coloca como um objeto que pode ter dono, que pode pertencer a alguém.

Na segunda estrofe, este interlocutor continua com suas exigências e elas aumentam na medida em que ele ganha confiança: “Você tem que me fazer um juramento / De só ter um pensamento / Ser só minha até morrer” e se esta mulher com quem ele fala aceitar suas imposições e com ele formar um casal e em algum momento tiver um problema, um desagravo, uma tristeza, terá

que superar sozinha; ele não está disposto a ajudá-la, não quer ser incomodado com lágrimas, soluços ou explicações e conversas que poderiam esclarecer a questão: “E chorar bem de mansinho / Sem ninguém saber por quê”.

Até aqui, os esforços dessa mulher serviriam para ser *namorada* deste homem, mas se o caso se der em uma esfera diferente em que haja sentimento – “Porém, se mais do que minha namorada / Você quer ser minha amada” – os esforços dela têm que ser maiores, chegando ao ponto de ela desistir de qualquer aspiração pessoal e se entregar ao projeto de vida dele, mesmo que isso cause contrariedades e a faça sofrer – “Você tem que vir comigo em meu caminho / E talvez o meu caminho seja triste pra você” – e estar pronta para ele, para auxiliá-lo no que precisar, mas sem a promessa de ser correspondida – “E você tem que ser a estrela derradeira / Minha amiga e companheira” – ser amiga e companheira e não ter um amigo e companheiro porque em nenhuma parte do texto ele se dispõe à mesma entrega das exigências que faz – é um receber sem dar.

Este tipo de tratamento, de machismo sutil disfarçado de culto, em que a mulher tem que provar seu amor, fazendo várias e absurdas concessões choca aos ouvidos atuais.

Fosse a melodia ouvida em outro idioma ou apenas em sua versão instrumental, facilmente se reconheceria a sugestão de uma letra repleta de lirismo, de uma declaração de amor incondicional; o ritmo, que “explica os efeitos de sentido que resultam em aceleração e desaceleração” (Pietroforte 2004: 108), também contribui para o mesmo entendimento.

Mas é no seu significado que a canção revela o atrito entre a sugestão da música e a realidade da letra, muitas vezes confundindo entendimentos e deixando que o que está no contexto da expressão (plástico) influencie a compreensão do que está no campo semântico. O desacordo entre a música e a letra é inevitavelmente uma consequência do tempo em que foi escrita, o exemplo de uma sociedade que com facilidade inverteu (invertia, inverte) valores e apontava a submissão feminina como amor.

A canção não pode ser descontextualizada de seu tempo. Vinícius de Moraes nasceu em 1913, portanto, um homem do início do século passado; a música é de 1962, as mulheres reivindicavam cada vez mais os seus direitos, era complexo distinguir uma *homenagem* de um quase *insulto*. Mas entre um pormenor e outro se faz importante ter ouvidos atentos para perceber o caminhar da História, o número de conquistas e avanços, os diferentes comportamentos ao longo do tempo e até que ponto o discurso ainda continua sendo repetido.

4.2. “Marina” de Dorival Caymmi

“Marina” foi lançada em 1947, época de ouro do rádio brasileiro, que desempenhava um papel importantíssimo na vida das famílias. “O rádio”, considera Eric J. Hobsbawm na sua *Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991* (1995):

transformava a vida dos pobres, e sobretudo das mulheres pobres presas ao lar, como nada fizera antes. Trazia o mundo à sua sala. Daí em diante, os mais solitários não precisavam mais ficar inteiramente sós. E toda a gama do que podia ser dito, cantado, tocado ou de outro modo expresso em sons estava agora ao alcance deles (1995: 194).

O rádio representou durante muito tempo o principal meio de comunicação no Brasil. Informações, costumes, preferências, comportamentos passavam pelo veículo e influenciavam as sociedades. A música também tinha este papel e este poder.

Foi neste contexto de comunicação em massa que Dorival Caymmi estreou no rádio. Seus muitos sucessos, em sua própria voz ou em outras, como, por exemplo, quando Carmen Miranda gravou “O que é que a baiana tem?”, passaram a fazer parte do cotidiano das pessoas de norte a sul do país – e a influenciá-las em maior ou menor grau.

Como “Minha Namorada”, “Marina” também tem elementos que podem levar a uma interpretação por vezes equivocada. Enquanto o conjunto música e melodia (*significante*) expressa uma mensagem que aparentemente demonstra a admiração de um homem por uma mulher em seu estado natural, sem maquiagem, isto é, “com o que Deus lhe deu”, o texto ganha *significado* diferente quando analisado com a lupa das intenções.

Música e letra assumem uma relação dicotômica. A música e a letra não se relacionam em harmonia; enquanto a primeira se estabelece no lirismo da composição, a segunda ocupa-se desta *distração* para impor a mensagem.

Na primeira estrofe, o autor ataca direto o assunto; sem rodeios ele conta sobre sua inquietação: “Marina, morena, Marina, você se pintou / Marina, você faça tudo, mas faça um favor: / Não pinte esse rosto que eu gosto / Que eu gosto, e que é só meu / Marina você já é bonita com o que Deus lhe deu”. O elogio ao encanto físico de Marina, o reconhecimento de sua beleza natural e até o pedido de “favor”, se estivessem descolados do sentido de propriedade, seriam exaltação a essa mulher, melhor, à beleza

dessa mulher. Mas, ao colocar que aquele rosto é “só dele”, como se aquele corpo e suas vontades e decisões pertencessem a ele, acaba por contradizer a mensagem positiva – não há elogio que se sustente ao ultrapassar os limites do respeito.

Este homem, que canta de forma apaixonada, continua: “Me aborreci, me zanguiei, já não posso falar / E quando eu me zango, Marina, não sei perdoar”. Esta afirmação de que ele não pode ser contrariado é mais uma afirmação de superioridade em relação à Marina que ele aponta. Além de ser dono do corpo dela, ele não pode ser contrariado em suas vontades.

A tendência se confirma na estrofe final, concluindo a conversa (e o relacionamento: “tô de mal com você”), no mesmo tom autoritário de toda a canção, marcado pela supremacia que ele impõe, quando diz: “Você não arranjava outro igual”, como se ele fosse melhor que ela e melhor que outros que poderiam formar par com esta mulher.

As falas que infantilizam este discurso, “tô de mal” ou o amenizam “faça o favor”, “desculpe”, não o impedem e não o escondem; apenas revelam que este homem dominador é polido e procura fugir, na forma, de um estereótipo vulgar; o conteúdo, entretanto, é repetido. Informa-nos Homem de Melo que “Marina” “começou sendo gravada por quatro cantores – Dick Farney, Francisco Alves, Nelson Gonçalves e o próprio Caymmi –, derrubando um tabu adotado por nossas gravadoras na época, que não admitiam o lançamento de uma composição por mais de um intérprete (1997a: 72).

Além do sucesso em casas noturnas, a composição foi a quarta mais tocada no Brasil no ano de 1947¹ na voz de Dick Farney, que tinha um dos maiores fã-clubes do país, tendo ficado, no mesmo ano, em nono lugar na interpretação do próprio autor. A música voltou às paradas entre as dez mais ouvidas do rádio em 1960 (7.º lugar), na voz de Cauby Peixoto, e até hoje é constantemente regravada, aparecendo em mais de 40 versões².

A força da música faz com que o discurso presente em “Marina” venha sendo repetido ao longo dos anos de forma contundente, como se algum homem tivesse direitos sobre o corpo de alguma mulher. O assunto, com mais ou menos impacto, é largamente estudado em diversas vertentes das Ciências Humanas e Sociais, como, por exemplo (e apenas para citar um), o artigo escrito por Lorena Ferreira Cronemberger “Meu corpo, Minhas regras!

¹ Disponível em <https://maistocadas.mus.br/1947/> (consultado em 08 de maio de 2021).

² Disponível em <https://discografia.discosdobrasil.com.br/musica/1807> (consultado em 08 de maio de 2021).

Michel Foucault, corpo da mulher e feminismo”, para a *Revista Discente da Pós-Graduação em Sociologia* da UFPE¹, em que a autora se dispõe a refletir sobre as relações de poder direcionadas ao corpo feminino à luz de teorias desenvolvidas por Michel Foucault.

4.3. “Ai, que saudade da Amélia” de Ataulfo Alves e Mário Lago

“Ai, que saudade da Amélia” foi escrita em 1941 a partir de conversas do letrista, Mário Lago, com um amigo “que sempre que se falava em mulher costumava brincar – ‘Qual nada, Amélia é que era mulher de verdade. Lavava, passava, cozinhava...’” (Homem de Melo 1997b: 42). Após os versos estarem prontos, foram entregues a Ataulfo Alves, que compôs a música.

O sucesso da canção foi tanto que *Amélia* virou verbete no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*: “Amélia. [Do antropônimo Amélia, do samba Ai, que saudade da Amélia, de autoria de Ataulfo Alves e Mário Lago] Substantivo feminino. Brasileirismo. Popular. Mulher que aceita toda sorte de privações e ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem” (Ferreira 1980: 103). Isto aconteceu na edição de 1975 do dicionário, 33 anos após o lançamento da música. A definição “foi feita por Aurélio Buarque de Holanda a partir do entendimento compartilhado pelo grande público e pela repercussão da canção” (Faria 2014: 106).

Esta canção foi exaustivamente citada em discussões feministas, que apontaram a prepotência masculina, subordinando a mulher ao papel inferior ao do homem, como capaz apenas para as atribuições domésticas – em outros termos, uma ofensa sexista. Outras abordagens inspiradas nos conceitos de luta de classes exploraram a figura de Amélia e seu (ex) companheiro, como conformados com a situação social, sem aspirar por um futuro melhor, também apareceram durante os anos.

Há uma outra possível leitura e ela pode encaminhar para a discussão de gênero, mas aqui, a favor da mulher. Na letra há três personagens: o homem, que é quem narra em primeira pessoa; sua atual mulher, para quem ele fala; e Amélia, a ex-companheira. Este homem tem como ideia central fazer uma comparação entre as duas, para, em último caso, justificar a saudade da antiga com os defeitos da atual.

As características da atual mulher deste queixoso interlocutor são referidas no início da música: “Nunca vi fazer tanta exigência / Nem fazer

¹ Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/praca/article/view/243350/34941> (consultado em 02 de maio de 2021).

o que você me faz / Você não sabe o que é consciência. [...] Você só pensa em luxo e riqueza / Tudo que você vê você quer”. A contraposição, com as qualidades de Amélia, vem a seguir: “Aquilo sim é que era mulher / Às vezes passava fome ao meu lado / E achava bonito não ter o que comer. [...] Amélia não tinha a menor vaidade / Amélia é que era a mulher de verdade”. A *rival* de Amélia vive a própria vida, ela não se importa com a opinião deste homem, ela é soberana de suas vontades. Ainda que seja por assuntos considerados menores, como o consumismo e a vaidade, ela não esconde o que quer e não tem problema com isso.

A categoria semântica da música que comumente se refere à *opressão vs liberdade* (Pietroforte 2004: 69), colocando Amélia como oprimida, nesta leitura transfere o papel para o homem. É ele quem, mesmo sem concordar, sem achar ponto de alegria, apesar dos lamentos, se submete à mulher. Neste prisma de interpretação cabe o questionamento: se Amélia é que era mulher de verdade, por que então ele não a procura ou procura outra com iguais características? A relação de sujeição aqui é dele.

É possível ainda comparar a categoria semântica *o que é permitido vs. que é proibido* (Pietroforte 2004: 30), e o interlocutor faz isso. O permitido é o comportamento cordato de Amélia que, mesmo passando fome ao lado dele, achava isso bonito; o proibido é a atitude da mulher atual que faz exigências, que quer comprar coisas, alimentar a vaidade, sabendo que ele “é um pobre rapaz”.

Entre uma e outra, mesmo com o sentimento de saudade, cantado na letra e estampado no título, ele fica e se sujeita à atual companheira, não retorna para “aquilo” que cita ser mulher de verdade: “Ai, que saudade da Amélia”. Como se vê, Amélia pode ser considerada um exemplo de como a mulher pode se colocar no mundo e afirmar o seu espaço, independentemente dos apontamentos e julgamentos de um homem.

Considerações finais

Canções populares comungam com a população ideias e ideais de várias ordens; se estabelecem, muitas vezes, como discurso de formação; fazem populações inteiras repetirem as mesmas palavras; e as pequenas, mas significativas, tragédias cotidianas vão, em gerúndio, sendo reiteradas com ares de normalidade. A música tem um poder grandioso na composição comportamental do tecido social e este pormenor não pode ser desprezado, esquecido ou ignorado.

Pouca gente não fica comovida com um elogio, reconhecimento ou declaração em forma de canção. Por outro lado, é importante saber ouvir e interpretar o que acontece nas entrelinhas e que tipo de mensagem é passada na conjugação letra-música. Nem sempre elas obedecem a intenção do autor e este é mais um incentivo para a atenção: quanto mais o público for qualificado para ouvir, mais elevado será o nível da mensagem e mais trabalhada a maneira como ele será passado.

Somente com uma formação qualificada, o público comum será capaz de entender que nenhum homem tem direitos a respeito do corpo de uma mulher (como em “Marina”), ou nenhuma mulher tem que se submeter às vontades de um homem (como em “Minha Namorada”). Gerações de mulheres brasileiras que passaram a vida a imitar o comportamento de *Amélia* poderiam emancipar-se e admitir para si a autonomia de suas próprias vidas e seus pensamentos e assim desprezar os conceitos muito em uso durante o Estado Novo. Mas, para transpor a estrutura comportamental é preciso, como já foi dito, conhecimento, educação, informação.

Com este trabalho, mais do que analisar semanticamente estas canções, pretendeu-se sugerir discussões e debates que permitam criar pontes para a ampliação de cadeiras de interpretação (de texto, de música, de poesia, de cinema, de artes plásticas, de teatro etc.) nas escolas, onde a educação dos primeiros anos pode ser *treinada* para uma visão mais crítica e abrangente das produções artísticas e publicitárias.

Referências bibliográficas

Adorno, Theodor. 1983. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: Walter Benjamin, *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. São Paulo: Ed. Abril Cultural.

Beltrão Jr, Synval. 1993. *A Musa-Mulher na Canção Brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade.

Faria, Amanda Beraldo. 2014. “Amélias: Imagens da Mulher de Verdade na Canção de Ataulfo Alves”. In: *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, n.6, jul-dez, Brasil.

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. 1980. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Fidalgo, Antônio e Gradim, Anabela. 2004. *Manual de Semiótica*. Covilhã: UBI.

Homem de Melo, Zuza. 1997a. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira, vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Ed. 34.

----- 1997b. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira, vol. 2: 1958-1985*. São Paulo: Ed. 34.

Hobsbawm, Eric J. 1995. *Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras.

Martinez, José Luiz. 1999. “Música, semiótica musical e classificação das ciências de Charles Sanders Peirce”. In: *Revista Opus*, Pelotas, n. 6.

Molana-Allen, Leila e Lizzie Porter. 2018. “Did Syria create the world’s first song?”. In BBC. disponível em: <http://www.bbc.com/travel/story/20180424-did-syria-create-the-worlds-first-song>.

Napolitano, Marcos. 2002. *História & Música – História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica.

Pietroforte, Antonio Vicente. 2004. *Semiótica Visual: Os Percursos do Olhar*. São Paulo: Editora Contexto.

Tinhorão, José Ramos. 1975. *Pequena História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Círculo do Livro.