

AS MULHERES QUE FAZEM O SAMBA DE ATAULFO ALVES E HERIVELTO MARTINS

Larissa Archanjo de OLIVEIRA
(Universidade Vale do Rio Verde - UNINCOR)
larissaarchanjo@hotmail.com

Resumo: Quando se trata do exame das letras de sambas das décadas de 1940-50, além da figura do malandro, recorrente desde 1920 como parte de um ideário de negação moral da conduta exemplar, sobretudo do mundo do trabalho alienante, outra personagem que se destaca é a feminina que ganha espaço no samba lírico-amoroso, um dos veios composicionais identificados por Claudia Matos em *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (1982). Em todas as suas vertentes rítmicas e períodos, o samba cantou a mulher, normalmente apresentada como elemento de construção/desconstrução amorosa. É objetivo deste texto discutir a imagem feminina projetada nas letras de dois grandes representantes do samba das décadas de 1940 e 50, Ataulfo Alves e Herivelto Martins. Os dois sambistas, por caminhos diversos, se tornaram importantes nomes da Música Popular Brasileira, tendo sido autores de composições que evidenciam os encontros e desencontros amorosos nos quais a figura feminina complexa e ambígua é o ponto de partida, muitas vezes responsável pela derrocada moral do homem, segundo as vozes masculinas que a constroem.

Palavras-chave: Ataulfo Alves; Herivelto Martins; personagem feminina; voz masculina.

Introdução

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

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

João da Baiana confirma o depoimento de Heitor dos Prazeres, ressaltando que havia saído da cidade: “Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba. Não haviam (sic) essas favelas todas. (...) Mas o samba não nasceu no morro, nós é que o levávamos, para fugir da polícia que nos perseguia. Os delegados Meira Lima e o Dr. Querubim não queriam o

samba.” (BAIANA *apud* MATOS, 1982, p. 28). Em depoimento, Donga lembra que o samba praticado no Rio “já existia na Bahia muito tempo (...), mas foi aqui no Rio que se estilizou” (DONGA *apud* SODRÉ, 1998, p. 70). Apesar de baiano e de raízes africanas, foi no Rio que o samba se consagrou e se afirmou como expressão de uma comunidade e nação, e o morro, escolhido como cenário principal desse acontecimento protagonizado por gente simples, de classes menos favorecidas, já que descendiam, em sua maioria, de escravos, conforme observa Sodré:

Os compositores são marceneiros, pintores de parede, serralheiros, fundidores, mecânicos, guardadores de automóveis, contínuos de repartições públicas ou de bancos, biscateiros, enfim membros do vasto conjunto de empregados ou subempregados que compõe as camadas de baixa renda da população carioca. (SODRÉ, 1998, p. 59).¹

Os sambistas do início do século passado não se dedicavam totalmente (e apenas) às composições, pois muitos tinham de se entregar a outros ofícios (muitos eram subempregados) como forma de subsistência mínima. Como diz Cláudia Matos:

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

O samba era, nesse momento, elemento continuador das origens (as raízes africanas) e promotor de uma expressão identitária, além de funcionar como compensação provisória a dura rotina diária. Em *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, Cláudia Matos observa que “tanto o samba quanto o choro eram cultivados principalmente por músicos negros e mestiços...” (1982, p. 26) que mantinham, por meio da música, sua identidade. Para ela,

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

Considerando o espaço social do samba, destaca-se a casa de Tia Ciata, local de comunhão de sambistas e artistas e também de classes sociais. A casa representava metonimicamente a estrutura social do Brasil das primeiras décadas do século XX:

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

¹ Em depoimento, Pixinguinha ressalta: “(...) O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa o choro era tocado na sala de visitas e o samba só no quintal para os empregados.” (PIXINGUINHA *apud* SODRÉ, 1998, p. 79).

próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso... (SODRÉ, 1998, p. 15).

A baiana Hilária Batista de Almeida (mais conhecida como Tia Ciata) nascera no ano de 1854, tendo chegado ao Rio em 1876. Lá se consagrou como uma das mais importantes “tias” do samba. O epíteto tia, que acompanhava o nome de Ciata, dava-se porque, “naquela região, famosos chefes de culto (ialorixás, babalorixás, babalaôs), conhecidos como *tios* e *tias*, promoviam encontros de dança (samba) à parte dos rituais religiosos (candomblés).” (SODRÉ, 1998, p.14). Sua casa foi palco da criação do samba “Pelo Telefone”, partido alto composto por vários participantes, mas registrado por Donga. Tia Ciata era casada com João Batista da Silva, também negro e baiano, mas influente na época por ser funcionário do gabinete do chefe de polícia da cidade do Rio, então capital federal. (Cf. SANDRONI, 2012, p. 102-104).

1. O samba e suas gerações

Em *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, Claudia Matos aponta a existência de três gerações do samba carioca: a primeira, datada do início do século XX, era a dos “sambistas primitivos”, dos quais se destacavam Sinhô, Donga, João da Bahiana, Caninha e Pixinguinha, este no choro. Esses sambistas concentravam-se em torno da casa de Tia Ciata e praticavam um samba menos sincopado, que lembrava muito o maxixe e o lundu, suas influências diretas.

A segunda geração de sambistas, centrada na década de 1920, ficou conhecida como “samba do Estácio”, justamente por ter este bairro como local de seus principais compositores: Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Mano Rubem, Mano Edgar, Baiaco e Brancura. Cláudia Matos observa que a nova modalidade de samba criada pelos sambistas do Estácio

amoldava melhor às necessidades carnavalescas, naquele tempo em que o carnaval se popularizava, tornava-se mais amplo e movimentado, e também, num certo sentido, mais brasileiro e mestiço. (MATOS, 1982, p. 40).

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

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

Para Matos, esse novo ritmo, dado pelos sambistas do Estácio, mostrava que o samba ganhava “ginga, flexibilidade e mobilização simultâneas”. (MATOS, 1982, p. 41). Esse “samba carnavalesco”, mais sincopado e malicioso, feito para o acompanhamento de cordões e blocos, tratava de assuntos cotidianos, geralmente com alguma comicidade, transformando, muitas vezes, o trágico ou sério em motivo de riso. Mais tarde, precisamente em 1927, surge a primeira Escola de Samba, *Deixa Falar*, adotando o novo ritmo de samba, mais adequado ritmicamente à exposição dos membros da agremiação.

Em “Se você jurar” (1931), samba de Ismael Silva, a letra aborda, de modo bem humorado, fatos corriqueiros da vida de um malandro em “regeneração”. A sabedoria

malandra (“Agora estou sabido”) está em reportar o sucesso de sua regeneração ao comportamento feminino, sempre marcado, sobretudo no samba, como falso:

Se você jurar que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar

Muito tenho sofrido
Por minha lealdade
Agora estou sabido
Não vou atrás de amizade
A minha vida é boa
Não tenho em que pensar
Por uma coisa à toa
Não vou me regenerar
A mulher é um jogo
Difícil de acertar
E o homem como um bobo
Não se cansa de jogar
O que eu posso fazer
É se você jurar
Arriscar a perder
Ou desta vez então ganhar

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

A partir da década de 1930, tem-se o que se poderia chamar de “terceira geração do samba”, aquela já inserida na comercialização do samba, entendido como produto da indústria cultural. É nesse momento que o samba se difunde como veículo de expressão nacional. Muniz Sodré observa a distinção entre o chamado “samba tradicional”, aquele feito na roda de samba a partir das improvisações sobre uma primeira parte,² e o “samba produto cultural”, organizado para a forma do disco e que, portanto, “impõe peças prontas e acabadas”. (SODRÉ, 1998, p. 58).³ Nessa geração, dada sobretudo a importância do Rádio como veículo de difusão cultural, grandes compositores se afirmavam, dentre os quais se destacam Noel Rosa, Wilson Batista, Herivelto Martins, Geraldo Pereira, Ataulfo Alves e Ary Barroso, estes três últimos mineiros que fizeram sua carreira musical no Rio de Janeiro.

² “... antigamente, os sambistas compunham só uma primeira parte da canção (samba de primeira parte), reservando à segunda um lugar de resposta social: ora a improvisação na roda de samba, ora o improviso dos diretores de harmonia na hora do desfile da escola” (SODRÉ, 1998, p. 58).

³ Muniz Sodré já identifica um processo inicial de industrialização do samba na gravação de “Pelo telefone”, considerando que “da canção folclórica (de produção e uso coletivos, transmitida por meios orais) transforma-se em música popular, isto é, produzida por um autor (indivíduo conhecido) e veiculada num quadro social mais amplo”. (SODRÉ, 1998, p. 40).

2. O samba da terceira geração

Considerando essa divisão entre gerações, Cláudia Matos ressalta que, nas décadas de 1930 e 1940, pode-se reconhecer e definir três grandes “veios temáticos e estilísticos” nos sambas: o lírico-amoroso, tendo a figura feminina como impulsionador das canções; o apologético-nacionalista e o que ela identifica como “samba malandro”, centrado em um discurso que sempre se afirma sobre a dubiedade. (Cf. MATOS, 1982, p. 45). A figura do malandro, no entanto, já aparece no início da década de 1920, visto que “a malandragem carregaria consigo a ideologia da negação moral e da conduta exemplar, seguindo a valorização do prazer, da dança, do sexo e da bebida.” (CAVALCANTI, 2007, p. 26).

Essa divisão temática e estilística proposta por Matos torna possível identificar que, associado aos veios lírico-amoroso e ao “samba malandro”, um espaço bastante amplo é reportado à mulher, que encena, nas composições de sambas, um repertório variado. Em busca da identificação e análise dessas figuras femininas do samba, este texto se deterá na análise da produção de dois compositores, o mineiro Ataulfo Alves e o fluminense Herivelto Martins. Como ambos são responsáveis por um dos mais completos e variados repertórios do samba carioca, faremos um recorte, nos limitando aos sambas das décadas de 1940-50, justamente por ser um período bastante produtivo e importante dos dois. Sendo assim, a seguir iremos nos deter em duas canções destes compositores, “Cabelos Brancos” (1949), de Herivelto Martins em parceria com Marino Pinto, e “Oh, Seu Oscar!” (1939), de Ataulfo Alves e Wilson Batista.

2.1. “Cabelos brancos” (1949), de Herivelto Martins e Marino Pinto

Parte importante do cancionário de Herivelto Martins deve-se à sua atribulada vida amorosa, sobretudo ao seu casamento com Dalva de Oliveira, marcado por conflitos e traições. Foi a partir de um fato real que Herivelto compôs o famoso samba “Cabelos brancos” (1949). A história da canção foi contada pelo próprio compositor no Programa *Ensaio*, da TV Cultura (1990), dirigido por Fernando Faro:⁴ separado de Dalva, Herivelto estava em São Paulo e tinha ido a uma quitanda comprar alguns legumes. Lá, ouviu algumas senhoras falando mal de Dalva. Certo de que as ofensas dirigiam-se a ele, pensou, “respeite ao menos meus cabelos brancos, não fale dessa mulher perto de mim”, mesmo não tendo, na época, um fio de branco sequer. Daí surgia a primeira parte da canção que só fora finalizada, em parceria com Marino Pinto, na mesa de um bar.

Não falem desta mulher perto de mim
Não falem pra não lembrar minha dor
Já fui moço, já gozei a mocidade
Se me lembro dela me dá saudade
Por ela vivo aos trancos e barrancos
Respeitem ao menos os meus cabelos
Branços

Ninguém viveu a vida que eu vivi
Ninguém sofreu na vida o que eu sofri
As lágrimas sentidas
Os meus sorrisos francos
Refletem-se hoje em dia
Nos meus cabelos brancos

⁴ Programa *Ensaio* – Herivelto Martins. Programa da TV Cultura Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Qxr3ILJubeg>. Acesso em 10/12/12.

E agora em homenagem ao meu fim
Não falem desta mulher perto de mim

No primeiro verso o eu lírico autor já expõe um sentimento de repudia à mulher: “Não falem desta mulher perto de mim”. É importante notar o uso do pronome demonstrativo “desta” reforçando, por um lado, a proximidade da mulher, isto é, que ela ainda permanece próxima de seus sentimentos; por outro, o modo como isso ajuda a descaracterizá-la, sobretudo porque acompanhado do substantivo mulher. A ex-mulher amada adquire, assim, um sentido paradoxal, afirmando sua permanência e ausência ao mesmo tempo. Nos versos seguintes, o eu lírico explica o paradoxo na construção da imagem feminina, pois “esta mulher” o lembra da dor e do amor: “já fui moço já gozei a mocidade/se me lembro dela me dá saudade/por ela vivo aos trancos e barrancos/respeitem ao menos meus cabelos brancos”. Num tom saudosista, reforça que já fora feliz com “esta mulher” que, hoje, já não existe mais; o sofrimento do eu lírico decorre da ausência da amada que se prolonga temporalmente, na canção, pela expressão “respeite os meus cabelos brancos”.

Outro aspecto importante nos dois primeiros versos diz respeito à negativa dupla (“Não falem”) que acaba por reforçar a necessidade do eu lírico de falar sobre “esta mulher”, já que na sequência dos versos há uma exposição dos efeitos femininos no homem, a ponto de fazê-lo viver “aos trancos e barrancos”.

A segunda parte da canção ressalta, de maneira bastante lacunar, a trajetória do casal, sempre a partir da experiência de encontro/desencontro do eu lírico: “Ninguém viveu a vida que eu vivi/ninguém sofreu na vida o que eu sofri /As lágrimas sentidas/os meus sorrisos francos/refletem-se hoje em dia/nos meus cabelos brancos”. Em outras palavras, a imagem do eu lírico, de “sorrisos francos” e “cabelos brancos”, é resultado final da desilusão amorosa promovida por “esta mulher”. De algum modo, é ela quem ajuda a construir a imagem masculina, sendo responsável, segundo as acusações do eu lírico, pelo seu sofrimento e envelhecimento (precoce) – transformação moral e física do homem. Não é difícil perceber que, mesmo diante de uma desconstrução masculina dupla (o homem se descompõe assumindo suas fragilidades emocionais, e a mulher tem relação direta com essa imagem de agora), “esta mulher” é elemento de organização da vida masculina, visto que sem ela o que resta é a tentativa (o pedido) de silêncio (“Não falem”), encarada, no final da canção, como uma espécie de homenagem póstuma a esse homem que “morre”: “E agora em homenagem ao meu fim/não falem dessa mulher perto de mim”.

Quando se trata do exame das letras dos sambas, além da figura do malandro (destacada em vários estudos, dos quais o de Claudia Matos já citado é uma ótima referência), outra que se destaca, como se vê, é a feminina, que tem o papel impulsionador ou inspirador mesmo que esses atributos sejam realizados após algumas decepções no âmbito na vida amorosa.

2.2. “Oh, Seu Oscar!” (1939), de Ataulfo Alves e Wilson Batista

No samba “Oh! Seu Oscar”, de Ataulfo Alves e Wilson Batista, com gravação realizada em 1939, percebemos a angústia e a surpresa do homem ao receber o recado de uma vizinha.

Cheguei cansado em casa do trabalho
Logo a vizinha me chamou:
Oh! seu Oscar
Tá fazendo meia hora
Que a sua mulher foi embora
E um bilhete deixou

Meu Deus, que horror
O bilhete dizia:
Não posso mais, eu quero é viver na orgia!

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

A canção relata a história de um homem que se doa integralmente à mulher, submetendo-se ao trabalho pesado a fim de proporcionar-lhe uma vida de conforto: “Fiz tudo para o seu bem-estar/ Até no cais do porto eu fui parar/ Martirizando o meu corpo noite e dia”. Entretanto, tal empenho não resulta na adequação feminina ao mundo da casa. A mulher de Seu Oscar prefere ceder à vida mundana, voltando-se para a rua como espaço de libertação, sobretudo sexual: “Não posso mais, eu quero é viver na orgia”. É assegurado, assim, na canção, dois espaços: o da casa (espaço feminino por excelência); e o da rua (o público), território masculino.

É interessante pontuar que, ao contrário da canção anterior, de Herivelto Martins e Marino Pinto, aqui, temos a expressão feminina, presente por meio a explicitação da voz da esposa de Seu Oscar que, mediante todo o esforço do marido de mantê-la aprisionada nos limites da casa (sendo sustentada por um homem provedor), decide fazer seu próprio destino: sair de casa e viver de prazer. A voz masculina, que reforça a decisão da mulher no último verso da canção, é apenas a repetição (ainda que desolada e dotada de uma moral acusadora) da vontade feminina: “Mas tudo em vão: ela é da orgia” (grifos nosso).

Podemos, ainda, especular, dada a expressão lacunar da canção narrativa, as causas que levaram a mulher à tomada de decisão, visto que ela assume “não posso mais”. A orgia se configura, assim, como um lugar oposto ao lar, que não pode ser mais suportado pela mulher, mesmo se considerarmos o conforto físico (“bem-estar”) dado pelo homem. Dentro da ótica feminina da canção, podemos concluir que: 1. a satisfação feminina não está apenas encerrada na composição social do lar, organizado pelo homem para dar conforto físico à mulher; 2. a queixa feminina pode ser reportar, assim, a outro tipo de ausência, que pode estar associada ao desgaste físico e à própria ausência do marido; nesse caso, “não posso mais, eu quero é viver na orgia” parece encenar uma queixa quanto ao descaso emocional e sexual da mulher em relação à homem. Preocupado com tantas obrigações materiais, Seu Oscar esquece-se das “obrigações conjugais”, fazendo com que sua mulher estenda suas necessidades emocionais e, sobretudo, sexuais, a outras bandas. Tal hipótese associaria o mundo da casa (e da família) a obrigações contratuais, nas quais o sexo compareceria regido pela figura masculina (conforme alicerçado pela moral cristã a partir do débito conjugal).

Se o homem está sempre ausente, “martirizando seu corpo noite e dia”, quais são os momentos reservados aos prazeres da mulher? Trata-se, nesse caso (não há dúvida), de uma mulher sexualizada, dotada de desejos e em busca de satisfazê-los, mesmo que isso signifique emergir contra a moral (masculina) e punitiva da sociedade. Tal configuração não escapa aos compositores que reforçam o grau de vigilância social punitiva na figura da vizinha que, já na chegada de Seu Oscar, o avisa do abandono da mulher: “Meu Deus, que horror”. Essa voz narrativa pode ser associada a Seu Oscar bem como à vizinha, que se solidarizam presos a uma mesma ótica moral que vê como “horror” a emergência do desejo feminino.

Em “A mulher faz e desfaz o homem”,⁵ o sociólogo Ruben Oliven analisa algumas canções representativas do samba, observando os tipos femininos aí descritos e ressaltando o “poder” da mulher na organização da vida masculina. Suas análises partem das considerações do também sociólogo Manoel Berlinck que aponta a “predominância de três imagens femininas” nas letras dos sambas estudados:

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

Considerando a tipologia acima, é interessante destacar, no samba “Oh, Seu Oscar!”, que em todas as suas gravações (as de Ataulfo e suas pastoras, Ciro Monteiro, Roberto da Silva e Elizeth Cardoso, acompanhada pelo filho de Ataulfo) o último verso (“É, parei”) é bastante enfatizado, mostrando que a atitude feminina imobiliza, de maneira quase definitiva, o homem que não é mais capaz de agir, de andar, de viver. Desse modo, a mulher descrita na canção de Ataulfo e Wilson pode ser associada àquela que “desfaz o homem”.

Considerações finais

Neste texto analisamos dois sambas dos compositores Ataulfo Alves e Herivelto Martins (ambos feitos em parcerias), referentes à década de 1940, que apresentam tipos femininos que desorganizam a vida do homem. Valemo-nos, para a análise, da tipologia proposta pelo sociólogo Manoel Berlinck (retomada por Ruben Oliven), na qual ele apresenta três imagens femininas predominantes no samba: a doméstica, a piranha e a onírica.

Como vimos, a personagem feminina presente em “Oh, Seu Oscar” pode ser associada à “piranha” por revelar sua sexualidade, desestruturando, por isso, o mundo da casa e da família, organizado pelo homem. Em “Cabelos brancos”, a partir de uma situação real, Herivelto Martins e Marino Pinto constroem uma imagem feminina mais complexa, justamente por se associar simultaneamente a dois tipos de mulheres: aquela que compõe o cotidiano do homem e a que o desfaz a partir de sua ausência. A mulher que deixa o eu lírico de “cabelos brancos” e de “sorrisos brancos” é a mesma que ordenou, com sua presença, seu mundo e sua vida, por isso falar dela (acentuar sua presença ausência) significa sofrer.

REFERÊNCIAS

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

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

⁵ Vale lembrar que o título do artigo de Oliven faz menção explícita a uma canção de Ataulfo, “A mulher faz o homem”.

OLIVEN, Rubem George. *A Mulher Faz e desfaz o Homem*. Rio Grande do Sul: *Ciência Hoje*, v.7, nº37, 1987.

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

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

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