



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS**

**REPRESENTAÇÃO FEMININA NA MÚSICA DE LUIZ GONZAGA:
UMA BREVE LEITURA**

Ibéria de Souza Farias

**CAMPINA GRANDE – PB
MAIO DE 2016**

IBÉRIA DE SOUZA FARIAS

REPRESENTAÇÃO FEMININA NA MÚSICA DE LUIZ GONZAGA:
UMA BREVE LEITURA

Artigo apresentado ao Curso Superior de Licenciatura Plena em Letras e Artes, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Graduada em Letras-Português.

Área de concentração: Literatura.

Campina Grande – PB
Maio de 2016

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

F224r Farias, Ibéria de Souza
Representação feminina na música de Luiz Gonzaga
[manuscrito] : uma breve leitura / Ibéria de Souza Farias. - 2016.
42 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.
"Orientação: Profa. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz,
Departamento de Letras e Artes".

1. Gênero feminino. 2. Canção popular. 3. Cultura. I. Título.
21. ed. CDD 305.4

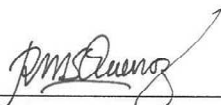
IBÉRIA DE SOUZA FARIAS

**REPRESENTAÇÃO FEMININA NA MÚSICA DE LUIZ GONZAGA:
UMA BREVE LEITURA**

Aprovada em: 16/05/2016

Artigo apresentado ao Curso Superior de Licenciatura Plena em Letras e Artes, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Graduada em Letras-Português.

BANCA EXAMINADORA




8,5

Prof. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz (Orientadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dra. Ana Lúcia Maria de Souza Neves
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Ricardo Soares da Silva
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Campina Grande – PB
Maio de 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores com quem obtive a oportunidade de aprender novos conhecimentos. Sou grata principalmente à minha orientadora Rosângela Queiroz que, com grande paciência e benevolência, me deu todo o apoio de que precisei. Agradeço aos funcionários da UEPB, principalmente a Lucielma, secretária da Coordenação do Curso de Letras e Artes, e Iris, bibliotecária, sempre prestativas e atenciosas. Agradeço aos amigos que, em cada momento, me deram o conforto de que eu necessitava. Em especial a Juliana, sempre compreensiva, a Juliene, a Francinaldo e a Millena. Estes dois últimos me acompanharam e me deram apoio de maneira decisiva desde os primeiros anos na universidade até o momento presente. Agradeço a Marcilene, que me recebeu em sua casa e continua me tratando como a um de seus filhos. Agradeceria ao seu esposo, senhor Afonso (in memoriam), que sempre agiu de igual forma.

Agradeço de modo especial a Teresinha Teixeira, que me amparou nas pesquisas acadêmicas e me recebeu em sua casa. Da mesma forma, sou grata a Jorge Miguel P. Sales, funcionário do Museu Luiz Gonzaga, em Exu-PE; ao senhor José Praxedes dos Santos; à sra. Clemilce Cardoso Parente e à sra Maria do Amparo Aires de Alencar, que me foram de grande auxílio durante a pesquisa, já que conheceram o cantor e compositor pernambucano e com ele conviveram.

Agradeço aos meus parentes que torceram por mim, em especial à tia Sebastiana; aos meus avôs Joana e Severino; à tia Márcia e à tia Mércia (in memoriam). À Mayara e Isac que, dividiram comigo a leveza e a pureza concernentes à infância e que, em muitos momentos, alegraram os meus dias. Agradeço ao senhor Valdeci, esposo de minha mãe, por seu cuidado e sua amizade. Agradeço aos meus irmãos Remy e Pierre, que me deram todo apoio de que precisei. Agradeço e honro à minha mãe, Helena, por seu amor incondicional, sua paciência, sua firmeza benevolente, seu apoio e ensinamentos cristãos, a fim de me ver vencer cada obstáculo. Agradeço e honro ao meu pai, Antônio (in memoriam), por haver sido um homem trabalhador e um bom pai, enquanto a vida o permitiu. Agradeço ao pastor Manoel Cosme, que sempre cuidou de mim como de uma filha. Sou grata por sua amizade paterna, por suas orações, ensinamentos e conselhos. Sou grata à sua família.

Agradeço a Deus pela vida de cada pessoa que Ele usou para cuidar de mim. Sou principal e eternamente grata a Deus, também, por me apontar o bom caminho, renovar as minhas forças e o meu ânimo e sempre estar no controle de minha vida. Amo o Senhor. Deus é bom.

“A marica de Maricá (...) Quase ninguém acredita, mas com ela ninguém pode (...) Ela faz igual a cobra, dá o bote e pula fora. Se um cabra não for macho, entra bem sem ver a hora. Se não for bem escolado, vai cair numa esparrela. No que diz é muito macho, quero ver tu poder com ela.”

(Zé Pretinho/J. B. de Aquino)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	10
2.1. Representação da mulher em discursos e imagens	10
2.2. A torrente dos discursos	11
2.3. A Mulher na sociedade burguesa e sua função por excelência: o trabalho doméstico	12
2.4. O trabalho feminino fora de casa	15
2.5. Moral e sexualidade no forró	17
3. ANÁLISE DE DADOS	18
A figura feminina em Luiz Gonzaga: um recorte	18
3.1. A mulher feita para o lar	18
3.2. A mulher idealizada pela saudade	21
3.3. A mulher “malvada”	23
3.4. A mulher sedutora	26
3.5. A mulher moderna	29
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	36
6. ANEXOS	37

RESUMO

Representação feminina na música de Luiz Gonzaga: uma breve leitura

No contexto da produção musical no Brasil, é notória a visão depreciativa da mulher, tratada como objeto sexual em várias nomenclaturas que englobam certas manifestações artístico-musicais em evidência. A ausência nestas composições, da parte de quem as produz e consome, de demonstrações de respeito, cuidado ou zelo, diretrizes da interação masculina com as mulheres em moldes cavalheirescos, despertou-nos a curiosidade acerca da possibilidade de um tratamento diferenciado à mulher nas letras de Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989). De cunho qualitativo e bibliográfico, a presente pesquisa destina-se, portanto, a refletir sobre representações da figura feminina em letras das canções compostas e/ou interpretadas pelo cantor e compositor pernambucano. A análise abrange um total de dez letras e estrutura-se em cinco categorias, cada uma debruçando-se sobre dois textos do *corpus*. São elas: 1) “A mulher feita para o lar”; 2) “A mulher idealizada pela saudade”; 3) “A mulher malvada”; 4) “A mulher sedutora” e 5) “A mulher moderna”. Buscamos, por este procedimento, apontar as principais características e elementos de linguagem que constituem as visões acerca da mulher fornecidas pelo texto. Para tanto, baseamo-nos nos textos teóricos de PERROT (2008), D’INCAO (2004) e ZOMER (2012), entre outros. Realizar estas tarefas permitiu a confirmação de hipóteses previamente levantadas quanto a uma visão da mulher culturalmente definida a partir de padrões marcadamente tradicionais (burgueses).

Palavras-chave: Feminino. Canção popular. Cultura.

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste numa pesquisa destinada a finalizar o curso de Licenciatura Plena em Letras e Artes. De cunho qualitativo e bibliográfico, a análise preocupa-se, em caráter mais amplo, em investigar a representação da figura feminina nas letras das canções compostas e/ou interpretadas pelo cantor e compositor pernambucano Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989).

Em aspecto mais específico, busca-se: categorizar algumas das representações da mulher (em número de cinco), apontando as principais características e elementos de linguagem constitutivos de cada uma destas visões do artista; observar em que medida a fala do eu lírico emite opiniões sobre a figura e o comportamento femininos estereotipados. Realizar estas tarefas permitiu a confirmação de hipóteses previamente levantadas quanto a uma visão da mulher culturalmente definida a partir de padrões marcadamente burgueses.

No contexto da produção musical no Brasil, sobretudo nas últimas três décadas, é notória a visão depreciativa da mulher, tratada como objeto sexual em várias nomenclaturas que englobam certas manifestações artístico-musicais em evidência, destacando-se neste setor

o *hip-hop*, o *funk* nacional e o chamado *forró eletrônico*, mais recentemente batizado de *forró universitário*. A ausência nestas composições, da parte de quem produz e de quem consome tais canções, de demonstrações de respeito, cuidado ou zelo, diretrizes da interação masculina com as mulheres em moldes cavalheirescos, despertou-nos a curiosidade acerca da possibilidade de um tratamento diferenciado à mulher nas letras de Luiz Gonzaga, considerando que o poeta pernambucano é oriundo de uma tradição social culturalmente ligada ao período romântico. Diante disso houve o interesse em conhecer, através da pesquisa, a visão da mulher por ele veiculada em algumas das letras que o Brasil e o mundo aprenderam a apreciar.

Para tanto, desde a leitura de textos teóricos até à análise dos dados, procurou-se não perder de vista a conexão entre a feição que a sociedade tinha na época em que Luiz Gonzaga lançou estas composições e a que tem atualmente, no intuito de conferir maior flexibilidade e relatividade às nossas análises.

Os textos selecionados, em número de 5, obedecerão a uma divisão baseada em cinco eixos temáticos, ou categorias de análise, a saber: 1) “A mulher feita para o lar”; 2) “A mulher idealizada pela saudade”; 3) “A mulher malvada”; 4) “A mulher sedutora” e 5) “A mulher moderna”. As hipóteses levantadas previamente sobre as visões da mulher em Luiz Gonzaga serão sistematizadas a partir do exame das categorias de análise acima, ficando para desenvolvimentos futuros deste trabalho observar como o público interage com os mesmos conteúdos presentes nas letras.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1. Representação da mulher em discursos e imagens

Segundo Perrot (2008, p. 21), uma vez que a história se faz a partir de registros documentais e a efetiva participação feminina tem sido sistematicamente apagada destes registros, há poucos vestígios acerca da atuação documentada das mulheres na sociedade através do tempo. Além do mais, até meados do século XX, ao casarem, as mulheres perdiam o seu sobrenome e passavam a usar o do esposo. Desse modo, os estudiosos decidiram não condicionar as suas pesquisas às genealogias femininas.

Para a sociedade conservadora, afirma a autora, ainda hoje ver uma mulher em um espaço e função públicos originalmente reservados à atuação masculina – política, liderança

no mercado financeiro, na religião, ativismo reivindicatório, etc. –, de forma autônoma, é algo desconcertante. Isto se deve ao estereótipo histórica e culturalmente sancionado de que a mulher é, principalmente quando está em grupo, histórica passional, nervosa, violenta e mesmo selvagem.

A falta de registros também reside na destruição de correspondências particulares e diários por suas próprias autoras, receosas do comprometimento que poderia advir de um desabafo fortuitamente revelado... Assim, quando instituições públicas não o faziam, as próprias mulheres rasgavam ou queimavam os seus escritos de cunho pessoal. Por se verem insignificantes em relação à figura masculina, ou mesmo por pudor, a mulher deixa, assim, de possuir uma singularidade na história.

A mulher, desta forma, foi historicamente submetida a um regime de sistemático apagamento e silenciamento de suas opiniões, dilemas, tendências, sentimentos e atitudes, ocasionando no presente a dificuldade de resgatar, a partir de uma perspectiva eminentemente feminina, os vestígios de sua história. Sitiadas pelos estereótipos da visão tradicional, as mulheres, hoje, ainda segundo a autora, ao mesmo tempo em que se valem das posições “femininas” (mãe, esposa, guardiã dos víveres, dona de casa) para reivindicarem em grupo, são tachadas de “históricas” pela mesma sociedade que as surpreende rompendo os antigos limites (PERROT, 2008).

Ressalte-se o fato de que a atitude crítica presente no protesto e na reivindicação é valorizada positivamente na contemporaneidade – desde que não parta daquelas que se constituíram no sustentáculo das instituições sociais em sua base (família, casamento, educação, lar, etc.). Nas composições analisadas neste trabalho, por exemplo, é interessante observar que o eu lírico, mesmo quando faz menção às mulheres ditas avançadas, modernas, confronta-as desfavoravelmente com o modelo considerado adequado para ele: a mulher ‘honesta’, mãe abnegada, esposa fiel, humilde auxiliar do marido nas lutas da vida, sentinela do lar e baluarte da educação dos filhos.

2.2. A torrente dos discursos

Há, todavia, vários discursos acerca das mulheres – discursos masculinos – em sua grande maioria, que prefixam/normatizam o que as mulheres são e/ou o que devem fazer. Um “manual” feito por homens para disciplinar o comportamento e a ação das mulheres no ambiente público e privado. Poucos destes discursos, num âmbito mais consolador, preocuparam-se em resguardar ou mesmo registrar direitos civis da mulher, como o fez, por

exemplo, Condorcet (citado por PERROT, 2008, p. 24), ao reivindicar a participação social feminina e o direito ao conhecimento científico para as mulheres.

Desde a chamada Pré-história até à atualidade, como que referendando tais discursos, há uma avalanche de representações em imagens da mulher. Mas pouco ou nada se sabe acerca da vida das mulheres e dos seus desejos. Françoise Frontisi-Ducroux, ao final de um estudo, disse ser praticamente impossível, para as épocas antigas estudadas, conhecer o olhar da mulher sobre o mundo e muitas vezes sobre si mesma, pois tal olhar é construção do imaginário masculino. Outros estudiosos também dizem que as mulheres não se representavam; antes eram reduzidas ou seduzidas pelo homem. Estudos feitos de quadros e gravuras revelam, segundo Perrot, que os homens ambivalentemente temem e amam as mulheres.

Questionando-se acerca da aceitação ou não por parte da mulher das imagens que historicamente lhe são atribuídas, a autora propõe uma visão destas imagens como sendo tirânicas, representativas de um ideal físico e psicológico (o comportamento submisso, por exemplo) destinado ao jogo sutil do prazer e da manutenção da sujeição. Semelhante estado de coisas pode, por sua vez, reverter em favor da mulher, quando ela reúne suficientes elementos intelectuais que lhe permitem manipular o ambiente.

As imagens e representações da mulher ao longo do tempo têm exercido forte influência nas artes. Os artistas, sejam idealistas ou realistas, progressistas ou tradicionalistas, adotam crenças geradoras de condicionamentos que refletem no seu trabalho de criação de forma nem sempre favorável a uma visão mais libertária da mulher, o que não elimina o mistério feminino que ora se revela, ora se esconde sob os diversos estilos individuais e de época. É o que veremos em relação às composições de Luiz Gonzaga analisadas neste artigo.

2.3. A Mulher na sociedade burguesa e sua função por excelência: o trabalho doméstico

O trabalho doméstico, fundamental para o funcionamento da sociedade, passa a ser um peso para as mulheres, principalmente após a sua inserção no mercado de trabalho. Tradicionalmente responsável pelo cuidado da casa, da prole e do marido, a dona-de-casa perfeita, nos bons tempos da hegemonia da sociedade burguesa, tornara-se objeto de desejo para os homens e obsessão para as próprias mulheres.

Todo trabalho feminino é então marcado pelo caráter doméstico, a exemplo da secretária, à moda antiga, que enfeitava o ambiente com flores e cuidava de seu patrão. O

trabalho doméstico depende da força física e é pouco qualificado; seus utensílios mais constantes continuam sendo a panela, a bacia, o sabão, o pano, a pá, a vassoura e o esfregão. As figuras domésticas socialmente sancionadas são a dona-de-casa humilde, a burguesa e a criada, atualmente empregada doméstica ou diarista. Nos meios operários, é a mulher que gerencia o orçamento familiar, devendo fazê-lo da melhor maneira, procurando meios de economizar nos gastos, inclusive costurando (às vezes para fora), consertando as roupas da família e cuidando da saúde de todos.

Já que mencionamos um viés histórico na percepção da figura feminina, importa relacioná-lo agora à caracterização da família brasileira tradicional ou burguesa, base daquela mesma instituição familiar a que as composições analisadas neste artigo se referem.

Segundo D’Incao (2004, p. 230), com o advento do Romantismo, no início do século XIX, ocorreu uma mudança na forma pela qual as pessoas expressavam/valorizavam os sentimentos. Um conjunto de regras oriundas dos códigos de comportamento do amor romântico, bem como a importância do amor familiar resultou no afastamento dos corpos. A mulher deveria sobretudo adotar regras de contenção no encontro sexual com o marido, assim como zelar pela castidade das filhas até o casamento. Na dinâmica do “mercado” dos casamentos, a virgindade feminina possuía valor econômico e político. As moças eram então vigiadas por suas famílias, pois se não o fossem, ocorreria o encontro de corpos, o que causaria transtorno ao sistema do casamento e impediria possíveis alianças políticas. No decorrer do século XIX ocorreu um certo afrouxamento da vigilância, pois principalmente as mulheres passaram a se vigiar e a se comportar (D’INCAO, 2004, p. 236).

A esposa passa a ser mais doméstica, assumindo os deveres inerentes à sua posição. Há tanto fragilidade quanto força nessa nova mulher. Em meados do fim do século XIX há uma crescente santificação da figura materna. Ela, através do sofrimento e abnegação e o homem, através da capacidade de ganhar dinheiro para sustentar/prover a família, conferirão ao instituto familiar uma imagem exterior de segurança, calma e equilíbrio. No ambiente urbano, entre as classes favorecidas, a maternidade, no mesmo período, ainda não era o sonho principal da mulher, fato que veio a ser modificado pela influência das imagens de santificação da mulher e idealização da maternidade provenientes do Romantismo.

Com a condição de que se mantenham as aparências e o prestígio social do indivíduo seja sancionado por sua posição na família, as normas de comportamento, internamente, tornam-se mais tolerantes. Da mesma forma que os círculos sociais e o mercado conjugal são ampliados, assim também ocorre com as possibilidades de escolha do cônjuge entre os grupos

sociais mais abastados. Não obstante, o casamento ainda é um negócio entre famílias e ocorre por conveniência (PERROT, 2008).

De qualquer forma, independentemente da classe social, foram impostos às mulheres comportamentos e esquemas ideológicos que direta e indiretamente sancionavam/fortaleciam uma ordem social que as subalternizava. As mulheres nordestinas do século XIX, por exemplo, foram cantadas na literatura de cordel, fossem ricas ou escravas. As mais ricas aparecem também em inventários e livros de registros, nos quais as escravas comparecem como seres inferiores por pertencerem àquelas. Quanto às mulheres pobres livres, por essa forma de registrar uma estratificação social, parecem nem existir, pois não deixaram bens para seus filhos. Também por serem analfabetas, não puderam escrever nada sobre si, ocupadas em lutar pela sobrevivência. No sertão nordestino, como na corte imperial, havia uma sociedade estratificada, na qual a primeira divisão se fazia entre homens e mulheres, depois ricos e pobres e ainda escravos e senhores e brancos e caboclos. Nos interstícios destas categorias e em função delas, as mulheres distribuíam-se, desempenhando as funções para as quais a ordem social as destinava.

O ideal de mulher na ordem social do sertão era ser filha de rico fazendeiro, bem alva, herdeira de escravos, gado e terras. Esta mulher, segundo registros fotográficos e pictóricos da época, é normalmente gorda, já que tal aparência constituía padrão de beleza. A vida sedentária que levava contribuía para tal. A mulher sertaneja, mesmo rica, não costumava ostentar suas joias; vestia-se de modo singelo e, atendendo a um padrão também geral, usava os cabelos compridos, soltos ou em tranças quando solteira, ou presos em um coque, depois de casada, obedecendo a um impositivo de recato indispensável à mãe de família e esposa (mas, por vezes, as mulheres pobres vendiam as suas cabeleiras por necessidade financeira).

O modo feminino de vestir, no sertão, deveria primar pela modéstia, sem sequer insinuar partes do corpo como seios, quadris e pernas. Quando a ocasião permitia (festas, novenas), as mulheres e moças ricas usavam adereços como presilhas para o cabelo de marfim ou ouro, enquanto as pobres as usavam feitas com chifre de boi. Algumas mulheres de famílias mais ricas ostentavam joias e roupas de forma rotineira, mas este era um comportamento mais raro no século XIX.

As mulheres, sobretudo a partir do século XIX, com o primado da burguesia, aparecem “domesticadas”: são ensinadas a cuidar do lar, dos filhos, a cozinhar, a costurar e a bordar. Quando instruídas, são preceptoras, governantas, professoras, instrutoras de piano. As menos afortunadas – não apenas as pobres, mas também aquelas desprovidas da proteção

masculina – fazem e vendem doces e arranjos de flores. Muitas vezes o fazem através de terceiros, pois se a sociedade soubesse daquela sua condição, taxaria o dono da casa como incompetente para cuidar do lar. Afinal, é voz comum que as mulheres não precisam trabalhar e nem devem fazê-lo. As pobres, no entanto, não têm outra escolha: são costureiras, rendeiras, lavadeiras, fiandeiras ou roceiras; na enxada, junto aos seus irmãos ou companheiros, fazem trabalhos ditos masculinos (“torar pau”, limpar roça), além do trabalho de casa.

É a mulher que gerencia o orçamento familiar; deve economizar nos gastos, inclusive costurando e consertando as roupas da família, cuidando ainda da saúde de todos. Sente-se valorizada quando, ao costurar para fora, contribui com o orçamento doméstico. Como ela trabalha muito, é preferível que continue apenas cuidando do lar e que não vá buscar trabalho nas fábricas, pois se ela não exercer bem a sua função de dona de casa, a família vai mal e o esposo, funcionário da fábrica, não desempenhará bem o seu papel. A família indo mal, as fábricas irão mal. A *boa-dona-de-casa* torna-se, então, um eficaz instrumento para a manutenção da família e da sociedade.

A dona de casa burguesa urbana de camadas sociais mais altas é também responsável por organizar recepções para a sociedade, segundo as finanças disponíveis. Filhas em idade de casar são uma preocupação à parte, pois ao mesmo tempo em que devem ser apresentadas à sociedade adequadamente, devem ser igualmente protegidas como capital social que representam. A dona de casa reina sobre os seus filhos e sobre a criadagem. Na média e pequena burguesias, a criadagem reduz-se e a dona de casa mantém uma única empregada doméstica, pois ser servida é marca de posição e status social. Reduzidas ao círculo doméstico, tais mulheres devem realizar-se em seus filhos e em seus trabalhos manuais, como o tricô, o bordado e o crochê. Outras atividades, como a filantropia, são bem vistas, por serem consideradas indispensáveis à sociedade e terem um caráter que se afina com a índole feminina. Assim, algumas mulheres podem viver confortavelmente neste ambiente seguro, protegido e cuidadosamente monitorado; outras, no entanto, se mostrarão mal humoradas, melancólicas, esperando/fantasiando acontecimentos, realizações, relacionamentos que nunca virão.

2.4. O trabalho feminino fora de casa

As empregadas domésticas, no princípio do século XX, não são assalariadas, recebem “retribuições”, sendo ainda sujeitas a repor qualquer objeto dos patrões que possivelmente venha a danificar. Não possuem garantia de folga nos fins de semana, mesmo

quando tal prática se torna mais frequente. O trabalho doméstico, apesar de tudo, é o principal setor de emprego feminino pouco antes da guerra de 1914.

Há variedades de empregadas domésticas. Cozinheiras, por exemplo, conseguem uma situação melhor. As empregadas para todo serviço fazem jus a retribuições muito inferiores. Elas vêm do interior do país, são jovens e superexploradas; alimentam-se de restos e dormem em locais frios e úmidos da casa ou em cortiços situados no perímetro urbano. Inexperientes, acabam sendo vítimas e engravidando do filho dos patrões ou de outro sedutor que conheceram fora do ambiente de trabalho, o que acarreta normalmente demissão.

Há aquelas que conseguem juntar um dote, ou permanecer por décadas junto à mesma família, assim como também existem boas patroas. Mas há outras empregadas que não são tão felizes na profissão: os riscos de prostituição e doenças são uma constante, o que faz com que as famílias interioranas que podem evitá-lo não enviem suas filhas para serem domésticas na zona urbana. Isto diminui a quantidade de serviçais nas grandes cidades. Paulatinamente, as moças pobres que precisam trabalhar também passam a encontrar vagas em hospitais laicos, emprego este que garante melhores condições e direitos empregatícios. Surgem, então, ocupando nas boas casas o lugar das “criadas”, as faxineiras e diaristas, frequentemente estrangeiras. O trabalho doméstico remunerado como existia no tempo de Luiz Gonzaga praticamente desapareceu. As mudanças socioeconômicas, a busca por escolarização e o aumento da tecnologia, a par da implementação de leis trabalhistas que regem o serviço doméstico, são os principais fatores a ser mencionados neste aspecto.

Nas fábricas do princípio do século, as operárias as mulheres sofrem com o dilema de terem que se dividir entre as atividades domésticas, seu trabalho mais importante, e as horas em que precisam cumprir o turno de trabalho. Além disso, os operários do sexo masculino temem que o advento das mulheres às fábricas ocasione a diminuição dos seus salários, já que as mulheres, mesmo recebendo menos, são vistas como concorrentes ao posto de trabalho. Acreditam que um homem digno desse nome deve poder sustentar a família e ter uma mulher que cuide da casa, em casa. Afinal, a fábrica com suas máquinas e promiscuidade sexual não é lugar para uma mulher. “Operária”, no alvorecer do século XX, é um termo tabu que designa uma profissão “ímpia”: a mulher deve trabalhar com os serviços leves, da família e do lar, ficando o homem com o trabalho duro, sustentando a família.

A mulher, que sempre foi vista como frágil, tinha como atribuição o cuidado dos filhos e do lar, enquanto o homem, o ser forte, fazia o trabalho mais pesado, trabalhava fora e trazia o sustento material para casa. Probst (2005) Apud Zomer (2012) sobre a evolução da mulher no mercado de trabalho, quando ainda era convencionalizado que o homem deveria ser o

provedor da família, bem como deveria deter a primazia para a tomada de decisões. Porém, desde o surgimento da Revolução Industrial, a mulher precisou partir para o mercado de trabalho, deixando os filhos em casa. No Brasil, a inserção feminina no mundo do trabalho deu-se de forma mais efetiva entre as décadas de 1930 e 1950. A partir daí, ela passa a ter mais espaço na sociedade, ainda que sob críticas, discriminações e salários inferiores aos dos homens.

Para Zomer, dentro de uma visão feminista, a submissão da mulher, inicialmente, compreende um fator histórico. Culturalmente, a mulher tem ocupação na maternidade, sendo o patriarcal o modelo tradicional de família predominante na maioria das culturas. Outras teorias, segundo a autora, afirmam ser a maternidade como tarefa de posicionamento social uma imposição cultural. Nesta perspectiva, a subordinação feminina ocorreu devido à necessidade masculina de dominar a mulher, ligada à incapacidade de parir, de engendrar no próprio corpo a continuidade da espécie, fato que o homem desejava transcender. Assim sendo, a única função valorizada e reconhecida socialmente da mulher passa a ser a maternidade. A sacralização da figura materna torna-se uma forma de repressão ao poder e à autonomia feminina. Existe, então, ideologicamente constituído, um discurso que culpará e ameaçará a mulher, caso não cumpra o seu dever natural de ser mãe. Zomer afirma que este quadro está mudando e que “mesmo que lentamente ao longo dos anos, a mulher, mais consciente e confiante de seu papel na sociedade atual, tem mais liberdade para fazer suas escolhas e assumir funções que até pouco tempo eram inimagináveis a ela.” (ZOMER, 2012, p. 29).

2.5. Moral e sexualidade no forró

Estudar a figura feminina nas letras de Luiz Gonzaga leva-nos a considerar mais de perto a questão moral que se insere na forma como a mulher aparece representada, não somente no forró gonzagueano, mas em qualquer modalidade de manifestação artística.

Trotta (2009) apresenta reflexões acerca da moralidade e da sexualidade nas letras do forró pé de serra, em contraponto às do forró eletrônico, buscando evidenciar em ambas as vertentes pontos de contato e de afastamento em relação à moral tradicional patriarcal. Para ele, ainda que haja divergências aparentes nos espaços morais em que ambas as correntes estão inseridas, elas, no entanto, possuem um discurso de base que as mantém ligadas ao conservadorismo. Vale lembrar que ao fazer esta avaliação o autor não leva em conta o fato de que as primeiras produções de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e João do Vale, às quais

toma como *corpus*, apareceram cerca de sessenta anos antes das letras do forró eletrônico, o que implica em considerar certas variáveis importantes, como censura, quadro político, econômico e socioantropológico da época, entre outras.

Trotta (2009) compara o que é dito e como é dito acerca de sexualidade em ambos os nichos: enquanto o forró eletrônico adota linguagem mais explícita, o forró pé de serra aborda o tema de forma velada, respeitando as tradições que, para o autor, são essencialmente rurais (a nosso ver, porém, “chupe, chupe, chupe”¹, mesmo em 2015, não fere princípios morais vinculados a tradições estritamente rurais). A vertente eletrônica faz apologia a lugares como o cabaré e menciona a existência de ‘putas’ e ‘raparigas’: fazendo, aqui, a separação entre “mulheres para casar” e “mulheres para serem usadas sexualmente”.

Na verdade, discordando do autor, queremos ressaltar aqui o fato de que essa distinção não é característica, por assim dizer, da moral urbana das grandes cidades do século XXI: o lar e o cabaré são lugares sociais distintos desde sempre na história do Brasil, assim como são distintas as posições valorativas ocupadas pelas mulheres “de família”, destinadas ao casamento, e as prostitutas, destinadas ao sexo descompromissado – a produção dos autores do forró pé de serra, naturalmente, não se afastava ideologicamente das matrizes que o constituíram. No forró tradicional, como no forró eletrônico, a temática sexual é apresentada com uma diferença de tom, de gradação da explicitude do discurso, mas tanto um como o outro mantêm-se fiéis aos grandes eixos que a moral burguesa estabelece para a relação entre os gêneros. No forró de Luiz Gonzaga, cabe ao homem dar a orientação que a mulher deve seguir – vestuário, comportamento, vida familiar, projeto de vida – mas existem, como exceções, os casos que ‘não se enquadram’, a saber, as mulheres que não obedecem e traçam destinos diferentes.

No caso do forró eletrônico, e aí concordamos com Trotta, a emancipação é apenas aparente, pois quando atingem posições de mando na relação sexual ou em termos financeiros – receber sexo oral e pagar o motel, respectivamente por exemplo – a mulher não faz mais do que lançar mão de instrumentos de poder masculino consagrados pela sociedade patriarcal. É o que o autor chama de *argumento de inversão*. Poderíamos então afirmar, neste sentido, que as letras de Luiz Gonzaga são mais coerentes com a matriz ideológica da qual provém.

3. ANÁLISE DE DADOS

¹Trecho da canção “Tutti-frutti”, de Gilton Andrade, vol. 19, Banda Calcinha Preta, 2008, usada como corpus pelo autor: “vem meu bem, use e abuse/chupe, chupe,chupe/ chupe, chupe, chupe/minha calcinha é preta/e meu sabor é tutti-frutti”.

A figura feminina em Luiz Gonzaga: um recorte

3.1. A mulher feita para o lar

A letra da canção “A mulher do meu patrão”, da autoria de Nelson Valença, aparece no *long-play O fole roncou*, lançado em 1974 pela gravadora Odeon. O texto consiste numa comparação entre a mulher pobre, oriunda da zona rural, e a mulher rica urbana, e contém uma comparação entre ambas, ressaltando as tarefas domésticas e maternas como definidoras da essência e da atuação da mulher na vida social e privada.

Em sua estrofe de abertura, apresenta o sentimento de ‘pena’ que o eu lírico masculino tem pela mulher do patrão:

Eu tenho pena da mulher do meu patrão
Muito rica, tão bonita ai meu Deus que mulherão
Não tem meninos para não envelhecer
Mais nervosa sofre muito por não ter o que fazer.

Mesmo sendo muito bonita – característica à qual o eu lírico se refere de maneira digamos arriscada à sua continuidade no serviço do patrão – (“tão bonita ai meu Deus que mulherão”, v. 2), rica e casada, a patroa é merecedora de piedade pelo desnaturamento da função feminina: “não tem meninos para não envelhecer” (v. 3). Não tem, portanto, atividades ‘de mulher’ para desempenhar: cuidar dos filhos e do lar. Sendo assim, a falta de “ter o que fazer” acarreta muito sofrimento, devido ao nervosismo da vida ociosa no lar. Em comparação a este quadro, a letra mostra, na segunda estrofe, como é a vida de uma mulher – a do eu lírico, no caso – que tem suas múltiplas ocupações muito bem desempenhadas no ambiente doméstico:

No atiço da panela, no batuque do pilão
Tem somente quinze filhos mais o xaxo do feijão
Sarampo catapora, mais roupa pra lavar
Resfriado, tosse braba, lenha para carregar
Pote na cabeça, tem xerém pra cozinhar
Tira o leite da cabrinha, tem o bode pra soltar
Vivo com minha nega num ranchinho que eu fiz
Não se queixa não diz nada e se acha bem feliz.

As inúmeras atividades domésticas, como o atiço da panela, o batuque do pilão, o xaxo ou peneiragem do feijão recém-colhido, a roupa por lavar, as crianças doentes para cuidar entre as quinze que formam a prole, a lenha para carregar..., e outras atividades mais, sucedem-se vertiginosamente, umas competindo com as outras, o que torna o tempo apertado e, dessa forma, preenchido adequadamente. A esposa exemplar, no entanto, nada diz, não se queixa e até se mostra feliz, pois não há tempo para tal. Na verdade, a felicidade da vida simples é aqui apresentada como sendo desejável, preferível em relação à vida requintada e farta, mas comprometedora dos reais objetivos de vida do homem e da mulher; essa ideia, no contexto socioeconômico das famílias atingidas pelas secas do Nordeste e consequentes necessidades de êxodo para as grandes cidades, a fim de sobreviver, recomeçando do zero, é compreensível, sobretudo se se considerar o seu perfil religioso.

A mulher que tem *somente* quinze filhos para criar, alimentar, educar, etc., é a esposa do homem que sente piedade da senhora muito rica e bonita. Ele sente imenso orgulho da esposa que tem, além de sugerir que não trocaria a sua vida pela do patrão, inclusive no que concerne ao relacionamento íntimo, mesmo que o provável dividendo seja um novo bebê (aliás, esperado quase como certo, “todo ano é pra nascer”, v. 16), como mostra a terceira e última estrofe:

Com tudo isso ainda sobra um tempinho um agrado
um carinho eu não quero nem dizer
Com tudo isso ainda sobra um tempinho e um moleque
sambudinho todo ano é pra nascer.

Apesar da corrida diária, a esposa ainda deve encontrar tempo para agradecer ao marido. E a cada ano nasce outra criança, aumentando, assim, segundo ele, a felicidade do casal, que terá sempre algo a mais a fazer, identificado que se encontra com aquilo que se espera de pessoas de bem, embora pobres: resignados com a sorte, agradecem e cumprem o seu destino. Temos aqui, então, o tipo ideal de mulher para o lar: a que faz todo e qualquer trabalho doméstico, está sempre a serviço do esposo, dos inúmeros filhos e da casa, não reclama, nem adoece, não sente dores – e, se as sente, disfarça-as.

Uma leitura mais aprofundada do texto poderia ainda entrever certo cunho de ironia nas palavras do eu lírico, sobretudo no que toca à desigualdade social. Esta visão, aliás, não estaria em desacordo com a postura de Luiz Gonzaga em relação ao tema, como se pode perceber em muitas das composições que gravou, suas e de outros autores. Entretanto, como este artigo se debruça sobre registros da figura feminina na obra do cantor pernambucano, as

reflexões aqui apresentadas enfocarão a presença destes registros no universo social das letras analisadas.

Na mesma perspectiva da letra anterior, a canção “Pra que mais mulher”, da autoria de João Silva e de Luiz Gonzaga, faz parte do *long-play* **Aí tem Gonzagão**, coletânea lançada em 1988 pela gravadora BMG/RCA, novamente apresenta um homem muito satisfeito e feliz com a mulher que tem, pois esta lhe faz tudo o que ele quer, desde as atividades domésticas até gestos de cuidado e carinho para com o esposo, além de um jogo de sedução que ocorre em forma de dança entre os dois. Porém, ao contrário da feliz mãe de quinze filhos, mesmo com as ocupações diárias da vida doméstica, esta esposa ainda encontra tempo para cuidar de sua aparência e permanecer à espera do esposo, para dar-lhe atenção e amor. O comportamento desta mulher lembra o modo de agir da dona de casa na canção anterior: as duas vivem para realizar as tarefas domésticas, cuidar dos filhos e fazer a vontade do marido, sem reclamar da vida.

A letra da canção toca numa questão moral relevante, ao censurar veladamente o adultério masculino, não encontrando a voz poética uma lógica para a existência do adultério na sua vida. Afinal, se a mulher, além de bonita é prezada e carinhosa – isto é, preenche todos os requisitos da mulher ideal, na sua concepção – pergunta-se ele: “pra que diabo/que eu quero outra mulher?” (v. 22-23). Ao contrário do homem em “A mulher do meu patrão”, este não olha para outra mulher (“mulherão”), mascarando este olhar com a crítica; só tem olhos para a sua, como deve acontecer, como deve ser, como é o certo. O repisar da ideia do desejo de fazer o certo sugere, da parte do marido, o medo do desnaturamento de sua função na vida como homem honesto e cumpridor de seus deveres, merecedor do Céu pelo enfrentamento corajoso de todas as dificuldades – leia-se, *tentações*.

3.2. A mulher idealizada pela saudade

A letra da canção “Do lado que relampeia”, da autoria de Luiz Guimarães, figura no *long-play* **Óia eu aqui de novo**, lançado em 1967 pela gravadora RCA-Victor. No texto, o eu-lírico sofre intensamente com a falta que sente da amada, de quem pede notícias até aos fenômenos da natureza, que, ocorrendo próximos de onde ele se encontra, funcionariam como elo de ligação entre ambos, estendendo o seu raio de ação para onde a amada supostamente se encontra. Assim, ele pede notícias “*Ao vento que vem de lá*”. O amante quer saber se a amada está dormindo, naquele momento, ou se chora de saudade como ele chora, a exemplo do que aparece na primeira estrofe:

Do lado que relampeia
 Do lado que a chuva vem
 Ao vento que vem de lá
 Traz notícia do meu bem
 Se ela está dormindo agora
 Ou se de saudade chora
 Como eu choro também.

Ele espera que ela sinta saudade e que chore a distância entre ambos, como ele o faz. Na estrofe seguinte, para reafirmar a dor que sente, o eu lírico continua a recorrer aos elementos da natureza. Pede informações ao vento; a cada vez que relampeja na terra, e o ribombar do trovão se segue, explode também o seu coração, como se dele também saltassem relâmpagos... e a chuva, sugerida após o relâmpago, transforma-se em tempestade de lágrimas e de sangue, que brota de seu peito sangrando de saudade:

Cada vez que relampeia
 Ribombeia o trovão
 Cada vez meu peito sangra
 Saudade não nego não
 Saudade não nego não.

Seu pensamento busca desesperadamente a proximidade da mulher cuja ausência é associada aos elementos da natureza em desordem, remetendo igualmente ao seu estado interior. O desejo do eu-lírico resvala na impossibilidade de concretizá-lo, deixando-o diante da realidade dura da solidão.

Da mesma forma, na canção seguinte, “Saudades de Helena”, da autoria de Antonio Barros, que faz parte do *long-play Canaã*, lançado pela gravadora RCA-Victor em 1968, volta a referência à ânsia pela presença da mulher amada que se encontra distante; a diferença è que neste caso o casal não está separado, e sim junto. Dando à letra um tom jocoso, que sugere posições de mãe e bebê a homem e mulher, a tristeza e o choro, neste texto, tomam a cena, a ponto de o eu lírico precisar que a amada vá buscá-lo, pois a saudade o está “matando”, enquanto ele chora, incapaz de manter-se longe dela:

Saudade tá me matando
 Helena vem me buscar
 Eu passo as noites chorando

E os dias passo a chorar.

Sem a moça, a vida do amante é triste, solitária, tendendo invariavelmente para o fim dramático, seja pela seca – de sede da presença desejada ardentemente –, seja pela inundação – afogado nas lágrimas de sua saudade:

Sem Helena a minha vida
É tristeza, é solidão
É seca braba no norte
É morrer na inundação.

Torna-se mais perceptível a dependência emocional e psicológica do eu lírico em relação à mulher amada, quando no sexto verso da segunda estrofe, ele diz que a vida sem Helena “É viver sem poder viver”, isto é, a existência transcorre no limite do impraticável e do insuportável. Estando juntos, os dois vivem bem, pois Helena o compreende (parece não haver da parte do eu lírico a percepção da importância de uma reciprocidade, de uma paridade na relação amorosa). Chegando a hora da despedida, a tristeza retoma o seu domínio e volta a dor da saudade. O eu lírico afirma, então, as bases de mútua dependência em que a relação se processa: ambos gostariam de estar sempre juntos, mas, diante das impossibilidades, ambos choram de saudade. Agora, os dois, e não apenas o homem, são representados como crianças que não aceitam as injunções da realidade:

Helena me compreende
Juntinhos vivemos bem
Mas logo vem a saudade
Distantes vamos ficar
Se Helena fica chorando
Eu também fico a chorar

Enquanto o eu lírico chora por saber a dor que se aproxima, Helena, a sua amada, também se derrama em prantos, por amá-lo em igual intensidade e absolutamente não desejar ficar longe dele. O sentimento compartilhado de certa forma lhes serve como consolo, pois lhes dá a certeza de que o amor é correspondido e que, quando juntos, podem ser felizes:

O nosso amor é tão grande
Maior que o nosso não tem
Helena me compreende
Juntinhos vivemos bem.

3.3 A mulher “malvada”

A letra da canção “Aboio apaixonado”, da autoria de Luiz Gonzaga, aparece em *long-play* lançado em 1956 pela gravadora RPM. O Eu lírico afirma que, pelo fato de sua amada não o querer, irá deixar muito de sua vida para trás. Venderá o gibão e não vai mais vaquejar (atividade que não poucas vezes é cantada e falada de forma honrosa). O vaqueiro não tem mais forças ou ânimo para exercer a sua função, decide então largar o sertão, local onde vive e trabalha. E, segundo o próprio eu lírico, o motivo de mudar toda a sua vida é a grande dor que sente por ser rejeitado pela mulher que ama, porque ela não o quer. A mulher é, para ele, a grande culpada do sofrimento em sua vida:

Vou vender o meu gibão
 Eu não quero mais vaquejar
 Vou largar esse sertão
 Num guento mais pelejar
 Êêê... ê boi... ê boi...

Vou me embora dessa terra
 Porque você não me quer
 Vou deixar meu pé de serra
 Prumóde tu, ô mulé.
 Êêê... ê boi...ê boi...

A angústia deste homem é tanta que ele não possui ânimo sequer para trabalhar, é dependente emocional da mulher amada. O seu desprezo o consome por dentro, de modo que seu desânimo não se limita a apenas não ter forças para trabalhar, não quer se alimentar; sem estímulo para as mais básicas tarefas da vida, resolve partir de sua terra. A mulher é a grande culpada de seu desenraizamento (o que é uma verdadeira desgraça para o sertanejo), por não o querer amar. Considera-a ingrata, por não retribuir a dádiva do amor verdadeiro que ele lhe dedica, pois, na visão deste homem, rejeita tal amor e, tornando-se o grande carrasco de sua vida:

Faz três dias que eu não como
 Faz quatro eu num armoço
 Pelo amor daquela ingrata
 Quero comer e não posso
 Êêê... ê boi...ê boi...

Ele já não consegue comer há três dias e, como se escrevesse uma carta para a moça, - ao mesmo tempo como se estivesse conversando com ela -, o eu lírico reafirma a sua dor, ao mesmo tempo em que tenta influenciá-la a repensar o abandono, apelando para os seus sentimentos de mulher.

Do mesmo modo, a canção “Moreninha tentação”, da autoria de Moacir de Araújo e Luiz Gonzaga, aparece em *long-play* lançado em 1953 pela gravadora RPM, fala de uma mulher má, que ilude o homem e o faz sofrer. Aqui, o eu-lírico faz queixa muito parecida com a da letra anterior. Ele inicia dizendo que existem duas coisas na vida que deixam o seu coração cheio (isto é, pleno): a primeira é o olhar da morena; a segunda é dançar com ela o baião. Percebe-se, novamente, uma forte inclinação para a dependência deste homem em relação à figura feminina tratada na canção. Há apenas duas coisas que ele realmente valoriza, a mulher amada e o baião. Ele deposita toda a sua existência primeiramente nesta mulher e, em segundo plano, no baião:

Há duas coisas na vida
Que me enche o coração
O olhar dessa morena
E dançar o meu baião

Em ambos os casos, o amante abandonado emite a sua queixa, exaltando a insensibilidade da mulher que partiu, deixando-o só, depois de tê-lo iludido. Em ambas as canções, o motivo do abandono não fica claro, entretanto o que fica é a dor relatada pelo eu-lírico, quando, ao queixar-se da mulher, aponta a sua indiferença diante do que causou e causa a ele. O eu-lírico utiliza algumas vezes a expressão “Ai morena”, para enfatizar a dor e a tristeza que sente:

Morena tu me iludiste
Me fazendo tanta dor
Deixando, muita saudade, moreninha
Moreninha, meus amô
Ai morena
Moreninha tropical
Ai morena
Tua ausência me faz mal

Ai morena
Moreninha tentação
Como é que vou viver, moreninha
Sem amor e sem baião

Da mesma forma como ocorre com a canção anterior, ele parece escrever uma carta à sua amada, é possível notar isto logo a partir do quinto verso da primeira estrofe e assim se segue até o fim da canção. Ao fim da letra, o homem faz um questionamento, como quem pede, uma última vez, a compreensão e o amor de sua amada:

Como é que vou viver, moreninha
Sem amor e sem baião?

Uma mensagem a mais, como um argumento, é veiculada na pergunta acima: como ele, um homem do baião, poderá dançar o seu ritmo preferido, se não tem mais alegria e prazer na vida? A moreninha, que aparece como o principal motivo de seu entusiasmo e razão de viver, ao abandoná-lo, torna-se também o maior motivo de sua desilusão; assim, dançar o baião, atividade que o associa diretamente à lembrança da convivência com ela, passa a ser insuportável – a mulher, desta forma, tirou-lhe, de uma vez só, a alegria de viver, de dançar, de imprimir à vida o seu ritmo.

3.4. A mulher sedutora

A letra da canção “Cintura fina”, da autoria de Zé Dantas e Luiz Gonzaga, aparece em *long-play* que foi lançado no ano de 1950 pela gravadora RPM. Seus versos falam sobre a mulher que, com a beleza de seu corpo, seduz o homem, na dança e por isso ele a deseja. O formato do seu corpo (“cintura de pilão”) que, como o homem pontua, “só foi feito pros feitiços do amor”, atíça os instintos masculinos. O companheiro de dança sente prazer sensual na proximidade da jovem e saboreia a eventualidade de poder dançar com ela – na verdade, poderia ser qualquer outra em iguais condições. A letra é plena de implícitos que sugerem o envolvimento sexual. O eu-lírico, na intenção de manter contato físico, o que é característico de danças como o Xote, o Baião e o Xaxado, convida-a para dançar e oferece o “cangote” para que ela não apenas se recoste, mas se deite, entregando-se por completo (“e pode cochilar”), enquanto dançam:

Minha morena, venha pra cá
Pra dançar xote, se deita em meu cangote
E pode cochilar

O interesse pela mulher é totalmente fundado na atração física, sendo a música e a dança representativos do pano de fundo para o envolvimento sensual, para o qual o homem se mostra mais do que pronto, ao mesmo tempo em que procura envolver a mulher numa atmosfera de confiança (“pode cochilar”). A relação – e esse é um ponto de vista eminentemente masculino – é puramente biológica. Na verdade, o seu desejo não é ninar a mulher, mas possuí-la, porque ela o agrada:

Tu és mulher pra homem nenhum
 Botar defeito, por isso satisfeito
 Com você eu vou dançar.
 Vem cá, cintura fina, cintura de pilão
 Cintura de menina, vem cá meu coração.

Além de elogiar insistentemente o corpo da jovem, o homem verbaliza as sensações que o toque neste corpo provocam nele (“fico frio, arrepiado, quase morro de paixão”). Sentir o calor da pessoa, aqui, não é a mesma coisa que sentir o calor humano de uma relação que aquece o coração, mas que inflama o desejo, a despeito de qualquer ilusão que a jovem possa ter em relação aos sentimentos que animam o homem nesse momento. A moça é vista de uma única forma, é sedutora para a figura masculina em questão. Ele sente apenas atração física e quer manter um contato físico mais aproximado com a mulher por quem sente desejo.

De fato, é possível afirmar que o eu-lírico masculino, aqui, sente apenas uma forte atração física pela mulher, em questão, e que o mesmo faz questão de afirmar isto nos dois últimos versos da canção, quando faz uso da expressão “só”, ao referir-se à funcionalidade do corpo de tal mulher. O corpo dela existe, na visão deste eu-lírico para uma função apenas, saciar o desejo sexual do homem, que fecha os olhos afim de entregar-se, fisicamente, e sentir melhor todas as sensações que o corpo de tal mulher pode lhe proporcionar, durante a dança, sejam frios, arrepios, calores, como demonstrado na última estrofe da canção. A mulher, aqui, vista como “um pedaço de carne” tem o seu corpo que serve apenas para agradar e satisfazer os desejos carnis de um homem:

Quando eu abraço essa cintura de pilão
 Fico frio, arrepiado, quase morro de paixão
 E fecho os olhos quando sinto o teu calor
 Pois teu corpo só foi feito pros cochilos do amor

Ainda nesta mesma última estrofe, é possível notarmos que existe a passividade tácita da mulher. Ela aceita o convite à contradança feito pelo eu-lírico, com todos os seus implícitos, o que reforça o caráter de jogo que informa o processo da sedução. Desta forma, não há, de parte a parte, uma perspectiva clara quanto ao nascimento de um sentimento – talvez da parte da moça o desejo de uma relação afetiva seja mais provável, considerando as questões sobre o casamento que o senso comum da sociedade tradicional de valores pequeno-burgueses chancela. Nesta perspectiva, pode-se ainda arriscar a interpretação de que o homem dificilmente casaria com uma moça que se permitisse tais intimidades com um desconhecido na situação pública de uma dança. O eu lírico masculino das canções até aqui analisadas se pauta pela dupla moral de uma visão que mistura ideais românticos e cavalheirescos à realidade do sexismo característico da sociedade nordestina e sertaneja.

Na mesma perspectiva da letra anterior, a canção “Morena bela”, da autoria de Luiz Gonzaga e João Silva, faz parte do *long-play* **Sanfoneiro Macho**, que teve lançamento em 1985 pela gravadora RCA. Na primeira estrofe, a experiência cotidiana do homem fornece analogias tendentes a demonstrar previamente – e de forma não totalmente explícita, já que ainda não havia se processado totalmente a abertura da censura no apagar das luzes da ditadura militar – o poder de sedução da figura feminina:

Pelo tamanho do copo
Se conhece o bebedor
Pelo roncado do fole
Se conhece o tocador.

A segunda estrofe da canção dá prosseguimento ao jogo de implícitos, apontando quais características chamam a atenção do amante-parceiro de dança; primeiro, o “suor salgado” da jovem: a relação sinestésica leva a pensar que, da parte do homem, cria-se a fantasia de que o casal de dançarinos não dança, simplesmente, mas envolve-se numa teia de desejo que sugere presença e/ou possibilidade de um contato muito mais íntimo. Ele *sente* o sabor do suor da parceira, que divide com ele a cena e o secunda no ritmo do amor representado na dança. A letra remete intertextualmente a outra mais antiga, **Vem morena**, na qual o “suor salgado” tempera “os feitiços do amor”.

Segunda característica a chamar a atenção do homem: o olhar “namorador” da jovem, cheio de promessas, portanto, da sua permissão para o contato físico desejado pelo eu lírico. Novamente é preciso atentar: o homem descobriu o seu “amor” – leia-se, parceira de *dança* –

na sala do forró (“nesse forró”, isto é, *durante* esse forró”), deixando-se conduzir por atributos físicos da figura feminina que correspondem ao que o agrada. Como na letra anterior, não existe um encanto ou doçura fazendo referência à interioridade da mulher, que novamente é representada como objeto de desejo sexual:

Esse teu suor salgado
Esse olhar namorador
Morena, nesse forró
Já sei quem é meu amor

Há, entretanto, uma divergência em relação à letra anterior, que consiste no fato de o homem sentir-se de alguma forma motivado a manter a relação amorosa, a ponto de, agindo aparentemente por impulso, convidá-la a fugirem juntos após *o final da dança*, expressão sutilmente eivada de duplo sentido. O ponto em comum entre as canções é que o que atraiu o desejo masculino é sempre o que atrai o desejo sexual. Diz a terceira e última estrofe:

És tu morena, morena bela
Bela morena, és tu ora se é
Se tu quiser
Arruma as trouxas agora
Que nói vai simhora
Depois desse arrasta-pé

Aqui, mais uma referência reforça esta interpretação: ele a chama de “morena, morena bela/bela morena”. A pele da moça e a sua cor, como reflete a estrutura circular do verso, embriaga o parceiro que, na excitação do momento (o qual espera repetir outras vezes), a convida para “arrumar as trouxas”, ir “simhora”, fugir, numa palavra.

3.5. A mulher moderna

A letra da canção “Mulher de hoje”, da autoria de Nelson Valença e Luiz Gonzaga, aparece no *long-play* **Luiz Gonzaga**, lançado em 1973 pela gravadora Odeon. Consiste em uma comparação com dois tipos de mulheres pertencentes a momentos temporais diferentes. A primeira é pertencente a um tempo anterior, ao “tempo antigo”, ao qual o eu lírico relaciona sua mãe, avós e antepassadas, seus exemplos maiores da figura feminina. A segunda é a mulher contemporânea, para ele uma desconhecida de comportamento insólito, imprevisível

e, por vezes, escandaloso, impróprio e desnaturado, quando não risível – principalmente no que tange à posição e à moral do homem com quem esta mulher se casa ou vive.

Aí está um perfil panorâmico da mulher retratada na letra da música em análise. O eu-lírico, referindo-se à primeira mulher, à mulher-modelo, diz que antigamente “a mulher era mulher”, pois agia da maneira esperada que alguém do sexo feminino haja. Ela, na voz masculina, era companheira, trazia alegria, tranquilidade, paz, amor e felicidade para o lar. Proporcionar esses benefícios ao lar é o que faz da mulher uma mulher:

Antigamente
A mulher era mulher
A companheira
Que nos deu o Criador
Lar era só felicidade
Era só tranquilidade
Era paz e era amor

Entretanto, a mulher não possuía apenas a tarefa social de beneficiar o lar, exercendo, exclusivamente, o papel de companheira e mãe dedicada às tarefas domésticas. Também haveria de ser frágil e amedrontada. Para ser considerada, socialmente, uma mulher, ela precisaria ser tímida e ter, por exemplo, medo de barata. Seria sempre considerada como sensata se suas ações estivessem sempre voltadas para o que uma mulher *deve* fazer. Não poderia dizer palavras torpes ou de baixo calão, afinal isso lhe tiraria a honra de agir como mulher. Também deveria ser dependente de uma figura masculina que lhe desse amparo, pois, sendo frágil, desmaiava com facilidade e um simples susto a deixava mal:

Mulher tinha medo de barata
Corava com piadas de salão
Mulher era assim muito sensata
Mulher não dizia palavrão
Mulher desmaiava todo dia
Um susto afetava o coração

Possuindo características que a deixavam fragilizada e dependente de uma figura masculina (pai, irmão ou marido), a mulher não teria, desse modo, condições para arbitrar a própria vida e/ou ordenar o que quer que fosse a alguém do sexo oposto. Isso facilitava o cumprimento da obrigação de obediência ao esposo, que ditava as regras no lar e dava as ordens. A esposa somente cumpria, não mandava; ao sentir necessidade de algo, deveria pedir

ao esposo – que julgaria da propriedade ou não do pedido – e esperar a sua benevolência para com ela:

Mulher não mandava só pedia
Marido era marido e patrão

Esta primeira figura feminina, mais antiga, é contraposta à mulher contemporânea na letra da canção. Esta é vista como “danada”, porque exerce função fora de casa; também é compreendida como “atrevida”, pois, segundo o eu lírico, tal mulher, porque “armada”, isto é, possuindo liberdade financeira, pode complicar a vida do homem. Seja ela solteira ou casada, é trabalhadora e, vivendo com um homem “mole”, isto é, que não exerce a função de mando socialmente designada a ele, inclusive como provedor/mantenedor do lar, esta mulher toma para si tal tarefa e passa a trabalhar fora. Esta conjuntura quebra o contrato de submissão e subverte o sistema que o homem compreende, deseja e ao qual se reporta de maneira nostálgica.

A figura feminina antes percebida como frágil, modifica-se em razão da nova função social, além das que já possui. Tal transformação causa incômodo no eu-lírico porque esta nova mulher já não depende da figura masculina como antes. O homem já não está certo da posição que ocupa em sua vida – “às vezes”, não sempre ela pode estar apaixonada. Já não precisa pedir o que deseja ou de que precisa (roupa, comida, dinheiro). Tem liberdade para continuar amando ou não o esposo, mas já não está presa social e financeiramente ao julgo de alguém que apenas ordena e exige uma obediência cega e abnegada:

Mulher de hoje
É mulher muito danada
Se é solteira ou casada
É a vida, vai lutar
Se é casada com um cabra mole
Que não anda nem se bole
Ela vai se desdobrar

E às vezes, elas têm
Amor para dar
Às vezes elas veem
As coisas complicar, porque
Mulher de hoje
Com a arma é atrevida.

Na mesma perspectiva da letra anterior, a canção “Que modelos são os seus”, da autoria de Luiz Gonzaga, publicada em 1958 pela gravadora RPM, volta a apresentar uma figura feminina que age no caminho inverso ao que se espera da ação de uma mulher, em sociedade e em família. É vista como “danada” por ter agido de maneira contrária às determinações masculinas. Nas palavras do eu lírico, ela fugiu da casa *dele*, e levou consigo tudo o quanto lhe pertencia, e não detinha, na verdade, direito a nada do que havia dentro da casa. Não fica claro na letra se ambos são (ou foram) marido e mulher, entretanto é possível notar que havia um relacionamento amoroso entre homem e mulher e que ambos dividiram a mesma casa:

Mulé danada
 Que modelos são os seus?
 Fugindo da minha casa
 Com tudo o que era meu

Como dito anteriormente, este homem se queixa de que a mulher levou “tudo” o que era dele (compreende-se por móveis, dinheiro, e talvez até o amor próprio deste homem; quem sabe ela própria não estava arrolada entre os bens?...). Fugir e levar consigo tudo o que supostamente pertencia ao homem, que deve ter comprado os objetos materiais aqui sugeridos, feriu o ego masculino. Podemos notar a extensão do golpe revelado na ferida/dor de que o eu lírico se queixa ao final da primeira estrofe:

Ai, ai, ai!
 Com tudo o que era meu!

É importante notarmos que o eu lírico não considera ter a mulher direito aos objetos que, possivelmente, eram também utilizados por ela, visto que dividiram a mesma casa, numa relação duradoura. Na estrofe seguinte, o homem afirma ser preferível viver só, sem o conforto que uma mulher pode proporcionar, a estar em companhia de alguém que, segundo ele, não cumpre com os seus deveres domésticos, de modo a agradar o homem, podendo ainda traí-lo e roubá-lo (como uma empregada desonesta e ladra). No terceiro e quarto versos da segunda estrofe da canção é possível notar a frustração masculina diante da não servidão esperada por parte da mulher:

É melhor viver sozinho
Sem mulher e sem conforto
Do que ver uma cozinha
Condenada a fogo morto.

Não se pode confiar
No bicho que véve sorto
Não se pode endireitá
Um pau que já nasceu torto

O eu lírico demonstra desilusão e a preferência de uma vida solitária, afinal a mulher que o deixou, o fez porque possui, em seu caráter, o gosto pela vida longe do lar (“bicho que véve sorto”), segundo ele. Alguém que age da maneira como ela agiu, não é merecedor de confiança, tão pouco é possível que haja correção e mudança de atitude. Não entram em causa as razões que ela possivelmente teria, como a insatisfação diante do peso da rotina e do desgaste natural do relacionamento; afinal, estas são razões da mulher moderna, que ele não compreende.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mulher é vista, no corpus arrolado nesta análise, de cinco maneiras objetivamente pontuadas. Primeiramente, como feita para o lar, aquela que enfrenta tudo pelo seu esposo, é boa, atenciosa, não faz queixas da vida que leva ao lado do marido. Dá-lhe muitos filhos, já que ele tanto os quer, assim como dedica toda a sua vida a agradá-lo. Vem, em seguida, a mulher amada, mas que, por reveses da vida, encontra-se longe do eu-lírico masculino. Este sofre a sua distância. Sabe ou espera que ela também o ame. Mas saber que ela o ama não muda o seu sofrimento. Pois o que maltrata, aqui, é a saudade da mulher amada distante. Ele se refere a ela de maneira carinhosa, deseja a sua proximidade, pois ela, além de ser amada, é boa e compreensiva. Em nenhuma das duas categorias acima existe uma exaltação à beleza da mulher em questão, como se tal beleza fosse um atributo necessário à companheira. O que prepondera são as características psicológicas como a bondade da mulher amada, assim como o companheirismo para com o esposo.

A terceira categoria delineada é a que visualiza a mulher ‘malvada’. Ela não quer o homem em questão ou decide deixá-lo. Ele, por sua vez, crê que perdeu a razão de sua vida, afirma que a mulher é má e ingrata, e que, por causa dela, vai deixar de trabalhar, dançar, vaquejar, enfim, de viver da maneira que considera agradável.

A quarta categoria enfoca a mulher sedutora. As curvas de seu corpo, o seu olhar namorador e o seu suor salgado conquistam o homem, que deseja envolver-se com ela. E tal envolvimento não parece ter grandes chances de ser duradouro, tratando-se meramente de atração física.

A quinta e última categoria retrata a mulher moderna, batalhadora, que luta por sua sobrevivência e não depende do esposo. Ainda que o marido seja fraco ou não tenha condições de manter o lar, ela não fica sem agir. Procura emprego e passa a manter ela própria e a casa. Esta mulher assume uma função que, por muito tempo, foi tida apenas como masculina. No entanto o homem a vê como “danada”, revelando a seu respeito sentimentos de natureza ambivalente, que vão da admiração à estranheza, passando pela rejeição diante do desnaturamento (sacrílego, pecaminoso) das funções femininas. Ele a compara com a mulher “de antigamente”, afirmando que esta, cuja referência remonta à sua mãe e às suas avós, tias, etc., agia, ao contrário daquela, como “mulher de verdade”: frágil, assustadiça, indefesa, dependente e obediente ao pai e, depois, ao esposo em tudo. O eu-lírico contrapõe estas duas mulheres e diz que a “mulher de hoje” é atrevida, por não ficar esmorecida e preferir trabalhar, sem depender de auxílio masculino.

ABSTRACT

Female representation in Luiz Gonzaga’s music: a brief Reading

In the context of music production in Brazil, it has been quite notorious a disparaging view of women, treated as sexual object in several nomenclatures that cover a number of artistic-musical manifestations in evidence. The absence in these compositions, from whom both produces and consumes them, of demonstrations of respect, care and concern, guidelines of male interactions with women in chivalrous molds, aroused our curiosity about the possibility of a differential treatment to women in Luiz Gonzaga do Nascimento’s (1912-1989) lyrics. Thus, in its qualitative and bibliographic nature, this research aims to reflect on representations of female figure in the lyrics of songs composed and/or performed by the pernambucano singer and composer. The analysis covers ten lyrics and is structured in five categories, each one relating to two texts from the *corpus*. They are: 1) “Home made woman”; 2) “woman idealized by nostalgia”; 3) “wicked woman”; 4) “seductive woman” and 5) “modern woman”. We aimed, by this procedure, to point out the main features and language elements which constitute the visions about women provided by the text. For that, we relied on the theoretical reviews by PERROT (2008), D’INCAO (2004) and ZOMER (2012), between others, we tried not to lose sight. Fulfilling such tasks allowed the confirmation of some assumptions previously aroused concerning to a vision of women culturally defined according to markedly traditional (bourgeois) patterns.

Keywords: Female. Popular song. Culture.

5. REFERÊNCIAS

- D'INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.) **História das mulheres no Brasil**. 7 ed. – São Paulo: Contexto, 2004.
- PERROT, M. As mulheres representadas: discursos e imagens. In: _____. **Minha história das mulheres**. Trad. Ângela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2008.
- TROTTA, Felipe. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. In: **Anais do XVIII Encontro da Compós**. Belo Horizonte, 2009.
- ZOMER, Denise. **Pós-modernidade e suas significações**: a mulher como tema em videocliques de música pop. Criciúma-SC Monografia (Especialista em Educação Estética) – Universidade do Extremo Sul Catarinense. 2012. 79f. Material inédito. Disponível na URL: <http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/974/1/Denise%20Zomer.pdf> Acessado em 07 de Junho de 2013.

Composições do corpus de análise

- ARAÚJO, Moacir de. Moreninha tentação. In.: GONZAGA, Luiz. **Luiz Gonzaga**.RPM, 1953.
- BARROS, Antonio. Saudades de Helena. In.: GONZAGA, Luiz. **Luiz Gonzaga**. Canaã. RCA Victor, 1968.
- DANTAS, Zé. Cintura fina. In: GONZAGA, Luiz. **Luiz Gonzaga**. RPM, 1950.
- GUIMARÃES, Luiz. Do lado que relampeia. In: GONZAGA, Luiz. **Óia eu aqui de novo**. RCA Victor, 1967.
- GONZAGA, Luiz. Aboio apaixonado. In: GONZAGA, Luiz. **Luiz Gonzaga**. RPM, 1956.
- GONZAGA, Luiz e SILVA, João. Morena bela. In: GONZAGA, Luiz. **Sanfoneiro macho**, RCA – Camden, 1985.
- GONZAGA, Luiz. Que modelos são os seus? In: GONZAGA, Luiz. **Luiz Gonzaga**. RPM, 1958.
- SILVA, João. Pra que mais mulher? In: GONZAGA, Luiz. **Aí tem Gonzagão**. BMG (RCA), 1988.
- VALENÇA, Nelson. A mulher do meu patrão. In: GONZAGA, Luiz. **O fole roncou**. Odeon, 1974.
- VALENÇA, Nelson. Mulher de hoje. In: GONZAGA, Luiz. **Luiz Gonzaga**. Odeon, 1973.

6. ANEXOS

A mulher do meu patrão

(Nelson Valença)

Eu tenho pena da mulher do meu patrão
 Muito rica, tão bonita ai meu Deus que mulherão
 Não tem meninos para não envelhecer
 Mais nervosa sofre muito por não ter o que fazer

No atiço da panela, no batuque do pilão
 Tem somente quinze filhos mais o xaxo do feijão
 Sarampo catapora, mais roupa pra lavar
 Resfriado, tosse braba, lenha para carregar
 Pote na cabeça, tem xerém pra cozinhar
 Tira o leite da cabrinha, tem o bode pra soltar
 Vivo com minha nega num ranchinho que eu fiz
 Não se queixa não diz nada e se acha bem feliz

Com tudo isso ainda sobra um tempinho um agrado
 um carinho eu não quero nem dizer
 Com tudo isso ainda sobra um tempinho e um moleque
 sambudinho todo ano é pra nascer
 LP: O FOLE RONCOU; 1974; Odeon

Pra que mais mulher?

(João Silva e Luiz Gonzaga)

Pra que mais mulher
 Pra que mais mulher
 Se tenho uma
 Que faz tudo que eu quiser

Quando eu quero um chá quentinho
 Ela vem me dar
 Um balaio de carinho
 Ela vem me dar
 Ainda bota um forrozinho
 Pra nós dois dançar
 Então diga pra que é
 Que eu quero outra mulher?

E quando eu chego
 Do trabalho atarentado
 Morto, cansado
 De quengo quente
 Lá está ela

Formosa e bela
Lá na janela
Cheia de amor pra gente

Aí é quando eu me acabo
Agora diga pra que diabo
Que eu quero outra mulher } bis
AÍ TEM GONZAGÃO; 1988; BMG (RCA)

Do Lado que Relampeia
(Luiz Guimarães)

Do lado que relampeia
Do lado que a chuva vem
Ao vento que vem de lá
Traz notícia que meu bem
Se ela está dormindo agora
Ou se de saudade chora
Como eu choro também

Que tem seu amor distante
Saudade não sente à toa
Pois agora neste instante
O meu pensamento voa
Voa nas asas do vento
Só deixando sofrimento
Que o coração amagoa

Cada vez que relampeia
Ribombeia o trovão
Cada vez meu peito sangra
Saudade não nego não
Saudade não nego não
Pois o bálsamo sangrando
É ter seu amor dum lado
Bem juntinho ao coração
ÓIA EU AQUI DE NOVO; 1967; RCA VICTOR

Saudades de Helena
(Antonio Barros)

Saudade ta me matando
Helena vem me buscar
Eu passo as noites chorando
E os dias passo a chorar bis

Sem Helena a minha vida
É tristeza, é solidão
É seca braba no norte

É morrer na inundação
 É brincar com a tristeza
 É viver sem poder viver
 É morrer de amor por um beijo
 É a luz dos olhos não ter

O nosso amor é tão grande
 Maior que o nosso não tem
 Helena me compreende
 Juntinhos vivemos bem
 Mas logo vem a saudade
 Distantes vamos ficar
 Se Helena fica chorando
 Eu também fico a chorar
 CANAÃ; 1968; RCA VICTOR

Aboio Apaixonado

(Luiz Gonzaga)

Não me chame boiadeiro
 Que eu não sou boiadeiro não
 Eu sou um pobre vaqueiro
 Boiadeiro é o meu patrão
 Êêê... ê boi... ê boi..

Vou vender o meu gibão
 Eu não quero mais vaquejar
 Vou largar esse sertão
 Num guento mais pelejar
 Êêê... ê boi... ê boi...

Vou me embora dessa terra
 Porque você não me quer
 Vou deixar meu pé de serra
 Prumóde tu, ô mulé.
 Êêê... ê boi...ê boi...

Faz três dias que eu não como
 Faz quatro eu num armoço
 Pelo amor daquela ingrata
 Quero comer e não posso
 Êêê... ê boi...ê boi...

78 RPM V801645b 1956

Moreninha tentação

(Moacir de Araújo e Luiz Gonzaga)

Há duas coisas na vida
 Que me enche o coração
 O olhar dessa morena
 E dançar o meu baião
 Morena tu me iludiste
 Me fazendo tanta dor
 Deixando, muita saudade, moreninha
 Moreninha, meus amô
 Ai morena
 Moreninha tropical
 Ai morena
 Tua ausência me faz mal

Ai morena
 Moreninha tentação
 Como é que vou viver, moreninha
 Sem amor e sem baião
 78 RPM V801104a 1953

Cintura Fina
 (Zé Dantas/ Luiz Gonzaga)

Minha morena, venha pra cá
 Pra dançar xote, se deita em meu cangote
 E pode cochilar
 Tu es mulher pra homem nenhum
 Botar defeito, por isso satisfeito
 Com você eu vou dançar

Vem cá, cintura fina, cintura de pilão
 Cintura de menina, vem cá meu coração

Quando eu abraço essa cintura de pilão
 Fico frio, arrepiado, quase morro de paixão
 E fecho os olhos quando sinto o teu calor
 Pois teu corpo só foi feito pros cochilos do amor
 78 RPM V800681b 1950

Morena Bela
 (Luiz Gonzaga e João Silva)

Pelo tamanho do copo
 Se conhece o bebedor
 Pelo roncado do fole
 Se conhece o tocador

Esse teu suor salgado
 Esse olhar namorador
 Morena, nesse forró

Já sei quem é meu amor

És tu morena, morena bela
 Bela morena, és tu ora se é
 Se tu quiser
 Arruma as trouxas agora
 Que nói vai simbora
 Depois desse arrasta-pé
 SANFONEIRO MACHO; 1985; RCA-Camden

Mulher de Hoje

(Nelson Valença e Luiz Gonzaga)

Antigamente
 A mulher era mulher
 A companheira
 Que nos deu o criador
 Lar era só felicidade
 Era só tranqüilidade
 Era paz e era amor

Mulher tinha medo de barata
 Corava com piadas de salão
 Mulher era assim muito sensata
 Mulher não dizia palavrão

Mulher desmaiava todo dia
 Um susto afetava o coração
 Mulher não mandava só pedia
 Marido era marido e patrão

Mulher de hoje
 É mulher muito danada
 Se é solteira ou casada
 É a vida, vai lutar
 Se é casada com um cabra mole
 Que não anda nem se bole
 Ela vai se desdobrar

E às vezes, elas têm
 Amor para dar
 Às vezes elas vêm
 As coisas complicar, porque
 Mulher de hoje
 Com a arma é atrevida } bis
 LUIZ GONZAGA; 1973; Odeon

Que Modelos São os Seus

(Luiz Gonzaga)

Mulé danada
Que modelos são os seus?
Fugindo da minha casa
Com tudo o que era meu
Ai, ai, ai!
Com tudo o que era meu!

É melhor viver sozinho
Sem mulher e sem conforto
Do que ver uma cozinha
Condenada a fogo morto
Não se pode confiar
No bicho que véve sorte
Não se pode endireitá
Um pau que já nasceu torto
78 RPM V801941a 1958