

Elementos de representação de personagens femininos nas canções de Ismael Silva.

Carla Lisboa Porto ¹ e Profa. Dra. Zélia Lopes da Silva²

Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Assis

Este texto tem por objetivo apresentar algumas reflexões sobre a representação das mulheres nas canções compostas por Ismael Silva, de 1930 a 1937. A intenção principal é identificar quais elementos de representação são empregados pelo compositor. Em suas composições é possível observar os valores, costumes e predicados (desejáveis ou não) em personagens femininos, dentro do período abordado e a partir da visão de um grupo social específico.

Palavras chave: representação da mulher, história do samba.

The main goal of this paper is to introducing some reflections on the woman's representation in Ismael Silva's songs, in period of 1930 – 1937. The objective is identify which elements of representation the composer uses. In his lyrics is possible observe values, habits and qualities (desirable or not) in female characters, in the period and also a point of view of a specific social group.

Keywords: woman's representation, history of samba.

¹ Mestranda do programa de Pós Graduação em História Social da Faculdade de Ciências e Letras UNESP/Assis. Email: mrs.lisboa@gmail.com.

² Professora Livre Docente do Departamento de História Social da Faculdade de Ciências e Letras UNESP/Assis. Também professora do programa de Pós Graduação em História Social da Faculdade de Ciências e Letras UNESP/Assis. Email: zélia.lopes@terra.com.br

A urgência em parecer tão moderna e asséptica quanto qualquer cidade européia, fez com que a cidade do Rio de Janeiro sofresse uma série de modificações desde o início do século XX. Além da derrubada dos antigos casarões (transformados em cortiços) e casas de cômodos, para dar lugar a largas avenidas e a uma arquitetura mais moderna (ou européia) e imponente, novos hábitos, valores e locais de sociabilidade surgiam (SEVCENKO, 2001). Essas mudanças se estendiam à produção musical carioca do final dos anos 1920 e início dos 30. O samba “amaxixado”, de ritmo mais lento – muito popularizado por Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888 – 1930) nos cafés dançantes, clubes e festas particulares para a classe média e alta – passa a ser mais sincopado).

O maxixe, também conhecido como tango brasileiro, uma espécie de “síntese de uma forma de acompanhar um estilo de dança espevitada”, (TINHORÃO, s/d), o samba “do Estácio”, foi adaptado para que as pessoas dos blocos e ranchos pudessem desfilar. Se antes o samba, que tinha quadras improvisadas e de temática livre, recebia influência do maxixe, Esse novo samba batucado, quase uma marcha, tinha primeira e segunda estrofe, com apenas um tema. A marcação rítmica era mais forte, feita por um instrumento de percussão, o surdo. O novo modo de fazer samba acabou identificado posteriormente como *samba carioca* (TINHORÃO, 1998).

Além das mudanças rítmicas e melódicas sofridas pela música popular de então, o sistema de gravação³ dos discos também se modificara. A modernização do processo de gravação sonora refletiu diretamente no volume de vendas. E isso também repercutiria no modo de cantar. Os discos tornaram-se a principal matéria prima das emissoras de rádio, que passou a ser a principal fonte de informação e de entretenimento. Abriu espaço para novos intérpretes e compositores. De lá, saíam as vozes de Mário Reis, Silvio Caldas, Almirante, Marília Batista, Aurora e Carmen Miranda, Vicente Celestino, etc., (FRANCESCHI, 2002).

O disco tornou-se a principal matéria-prima das emissoras de rádio. Para suprir a demanda desse novo veículo, eram necessários novos intérpretes⁴, compositores e

³ Com o microfone, sons de baixa frequência (graves) e sibilantes, que passavam despercebidos aos ouvintes, poderiam ser registrados. Era possível, finalmente, cantar com mais naturalidade.

⁴ Francisco Alves, um dos cantores mais conhecidos da época, era um dos intérpretes mais assíduos de canções vindas do bairro de Estácio de Sá. De 1928 até 1935, Francisco Alves teve uma parceria com

instrumentistas. Com o rádio uma nova possibilidade de trabalho surgia, embora não conseguisse absorver completamente a grande quantidade de instrumentistas desempregados por causa do cinema falado. Não havia mais a necessidade de tocar vinhetas e trilhas sonoras durante as projeções, (CABRAL, 1996).

Considerado pelos estudiosos de música popular como um dos compositores mais representativos de sua época, Ismael Silva tinha como temática principal os relacionamentos com as mulheres. Seguindo a máxima de “antes só que mal acompanhado” na composição *Amar* (Ismael Silva/Francisco Alves/Nilton Bastos) de 1932

*Amar, amar
Sem ser amado, isso não
Penar, penar
Antes quero viver só
Há então*

*Isso acontece
Com o convencido
Que nunca pensa ser iludido*

*E vai vivendo
Sempre enganado
Pensando mesmo
Em ser amado*

o compositor prezava, antes de tudo, a liberdade e a boemia, como na música *Nem é bom falar* (Ismael Silva e Francisco Alves) de 1931 (CARVALHO, 1980, p. 46).

*Nem tudo que se diz se faz
Eu digo e serei capaz
De não resistir
Nem é bom falar
Se a orgia se acabar
(Tu falas muito bem
e precisas deixar
tu falas muito bem
e precisa deixar
senão eu acabo
dando pra gritando na rua
eu quero uma mulher bem nua)*

Mas esta vida

Ismael Silva. Na verdade, Ismael compunha exclusivamente para ele. Depois de vender ao cantor duas músicas (*Me faz carinhos* e *Amor de malandro*), dividiriam a autoria (incluindo Nilton Bastos, amigo de Ismael) e os lucros vindo das gravações.

Texto integrante dos Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006. Cd-rom.

*Não há que me faça deixar
Por falares tanto
A policia quer saber
Se eu dou meu dinheiro todo a você*

*Até que enfim
Eu agora estou descansado
Ela deu o fora
Foi morar na favela
E eu não quer mais saber dela.*

Fingida, mentirosa, ingrata, vaidosa, insensível, etc., são alguns dos adjetivos mais freqüentes nas suas composições. De um modo geral, nas canções de Ismael, como em *Uma jura que fiz*, de 1933, a mulher não é digna de confiança

*Não tenho amor
Nem posso amar
Pra não quebrar
Uma jura que fiz
E pra não ter
Em quem pensar
Eu vivo só
E sou muito feliz*

*Aquela que eu mais amava
Só pensava em me trair
Quando eu menos esperava
Partiu sem se despedir
Essa mesma criatura
Quis voltar mas eu não quis
E hoje cumprindo a jura
Vivo só e sou feliz*

*Um amor pra ser traído
Só depende da vontade
Mas existe amor fingido
Que nos traz felicidade
A mulher vive mudando
De idéia e de ação
E o homem vai pensando
Sem mudar de opinião*

A personagem feminina que predomina nas composições de Ismael Silva é a *mulher malandra*⁵. Esse tipo de personagem representa o tipo de mulher, vinda geralmente de uma classe social inferior, que não se submete aos papéis determinados para ela por outras pessoas, principalmente de classe social diferente. Ela prefere a dinâmica da rua, do lugar público, totalmente diverso do ambiente doméstico,

⁵ Matos apresenta no capítulo 7 de *Acertei no Milhar*, além das mulheres malandras, as mulheres donas de casa, que organizam a vida (e sustentam) o companheiro malandro e aquelas que tentam regenerá-lo para que procure um trabalho para sustentá-la.

(SOIHET, 2000). Como ela não se ajusta aos padrões determinados para uma mulher, é muitas vezes “confundida” com uma prostituta. Ainda que vivendo de maneira marginal uma vez que não são nem donas de casa e nem prostitutas, elas buscam no dinheiro, na orgia (na vida boemia) e, até mesmo, na promiscuidade uma satisfação pessoal que a vida doméstica não pode oferecer, (RAGO, 2001).

Por isso mesmo, a mulher malandra não se confunde com a prostituta, cuja atividade sexual está associada a busca de compensação pecuniária ainda que possa eventual e transitoriamente ligar-se a um homem por conveniência ou interesse (MATOS, 1982, p. 148).

A promiscuidade e a liberdade sexual das mulheres de classe social mais baixa indica uma reação à forte repressão do comportamento e da sexualidade feminina de então. A honra dessas mulheres não era definida por sua autonomia, ou ainda, sua independência. Pelo contrário, sua honra sempre era legitimada pela presença (o casamento) ou ausência masculina (a virgindade), de acordo com o que determina o que é ser uma mulher honrada, (SOIHET, 2000). Isso significa que a representação da figura feminina nas canções não se limita a mostrar como são vistas. Essas representações também ajudam a legitimar e divulgar valores e práticas em relação às mulheres sob o ponto de vista de um grupo social determinado. Muito mais do que mostrar como são, tais representações apontam como *deveriam ser* (ou não).

Referências bibliográficas

CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

CARVALHO, Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

FRANCESCHI, Humberto M. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

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

RAGO, Margareth. *Trabalho feminino e sexualidade*. In, DEL PRIORE, Mary (org);

Texto integrante dos Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006. Cd-rom.

SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In, História da vida privada no Brasil, v. 3. NOVAIS, Fernando A ; SEVCENKO, Nicolau. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOIHET, Rachel. *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*. In, DEL PRIORE, Mary (org); BASSANESI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 3ª. edição. São Paulo: Contexto, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Circulo do Livro, s/d.

_____. *História Social da Música Popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.