

## **AS MULHERES DA NOITE: UMA REFLEXÃO SOBRE A IMAGEM DA PROSTITUTA NAS CANÇÕES BOÊMIAS**

COSTA, Edson Tavares

Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

### **RESUMO**

O presente artigo busca refletir sobre a forma como a prostituta é identificada / tratada no discurso masculino das composições musicais entoadas em noites boêmias. Partilhando o mesmo universo físico, homens e mulheres da noite vivem relações geralmente conflituosas, expressas pela versão deles, através das canções compostas e interpretadas também por homens. O confronto de gênero que se percebe nesses textos, que alcançam considerável quantidade de receptores, pode ser uma preciosa pista para explicar o comportamento opressivo masculino em relação às meretrizes, duplamente discriminadas: sexualmente, por serem mulheres, e moralmente, por serem prostitutas. Refletiremos sobre algumas questões ligadas ao tema, como a história de vida das meretrizes, as relações de poder dos homens em relação a elas e a dubiedade moral que move os boêmios presentes nas letras das canções, que, de certa forma, refletem o que são, na realidade. Serão utilizados, como teóricos de apoio, Foucault, Beauvoir, Lejeune, entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Prostituta, Gênero, Música Popular, Sexualidade.

### **A história de vida**

*Dolores Sierra vive em Barcelona, na beira do cais; não tem castanholas e faz companhia a quem lhe der mais. Nasceu em Salamanca, seu pai lavrador, veio a maioridade. Como quem nasce na roça tem sempre a ilusão de viver na cidade. Sua mãe chorou no dia em que ela partiu pra conhecer Dom Pedrito, que prometeu e não cumpriu. Com frio e com sede, só, na sarjeta, sorriu para um homem e ganhou a primeira peseta. O navio apitou, paguei a despesa, a história se encerra. Adeus Barcelona, adeus! Adeus, Dolores Sierra!* (BATISTA, Wilson & CASTRO, Jorge. “Dolores Sierra”)

A história é comum, é banal, “*é vulgar, mas algo fica provado*” (MOREIRA, Adelino. “A flor do meu bairro”): seja nos confins do sertão nordestino, na Av. Copacabana (Rio de Janeiro) ou em qualquer país, os ingredientes que compõem o relato de vida da prostituta são sempre os mesmos: miséria, falta de estrutura

familiar e desejo de vencer na vida. Pelo menos é o que se percebe nas histórias dessas mulheres, quando contadas/cantadas por homens.

Olhemos para Dolores Sierra. É provável que seja uma personagem de ficção, mas não se pode deixar de observar o sintomático nome, que já traz em si a sina do sofrimento, das dores por que há de passar, na vida que leva. É uma meretriz da “beira do cais”, constituindo, assim, um lugar-comum na imaginação masculina, de que em cada porto existem mulheres para satisfazer os desejos sexuais de marinheiros sedentos de carinhos. E desta forma se corrobora a espécie de preceito machista de que todo marinheiro tem uma amor em cada porto.

A identificação de seu *ofício* aparece já no início do texto: “*faz companhia a quem lhe der mais*” – o que leva o leitor a supor que seja uma mulher ainda nova e desejada, que pode se dar ao luxo de estipular o preço mais alto pelos seus carinhos. A origem familiar não poderia ser mais modesta: é filha de um lavrador e nasceu na zona rural. Em seguida, outro preceito masculino: “*quem nasce na roça tem sempre a ilusão de viver na cidade*”, notadamente sendo mulher, e bonita. O imaginário do homem supõe sempre que o desejo-ilusão de morar num centro urbano povoa a cabeça de todas as campesinas. Beauvoir (s.d., p. 367) confirma:

boa parte das prostitutas se recrutava entre as empregadas domésticas. [...] Mais ou menos cinquenta por cento das prostitutas foram primeiro criadas. Um olhar nos “quartos de criadas basta para explicar o facto. Explorada, escravizada, tratada como objeto mais do que como pessoa, a arrumadeira, a criada de quarto, não espera nenhuma melhoria da sorte no futuro; por vezes, é-lhe necessário suportar os caprichos do dono da casa: da escravidão doméstica, dos amores ancilares, ela desliza – uma escravidão que não pode ser mais degradante e que ela imagina ser feliz.

E, continua Beauvoir, o fato de estar “perdida na cidade grande, não estando integrada na sociedade” (idem, *ibidem*) levaria a mulher a desconsiderar os obstáculos de qualquer tabu moral e entregar-se ao primeiro que aparecer e que lhe acene com eventuais vantagens financeiras.

Surge, então, a presença do elemento propiciador da mudança de lugar, e, consequentemente, de comportamento: “*Dom Pedrito*”. Esse elemento é recorrente em praticamente todas as histórias de mulheres que se encontram na chamada *vida mundana*. Geralmente é um homem rico, que vê na *inocente* mulher a presa ideal para satisfazer seus desejos sexuais: usa-a e descarta-a, *incontinenti*. Ela, então, se

vê sozinha, “*com frio e com sede*”, mas consciente do valor monetário que pode ter seu corpo, e o utiliza para sobreviver.

O mais importante do poema vem agora: quem conta a história de Dolores? Não é ela. Pelo menos não diretamente. É um narrador-personagem testemunha, um cliente, identificado no trecho “*o navio apitou, paguei a despesa, a história se encerra*”, que ouviu da mulher, enquanto se servia de seus carinhos, pagos em pesetas, e resolve recontá-la. A origem do relato é uma autêntica autobiografia – ainda que ficcional, repitamos – uma vez que, como conceitua Lejeune (2008, p. 14-15), “autobiografia seria (...) narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual”. No presente caso, a suposta mulher teria contado sua história ao cliente, e este a relatado, depois da despedida.

Ora, devemos levar em conta, quanto à “veracidade” dessa história, alguns pontos. Primeiro, a identificação com a realidade presente na narração da meretriz. Lejeune (*op. cit.*, p. 103), já questiona: “Como se pode ainda, no século da psicanálise, acreditar que o sujeito seja capaz de dizer a verdade sobre si mesmo?” E completa (*idem*, p. 104): “É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los.” Então, a história de Dolores, contada por ela, já sofreu alguns *ajustes*, inclusive sugeridos por sua atuação profissional, que se valoriza tanto mais quanto mais trágico for o relato. Mas é no recontar pelo cliente, que esta pode adquirir contornos ainda mais distantes da realidade da mulher; o *biógrafo informal* (já que também informal foi o relato autobiográfico de Dolores – ela, naturalmente, não imaginaria ver sua vida contada numa canção), ao elaborar sua história, pode fazer (e o faz, de fato) o que sugere o poeta Olavo Bilac, “trabalha e teima, e lima, e sofre, e sua” (“*A um poeta*”), para tornar sua narrativa *literária*.

É sobre este último aspecto que pretendemos refletir, neste artigo. Não temos aqui apenas um relato biográfico a partir de uma informação oral, passada por alguém. Olhemos para essa questão principalmente como uma relação de gênero: um homem que reconta a história de uma mulher, ouvida por ele, da própria. Que elementos podem contribuir na confecção de textos escritos por homens sobre

mulheres? Especificando melhor: como o homem, compositor de canções, na segunda metade do século vinte, no Brasil, enxerga a vida, o comportamento e o relacionamento com as (por ele) chamadas *mulheres da noite*? Qual o peso das convicções dele, oriundas de sua formação familiar e social, ao elaborar um pensamento a respeito de uma prostituta? E, finalmente, a usurpação do discurso da própria prostituta pelo compositor – já que, na afirmação de Bourdieu (*apud* Lejeune, 2008, p. 133), “as classes dominadas não falam, fala-se delas” –: o que teriam a dizer as mulheres cantadas pelos compositores, em seu mutismo compulsório?

Para esta reflexão, servir-nos-emos de canções populares, compostas e interpretadas por homens, entre as décadas de 40 e 60 do século passado, e ouvidas e reproduzidas por homens e mulheres, que trazem em comum um comportamento noctívago e boêmio, ou uma admiração por ele. Nessas letras, como teremos a oportunidade de verificar na minúscula amostra da qual nos serviremos, fica patente o discurso de superioridade que é construído pelo homem, em relação à mulher, esta duas vezes inferior, segundo a sua visão: por ser mulher (inferioridade sexual) e por ser prostituta (inferioridade moral).

### **Relações de poder**

As relações de poder são intencionais, têm mira, objetivo – mas não há pessoas ou grupos que elaborem esses objetivos; há uma lógica, uma grande estratégia anônima e quase muda que as direciona (cf FOUCAULT, 1988, p. 90). Se

é verdade que “o discurso veicula e produz poder” (*op. cit.*, p. 96), a aparentemente perene fábrica de poder masculino sobre as mulheres anda produzindo a todo vapor também na chamada *música de boemia*. Santa Cruz (1992, p. 15) já percebera que

“um discurso androcêntrico (masculino), portador de uma ideologia sexista e indicador do homem como um ser superior no contexto geral da humanidade” se espalhara pela produção musical popular brasileira desde os mais remotos registros, através da composição de “canções totalmente depreciativas da imagem feminina, reiterando preconceitos morais, religiosos e culturais da sociedade contra a mulher” (*op. cit.*, p. 16).



O protótipo de situação que se constrói nessas canções é invariavelmente o mesmo: o homem, geralmente sofrendo alguma desdita amorosa, coloca-se na confortável posição de vítima, de moralmente correto, enquanto a mulher é a devassa, a pecadora, a grande responsável pelo seu destino calamitoso. É como se ela é que tivesse, por determinação própria, cavado seu próprio destino. Observamos esse tema em repetidas composições:

*A flor do meu bairro tinha o lirismo da lua, morava na minha rua, num chalé fronteiro ao meu. Eu conheci o seu primeiro amor, a sua primeira dor e o primeiro erro seu. Lembro-me ainda: o bairro inteiro sentiu, a flor ingênua sumiu com seu amor, o seu rei. E eu que era seu primeiro namorado, de tão triste, apaixonado, nunca mais me enamorei. Hoje, depois de alguns anos, eu encontrei-me com ela, na rua dos desenganos, menos ingênua e mais bela; ela, fingindo desejo, a boca me ofereceu e eu paguei por um beijo que no passado foi meu. (MOREIRA, Adelino. “A flor do meu bairro” – Grifo nosso)*

*(...) Quem és? De onde vens, mulher estranha? Onde foi que eu te vi? Onde me viste? Quem te ensinou meu nome? Quem te disse que houve alegria no meu rosto, agora triste? Mas, de repente, eu me lembro que em meus braços, deu-me o seu beijo de primeiro amor; depois a vida caminhou, fracasso, culpem o velho tempo, o professor... Estação da Luz, depois da meia noite, uma tragédia em cada rosto refletida; dois estranhos que se afastam, a chuva cai, no silêncio da cidade adormecida. (MARTINS, Herivelto & NASSER, David. “Estação da Luz”)*

*Era sublime ouvir, bem de manhãzinha, lá na torre da igreja, o bater do carrilhão. Ela passava, com a fita e o seu rosário, direção do santuário, pra fazer sua oração. (...) Mas o destino muda tudo num repente, ela hoje é diferente da santa que eu vi rezar. Hoje, embuçada no disfarce da mentira, ela finge que delira e que entrega o coração. Já não faz parte do coro da velha igreja, não procura nem deseja ouvir mais o carrilhão. (MOREIRA, Adelino & ALVES, Getúlio. “Ela hoje é diferente”)*

Nas três composições acima, há uma clara transposição de um momento, tido pelo compositor como perfeito, correto – o que se evidencia através de termos como “*flor ingênua*”, “*beijo de primeiro amor*”, “*sublime*” – para um posterior momento de pecado – carregado por expressões como “*rua dos desenganos*”, “*menos ingênua*”, “*fingindo desejo*”, “*mulher estranha*”, “*fracasso*”, “*tragédia*”, “*embuçada no disfarce da mentira*”, “*finge que delira*”. Nas três situações descritas, o protagonista aparece como o bom moço, que teve a felicidade de conhecer a mulher jovem, viver com ela um romance puro, mas que nada poderia fazer para evitar que ela fracassasse no caminho da vida... A culpa não é dele – nem dela, sugere em uma das composições – mas do “*velho tempo, o professor*”. Assim, quando a reencontra, anos depois, no

mundo da prostituição, seu discurso é repleto de falsa comiseração, lamentando por ela ter se entregue àquela vida. Do texto, sai-se com a nítida impressão da superioridade do homem, que fala *de cima* (cf LEJEUNE, 2008, p. 133), sem sequer se perguntar o que aquele “santinho” estava fazendo, na “*Estação da Luz, depois da meia-noite*”, ou na “*rua dos desenganos*”.

Um ponto interessante, a se observar nas canções boêmias, é a relação que se estabelece entre os frequentadores dos cabarés e as profissionais do sexo, em que se misturam elementos os mais ortodoxos, que vão da completa submissão à paixão avassaladora:

*Doidivana das noites vadias, sendo a razão dos meus dias, quando tu quiseres, faz um gesto, um aceno, e eu darei este amor que neguei a tantas mulheres. Doidivana, apesar de tudo, o tempo passa e eu não mudo, ainda te quero bem. Tu és doida, doida que só vendo, e eu, te querendo, sou doido também. Doidivana, quem me calunia não sabe a agonia que eu passo e passei; não ouviu tua voz quente, rouca, nem beijou esta boca que eu tanto beije. Doidivana, carícia suprema, só me condena quem não gostou de alguém. Tu és doida, és **doida varrida**, e eu te amando na vida, sou doido também.* (MOREIRA, Adelino. “**Doidivana**” – grifos nossos)

Aqui, presenciamos uma inflamada declaração de amor, em que o eu-lírico ressalta a condição de loucura que representa aquela relação, uma vez que, em ela sendo “*doida que só vendo*”, “*doida varrida*”, naturalmente pelo seu jeito pouco convencional de vida, fá-lo também doido por esse amor. De fato, o comportamento aparentemente desgrudado de normas de comportamento, com que os homens veem as prostitutas, por um lado funciona como fetiche, a seduzi-lo, afinal, “a luxúria a ‘desordem’, o outro lado da vida, mergulhado no pecado, na concupiscência, na libertinagem e na paixão conduzida pelos sentidos descontrolados, vizinha à loucura” (ALMEIDA, 1992, p. 92) os atrai pelo que tem de inusitado, de prazeroso, de novo; e, como afirma Foucault (1988, p. 12), esse “ar de transgressão deliberada”, o fato de a meretriz usar, por exemplo, uma linguagem livre de amarras morais convencionais e ter esse comportamento transgressor faz com que ela se coloque “até certo ponto, fora do alcance do poder, desordena a lei”. Mas, por outro lado, é também sua rebeldia sexual e sua relativa independência em relação ao homem a quem vende seu corpo, que se constituem numa ameaça ao patriarcalismo dominante e presente nesse homem:

A prostituta é vista como perigosamente livre: sua autonomia financeira e sexual atinge as razões do patriarcado, ameaçando os interesses dos moralistas e legisladores homens (...). E a prostituta é livre no sentido em que ela não vincula a sua sexualidade a nenhum homem; ao contrário, desafia abertamente o conceito da monogamia feminina. (ROBERTS, 1998, p. 28)

Daí, a necessidade de reservar os lugares mais vis às prostitutas, e cristalizá-las nessa torpeza, através da adjetivação humilhante que lhes é atribuída, mesmo por aqueles que se dizem perdidamente apaixonados:

***Boneca de trapo**, pedaço da vida, que vive **perdida**, no mundo a rolar; **farrapo de gente**, que, **inconsciente**, peca só por prazer, **vive para pecar**... Boneca, eu te quero com todo o pecado, com todos os vícios, com tudo, afinal; eu quero esse corpo que plebe deseja, embora ele seja **prejúncio do mal**. (...) **Boneca vadia**, de **manhas e artifícios**, eu quero pra mim seu amor só porque aceito seus **erros, pecados e vícios**, pois, na minha vida, meu vício é você. (MOREIRA, Adelino. “**Meu vício é você**” – grifos nossos)*

Chamamos a atenção, através dos grifos, para a forma como é caracterizada a prostituta, no imaginário masculino. Salvo poucas variações, são estes os termos presentes nas composições musicais que abordam o tema. A mulher é “boneca”, perdendo sua própria característica humana (é apenas um “farrapo de gente”), mas acrescentada de outras bem menos elogiosas: “de trapo”, “perdida”, “inconsciente”, “prejúncio do mal”, “vadia”, “de manhas e artifícios” “vive para pecar” – mais do que pecadora, para o homem, a prostituta transforma sua própria vida num pecado pleno; aliás, outra composição do mesmo autor, identifica-a como “pecado ambulante”. Tal depreciação da mulher funciona como elemento contrastivo com a declaração final da canção, momento em que, mais uma vez, o homem se arvora em sua condição de superioridade para afirmar, complacente, que aceita “seus erros, pecados e vícios, pois, na minha vida, meu vício é você” – uma frase de efeito, que busca restaurar a desconstrução moral provocada e estabelecer o paradoxo do tamanho do seu amor. Na verdade, o que se vê aqui é apenas o aumento considerável da supervalorização masculina, diante da inferiorização feminina.



Outra “boneca” famosa, é a “Boneca de Pano”, composta por Assis Valente, que recebeu inúmeras gravações, mas a de maior sucesso foi a de **uma mulher**, Carmem Costa; a letra lamenta que a moça “poderia ser bonequinha de louça”, mas, por ter acreditado em alguém que “a chamou de boneca”, “hoje é boneca de pano de um sombrio cabaré” (VALENTE, Assis. “Boneca de pano”). Mais uma vez, a ela é creditada toda a responsabilidade de ter acreditado na conversa de “alguém” (provavelmente um homem), tendo, como consequência de sua ingenuidade, a degradação de louça a pano e a presença em um prostíbulo de inferior categoria.

### **Dubiedade moral masculina**

A dúbia moralidade masculina é responsável por um dos comportamentos mais esdrúxulos: movido “*por amor*”, o macho, *proprietário* do corpo feminino, do qual extrai prazer com exclusividade, não raro abre espaço para a generosa posição de amante de prostituta *em serviço*. Embora seja comum o “resgate” da mulher daquele mundo de perdição, dando-lhe um lar e construindo com ela uma família, encontramos também quem aja de forma diferente:

*Quem há de dizer que quem vocês estão vendo naquela mesa bebendo é o meu querido amor. (...) O cabaré se inflama quando ela dança e com a mesma esperança todos lhe põem o olhar, e eu, o dono, aqui no meu abandono, espero, morto de sono, o cabaré terminar. (...) Ela nasceu com o destino da lua, pra todos que andam na rua, não vai viver só pra mim. (RODRIGUES, Lupicínio. “Quem há de dizer” – grifo nosso)*

Qual atento vigia, o “*dono*” daquela mulher acompanha, ainda que “*morto de sono*”, o desempenho profissional do seu objeto sexual particular. Mas nem sempre todo esse desprendimento dá certo e o romance termina por extinguir-se, num “*ciclone*” que atinge seus destinos (como diz, em outra canção, o compositor Adelino Moreira), provocado pelo ciúme e provocando a derrocada do homem, que parece ser o único que sofre pelo final da relação. Pudera, só ele fala! Ouçamo-lo:

*Esquece, coração, ela não vale tanto; esquece, coração, ela não vale o teu pranto. Afinal, foi um amor à toa, não era coisa boa e o amor foi banal. (...) Quem nasceu pra Messalina, muito embora se arrependa, nunca chega a Madalena. (SOARES, Rubens & GONÇALVES, Nelson. “Esquece, coração!” – grifos nossos)*



Ditado pelo rancor de um final de romance, o eu-lírico masculino derrama todo seu ódio sobre a mulher, confirmando o que decerto fora perceptível (e até propício) no início da relação (como vimos em outras letras), mas que agora caracteriza-se como uma espécie de bálsamo-justificativa para aquele final: “*ela não vale tanto*”, “*não era coisa boa*”, o amor era “*à toa*”, “*banal*”. E, para complementar, o compositor evoca, comparativamente, duas figuras bastante conhecidas da História, por suas características de mulheres libertinas.

**Messalina**, esposa do imperador romano Cláudio, que “saía para as ruas e a agitação da noite romana para se vender, imitando as prostitutas profissionais”; era ninfomaníaca, e muitas vezes ficava até depois de os bordéis fecharem, sendo necessário expulsá-la fisicamente; certa vez teria contratado uma prostituta conhecida por seu apetite sexual, para desafiá-la a satisfazer o maior número de homens, e a imperatriz venceu (cf. ROBERTS, 1998, p. 60).

**Madalena**, ou Maria de Magdala, foi transformada em prostituta arrependida, pela tradição da Igreja, uma vez que em nenhuma passagem bíblica faz-se menção a sua condição de meretriz. Apenas em Lc 8, 2, há uma referência a “algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos maus e doenças [dentre elas] Maria, chamada Madalena, da qual havia saído sete demônios”.

De qualquer forma, a linguagem figurada serve para, mais uma vez, associar o valor da mulher a Madalena, que teria sido prostituta, mas se **arrependera**, em contraposição à diabólica Messalina, que morrerá nos liames do pecado pela sua vida devassa.

Outro primor de revolta pelo final do romance verifica-se em:

*Hoje tão longe dos teus lábios sedutores, sem o carinho dos teus beijos, meu amor, não tenho horas de sossego em minha vida, sou mais um barco que não tem navegador. Vivo perdido no passado dos teus beijos, sinto o fantasma dos teus lábios junto aos meus... **Beijo outras bocas** para fugir da tua boca, mas sinto ainda o sabor do beijo seu. O desespero me tirou a consciência, e, no delírio que me envolve esta paixão, eu vou tramando no meu cérebro nervoso uma maneira de **magoar** teu coração. É meu consolo acreditar que estás sofrendo em tua **vida de prazeres e de louca, beijando bocas** como eu, mas com saudade dos beijos que roubei da tua boca. (SAMPAIO, Raul. “**Revolta**” – grifos nossos)*

Mais uma vez, o homem se coloca como pobre vítima dessa situação, e os termos que utiliza para reforçar essa posição são contundentes: “*não tenho horas de sossego em minha vida, sou mais um barco que não tem navegador*”; “*perdido no passado*”, sente “*o fantasma dos teus lábios*”. Mas é homem, e, de acordo com a cartilha do *macho*, precisa dar a volta por cima: beijar outras bocas e tramar “*uma maneira de magoar*” o coração da *ingrata*. Embora conceba que ela também busque em outras bocas esquecê-lo, a palavra final é sempre dele: ela sentirá “*saudade dos beijos que roubei da tua boca*”.

Isso quando não responsabiliza a mulher por toda a sorte de transtornos ocorridos em sua vida *pós-relacionamento*. Segundo Santa Cruz (1992, p. 29), “a hipocrisia machista, retratada na música popular, além de tudo, ainda tinha o desprazer de acusar a infidelidade feminina como responsável por todas as mazelas que aconteciam com o homem, como o alcoolismo”, por exemplo. Toda essa agressão do homem em relação à mulher tem, segundo Beauvoir (1980, p. 19), uma razão simples: “ninguém é tão arrogante em relação às mulheres, mais agressivo ou desdenhoso de que o homem que duvida de sua virilidade”, que vê ameaçado seu posto de poder quase que absoluto.

Essa artilharia para se manter em seu posto de dominação pode chegar às raias do grotesco, quando se trata de relacionamento com prostitutas. Observemos esta canção, em que o compositor cimenta sua condição de superior:

*Eu sabia que você um dia me procuraria em busca de paz. Muito **remorso**, muita **saudade**... Mas, afinal, o que é que lhe traz? A mulher, quando é moça e bonita, nunca acredita poder tropeçar. Quando os espelhos lhes dão conselhos é que procuram em quem se agarrar. E você pra mim foi uma delas, que, no tempo em que eram belas, viam tudo diferente do que é; agora que não mais encanta, procura imitar a planta, a planta que morre de pé. E eu te agradeço por de mim ter se lembrado, entre tanto desgraçado que em tua vida passou. **Homem que é homem faz qual o cedro que perfuma o machado que o derrubou.** (RODRIGUES, Lupicínio & GONÇALVES, Alcides. “**Castigo**” – grifos nossos)*

Essa *filosofia de botequim* é própria de quem se encontra refastelado em seu trono de superioridade, derramando todo seu desprezo sobre a mulher. Se ela cometeu o deslize de procurá-lo, depois de tê-lo desprezado (“*o machado que o derrubou*”), ele vai à forra, com direito a tapa de pelica, efetivada na frase de efeito que, ao mesmo tempo em que reitera o poder do *macho*, confirma sua

preeminência: “*homem que é homem faz qual o cedro, que perfuma o machado que o derrubou*”.

De onde essa necessidade, quase mórbida, de agressão, de repressão aos sentimentos femininos, como se a mulher fosse um inimigo perigoso? A persistente campanha difamatória que é incutida à mulher, desde tempos imemoriais, parece revestir-se de um caráter salvífico do poder masculino. É como se ele precisasse humilhar, como forma de se manter no comando. Sobre essa questão, vale a pena acompanhar o raciocínio de Mill (s.d., p. 31-2)

Os homens não querem unicamente a obediência das mulheres; eles querem seus sentimentos. Todos os homens, exceto os mais brutais, desejam encontrar na mulher mais próxima deles, não uma escrava conquistada à força, mas uma escrava voluntária; não uma simples escrava, mas a favorita. Portanto eles colocam tudo o que for possível em prática para escravizar suas mentes. Os senhores de todos os outros escravos contam com o medo para manter a obediência; ou o medo deles mesmos ou o medo religioso. Os senhores de mulheres queriam mais do que simples obediência e eles usavam a força da educação para atingir seus propósitos.

Todos os jogos de sedução presentes no comportamento masculino têm por objetivo **cativar** a mulher, nos dois sentidos: a escravização de corpo e mente da companheira, e do sentimento desta; é como se ele sentisse necessidade de submetê-la, mas a rogo dela. No caso das letras das canções que estamos analisando, a depreciação e a supressão de algum sinal de dignidade que a prostituta ainda possa ter funcionam como eficaz método de submissão. Vejamos o absurdo dos trechos seguintes, em que a agressão à moral da mulher é plena:

*Essa cara que me vira a cara e só me faz sofrer já foi minha, já foi a rainha do meu coração; hoje é mina de ponta de esquina, anda de mão em mão. (...) Virou caça, todo mundo traça, está chegando ao fim. (GONÇALVES, Nelson & CRUZ, Arlindo. “Vejam só!” – grifos nossos)*

*Esse pedaço que passa, gingando em seu braço, meu chapa, já foi rainha da Lapa, quando a Lapa era Lapa. (...) A Lapa que foi já era; ela, porém, tão certinha, me parece hoje mais bela do que quando era minha. (...) Continua enxutinha, mas tem o mesmo defeito que tinha quando era minha. (MOREIRA, Adelino. “Rainha da Lapa” – grifos nossos)*

*Maria que ninguém queria, eu resolvi reformar [!]. Levei ao dentista, paguei à modista, ensinei a falar. Fiquei satisfeito com o que tinha feito: serviço perfeito, trabalho de artista. Mas Maria era esperta, deixei a porta aberta e ela fez a pista. (VANZOLINI, Paulo. “Maria que ninguém queria” – grifos nossos)*



Nos três casos, fica patente o sentimento de posse, pura e simples, de exibicionismo e convencimento que habita o imaginário do homem. Enquanto estava sob seu domínio, a mulher era “*rainha do meu coração*”, “*certinha*”, “*enxutinha*”, e – cúmulo! – “*reformada*”, como se reforma uma coisa qualquer – “*serviço perfeito*”. Entretanto, depois que o homem perde a *propriedade*, passa a ser “*mina de ponta de esquina*”, que “*anda de mão em mão*”, que “*todo mundo traça*”. Esse sentimento de posse fica evidente no verso em que o eu-lírico confessa o *vacilo*: “*deixei a porta aberta e ela fez a pista*”.

Até mesmo quando a letra pretende ser um elogio à mulher, as comparações utilizadas reforçam esse desejo conturbado, dúbio, que habita o interior do homem, em relação a suas parceiras:

*Cansado de tanto amar, eu quis, um dia, criar na minha imaginação, uma mulher diferente, de olhar e voz envolventes, que atingisse a perfeição. Comecei a esculturar, no meu sonho singular, essa mulher fantasia: dei-lhe a voz de **Dulcinéia**, a malícia de **Frinéia** e a pureza de **Maria**. Em **Gioconda** fui buscar o sorriso e o olhar, em **Du Barry**, o glamour. E, para maior beleza, dei-lhe o toque de nobreza de **Madame Pompadour** (...) (MOREIRA, Adelino. “**Escultura**” – grifos nossos)*

Tentemos construir essa mulher perfeita, no imaginário do compositor. Ela teria que satisfazer aos instintos mais sórdidos, como Frinéia, Pompadour e Du Barry; mas precisava também carrear as características de sensatez de Maria, de Dulcinéia e de Gioconda. Situemos brevemente cada uma dessas mulheres.

**Frinéia** (ou Frine) foi uma das mais famosas hetairas gregas (...), amante do escultor Praxíteles, que lhe fez uma estátua completamente nua. Ela se rebelou contra a opressão de Sólon [legalista grego] e foi levada a julgamento, acusada de profanação da deusa Afrodite; no julgamento, o conselheiro de defesa Hipérides rasgou suas vestes, mostrando um dos seios aos jurados (homens) e conseguindo sua absolvição. (ROBERTS, 1998, p. 43)

**Madame de Pompadour** (Jeanne-Antoinette Poisson) foi amante de Luiz XV, tornando-se sua cortesã principal e, graças a sua beleza e inteligência, mas também pela sua frieza e auto-controle, tornou-se conselheira do Rei, dando “uma enorme contribuição para a cultura francesa, como patrona e defensora das artes” (*op. cit.*,

p. 186). De grande influência na corte francesa, chegava a interferir mesmo na política externa<sup>1</sup>.

**Condessa du Barry** (Jeanne Bécu), filha de um estalajadeiro, foi educada num convento, onde conheceu os segredos do comércio do sexo, saindo de lá para um prostíbulo, no qual conheceu o conde Jean du Barry, tornando-se sua amante; ele a levou ao palácio, apresentando-a ao Rei Luiz XV, quando soube que o *cargo* de prostituta real estava vago com a morte de Pompadour. O Rei ficou maravilhado, fê-la casar-se com um nobre, arranhou-lhe uma falsa certidão de nascimento da nobreza, e foram amantes até a morte dele, quando ela caiu em desgraça, sendo guilhotinada em 1793 (cf. ROBERTS, 1998, p. 186).

**Maria** de Nazaré, nascida em Jerusalém ou Nazaré, por volta de 15 a.C., provavelmente pertencente à dinastia do rei Davi, é tida como mãe de Jesus Cristo, como escolha dos céus pela sua retidão moral e dedicação exclusiva ao Senhor; teria concebido o Filho de Deus sem a participação do marido, José, mas fecundada pelo Espírito Santo.

**Dulcinéia** é a heroína de *Don Quixote*, obra imortal do espanhol Miguel de Cervantes: “Dulcinéia era a projeção que Don Quixote fazia de Aldonça Lourenço, uma campesina de Toboso. A Dulcinéia dos sonhos ele nunca encontra no livro, porque ela mora em sua mente e coração.”<sup>2</sup>

Por último, **Gioconda**, também conhecida como Mona Lisa,

é um dos retratos mais emblemáticos da história da pintura. Pintada por Leonardo da Vinci no século XVI, [...] É apreciada pelo seu enquadramento muito moderno como um retrato que poderíamos fazer hoje em dia. Mais sutilmente, efeitos de ótica são criados pelo posicionamento dos olhos da jovem mulher e seu sorriso discreto. Alguns dizem que temos a impressão de sermos constantemente observados pela Mona Lisa, qualquer que seja a posição de onde se olha.<sup>3</sup>

---

1Disponível em <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/18768/hoje+na+historia+1721+-+nasce+madame+de+pompadour+uma+das+pessoas+mais+influentes+da+corte+de+luis+xv.shtml>, acesso em 09/05/2018.

2PERSONA, Mário. Dulcinéia, musa minha e sua. Disponível em <http://www.mariopersona.com.br/cafe/archives/00000093.htm>, acesso em 09/05/2018.

3Disponível em <https://www.pariscityvision.com/pt/paris/museus-de-paris/museu-do-louvre/mona-lisa-historia-misterios>, acesso em 09/05/2018.

Como se pode avaliar, pelas referências femininas presentes no sonho do eu-lírico, confirma-se essa inconstante dualidade masculina, entre os dois comportamentos opostos da mulher com quem se relaciona. Na verdade, o que o autor faz é tentar juntar, numa só, as características de duas mulheres que geralmente compõem a vida do homem, separadamente: a esposa (Maria, Gioconda e Dulcinéia) e a amante ou prostituta (Frinéia, Pompadour e Du Barry).

### **Considerações finais**

A música que embala os noctívagos brasileiros, há décadas, carrega em suas letras, forte ideologia machista, uma vez que é a voz de homens que está presente nesses discursos. A perpetuação desse *status* masculino é corroborado pela aceitação da mensagem de tais canções, tanto pelo público masculino quanto pelo feminino, como expressão plena de uma verdade.

Os boêmios que acompanham essas canções, evidentemente movidos por muitos graus etílicos, confirmam e reafirmam, entre pesarosos e seguros de si, a *triste verdade* entoada pelo vozeirão do intérprete da vez. Até porque, todo o “*mise-en-scène*” estabelecido nessas situações de audição, colaboram para a absorção do (e concordância com o) significado da composição. É o que Foucault (1996, p. 38) chamaria de ritual, que define “os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção”. No caso, o corporativismo masculino, com seus preceitos e pré-conceitos em relação ao sexo oposto, compõem uma forte barreira de ataque, na luta pela manutenção do poder.

No caso específico das prostitutas, a relação com essas mulheres nunca foi das mais amáveis. Os padres da Igreja, seus eternos carrascos, diziam sobre elas que “é preciso que haja esgotos para assegurar a salubridade dos palácios” (BEAUVOIR, s.d., p. 365). Na Normandia, por volta de 1200, “o estupro das prostitutas era sancionado por lei” (ROBERTS, 1998, p. 101).

O fenômeno da prostituição sempre despertou diferentes e contraditórias reações entre os homens. Se, por um lado, precisavam manter o seu poder, por



outro, encontravam na meretriz uma mulher difícil de ser domada, pois a experiência na utilização do corpo para a própria sobrevivência fazia com que ela exercesse também certo poder sobre seu opressor, confirmando o que ressalta Foucault (1979, p. 26): “o grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para revertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto.”

Por enquanto, é o discurso masculino que ainda manipula o poder, como observamos nas canções aqui apresentadas. Mas não seria tão absurdo assim entrever, nesse desesperado palavreado depreciativo, uma ponta de medo do homem diante desse potencial poder das mulheres da noite. Aliás, Nietzsche (2008, p. 79) já alertava: “A mulher é indizivelmente mais má do que o homem, e também mais esperta; a bondade da mulher já é uma espécie de degeneração...”

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Angela Mendes de. **O gosto do pecado**. Casamento e sexualidade nos manuais de confessores dos séculos XVI e XVII. Rio de Janeiro: Rocco, 1992

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 1. Fatos e Mitos. Trad. de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. **O segundo sexo**. 2. A experiência vivida. Trad. de Sérgio Milliet. Lisboa: Quetzal, s.d.

BÍBLIA Sagrada. Trad. de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. 25. ed. São Paulo: Paulus, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade**. 1 A vontade de saber. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Trad. de Roberto Machado. 20. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte-MG: UFMG, 2008

MILL, John Stuart. **A sujeição das mulheres**. Trad. de Débora Ginza. São Paulo: Escala, s.d. (Col. Grandes Obras do Pensamento Universal)

NIETZCHE, F. **Ecce homo**: de como a gente se torna o que a gente é. Trad. de Marcelo Backes. Porto Alegre-RS: L&PM, 2008

ROBERTS, Nickie. **As prostitutas na História**. Tradução de Magda Lopes. Rio de Janeiro: Record, 1998

