

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

A poética do amor em Dolores Duran e Maysa

Izabel Cristina dos Santos Teixeira

**Florianópolis
2002**

Izabel Cristina dos Santos Teixeira

A poética do amor em Dolores Duran e Maysa

Dissertação apresentada como requisito à
obtenção do grau de Mestre.

Curso de Pós-Graduação em Literatura,
Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Dra. Odília Carreirão Ortiga.

Florianópolis

2002

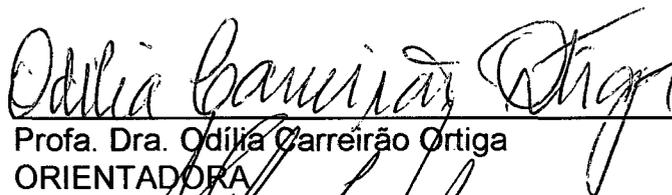
A poética do amor em Dolores Duran e Maysa

Izabel Cristina dos Santos Teixeira

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

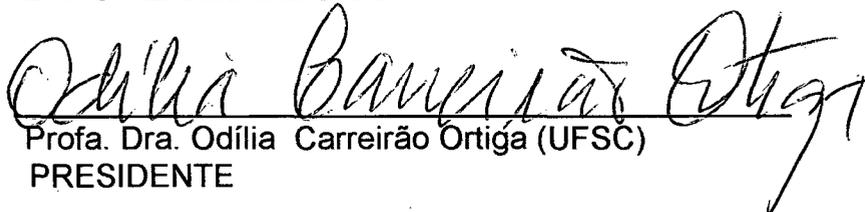


Profa. Dra. Odília Carreirão Ortiga
ORIENTADORA

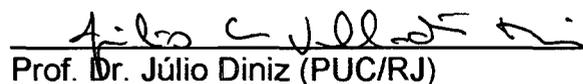


Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



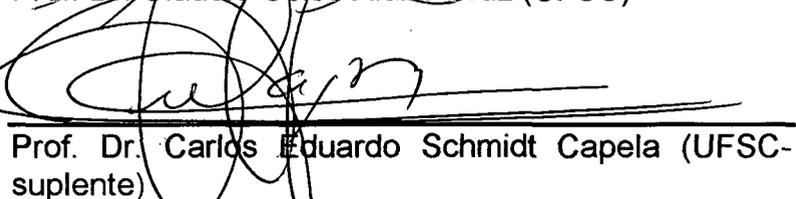
Profa. Dra. Odília Carreirão Ortiga (UFSC)
PRESIDENTE



Prof. Dr. Júlio Diniz (PUC/RJ)



Prof. Dr. Gláudio Celso Afonso Cruz (UFSC)



Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC-
suplente)

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a todos
aqueles que demonstrem
interesse em compreender
o tema do amor na literatura.

AGRADECIMENTOS

Há muitos nomes que eu gostaria de citar aqui para expressar o meu profundo agradecimento pela realização deste trabalho. Uma vez que recorri a diferentes instâncias de pesquisa, menciono-as abaixo:

- Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS) da Fundação Biblioteca Nacional (RJ); Centro Cultural São Paulo (CCSP), Biblioteca Mário de Andrade e Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), pelas preciosas informações a respeito das compositoras e sua obra;

- Biblioteca da Universidade Federal de Santa Catarina, pelo uso de seu acervo bibliográfico;

- CAPES, pela bolsa de pesquisa.

Além das entidades supracitadas, não posso deixar de mencionar nomes que me auxiliaram na *compreensão do amor*, em vista de sua participação, direta ou indireta, nas entrelinhas da presente dissertação. São eles:

- Professores Drs. Cláudio Alano Cruz e Carlos Eduardo Schmidt Capela, por sua participação no processo de qualificação;

- Professora Dra. Odília Carreirão Ortiga, pela orientação;

- Professora Clarice F. Caldim, pela revisão das normas bibliográficas;
- Verônica Siqueira, da livraria, pela competência e demonstração de interesse no acompanhamento de meu trabalho;
- colegas do curso, aqui representados por Denise, Henrique e Márcia Barbosa, que sempre estiveram presente, nas horas mais difíceis, com seu amor e amizade;
- Karine e Rafaela, pelas *outras* formas de participação neste trabalho;
- Édson, por ter proporcionado boas condições de estudo;
- D. Olga e família, pela atenção e pela convivência;
- Elba, pelas palavras de incentivo, sempre ditas na hora certa;
- Deus, por *amor*.

O discurso amoroso, hoje, é de uma extrema solidão.
(Roland Barthes)

O amor é o mais exigente, o mais difícil de satisfazer de nossos instintos. (...)
Parece com uma sede que ninguém poderá satisfazer totalmente, nem mesmo
pela posse física.
(Marie Bonaparte)

RESUMO

A presente pesquisa tem, como principal objetivo, o estudo do tema do amor nas letras das compositoras Dolores Duran e Maysa, produzidas na década de 1950. Em tais letras, o amor é compreendido a partir da óptica do *sujeito poético* que centraliza sua atenção no *outro*, o *objeto amado*. Além desse enfoque, investigamos um tema recorrente, o espaço de manifestação do amor, lugar ao qual se vincula o citado sujeito poético, em cuja representação percebemos a influência do ambiente na exposição de suas emoções, em geral, identificadas com elementos da natureza, ou mesmo com elementos artificiais, que contribuem como símbolos que ele manipula para dar feição ao seu estado amoroso. Por fim, com base em dados biográficos das autoras acima referidas, avaliamos aspectos de suas vidas sentimentais, ressaltando coincidências refletidas na produção artística de ambas.

ABSTRACT

This research has, as a major object, the study of love as a subject in the lyrics of the composers Dolores Duran and Maysa, produced in the decade of 1950. In those lyrics, love is understood from the perspective of the *poetical subject*, who focus his attention in the *other*, the *beloved object*. Besides that, we have investigated a recurrent topic, the space in which love is manifested, and where the poetical subject, in whose representation we perceive the influence of the environment in the exposition of his emotions, generally identified with natural elements, or even artificial ones, which contribute as symbols manipulated by the referred poetical subject in order to give form to his loving state. Finally, based on biographical data of both composers, we have evaluated aspects of their sentimental lives, emphasizing coincidences reflected in both composers's artistic production.

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2 QUANDO SE FALA EM <i>AMOR</i> ...	16
2.1 O tema do amor em Dolores Duran	28
2.2 O tema do amor em Maysa	53
3 O <i>LUGAR</i> DO AMOR EM DOLORES DURAN E MAYSA	68
4 POÉTICA DO AMOR & POÉTICA DA VIDA: CORRESPONDÊNCIAS	88
4.1 Adiléia torna-se <i>Dolores Duran</i> ...	90
4.2 ...E Maysa canta...sem <i>Matarazzo</i>	95
4.3 Vida e obra: jogo de dados	99
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
6 FONTES BIBLOGRÁFICAS GERAIS	111
7 FONTES BIBLOGRÁFICAS REFERENTES À DOLORES DURAN	118
8 FONTES BIBLOGRÁFICAS REFERENTES À MAYSA	121
ANEXOS	
Anexo A: Letras das canções de Dolores Duran	
Anexo B: Letras das canções de Maysa	
Anexo C: Discografia de Dolores Duran	
Anexo D: Discografia de Maysa	
Anexo E: Recortes de jornais sobre Dolores Duran	
Anexo F: Recortes de jornais sobre Maysa	

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Ninguém me ama,
ninguém me quer,
ninguém me chama
de meu amor.*
(Antônio Maria)

Os dizeres da epígrafe “*Ninguém me ama*” expressam uma idéia de incompletude do sujeito apaixonado que pode ser correlacionada a uma assertiva de Roland Barthes¹ a respeito do discurso amoroso: “*ser uma grande solidão*” nos dias atuais. Com isso, o Autor procura transmitir uma contradição inerente ao amor: na busca pelo encontro com o outro, o sujeito frustra-se e torna-se solitário, por ver dissolvida sua ilusão amorosa.

Esse desencontro entre o sujeito amante e o objeto amado, motivado pela mudança de atitudes, em geral, do segundo, possibilita-nos mergulhar no ponto principal deste trabalho: o amor.

Para investigar esse tema, um dos mais destacados da literatura, que alimenta, em proporções diferentes, outras manifestações do ser humano, tais como, solidão, desencontro, incompletude, utilizamos a produção textual de duas compositoras, Dolores Duran e Maysa, produzidas na década de 50, predominantemente vinculadas ao gênero musical samba-canção².

Aparentemente, nas letras compostas pelas autoras, o sujeito representado rompe o silêncio e dá voz ao sentimento abafado pelo desejo de completude, a frustração pelo desencontro, em moldes semelhantes ao do sujeito poético

¹ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. 9.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

² “Este gênero musical foi uma criação de compositores semi-eruditos e surgiu por volta de 1928. Desde o seu aparecimento, encontrou dificuldades em se definir enquanto tal, devido a sua forma híbrida, que se caracteriza por não ser samba nem canção: enquanto a melodia canta como canção, o ritmo marca o samba “e acaba não sendo nada propriamente dito”. Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. 3.ed., Petrópolis: Vozes, 1978. p.155.

presente na epígrafe de Antonio Maria, um contemporâneo das artistas supracitadas. Assim sendo, organizamos um panorama dessa vivência do ser amante, envolvido nas tramas do silêncio e da solidão, situações que o levam a divagar por meio de lembranças do passado e do presente, nas quais mergulha suas angústias emocionais. Coincidentemente, esse panorama é reconhecível por indícios de circunstâncias de época, constatados nos dados biográficos de Dolores Duran e Maysa, na vigência dos anos de 1950, período em que se assiste, com esperança de *dias melhores*, ao processo de modernização dos grandes centros urbanos do país.

No tocante aos pontos de observação de representação do amor, ancorados em marcas textuais, observamos que o estudo do tema principal deste trabalho proporciona o reconhecimento de um outro tema recorrente: o lugar em que o amor se manifesta. Com isso, percebe-se que o cenário, predominante, é a cidade, possivelmente, um grande centro urbano, dicotomizado em espaços menores, a servirem de referência ao universo de envolvimento emocional do sujeito poético, em suas andanças e buscas amorosas.

Nesse espaço de socialização, o sujeito condiciona-se a situações e acontecimentos que nos fazem dialogar com Simmel quando registra as características psicológicas do homem de uma grande cidade. Para ele, o indivíduo tem seu comportamento alterado devido à “*intensificação dos estímulos nervosos*”³ imposta pelas condições de vida criadas na cidade, cujas tensões o levam a um confronto de forças com o meio externo. Dessa forma, o *eu*, envolvido pela ansiedade na conquista do outro que lhe completa no amor, depara-se com contingências geradas numa cidade grande, por ter sua mente estimulada por impressões sensoriais, em diferentes momentos. Seria o caso de dizer que as citadas impressões atravessam seu lirismo, misturando-o às imagens

³ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.) *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979. p.12

diversas e mutantes, reconhecíveis, por exemplo, na letra de uma canção de Maysa, “*Rindo de mim*”, na qual o sujeito poético compara a artificialidade da luzes com a *falsidade* das pessoas com quem convive, no mesmo lugar.

Situações motivadas pelo ritmo acelerado da vida urbana, *de pressa, passar e não ver, perder-se na multidão*, que desencadeiam esse processo de imaginação, catalizam, aparentemente, o amor do sujeito poético. Este, na maior parte das vezes, termina atormentado pelo desencontro.

A respeito dos “*fundamentos sensoriais da vida psíquica*”⁴ nos indivíduos, Simmel reflete sobre a diferença que há entre os estilos de vida em um grande centro urbano e em uma cidade pequena ou meio rural. Neste último, ele constata que “*o ritmo da vida e do conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente e mais uniforme*”⁵, sem os problemas que se identificam no primeiro. Cada um desses lugares, por suas peculiaridades, dá ao sujeito um suporte referencial para sua visão do amor.

Nossa investigação, também, leva-nos a mencionar uma cidade grande, mais especificamente o Rio de Janeiro, como o lugar em que nasceram as duas mulheres, Adiléia Rocha da Silva e Maysa Figueira Monjardim, que estão presentes em nossa discussão como objeto de estudo. Ambas partilham as influências de uma mesma época: nasceram nos anos de 1930 e tornaram-se compositoras, Dolores Duran e Maysa, respectivamente, reconhecidas no Brasil nos *anos dourados* de 1950, tendo vivido sua fase de criação artística na então capital federal do país. Na época, à medida que o país apresenta mudanças estruturais, em face da industrialização e da urbanização, a canção popular se dissemina no ambiente cultural da cidade ao mesmo tempo em que o ensaísta Waldenyr Caldas constata o estabelecimento de uma movimentação social, que

⁴ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.) *O fenômeno urbano*, p.12.

⁵ *Ibidem*, p.12.

encarna o espírito da modernidade e de suas contradições. Segundo ele, no citado período, o desenvolvimento industrial brasileiro ampara-se “no plano de metas” do presidente Juscelino Kubitschek, direcionando-se, “fundamentalmente, para a indústria”⁶. Uma delas foi, sem dúvida, a indústria do entretenimento, na qual se insere o mercado do disco, matéria da divulgação da canção popular, em ampla escala. Diante das possibilidades de trabalho que se abrem com essa vertente da indústria do lazer, a profissionalização de artistas-intérpretes torna-se uma atividade atraente. Esta, por sua vez, inicia-se pelos concursos de rádio, de onde saiu, por exemplo, Dolores Duran, para se consagrar em outras instâncias de reconhecimento público, como as boates de Copacabana (RJ). Nestas casas de espetáculo, tanto ela quanto Maysa, apresentam-se, além de se utilizarem de outros meios de comunicação, como a incipiente televisão, o que acaba por torná-las, aos poucos, conhecidas no país.

Enquanto compositoras, ambas apresentam similitudes ao tratar o sentimento amoroso nas letras de suas canções. Estas, em determinados aspectos, também denotam correspondências com as próprias vivências sentimentais das duas, conforme dados constantes da fortuna crítica coletada a respeito das autoras, sujeitas a mistificações em jornais e revistas. Isso nos leva a refletir sobre o contexto social da época, visando às possibilidades da integração de vida e obra e, com isso, estabelecemos um encadeamento com uma constatação do lingüista Dominique Maingueneau segundo a qual a vinculação de obra com o contexto social que a fez emergir, apesar de ser uma discussão muito antiga e controversa, é factível⁷. Essa assertiva coincide com os estudos do crítico Antonio Candido, para quem é possível entender a obra em seu contexto pela

⁶ CALDAS, Waldenyr. *Luz Neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel, 1999. p.19.

⁷ MAINGUENEAU, Dominique. Prefácio. In: ___. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. ix.p.

lógica de “*uma interpretação dialeticamente íntegra*”⁸ em que os pontos de vista se combinem. Assim, diante dessa questão controversa, verificaremos em que medida o enquadramento de autor em seu contexto de atuação interfere na análise dos dados fornecidos sobre a vida das compositoras acima referidas, divulgados em revistas e jornais da época.

Com isso, tal compreensão leva-nos a fazer considerações sobre os limites entre vida privada e produção artística de Dolores Duran e Maysa. Imersas em uma época de novos rumos para o comportamento social da mulher, elas se tornam ícones da nova representação feminina nos anos 50, período em que a maioria das mulheres ainda permaneciam condicionadas ao modelo que só lhes permitia “*casar e ser do lar*”⁹.

Em resumo, o nosso propósito neste trabalho é fazer um estudo do tema do amor a partir da óptica do sujeito poético presente nas canções de ambas, integrando-o ao meio em que ele se expõe. Tendo observado que essa possibilidade se estende a uma outra discussão, a vida das autoras, temos, em contato, exemplos de fatos relacionados às suas vivências amorosas, aparentemente, que se tornaram conhecidos pelo viés da criação literária, inscrita na canção popular.

A escolha de letra de música representa um desafio no sentido de sua própria referência como objeto de pesquisa acadêmica. A esse respeito, José Geraldo Vinci Moraes, em um estudo semelhante abordando a história cultural de São Paulo nos anos 30, salienta que ainda são pouco explorados os trabalhos que se utilizam desse meio de investigação, por serem considerados “*cultura menor*”¹⁰.

⁸ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976. p.4

⁹ CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: SENAC, 2001. p.21

¹⁰ MORAES, José Geraldo Vinci. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p.27.

Um dos primeiros estudiosos a mencionar tal objeto como fonte de interesse literário, é Augusto de Campos, em seu livro intitulado *O balanço da bossa e outros balanços*¹¹, uma coletânea de artigos sobre música popular brasileira contemporânea. Com sua discussão, o Autor abre precedentes para o surgimento de outros trabalhos nessa mesma linha de pesquisa.

Além disso, registramos que, ao estudar tema do amor em profundidade em letras de música, analisamos o texto de sambas-canções do ponto de vista literário. Porém, não nos esquecemos que existe uma discussão em torno da conjugação entre texto e melodia, defendida por Luiz Tatit¹² e José Miguel Wisnik¹³. Entretanto, uma vez que nossa análise consiste no estudo temático, optamos por isolar a letra como componente da canção para definir o *corpus*, procedendo da mesma forma que outros autores que se utilizam de letras de música como objeto de estudo¹⁴.

Isso posto, damos início à compreensão da expressão do amor no meio urbano moderno, apresentando a seqüência dos capítulos da presente dissertação.

No primeiro capítulo, denominado “Quando se fala em amor...”, expomos o conceito de amor a partir da teoria platônica, com a finalidade de elucidativas

¹¹ CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outros balanços*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

¹² A esse respeito, cito duas obras do autor que aprofundam a questão, tais como: TATIT, Luiz. *A canção*. São Paulo: Atual, 1986; TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

¹³ WISNIK, José Miguel. *Cajuína transcendental*. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996, p.191-219.

¹⁴ Cito, como exemplo: MATOS, Maria Izilda de, FARIAS, Fernando A. *Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino e o masculino e suas relações*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1999; PORTELA, Girlene Lima. *Da tropicália à marginália: o intertexto (“a que será que se destina?”) na produção de Caetano Veloso*. Feira de Santana: Editora da Univ. Estadual de Feira de Santana, 1999; MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Boitempo, 2000; CARVALHO, Castelar de, ARAÚJO, Antonio Martins de. *Noel Rosa: Língua e estilo*. Rio de Janeiro: Thex/Biblioteca da Universidade Estácio de Sá, 1999; SANCHEZ, José Luis. *Jobim: a simplicidade do gênio*. Rio de Janeiro: Record, 1995. RIBEIRO NETO, Amador. *Errante folião viajante: uma abordagem das canções de carnaval de Caetano Veloso*. São Paulo: USP, 1993. (Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas); GODOY, Maria Lucia. *Edu Lobo, muitos palcos e uma arena: lirismo e protesto na MPB*. São Paulo: USP, 1999. (Tese de doutorado em Teoria Literária. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas); SILVA, Adriana Levino da. *O itinerário do sol: o tempo em Caetano Veloso*. Brasília: UnB, 1998. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Instituto de Letras).

de cunho teórico visando a embasar a leitura dos textos de Dolores Duran e Maysa, realizada em subunidades, na fase posterior à primeira. Na etapa seguinte, no capítulo “O *lugar* do amor em Dolores Duran e Maysa”, avaliamos um tema recorrente na obra das autoras. Utilizando as letras que compõem o *corpus*, apresentamos o lugar de manifestação do amor e discutimos seus efeitos sobre o sujeito urbano (sujeito poético).

Em seguida, no terceiro capítulo, a consulta de dados sobre a vida das compositoras serve de base para o desenvolvimento da “Poética do amor & poética da vida: correspondências...” na qual autor e obra são alvo de discussões. Assim, a partir da elaboração de perfis biográficos das artistas, moldados pela exposição de fatos de suas vidas em veículos de comunicação, apontamos pontos de convergência entre vida sentimental das compositoras e criação artística, e analisamos em que bases se assenta o desdobramento da questão.

2 QUANDO SE FALA EM AMOR...

*Falar sobre o amor é,
de todos os discursos,
o mais ilusório.*
(Claude Van Reeth)

A epígrafe em destaque insinua o pressuposto de uma verdade de grande beleza que envolve os corações humanos, ainda que de forma implícita: a crença no amor.

Claude Van Reeth alude ao sentimento do amor denominando-o “*espantosa cegueira*”¹⁵, ao verificar que parte da expectativa do ser amante, que consiste em acreditar que o amor dure para sempre, é ilusão, já que “*um momento depois, cessa toda a crença*”¹⁶. Sendo assim, pode-se dizer que essa idéia converge para uma constatação de Roland Barthes segundo a qual a enunciação do amor tem uma visão plural, que vai da certeza à ilusão, que o leve a afirmar em seu ensaio “*Fragmentos de um discurso amoroso*”¹⁷ que “*o discurso amoroso talvez seja falado por milhares de pessoas mas não é sustentado por ninguém*”. Visto desse ângulo, o amor escapa a definições, por ser um termo que, antes de ser objeto de fala, é objeto de sentimento - pertence ao coração - único elemento com poder de emprestar à voz pleno sentido ao que é contraditório.

A convicção na pluralidade de definições do amor, ancorada na possibilidade que é a própria contradição, produz diversos conceitos sobre o amor. Um deles, originado no pensamento grego, está expresso em “*O banquete*”, de Platão¹⁸. O texto apresenta uma exposição de diferentes discursos

¹⁵ REETH, Claude Van Reeth. O banquete ou a ilusão amorosa: leitura de Freus à luz do Banquete. *Rev. Kriterion*, Belo Horizonte. v.70, n.1. p.107, dez. 1977.

¹⁶ *Ibidem*, p.107.

¹⁷ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, 1989.

¹⁸ PLATÃO. O banquete. In: PESSANHA, José Américo (Org.). *Platão: diálogos*. Tradução de José Cavalcante de Souza e João Cruz Costa. 5.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p.08-53.

sobre o amor, sob a forma de um diálogo entre vários participantes, no qual cada um descreve uma perspectiva para o amor, sem haver consenso entre eles.

De início, para um dos presentes, Fedro, o amor é “*Eros*”, o mais antigo e poderoso dos deuses, fonte de heroísmo e de moralidade¹⁹.

A idéia seguinte, expressa por Pausânias, opõe-se à do anterior, pois para ele, “*Eros não é único*”²⁰ e, por isso, embora o considere fonte de virtude, diferencia-o em amor celeste e amor vulgar. Por estabelecer tal distinção de amores, Pausânias “*os vincula à dupla visão da deusa Afrodite, uma celeste e uma terrena*”²¹. Com isso, ambas as concepções de amor aparentemente se complementam em sua amplitude, já que se sugere aí a presença do aspecto universal, pleno, acabado, que Pausânias não ignora. Porém, acrescenta o aspecto terreno, incompleto, sujeito a trocas complementares, este último circunscrito à humanidade.

A próxima contribuição à discussão é feita pelo médico Erixímaco. Ele estabelece que o amor é comunhão com a natureza inteira e, portanto, “*uma força que governa o mundo e rege os fenômenos, tanto biológicos quanto cosmológicos*”²². Diferencia-se da idéia anterior porque, nesta última, o amor é um todo unido, sem os níveis de particularidades, ou do caráter divisório dos elementos, universal e terreno, de Pausânias.

O participante Aristófanes, para expressar sua visão de amor, conta a história do “*mito do Andrógino*”²³, de acordo com o qual a natureza primitiva dos homens o definia como seres humanos duplos, de uma só peça e de três espécies: machos, fêmeas e andróginos. Tendo consciência de sua própria força, eles desafiam os deuses. Como punição, Zeus os condena à separação e, tendo por objetivo a perpetuação da espécie, inventa a procriação por meio do

¹⁹ PLATÃO. O banquete. In: PESSANHA, José Américo (Org.). *Platão: diálogos*, p.14.

²⁰ *Ibidem*, p.15.

²¹ *Ibidem*, p.15.

²² *Ibidem*, p.19.

acasalamento de machos e fêmeas. Assim, para Aristófanes, o amor é “*o reencontro de duas metades perdidas*”²⁴. Com este exemplo, predomina a idéia de que o amor é busca pela vida, exclusivamente humana, incompleta, já que os deuses, plenos e eternos, não requerem amor.

O discurso de Agatão, poeta e anfitrião do banquete, estabelece que o amor, Eros, é detentor de todas as qualidades, sendo responsável pelos maiores bens, como “*a justiça, a temperança e a coragem*”²⁵. Até esse ponto de diálogo, todas as etapas do discurso de cada orador dá qualidades ao amor, ainda que a idéia seguinte conteste a anterior em pontos determinados. Porém, por mais que se cubra o amor de elogios, nenhum dos enunciadores funde essas verdades numa só, incontestável.

O último a discorrer no diálogo é Sócrates, baseado numa história a respeito do nascimento do amor, contada pela sacerdotisa Diotima, a “*estrangeira da Martinéia*”²⁶. Segundo ela, o amor é um *intermediário* entre os mortais e os deuses, da mesma forma como a doxa (opinião) é intermediária entre a ciência e a ignorância. Com isso, Sócrates desarticula as concepções dos oradores precedentes. Em sua argumentação, ele, ao ressaltar a função da “*carência*” na busca do outro, traduz o amor como um substituto, por expressar “*desejo de algo que não se tem*”²⁷. Por essa transformação do amor em carência, Sócrates impõe uma visão negativa ao que antes era apenas alvo de elogios. Com isso, sendo o amor uma aspiração “*ao belo e ao bom*”²⁸, então, para o filósofo, todas as qualidades expressas antes, por seus interlocutores, não existem. Na perspectiva de Sócrates, o amor é essencialmente desejo, carência daquilo que cobiça, ou seja, “*algo que não está à disposição ou presente, que não se possui,*

²³ PLATÃO. O banquete. In: PESSANHA, José Américo (Org.). *Platão: diálogos*, p.22.

²⁴ *Ibidem*, p.23.

²⁵ *Ibidem*, p.29.

²⁶ *Ibidem*, p.42.

²⁷ *Ibidem*, p.33.

²⁸ *Ibidem*, p.33.

*não se é, algo que se está desprovido, eis o objeto que provoca desejo e amor*²⁹, conforme suas próprias palavras, e torna evidente que a matéria do amor é desejar o que não se tem, o que não se é, e o que não se encontra à mão. Assim, enquanto parte de algo que deve completar, o amor, no discurso de Sócrates, encontra um paralelo com o discurso de Aristófanes sobre o mito das duas metades, segundo o qual o amor é “*um, na essência, sendo sua função recriar a unidade*”³⁰. Com isso, na busca de completude, “*o poder do deus amor se revela, com capacidade de curar o mal que atinge o homem e lhe trazer felicidade*”³¹.

Uma vez que, em “*O banquete*”, a concepção de amor que se sobressai é aquela que o vê como expressão de uma falta e marca de um desejo, talvez tenha nascido daí a idéia de conflito pelas contradições da própria natureza do amor. Este, dividido entre carências e esperanças, é, ao mesmo tempo, miséria e grandeza do homem.

Em um estudo realizado sobre mitos platônicos, Geneviève Droz³² avalia que, nas entrelinhas de “*O banquete*”, é possível perceber toda filosofia platônica do amor, que consiste em uma tensão de todo ser em direção a um objeto que não se tem ou que já se perdeu. Sendo assim, tal constatação justifica, com efeito, um trabalho de busca e de reencontro com o objeto perdido, “*que se chama amor*”. Tendo por base em suas elucubrações, Droz identifica os estágios pelos quais passa o ser humano na busca do amor: o primeiro estágio é carência; depois, consciência dessa carência e, por último, a implementação de recursos para suprir esta carência, ou seja, “*busca por esse todo que se chama amor*”³³.

²⁹ PLATÃO. O banquete. In: PESSANHA, José Américo (Org.). *Platão: diálogos*, p.34.

³⁰ *Ibidem*, p.23.

³¹ *Ibidem*, p.26.

³² DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Tradução de Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997. p.37.

³³ *Ibidem*, p.36.

Essa visão pagã do amor pode ser comparada com a visão religiosa, fundada no ideal cristão. A partir da idéia de busca entre seres que se completam, a visão religiosa estende essa busca para uma possibilidade de elevação espiritual, de beleza plena: “*uma força cósmica e antropológica de inclinação humana para o bem*”³⁴, conforme afirmação do teólogo moderno Marie-Dominique Philippe. Com isso, ao ligar o humano ao metafísico - Deus - modifica-se o caráter negativo de incompletude do amor, pois, nesse segundo caso, ele estimula e enriquece o indivíduo que ama, por traduzir a idéia de “*transcendência espiritual*”³⁵, de acordo com Phillipe. Assim sendo, longe de encerrar dois seres numa hipotética unidade, conforme consta de “*O banquete*”, o amor, na visão cristã, convida à superação da carência, abre-se ao inédito e assegura, pela transcendência espiritual, a passagem da mortalidade à imortalidade. Nessa perspectiva, a noção de plenitude a que o amor conduz remete-nos à metáfora do Apóstolo Paulo segundo a qual “*o amor é o laço da perfeição*”³⁶.

Apoiados nesta última concepção, podemos dizer que *Eros*, o amor, presença entre os homens, por sua própria natureza de busca, como o impulso maior dos homens para alcançar a plenitude, será transformado por Sigmund Freud, em seus estudos de psicanálise, em uma exigência na vida do homem, porém, vinculada ao prazer sexual, uma forma de amor predominantemente sensual³⁷. Com isso, *Eros* (Amor), forma de iniciação de todo desejo que desperta a busca por completude, contribui para o despertar do amor-paixão, uma vez que,

³⁴ DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*, p.42.

³⁵ PHILLIPE, Marie-Dominique. *O amor na visão filosófica, teológica e mística*. Tradução de Celeste Magalhães Souza. Petrópolis: Vozes, 1999. p.46.

³⁶ CARTA de São Paulo aos Colossenses, cap.3, vers.14. In: __. *BÍBLIA Sagrada*. Tradução de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1990. p.1518.

³⁷ FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: __. *Obra completa*. Tradução de José Octavio de Aguiar. Rio de Janeiro: Imago, [197-]. v.18.

conforme Phillipe, “a paixão está verdadeiramente em nós no ponto de partida do amor”³⁸.

Essa forma de amor é descrita por Stendhal, em sua obra *Do amor*. No texto, o autor cita a história da religiosa portuguesa do Século XVII e a do casal medieval Abelardo e Heloísa³⁹, para exemplificá-lo e mostra, em seguida, as diversas fases pelas quais passa, desde o seu nascimento, como a admiração, a esperança e a dúvida, sentimentos que reforçam a *cristalização*⁴⁰, estado psicológico de encantamento manifestado pelo sujeito que confere ao objeto amado a plenitude do ser, ou seja, o olhar apaixonado do eu não tem discernimento para enxergar o outro como ele o é, mas apenas na condição de objeto de seu amor. De forma semelhante, Marcia Atala Pietroluongo observa que esse estado de cristalização do amor conserva-se, mesmo nos dias atuais, quando discute aspectos da elaboração do perfil de mulher moderna em revistas especializadas em assuntos *femininos*⁴¹.

O último estágio da cristalização do objeto amoroso, segundo Stendhal, é o enfrentamento com a realidade. Como consequência, o sujeito apaixonado vê quebrado o encantamento a que se submetera, por isso, desilude-se. Assim, o desdobramento da última fase da cristalização dá visibilidade ao abismo entre o mundo projetado pela imaginação *cristalizada* do sujeito apaixonado e a concretude do real.

A característica de o amor-paixão ser um “*sentimento agudo de incompletude de existência*”⁴² leva o sujeito apaixonado à crença de que a busca do amor chegou ao fim; afinal, ele encontrou sua *alma-gêmea*. Fundindo-se com ela, o sujeito apaixonado tem em si mesmo a representação do amor-paixão,

³⁸ PHILLIPE, Marie-Dominique. *O amor na visão filosófica, teológica e mística*, p.22.

³⁹ STENDHAL. *Do amor*. Tradução de Ana Moura. Lisboa: Pergaminho, 1993, p.15.

⁴⁰ *Ibidem*, p.15.

⁴¹ PIETROLUONGO, Marcia Atála. O mito da mulher moderna. *Rev. Letras & Letras*, Uberlândia, v.13, n.2, p.214, jul/dez. 1997.

⁴² BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995. p.310.

conforme nos lembra Barthes ao citar o jovem Werther, do romance de Goethe, como exemplo de sujeito dominado pela paixão.

Um outro exemplo clássico desse estado amoroso é descrito na obra de Rougemont⁴³. Ele investiga o mito de Tristão e Isolda, um casal medieval que vive uma história de amor apaixonada e frustrada. A referida história traduz a perspectiva de que os amantes, em sua tentativa de conquistar a felicidade, lutam contra todos os obstáculos, e acabam chegando ao contrário: a infelicidade e o sofrimento da relação amorosa, causada pela separação a que estão condenados diante da tentativa de se unirem. A ânsia de completude do par amoroso, Tristão e Isolda, é o elemento que causa a destruição do amor entre esse casal⁴⁴, pois eles também acreditam que a fusão de suas “*almas gêmeas*” forme um só indivíduo no amor. Com isso, tal como também constata Betty Millan⁴⁵, o casal age esquecendo-se também de dois pontos fundamentais que desequilibram o estado de paixão amorosa: o caráter transitório do amor e, ainda, o fato de que a identificação entre sujeitos esbarra na diferença dos sexos.

O mito em apreço, apesar de traduzir, por fim, o desencanto do amor-paixão, na verdade também exemplifica a forma como Rougemont concebe o lirismo no ocidente. Nesse caso, Tristão e Isolda, em seus percalços, cheios de vislumbres de emoções, pelas tentativas de se encontrarem, têm seus interesses minados por sucessivas frustrações. Com isso, expõem o amor-paixão, que acaba em fracasso, em notório contraste com o amor feliz, que não tem história.

Sob uma outra perspectiva, esse mito pode ainda ser explorado à luz de Freud, que vincula a experiência de pares amantes *ao sentimento do eu*, ou seja, *do nosso próprio ego*⁴⁶. O *ego*⁴⁷, enquanto possuidor de características como ser

⁴³ ROUGEMONT, Denis. *O amor e o Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachepuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.

⁴⁴ MILLAN, Betty. *O que é amor*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.14.

⁴⁵ *Ibidem*, p.14.

⁴⁶ FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: SALOMÃO, Jayme. (Org.). *Freud: vida e obra*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.132-133.

autônomo e unitário, é *distintamente demarcado de tudo o mais*⁴⁸, ou seja, por sua capacidade de discernimento, possui senso de realidade. Embora observe esse dado, Freud distingue um estado, que considera fora do comum, para que a demarcação do ego não exista. Para o psicanalista,

*no auge do sentimento do amor, a fronteira entre ego e objeto ameaça desaparecer. Contra todas as provas de seus sentidos, um homem que se ache enamorado declara que “eu” e “tu” são um só, e está preparado para se conduzir como se constituísse um fato*⁴⁹.

A constatação de Freud sobre a possibilidade de perda da demarcação do ego, quando do estado amoroso do eu em relação ao outro, indiretamente, faz-nos lembrar Fernando Pessoa, que questiona no poema *Canto a Leopardi*:

*Como é por dentro outra pessoa ?
Quem é que o saberá sonhar?
A alma de outrem é outro Universo
Com que não há comunicação possível,
Com que não há verdadeiro entendimento*⁵⁰

Esse poema exemplifica a desilusão da crença na existência de uma *alma gêmea*, em função do senso de realidade que Freud define para o *ego*. Assim, a tentativa de encontrá-la para se chegar à unicidade dos amantes resulta em erro na vivência do amor, a ponto de interferir no equilíbrio psicológico do sujeito apaixonado, conforme nos lembra Freud, para quem o *enamorado* perde o senso de realidade diante de seu estado amoroso. Buscando o amor, o sujeito “*preenche uma falta*”, faz elevar o desejo de encontro e, assim, “*se o amor*

⁴⁷ No ensaio “*O mal-estar na civilização*”, Freud denomina *ego* a um dos sistemas da psique humana, que organiza a defesa e adaptação à realidade, regula os conflitos, opera a censura e representa a razão, a sabedoria, a motilidade, a percepção, a memória. Cf. FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. In: SALOMÃO, Jayme (Org.). *Freud: vida e obra*, xii.p.

⁴⁸ *Ibidem*, p.133.

⁴⁹ *Ibidem*, p.133.

⁵⁰ PESSOA, Fernando. *Poesias coligidas: quadras ao gosto popular/Novas poesias inéditas*. 6.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (197-), p.115

preenche a falta”, portanto, “*nada pior do que a separação dos amantes*”⁵¹. Nesse caso, é creditado a esse encontro excepcional do eu com o outro a perspectiva de amor ideal cujas características são um *eu* que vê no *outro* o seu complemento, relacionando-os, como se disse acima, à *comunhão das almas*. Fazendo alusão a esse ponto extremo do amor, o crítico e ensaísta João Camilo dos Santos, quando analisa o tema do amor nos romances de Camilo Castelo Branco, conclui que daí “*nasce quase sempre a confusão e a ignorância: sobre si, sobre o outro, sobre a existência, sobre o mundo*”⁵². Para ele, esse encontro do *eu* com o *tu* serve para explicar que toda história da poesia ocidental, somada à própria história do amor no ocidente, conforme representação sugerida por Rougemont, deixa, em plano idêntico, “*transparecer a ambição que tem o amador de fazer do outro um objeto puro (de “amor”, como se diz)*”⁵³. Neste sentido, temos um bom exemplo na lírica de Camões que, em um de seus sonetos (soneto 96), diz:

*Transforma-se o amador na cousa amada
Por virtude do muito imaginar;
Não tenho, logo, mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.*

*Se nela está minha alma transformada,
Que mais deseja o corpo alcançar?
Em si somente pode descançar,
Pois consigo tal alma está liada.*

*Mas esta linda e pura semidéia,
Que, como o acidente em seu sujeito,
Assim coa alma minha se conforma,*

*Está no pensamento como idéia;
E o vivo e puro amor de que sou feito,*

⁵¹ KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Tradução de Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p.13.

⁵² SANTOS, João Camilo dos. Aquilo a que se chama amor. In: __. *Os malefícios da literatura do amor e da civilização: ensaios sobre Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Fim de século, 1992. p.11.

⁵³ *Ibidem*, p.11.

*Como a matéria simples busca a forma.*⁵⁴

O soneto acima reforça o sentido do que para Santos é uma forma de abordagem do amor que converge para as referências às histórias de amor dilacerado entre um *eu* e um *outro*. Estas, por sua vez, convertem-se em interrogações, perturbações, choques destrutivos e, por isso mesmo, “*também se convertem em assunto de poesia*”⁵⁵.

Uma vez identificado o ponto de partida do estado amoroso, o amor-paixão, e toda problemática que o envolve no fenômeno da *cristalização* instalada no sujeito apaixonado, pode-se dizer que o maior risco dessa lógica particular do eu seja suas interpretações em torno das atitudes do outro a quem ama.

Como exemplo dessa problemática do eu, João Décio observa, nos romances de Vergílio Ferreira, que o *eu* manifesta “*preocupação deliberada em criar um mundo subjetivo*”⁵⁶. Com isso, só aceita a realidade exterior, desde que predomine sobre ela sua subjetividade. Isso equivale a dizer que o mundo existe em função de uma lógica particular do *eu*, que age como um deus, fazendo recair sobre essa *hipertrofia pessoal*, duas modalidades de comportamento que Freud identificara em sua “*teoria do amor*”: a idealização e o mito de Narciso. Essas representações, de acordo com Julia Kristeva, embora distintas, carregam o traço centralizador do *eu* como um ser de visão absoluta sobre o relacionamento de um par amoroso. Ela entende que a diferença marcante entre as duas representações consiste no fato de a idealização ser um juízo do sujeito que o faz buscar no amor aquilo que ele não tem e, no esforço de assemelhar-se ao outro, o sujeito não se

⁵⁴ CAMÕES, Luis de. *Lírica*. Organização de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p.62.

⁵⁵ SANTOS, João Camilo dos. Aquilo a que se chama amor. In: __. *Os malefícios da literatura do amor e da civilização: ensaios sobre Camilo Castelo Branco*, p.11.

⁵⁶ DÉCIO, João. A problemática do “Eu” no Romance de Vergílio Ferreira. *Rev. Arquivos*, Curitiba, v.4., n.1, p.85, jan.1982.

dá conta de que não é o outro⁵⁷. O narcisismo, por sua vez, faz o sujeito apaixonado converter o objeto amoroso na imagem de si mesmo, seu reflexo⁵⁸.

De acordo com Kristeva, a idealização está presente no pensamento grego, na concepção de Eros, como aspiração maior dos homens, ou seja, “o desejo daquilo que falta”⁵⁹. Com isso, enquanto sujeitos amantes, “instalamos o amor em nosso território próprio, e só ultrapassamos esse próprio num sublime forjado”⁶⁰. Em outras palavras, quaisquer que sejam as fontes de origem do amor, pagã ou religiosa, todas elas

são uma elaboração do narcisismo, encontrada em toda base topológica em registros literários, em seus grandes mitos - o judaico, o Ágape (o amor afinado com a idéia de divino, de significação religiosa), e outros - todos eles oscilam entre o puro reflexo narcísico (...) e a pura interioridade (força de idealização que reveste Deus como objeto perfeito).⁶¹

Assim sendo, para ela, todos os discursos em torno do amor, em comum, são construídos de acordo com esses modelos - *idealização e narcisismo*⁶², formas de subjetividades que embasam “o enredo de toda *história de Amor*” e, por extensão, o de “*todas as histórias de subjetividade no ocidente*”⁶³.

Uma vez atreladas à experiência do amor⁶⁴, as variantes *eu e tu*, respectivamente, *sujeito e objeto amado*, estão limitadas a sua própria subjetividade. Com isso, a existência de um centro irradiador - o espaço psíquico de cada indivíduo - para explicar como se dá a manifestação do amor, segundo Kristeva, pela própria peculiaridade, torne a linguagem amorosa sem coerência, ou seja, “*um vôo de metáforas, literatura*”, por se constituir em “*um amálgama de contradições e equívocos, engendrado por um amontoado de falsas*

⁵⁷ DÉCIO, João. *A problemática do “Eu” no Romance de Vergílio Ferreira*, p.14.

⁵⁸ KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*, p.13.

⁵⁹ *Ibidem*, p.14

⁶⁰ *Ibidem*, p.15

⁶¹ *Ibidem*, p.36.

⁶² *Ibidem*, p.15.

⁶³ *Ibidem*, p.19.

aparências e comprometimentos(...)”⁶⁵. Diante da constatação de tais dificuldades, a autora afirma que tentar falar do amor “*parece-me diversamente mas não menos terrivelmente e deliciosamente tão difícil quanto vivê-lo*”⁶⁶.

A ironia de Kristeva, moldada em um aparente contra-senso, tem valor de verdade, na medida em que ela reconhece aí, simplesmente, a existência do amor, já que, para a autora, o ponto mais arriscado do “*vôo de metáforas*” que constitui o discurso amoroso do sujeito apaixonado é, precisamente, o fato de ele se referir “*à incerteza de seu objeto*”⁶⁷.

⁶⁴ KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*, p.22.

⁶⁵ *Ibidem*, p.21.

⁶⁶ *Ibidem*, p.23.

⁶⁷ *Ibidem*, p.23.

2.1 O tema do amor em Dolores Duran

*Ah! Eu quero o amor,
O amor mais profundo
(Dolores Duran)*

A poética do amor em Dolores Duran apresenta uma visão do amor evidenciada pelo desejo de completude, moldado pelo que exprime a epígrafe: o eu mergulha no sonho de encontrar a metade que lhe dará plenitude no amor.

Em suas composições, a artista privilegia as impressões do sujeito poético sobre o ritmo do amor, ou seja, é sob a óptica do mesmo que o amor é compreendido, tendo, como pano de fundo, situações do cotidiano do par amoroso *eu/outro*, em diferentes níveis de entendimento entre si.

Além de fatos do dia-a-dia, o confronto do deslocamento temporal entre passado e presente contribui para a reflexão do sujeito poético sobre o amor, que *cai em si* e vê frustrado o desejo de felicidade pela conquista do *bem maior*, diante da realidade adversa. Assim, no conjunto dos textos elaborado por Dolores Duran, o amor é aspiração, busca e vivência para o sujeito, *cristalizado* em seu encantamento nos mesmos moldes do *amor-paixão*, isto que para Stendhal, passo a passo, se converte em desilusão, pelo choque com a realidade. Mas o sujeito lírico, apesar de sofrer com a perda amorosa e ser dominado pelo fantasma da solidão, ainda crê no amor: deseja-o como redentor de seus males emocionais, busca-o como estímulo para a vida e complemento de si mesmo. Como exemplo, observamos que a idéia de complementaridade no amor é abandonada na canção *Só ficou a saudade*, cujos versos traduzem a constatação do fim do amor, motivado pelo desinteresse do outro:

*O meu amor por você
Que há tanto tempo nasceu
Ao ver que foi desprezado*

Há pouco tempo morreu

Com isso, percebemos que, para o sujeito, a reciprocidade na vivência amorosa é condição de existência do amor. Porém, embora entenda a separação como uma necessidade, o *eu* manifesta outro traço emocional que o leva a conservar a visão positiva do amor:

*Só ficou é bem verdade
A saudade, já se vê
Ficou somente a saudade
Do meu amor por você*

Tal assertiva sobre o amor - causar saudade - o torna bem de valor para o sujeito, que o coloca acima da desfeita do objeto amado. A elevação do sentimento, neste caso, pode exemplificar uma constatação de Barthes sobre as formas de “*protesto de amor*”⁶⁸. Para ele, nenhum argumento, a quaisquer pretextos, que se emprega para desmistificar, limitar, apagar e, até mesmo, depreciar o amor, não é digno de crédito, e confere ao sentimento mais nobre dos seres humanos a peculiaridade da independência a condicionamentos⁶⁹.

A percepção do amor pelo sujeito poético é algo semelhante à anterior na canção *Não me culpes*, no tocante à reciprocidade entre o par na vivência amorosa. O *eu* liga-se à imagem do outro, por cuja presença estabelece uma aparente relação de dependência. Com isso, adota um comportamento de “*vassalo do amor*”⁷⁰ ao manifestar seus sentimentos ao objeto amado:

*Não me culpes se eu ficar meio sem graça
Toda vez que você passar por mim
Não me culpes se os meus olhos o seguirem
Mesmo quando você nem olhar pra mim
E essas coisas custam muito pra passar*

⁶⁸ BARTHES, Roland. *Fragmento de um discurso amoroso*, p.16.

⁶⁹ *Ibidem*, p.16.

⁷⁰ *Ibidem*, p.72.

Em paralelo, esse procedimento torna possível uma comparação com a atitude do sujeito lírico (o trovador) das cantigas de amor da poesia trovadoresca medieval portuguesa, em que o poeta externa, de forma semelhante, seus sentimentos pelo outro (a dama cortejada)⁷¹.

O sujeito apaixonado, numa possível tentativa de impressionar o outro com um olhar de auto-punição, torna-lhe evidente a infelicidade que padece, como “*um patético discreto*”⁷², conforme nos lembra Barthes, para se referir ao que ele concebe como forma de chantagem do sujeito que ergue diante do outro a imagem de seu próprio desaparecimento, “*tal como ela certamente se produzirá (...)*”⁷³. Como estratégia de conquista, o modelo sugerido vai ao encontro dos ensinamentos do poeta Ovídio presentes em sua obra *A arte de amar*. Para o citado poeta, para se ter amor, o amante deve se despojar de todo orgulho, “*se quiser ser amado por longo tempo*”⁷⁴.

O amor é um bem supremo na canção *Estrada do Sol*, a ponto de o sujeito poético equipará-lo à presença criativa do sol, conforme os versos:

*É de manhã
Vem o sol mas os pingos da chuva
Que ontem caiu
Ainda estão a brilhar
Ainda estão a dançar
Ao vento alegre que me traz esta canção*

Vê-se, pois, que o *eu*, restrito à sua subjetividade, mostra a plenitude do amor num amálgama de luz e alegria no qual se prendem imagens como: sol, pingos de chuva *a brilhar* e *a dançar*; vento e canção. Todos os elementos enumerados conduzem a uma afirmação de Kristeva que, sob a forma de uma

⁷¹ MIRANDA, José Fernandes. *Da Idade Média ao Trovadorismo*. Porto Alegre: Saga, 1987. p.31

⁷² BARTHES, Roland. *Fragmento de um discurso amoroso*, p.72.

⁷³ *Ibidem*, p.24.

⁷⁴ OVÍDIO. *A arte de amar*. Tradução de António Borges Coelho. Lisboa: Presença, 1972.p.73.

metáfora, diz: “o amor é solar”⁷⁵. Dessa forma, o *eu* expressa seu estado de contentamento em relação à composição do par amante no presente. Como consequência, manifesta desejo de formar uma aliança com o outro para um devir, sob seu comando:

*Quero que você me dê a mão
Que eu vou sair por aí*

No presente, a plenitude do amor desencadeia no sujeito uma nova consciência em relação à vida, pois esta, no passado, o fazia sofrer. Por amor, rompe com um passado de insatisfação, dando lugar a uma nova esperança de realização:

*Sem pensar no que foi que sonhei,
Que chorei, que sofri
Pois a nossa manhã
Já me fez esquecer
Me dê a mão, vamos sair pra ver o sol.*

A partilha do amor entre o par *eu/outro* presentificada nas expressões *nossa manhã* e *vamos sair*, possíveis formas representativas do ideal amoroso pelo uso da linguagem, remetem-nos a uma reflexão de Kristeva sobre o “emprego de mediações” para demonstrar justamente a “irrepresentabilidade do amor”⁷⁶.

Na canção *Por causa de você*, o amor é um estado de graça e cordialidade que se manifesta pelo uso de personificação de elementos da natureza, no caso, flores, quando da volta do outro, por quem o sujeito apaixonado espera:

*A nossa casa, querido,
Já estava acostumada, guardando você*

⁷⁵ KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*, p.248.

⁷⁶ *Ibidem*, p.248.

*As flores na janela sorriam, cantavam
Por causa de você
Olhe, meu bem, nunca mais
Nos deixe, por favor
Somos a vida e o sonho
Nós somos o amor*

O sujeito poético estabelece um paralelo entre casa e seu exterior:

*Entre meu bem, por favor,
Não deixe o mundo mau lhe levar outra vez
Me abrace simplesmente
Não chore, não lembre,
Não fale, meu bem.*

Com isso, mostra ao outro a virtude do amor mediante o confronto de um sistema de dualidade - *casa/mundo mau* - em que o primeiro, arquétipo de plenitude emocional, opõe-se ao segundo, visto como uma ameaça à realização do amor.

Idêntica percepção do amor, em relação à interferência externa sobre o par amoroso, está presente na canção *Falsos amigos*:

*Esses falsos amigos
Que vivem dizendo
Que eu devo ir embora
Eles vão criar caso
Arruinar minha vida
E depois dão o fora*

Constata-se inquietação no sujeito motivada pela idéia de perda do outro e pela incerteza quanto ao futuro do relacionamento do par amoroso:

*Mas depois se eu brigar com ele
Ninguém vai me aturar
Pode ser que a gente um dia
Se separe e que chegue
Até mesmo a se odiar*

A falta de identificação com os *falsos amigos*, vistos como ameaça à integridade do vínculo afetivo com o outro, leva o sujeito ao isolamento. Como condicionamento a si mesmo, aliena-se da influência daqueles que se lhe opõem, e estabelece uma ordem de valor determinante para sua própria vida:

*Mas enquanto ela for minha
Ela é perfeita
Eu sou mais ela
Nada mais tenho a falar*

Tanto a idéia de mundo mau (*Canção da volta*) quanto a de falsos amigos (*Falsos amigos*) como presenças indesejáveis ao par amoroso podem ser resumidas em uma representação figurativa do poder de proibição. Tal elaboração comparativa é mencionada por Kristeva, que se refere à metáfora do Pai, arquétipo de uma terceira pessoa na cena de sedução: “*um ele, ausente, de quem se fala e que, como terceiro, tem vocação e poder de separar*”⁷⁷. Assim, nos dois exemplos, o amor se realiza em função de um par, que se constitui como unidade, desvinculado de quaisquer influências, pois todas são ameaças à delimitação do terreno amoroso, conforme sugere o sujeito apaixonado.

Na canção *Pela rua*, a frustração amorosa condiciona vulnerabilidade emocional no sujeito poético. Entregue ao próprio imaginário, ele desloca sentimentos para elementos presentes no espaço físico a sua volta:

*No ar parado
Passou um lamento
Riscou a noite
E desapareceu
Depois a lua
Ficou mais sozinha
E foi ficando triste
E também se escondeu*

⁷⁷ KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*, p.12.

Enquanto indivíduo apaixonado, e sob domínio da imaginação, o sujeito exprime amor pela saudade do objeto amado, cuja ausência contraria seus desejos, tornando-o infeliz:

*Na minha vida
Uma saudade meiga
Soluçou baixinho
No meu olhar
Um mundo de tristezas
Veio se aninhar*

A subjetividade amorosa, imposta por lembranças do passado, fazem o sujeito poético rejeitar o presente que lhe parece, segundo suas intuições, obscuro. Assim, expressa desejo de mudança:

*Minha canção
Ficou assim sem jeito
Cheia de desejos*

O amor não partilhado no presente submete o sujeito à melancolia. Com isso, ele constata que não pode ser feliz sozinho e alia conformismo e passividade a seu sofrimento:

*E eu fui andando
Pela rua escura
Pra poder chorar*

Ao observarmos que o sujeito situa o amor na esfera de uma necessidade vital para si, constatamos que o sentimento não partilhado é visto por ele como um transtorno, quando se instala a solidão. Como exemplo, na canção *Solidão*, o *eu* demonstra desconforto pela condição de amante incompleto e, por não suportar tal situação amorosa indesejável, atinge um estado de irracionalidade, ao mesmo tempo em que espera a chegada de um objeto amoroso:

*Ai, a solidão vai acabar comigo
Ai, eu já nem sei o que faço, o que digo
vivendo na esperança de encontrar
Um dia um amor sem sofrimento*

Ver o outro como possibilidade de pôr fim à solidão que lhe maltrata é fator condicionante de espera para o sujeito poético. Guiado pela necessidade de um complemento amoroso, ele emprega seu tempo na elaboração da imagem de um objeto que concorde com a exibição de seus desejos de transformar a solidão em emoções partilháveis:

*Vivendo para o sonho de esperar
Alguém que ponha fim ao meu tormento
Eu quero qualquer coisa verdadeira
Um amor, uma saudade,
Uma lágrima, um amigo
Ai, a solidão vai acabar comigo*

Na canção *Fim de caso*, ações praticadas pelo par amoroso, no passado, são evocadas, tornando-se meio para o sujeito poético alimentar a idéia de fim do amor, no presente. Tais ações, alvo de comparação dos dois tempos, inexistem no presente como signos de expressão do amor.

*Eu desconfio
Que o nosso caso está na hora de acabar
Há um adeus em cada gesto, em cada olhar
Mas nós não temos é coragem de falar
Nós já tivemos a nossa fase de carinho apaixonado
De fazer versos, de viver sempre abraçados
Naquela base do só vou se você for*

A transitoriedade do amor, constatada na denominação *caso*, para se referir ao relacionamento do par, provoca desinteresse no sujeito pelo outro e motiva o isolamento de ambos:

Mas de repente fomos ficando cada dia mais sozinhos

Embora juntos cada qual tem seu caminho

A confrontação de épocas distintas de manifestação do amor é fator que orienta o sujeito a desacreditar no idílio romântico e o estimula a definir-se em favor da ruptura do par amoroso:

*Tenho pensado e Deus permita que eu esteja errada
Mas eu estou, ah ! eu estou desconfiada
Que o nosso caso está na hora de acabar.*

A canção acima apresenta uma idéia de amor equivalente à que Kristeva formula a respeito do romance de Romeu e Julieta. A respeito do citado casal, que vê suas intenções amorosas fadadas ao fracasso, em vida, ela questiona: “*se o desejo é volúvel, ébrio de novidade, instável por definição, então, como sonhar com um eterno casal?*”⁷⁸

Da mesma forma, como em *Fim de caso*, consideramos que tal questão é pertinente, dada o modo como o amor se perde em sua representação, ou seja, uma vez quebrado o estado encantatório do par, a partir da ausência de elementos - *fazer versos, viver sempre abraçados* - constata-se o fim do amor. Então, para o próprio sujeito, vem a questão: por que manter o par amoroso?

Mas... o amor, em sua resistência, torna o sujeito apaixonado impaciente diante da consciência de que este sentimento é urgente e motiva nele o desejo de realizar o sonho de união do par *eu/outro*. Com isso, ele, em sua subjetividade lógica, adverte o outro em *Olha o tempo passando*:

*Olhe, você vai embora
Não me quer agora
Prometi voltar*

O sujeito poético vê desperdício de tempo nas atitudes atuais do outro:

Hoje, você faz pirraça

⁷⁸ KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*, p.260.

*E até acha graça
Sem me ver chorar*

Por isso, tenta apressar a decisão do outro, mostrando-lhe sua lógica de compreensão temporal da vida:

*A vida acaba um pouco todo dia
Eu sei e você finge não saber*

O impasse gerado pela atitude vacilante do outro se reflete no sujeito poético. Com isso, ele impõe limites ao tempo de espera pelo objeto amado:

*E pode ser que quando você volte
Já seja um pouco tarde pra viver
(...)
Olhe se eu fico sozinha
Acabo cansando de tanto esperar*

Essa espera traduz uma ansiedade relacionada, possivelmente, ao desconforto da solidão, conforme nos lembra Maria Izilda de Matos⁷⁹ quando faz uma leitura analítica da canção em apreço.

Os elementos da natureza, utilizados como mediação para o sujeito manifestar suas aspirações amorosas estão na canção *A noite do meu bem*:

*Hoje eu quero a rosa mais linda que houver
E a primeira estrela que vier
para enfeitar a noite do meu bem*

Neste exemplo, o sujeito liga desejo de plenitude no amor pelo outro a metáforas que lhe transmitem idéias de tranquilidade:

*Hoje eu quero paz de criança dormindo
E abandono de flores se abrindo
Para enfeitar a noite do meu bem*

⁷⁹ MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997. p.95.

Com isso, o ideal de plenitude no amor dá ao sujeito esperanças favoráveis. Por consequência, lhe desperta paz interior:

*Quero a alegria de um barco voltando
Quero ternura de mãos se encontrando
Para enfeitar a noite do meu bem*

Os elementos dos quais o sujeito se utiliza para elaborar uma visão contemplativa de amor pelo outro convertem-se em desejos maiores:

*Ah! Eu quero o amor,
O amor mais profundo
Eu quero toda a beleza do mundo
Para enfeitar a noite do meu bem*

Porém, as imagens que contribuem para alimentar o tempo de espera do sujeito pelo outro, ausente, desfazem-se: em seu lugar, ascende no sujeito a dúvida por seus próprios sentimentos em relação ao objeto amado:

*Ah! Como esse bem demorou a chegar
Eu já nem sei se terei no olhar
Toda pureza que eu quero lhe dar*

Com isso, a demora em se dar o encontro entre o *eu/outro* acaba por gerar um efeito irônico no desejo de mudança sobre a realidade posta. Kristeva denomina tal efeito de “*fiasco*”⁸⁰, quando observa a desilusão do sujeito pelo objeto amado. O *fiasco*, segundo ela, é “o pagamento pelo arrebatamento amoroso”⁸¹.

A idéia de que o amor é efêmero, como decorrência da mudança de visão do sujeito sobre o objeto amado evidencia-se em *Canção da tristeza*. Por

⁸⁰ KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*, p. 391

⁸¹ *Ibidem*, p.391.

consequência, o sujeito projeta para o futuro a ruptura total com o outro, convertendo a fantasia do encontro em uma nova e definitiva ordem:

*Que eu nunca mais escute o som da tua voz
Que eu não te veja mais, jamais
E que não me comova mais o teu olhar*

Sob efeito da nova ordem, para o sujeito o desencontro entre ambos impõe recusa de entendimento da vivência amorosa pregressa:

Que tudo teu em mim se vai

Assim, dá-se uma identidade entre a lembrança do outro e subjetividade amorosa do sujeito poético:

*E mais além se eu te lembrar
Terá que ser assim, com mágoa e dor...*

Ele, por sua vez, superestima a própria perda amorosa sofrida:

Que eu viva para sempre a morte deste amor

Ao se decepcionar com o próprio encantamento pelo estado amoroso, o sujeito desliga o objeto amado do amor. Nesse caso, o *eu* nos remete ao mito de Narciso ao qual Kristeva relaciona “à impossibilidade de eternizar a falsa contemplação, de continuar a si mesmo”⁸².

Assim, a impossibilidade de obter um efeito de espelhamento no outro leva o sujeito apaixonado a desiludir-se.

Contrariando a forma de manifestação do amor na canção anterior, o sujeito poético em *Deus me perdoe* lamenta a perda amorosa expressando sentimento de culpa em relação ao objeto de suas considerações sentimentais. Nesse caso, o ser amoroso é o outro:

*Deus me perdoe
Pelos teus olhos que não cansam de chorar
Deus me perdoe pela tristeza
Pelos perdões que eu ouvi sem perdoar
E da ternura que eu não quis*

O sentimento de culpa manifestado pela ausência de reciprocidade no amor, conforme Barthes, resulta em “*uma conduta ascética de auto-punição*”⁸³. Na canção em apreço, tal situação motiva o sujeito poético, a tomar, possivelmente, uma atitude de compensação, que consiste em pedir perdão a Deus (não ao objeto amado):

*Eu me pergunto
Que foi que eu fiz
O tempo todo eu só erre
Deus me perdoe pelo amor que eu não te dei*

Tal constatação nos faz lembrar uma assertiva de Simmel, em sua análise do amor platônico, segundo a qual “*o amor é um estado intermediário entre o ter e o não-ter*”⁸⁴. Assim, na canção de Dolores Duran, o sujeito poético parece incorporar um estado de incompletude amorosa, sobretudo ao concluir pela necessidade de conceder perdão a si mesmo, *pelo amor que não te dei*. Cada um, a seu tempo, expressa amor pelo objeto amado. Porém, a dissimetria temporal entre ambos resulta em conflito sentimental, levando-os a uma situação de mal-estar, pois “*o amor sem resposta torna o amante infeliz*”⁸⁵, conforme nos lembra Simmel.

Motivar a submissão do sujeito-poético ao desejo de posse pelo outro é a função do amor na canção *Quem sou eu?* Como consequência desse desejo de conquistar o sentimento maior, mediado pela presença física do objeto, o sujeito poético expressa a busca amorosa pela ação contínua de esperá-lo:

⁸² KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*, p.14.

⁸³ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.24.

⁸⁴ SIMMEL, Georg. *Psicologia do coquetismo*. In: ___. *Filosofia do amor*. São Paulo: M. Fontes, 1993, p.94.

*Se mil vezes você me deixar e voltar,
Eu aceito.*

Na relação amorosa com o outro, o sujeito torna-se juiz de si mesmo e decide por sua própria anulação psicológica. Assim, a partir dessa idéia, ele realiza uma ação já identificada por Bathes sobre uma forma de conduta no amor que consiste na “*manipulação da ausência do outro em proveito próprio*”⁸⁶. Enquanto espera a volta do objeto amado, articula sua lógica, questionando:

*Quem sou eu pra dizer o que é
E o que não é direito ?
Meu amor é sincero,
É amor e será sempre assim.*

Envolvido pela determinação de posse do objeto amado, admite infidelidade para o mesmo:

*Quem sou eu pra querer que você
Goste apenas de mim ?
Se mil vezes você me trair.
Perdoarei.*

E emprega, como forma de articulação de conquista, palavras de significado mesurado:

*E palavras amargas e tristes
Jamais lhe direi.*

Com efeito, o amor, como objeto de posse do sujeito, provoca nele falta de discernimento e submissão condicionante:

*Sou assim e não posso mudar.
Meu amor é mais forte que eu
Quem sou eu pra lutar ?*

⁸⁵ SIMMEL, Georg. Fragmentos e aforismos. In: ___. *Filosofia do amor*, p.193.

⁸⁶ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.29.

Na canção *Se eu tiver*, o amor pelo outro causa de infelicidade ao sujeito poético. Em retrospectiva, ele traz à tona as etapas pelas quais passa, levando-o à desilusão total:

*Se eu tiver que começar de novo
De tentar outra vez depois de ter te amado
Se eu tiver de esconder minha mágoa
E em outra ternura esquecer o passado
Se eu tiver de chorar escondido
Pra que ninguém saiba que eu choro por ti
Se eu tiver de ouvir outra vez
E apertar outras mãos,
Não podendo fugir
Se eu tiver de dizer que vou bem
E ao lado de alguém eu sorrir e viver*

O mal-estar gerado pela experiência amorosa com o outro, de quem se desliga, leva o sujeito a rejeitar um novo intercâmbio sentimental. Diante disso, motivado por reiteradas situações condicionantes (*se...*), formula um desejo que sugere livre-arbítrio:

Eu prefiro morrer

Com isso, aparentemente, o sujeito impõe limites a si mesmo para uma nova busca amorosa por se consumir na adoração do efeito de sua frustração emocional, numa atitude de objeção imediata à realidade posta.

Na canção *Tome continha de você*, o amor é visto como um bem particular e exclusivo do par amoroso. Para o sujeito poético, outras influências representam uma ameaça à relação dual:

*Tome continha de você, meu bem
Não deixe essas mulheres me roubar você
É perigoso, eu tenho medo
Que elas descubram o amor que você é.*

Ao manifestar ciúme, ele declara:

*Lembre dos conselhos tão certinhos que eu lhe dou
E tome continha de você*

Nos inúmeros comentários exegeticos em que procura chegar ao sentido *exato* das palavras empregadas no discurso amoroso, Barthes não se esquece de mencionar o ato de *declarar* que o sujeito amante utiliza no trato do objeto amado. Segundo ele, essa formulação verbal do sujeito segue o “*modelo familiar*”⁸⁷, isto é, é por esse meio que o sujeito lembra “*os sacrifícios que faz pelo outro*”⁸⁸, em moldes semelhantes ao que se identifica entre pais e filhos. Com isso, ascende a exigência de reciprocidade para o outro, o que leva o sujeito a aconselhá-lo:

*Sei que a tentação anda soltinha por aí
Cuidado bem
É bom se prevenir
E vai ser preciso muita fé, muito amor
Para você resistir*

Esta exigência do sujeito sobre o isolamento do par amoroso faz-nos relembrar a idéia de Kristeva sobre a “*terceira pessoa*”⁸⁹ (a que tem poder de separar os amantes), cuja imagem é deslocada para o *mundo mau*, na canção *Falsos amigos*. Advertir o outro é a solução que o sujeito apaixonado encontra para preservar a relação dual livre de quaisquer influências ou mesmo impedir que se reproduza o que Barthes identifica como consequência de uma outra manifestação do amor, “*o ciúme*”, que ele define como “*temor pela perda do objeto amado*”⁹⁰. Assim sendo, o sujeito poético acaba por acatar uma *lição*

⁸⁷ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.67.

⁸⁸ *Ibidem*, p.67.

⁸⁹ KRISTEVA, Júlia. *Histórias de amor*, p.12.

⁹⁰ BARTHES, Roland. *op.cit.*, p.46

ouvidiana na arte de conquista do objeto amado, ou seja, desconfia dos outros, pois eles “*podem desfrutar o teu lugar no amor*”⁹¹.

Na canção *Ternura antiga*, o amor não partilhado torna o sujeito presa do objeto amado ausente. Dado o descontentamento pela solidão que experimenta, ele expõe sua angústia pela espera do outro:

*Esta saudade, este vazio,
Esta vontade de chorar
Ai, tua distância tão amiga
Esta ternura tão antiga
E o desencanto de esperar*

A ausência do outro desperta no sujeito sentimento de fragilidade emocional cujo efeito revela submissão amorosa:

*Sim, eu não te amo porque quero
Ai, se eu pudesse esqueceria*

O sujeito é de tal forma crente na unicidade e imutabilidade do amor centrado no outro que opta pela solidão. Nesse caso, podemos dizer que tal estado retoma um efeito de sentido semelhante ao que Barthes constata sobre o comportamento “*fatal*” do indivíduo enamorado: “*ser aquele que espera*”⁹². Com isso, a incerteza da volta do outro responde pelo tumulto psicológico no qual o sujeito se encontra:

*Vivo e vivo só, porque te espero
Ai, esta amargura, esta agonia*

Na canção *O negócio é amar*, a representação do amor é marcada por um ato reflexivo do sujeito que lhe constata grandeza, pela capacidade de superar

⁹¹ OVÍDIO. *A arte de amar*, p.132.

⁹² BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.96.

quaisquer contradições, desde diferenças sociais até contingências do cotidiano a si inerentes:

*Tem gente que ama
que vive brigando
E depois que briga
acaba voltando
Tem gente que canta
por que está amando
Quem não tem amor
Leva a vida esperando
Uns amam pra frente
e nunca se esquecem
(...)
Tem uns tão fracos
e dão pra beber
Outros fazem samba
e adoram sofrer
Tem amor de raça
e amor vira-lata
Amor com champanhe
amor com cachaça
(...)
Amores à vista
amores a prazo
Amor ciumento
que só cria caso
Tem gente que jura
que não volta mais
Mas jura sabendo
que não é capaz
Tem gente que escreve
até poesia
(...)*

À medida que enuncia afinidades que unem pares amorosos, o sujeito compreende que é no ato de amar que o amor alcança o ápice. Os percalços superados para a imposição definitiva do amor nos revelam uma constatação de Simmel para quem “*sem nenhuma ambiguidade, isso revela que o amor é uma*

*categoria primordial, não tendo nenhum outro fundamento além de si mesmo*⁹³.

Com isso, a amor se consagra como força maior:

*Mas não interessa
o negócio é amar.*

Na canção *O que é que eu faço*, o sujeito enumera formas de generalizar o amor com valor de expressá-lo ao objeto amado, mediante questionamento:

*Se não é amor,
Por que é que eu sinto esta vontade de chorar ?
Se não é amor,
Por que é que eu sinto esta saudade sem parar ?
Se não é amor,
Por que só tu vens alegrar o meu viver,
Com velhas palavras,
Lindas palavras que só tu sabes dizer ?
Se não é amor,
Por que é que eu tinha de escrever esta canção ?
Se não é amor,
Por que é que eu fico assim feliz quando
Te abraço ?*

Mediado por mensagens do corpo, “*próprias de quem age por estar amando*”⁹⁴, de acordo com Barthes, o sujeito busca no outro aprovação de seu desejo de tê-lo, engendrando um “*acordo de cumplicidade*”⁹⁵ para suas expressões físicas visíveis:

*Mas, se for amor,
Responde coração,
Responde meu amor,
Que é que eu faço ?*

⁹³ SIMMEL, Georg. Fragmentos sobre o amor. In: __. *Filosofia do amor*, p.124

⁹⁴ SIMMEL, Georg. O papel do dinheiro nas relações entre os sexos. In: __. *Filosofia do amor*, p.41.

⁹⁵ Ibidem, p.54.

O estado amoroso do sujeito na canção *Idéias erradas* não é suficiente para lhe desenvolver idéia de amor recíproco entre ele e o objeto amado. Pelo contrário: o *eu* manifesta discernimento, elevando-se moralmente:

*Não faças idéias erradas de mim
Só porque eu quero você tanto assim
Eu gosto de você mas não esqueço
De tudo quanto valho e mereço.*

Ao demonstrar domínio de si no trato do amor, o sujeito poético desfaz no outro a crença de que a ausência do objeto amado destrói a integridade do sujeito apaixonado:

*Não pense que se você me deixar
A dor será capaz de me matar*

Para o sujeito poético, o amor não é objeto de apropriação ou usufruto, simplesmente, mas, sim, um bem que merece distinção:

*De um verdadeiro amor
Não se aproveita
E não se faz senão aquilo que enobrece*

O sujeito considera que tanto o objeto amado quanto o próprio amor são passíveis de evanescimento. Assim, nem ao primeiro, nem ao segundo ele confere poder de lhe destruir a integridade:

*Depois se ele se vai
A gente aceita, a gente bebe, a gente chora, mas esquece*

Na canção *Noite de Paz*, o amor não partilhado provoca sensação de impotência psicológica no sujeito poético no enfrentamento com a realidade. Em seu desconforto, dirige-se a Deus, para quem apela:

*Dai-me, Senhor, uma noite sem pensar
Dai-me, Senhor, uma noite bem comum
Uma só noite em que eu possa descansar
Sem esperança e sem sonho nenhum*

A noite, momento em que o sujeito poético vê frustrado seu sonho de se completar no outro, é equiparada à desilusão amorosa sofrida e, concomitantemente, também é tempo de manifestar angústia pela espera do objeto amado:

*Uma só noite de paz
Pra não lembrar
Que não devia esperar
E ainda espero*

Na canção *Leva-me contigo*, o amor é exemplo de tentativa de domínio do sujeito sobre o outro. A interação com o objeto amado é tão necessária, que faz o *eu* adotar uma lógica interna de valor para si, ou seja, representar-se como redentor de todos os males que afligem o objeto amado:

*Ai, leva-me contigo
Pela noite eterna
Da tua amargura
Deixa que eu te ofereça
Todo este carinho, toda esta ternura*

Com isso, tenta afastar de si uma expectativa gerada pela possibilidade de separação de ambos:

*Não me deixes viver entre as coisas
Que foram tão nossas*

Como artifício para manter a ligação com o objeto amado, o sujeito torna-se presa incondicional do mesmo:

*Dá-me a tua mão
Ai, leva-me contigo
Perde a minha vida
Quando te perderes*

E, como ponto extremo de dependência amorosa, o sujeito condiciona-se ao delírio (*sonho impossível*) do outro, visando à união plena de ambos:

*Segue o teu sonho impossível
Não tentes fugir
O que eu quero
É ficar a teu lado
E te amar sempre, sempre
Sem nada pedir*

Esse exemplo de manifestação de amor remete-nos ao fenômeno da “*cristalização*”⁹⁶, identificada por Stendhal para definir o próprio amor. Aparentemente, o sentimento de incompletude do sujeito é de tal forma agudo, cristalizado, que o conduz à fixação no outro, dada a alegria que lhe proporciona a interação entre ambos. Daí resulta o desejo obsessivo de acompanhar o objeto amado.

Na canção *Castigo*, o amor é reconhecido, inicialmente, como sentimento ao qual o sujeito não se submete. Assim, motivado por situações cotidianas de desentendimento entre o par amoroso, ele reduz a importância do objeto amado para si:

*A gente briga
Diz tanta coisa que não quer dizer
Brega pensando que não vai sofrer
Que não faz mal se tudo terminar*

Decorrido o tempo necessário ao entendimento da situação que desencadeia a separação do par amoroso, o sujeito poético reprova as próprias

⁹⁶ STENDHAL. *Do amor*, p.24-25.

atitudes impulsivas, nesse tempo, e torna-se infeliz, por ter de conviver com a solidão, no presente, consequência de sua insensatez:

*Um belo dia
A gente entende que ficou sozinho
Vem a vontade de chorar baixinho
Vem o desejo triste de voltar*

O desconforto causado pela solidão leva o sujeito a um estado de aniquilamento emocional. Ele, ao redimensionar a visão dos fatos pelo uso da lembrança, compreende o engano a que se submetera por depreciar o objeto amado. Com isso, restrito à própria subjetividade por não aceitar a realidade, mostra uma outra consequência de sua dor amorosa - a auto-punição:

*Você se lembra
Foi isso mesmo que se deu comigo
Eu tive orgulho e tenho por castigo
A vida inteira pra me arrepender*

Em meio ao jogo de lembranças de fatos do passado e consequências no presente, o sujeito manifesta autoconsciência pela falta de domínio de si e reflete sobre sua própria sorte:

*Se eu soubesse
Naquele dia o que eu sei agora
Eu não seria esse ser que chora
Eu não teria perdido você*

Na canção *Se é por falta de Adeus*, a necessidade de ruptura entre os amantes se impõe. Neste sentido, a racionalidade do sujeito poético representa a consciência da finitude do amor:

*Se é por falta de adeus
Vá-se embora desde já
Se é por falta de adeus*

Não precisa mais ficar

O sujeito permite fluir sentimentos pela perda do outro, deslocando suas emoções para elementos externos a si:

*A tarde parece que chora
Com pena de ver este sonho morrer.*

Ao avaliar o imperativo do fim, o sujeito submete-se ao próprio imaginário. Aparentemente, sob tal estado, busca uma solução adequada para expressar desconsolo pelo outro. Assim, ele cria o que Barthes denomina “efeito de espelho”⁹⁷ para confundir o outro. Isto é, o sujeito faz o objeto amado voltar-se para ele, por estar diminuído psicologicamente diante desse. Com isso, o sujeito apaixonado visa a despertar no outro culpa pela desfeita emocional imposta a si:

*Não precisa iludir
Nem fingir, nem chorar
Não precisa dizer
O que eu não quero escutar
Deixe meus olhos vazios
Vazios de sonhos e dos olhos seus
Não é preciso ficar
Nem querer enganar
Só por falta de adeus.*

Na canção *Minha toada* o amor entre o sujeito e o outro manifesta-se como alvo de posse, em moldes idênticos aos estabelecidos para elementos de um universo material:

*Minha roça, meu cavalo
Minha casa de sapé
Minha lua, meu cachorro*

⁹⁷ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.24.

*Minha viola e você
Minha noite enluarada,
Meu amor, minha canção
Meu riacho, minha estrada
E você no coração*

Tanto quanto os citados elementos - *cavalo, cachorro, viola* - o amor é pertença, marcada pelo emprego enfático dos pronomes *meu* e *minha*, evidenciando um sistema de acomodação psicológica do sujeito para exemplificar a plenitude do amor. Esta, como expressão de subjetividade, converte-se em *canção*.

Tais versos apresentam semelhança com o poema *A rosa*, de Fagundes Varela, conforme se pode observar na configuração do tema e na estrutura em substantivos:

*O balanço da rede, o bom fogo
Sob um teto de humilde sapé
A palestra, os lundus, a viola;
O cigarro, a modinha, o café;
Um robusto alazão, mais ligeiro
Do que o vento que vem do sertão
(...)
E depois um sorrir de roceira,
Meigos gestos, requebros de amor.⁹⁸*

Em ambos, letra de Dolores Duran e poema de Fagundes Varela, o movimento de deslocamento, de amor e de matéria objetiva, pode representar uma metáfora para exemplificar a compreensão do amor pelo sujeito apaixonado que emparelha abstração (o amor) com elementos concretos.

⁹⁸ PEIXOTO, Afrânio. *Panorama da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1940, p.341.

2.2 O tema do amor em Maysa

*Eu só quero que um dia,
tu possas saber o que é o amor
(Maysa)*

As letras de Maysa proporcionam uma reflexão sobre a representação do amor, abordado em torno de um par amoroso. A partir dessa perspectiva, um dos constituintes do mencionado par sabe bem o que o amor significa; o outro, não, de acordo com a percepção do sujeito poético, conforme nos sugere a epígrafe. Mais ainda: calcado em uma busca contínua do *eu*, o amor sujeita-se a desenganos, à perda do objeto que o centra, estágios que se impõem de forma cíclica. Nesse sentido, revela semelhança com o modelo presente nas letras de Dolores Duran.

Na canção *Não vou querer*, o amor é uma busca frustrada cuja constatação se dá mediante uma atitude crítica do sujeito que reflete sobre a falta de envolvimento amoroso no presente. Por consequência, manifesta ao outro desejo de romper o vínculo entre ambos:

*Não vou querer, nem mesmo tu
Fazer da dor uma ilusão
Não posso mais, nem mesmo tu
Esconder a desilusão
Não te enganei, nem me enganaste
Aconteceu*

A autoconsciência do sujeito em relação à finitude do amor, por comparação ao estado amoroso em tempos distintos, passado e presente, o leva a propor um novo condicionamento social para os dois:

*Já me amou, já te amei, tudo morreu
Não vou sofrer, não vais chorar
Vamos viver enfim*

Com isso, o sujeito poético vê ampliadas suas possibilidades de realização no amor e oferece uma alternativa para o outro: transfere sua busca amorosa para um novo objeto:

Serei feliz e tu terás o que não tens em mim.

A comparação de tempo que se opõe, enquanto momento de manifestação do amor, está na canção *Quando a saudade vem*:

*Nem que algum dia eu venha a chorar
e viver pelos cantos sem nunca te ver
eu só quero o presente podendo te amar
Pois futuro sem ti eu não vou querer ter*

Conforme podemos verificar na leitura do texto, o amor existe em função de entusiasmo e paixão do eu pelo outro, no presente. Com isso, o sujeito, ao prefigurar incerteza pelo futuro do par amoroso, mostra um aspecto de sua própria subjetividade que consiste em ter a posse do objeto amado:

*São tão poucos os momentos, que são como agora
Em que estamos tão perto e te tenho para mim*

O sujeito, porém, ao mesmo tempo em que expõe seus sentimentos pelo outro, submete-se ao infortúnio da perspectiva de perda amorosa:

*Grande amor que não posso e não quero esconder
Vou vivendo esta vida curtindo esta dor*

Com isso, o sujeito apaixonado formula desejo de que o outro, no futuro, tenha uma idéia de amor semelhante à sua.

*Eu só quero que um dia, tu possas
Saber o que é o amor.*

Na canção *Agonia*, para o sujeito, o amor é refúgio momentâneo contra a realidade adversa:

*Neste mundo de agonias
Há quem viva de ilusões
Com sorrisos de alegria
Com a alma aos turbilhões
Faz pouco da realidade
Que é triste para quem vive assim
E que pensa que a felicidade
Se consegue pra sempre sem fim*

Tal sentimento, manifestação de outras pessoas às quais o *eu* se refere por um exercício de alteridade, revela-lhe precariedade de valor, quando comparado à realidade. Com isso, o sujeito poético reconhece no amor a representação de um estado psicológico de fuga. Barthes refere-se a esse estado como “*recusa da realidade*”⁹⁹. Para ele, tal recusa é condicionada por uma fantasia: “*tudo ao meu redor muda de valor em relação a uma função, que é o Imaginário*”¹⁰⁰. Dessa forma, para o *eu*, o amor é função da imaginação humana e representa um estado de defesa das pessoas contra as adversidades que se impõem em suas vidas. Porém, o sujeito percebe que tanto o estado de envolvimento com o imaginário é transitório, quanto o desejo de felicidade, que não se realiza como busca de completude:

*Quando acorda é tarde e em vão
Vão atrás da felicidade
Mas quem mora em seu coração
é a dor de um triste...saudade.*

⁹⁹ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.79.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.79. [O conceito de imaginário adotado neste trabalho é definido por Gilbert Durand, ou seja, o conjunto de imagens primordiais criado pela espécie humana. Cf. DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Ed. Perspectiva, 1989.]

Na canção *Marcada*, o amor, centrado no outro, condiciona-se a um estado de dependência emocional do sujeito. O objeto amado, indiferente ao desejo de completude do sujeito, desperta-lhe desespero relacionado à solidão e à espera, funções constantes de sua condição psicológica indesejável:

*Só tu não estás vendo
A minha agonia
Marcada em meu rosto
De noite e de dia
Sofrendo calada
chorando sozinha
Trazendo comigo
A dor que é só minha*

O sujeito, dando vazão os sentimentos pelo outro, adota uma fórmula já sugerida por Barthes¹⁰¹ como saída para a crise amorosa que o aflige: busca na própria imaginação o ideal de realização plena no amor:

*Procuro em vão
Na fantasia
Um pouquinho só, de alegria.*

Ao elaborar um ideal amoroso pelo emprego da fantasia, o sujeito procura a satisfação de um desejo, a vivência do amor, ainda que por um recurso substitutivo de valor limitado: a ilusão. A respeito dessa prática, Freud afirma tratar-se de uma “*distenção do vínculo com a realidade*”¹⁰². Para ele, a satisfação obtida pelas ilusões, desde que o próprio indivíduo as reconheça como tais, sem confundi-las com a realidade, revela apenas uma forma de realizar uma interação entre os dois campos - o da vida real e o imaginário, sendo este último o lugar em que as ilusões se originam, considerando-o, para o indivíduo, “*região de sua vida de imaginação*”¹⁰³.

¹⁰¹ BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*, p. 176.

¹⁰² FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: SALOMÃO, Jayme (Org.). *Freud: vida e obra*. p.144.

¹⁰³ *Ibidem*, p.144.

Com efeito, o sujeito cria esse mecanismo de voltar-se para o imaginário como uma escolha psicológica, em vista do desengano amoroso imposto pelo outro, a quem credita responsabilidade pelo estado melancólico em que se encontra.

Na canção *Rindo de Mim*, o objeto amado, ausente, por quem o *eu* espera, representa o amor que o último manifesta. Com isso, sob domínio da própria imaginação, o sujeito desloca seus sentimentos de frustração amorosa para elementos da natureza:

*Quando as primeiras estrelas
No céu aparecem a piscar
Sei que estão rindo de mim
Por ainda esperar*

O sujeito poético, condicionado pelo desconforto da solidão, espera a volta do objeto amado. É, pois, pela crença no ideal amoroso único, que o sujeito, sob estado de contrariedade, diante do abandono pelo outro, lembra-nos Guattari e Rolnik quando avaliam o mito de Penélope a espera de Ulisses¹⁰⁴. Para os autores, tal atitude é interpretada como um negar-se a compreender a perda amorosa, equiparada à ação de tercer. Para eles, não é por gosto que Penélope tece, e sim, para reproduzir a imagem do amor que sente por Ulisses: “*O mundo torna-se assim absoluto: ela e o outro (Ulisses) dentro dela*”¹⁰⁵. De forma idêntica ao mito, o *eu* manifesta incapacidade de se libertar da imagem do objeto amado. Com isso, à medida que expressa falta de discernimentos na observação sugestiva dos elementos citados, permanece à espera do outro, pois considera involuntária sua partida:

¹⁰⁴ GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. Amor, territórios de desejo e uma nova suavidade. In: ____. *Micropolítica: cartografias do desejo*, 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2000, Cap.6, p.284.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.284.

.....esperar
O amor que a noite levou,
pra tão longe de mim

Na canção *Adeus*, o amor é único, e motiva desejo de continuidade da relação dual, pois o sujeito observa que a perda iminente do objeto amado o levará à solidão indesejável. Por não desejar a despedida, divaga sobre a variação de significado da palavra *adeus*:

*Adeus, palavra tão corriqueira
Que diz-se a semana inteira
A alguém que se conhece
(...)
Mas quando esse adeus tem outro gosto
Que só nos causa desgosto.
Esse adeus você não dá.*

Pode-se dizer que o amor manifestado pelo sujeito aponta para duas possibilidades: primeira, se o amor preenche um estado de carência do sujeito amante a separação do par amoroso seria uma inconveniência, conforme nos relembra Kristeva¹⁰⁶; segunda: se o amor se configura como representação do *mito de narciso* para o sujeito, o momento do *adeus*, nesse caso, gera a “*impossibilidade de eternizar a própria contemplação*”, de acordo com também com Kristeva, justamente o que o sujeito poético não deseja.

Na canção *Tarde triste*, o objeto amado é alvo de recordação do passado para o sujeito apaixonado e, no presente, sua ausência o faz experimentar solidão. É, pois, diante desse quadro, que se desencadeiam lembranças do amor, retalhadas de fatos - *turbilhão de pensamentos* - acumulados na memória:

*Tarde triste, me recorda outros tempos
Que saudades, que saudades,
Vivo só, num turbilhão de pensamentos
De saudades, de saudades*

¹⁰⁶ KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*, p.13.

Por onde andará quem amei

O estado de solidão do sujeito dá origem a uma forma de subjetividade emocional que consiste em avaliar a possibilidade de o outro viver uma situação de infortúnio amoroso semelhante a que se vê envolvido:

*Será que também vive assim
Sofrendo como só eu sei
Pensando um pouquinho em mim*

Na canção *Resposta*, o sujeito, aparentemente, não consegue definir a situação amorosa a que está submetido:

*Ninguém pode calar dentro de mim
Esta chama que não vai passar
É mais forte que eu e não
Quero dela me afastar
Eu não posso explicar quando
Foi e nem como ela veio*

Por considerar tal situação vital, o sujeito torna-se independente da quaisquer outras manifestações que contrariem seus desejos:

*E só digo o que penso, só faço
O que gosto e aquilo que creio*

Assim, a expressão do amor como uma grande força interior, para o sujeito poético, o torna equivalente a uma denominação de Simmel para quem o amor é “*um estágio demasiado elevado da natureza humana*”¹⁰⁷. No entanto, embora reconhecido em sua superioridade, o amor, no exemplo acima, aparentemente, leva o sujeito poético ao isolamento:

*Se alguém não quiser
Entender e falar, pois que fale
Eu não vou me importar
Com a maldade de quem nada sabe*

¹⁰⁷ SIMMEL, Georg. Fragmentos sobre o amor. In: ___. *Filosofia do amor*, p.125.

*E se a alguém interessa
Saber sou bem feliz assim
Muito mais de quem já falou
Ou vai falar de mim*

Na canção *Ouçã*, o sujeito poético, quando avalia aspectos do tempo de convivência do par amoroso, conclui que o amor é ilusão:

*Ouçã, vá viver sua vida com outro bem
Hoje eu já cansei de pra você não ser ninguém
O passado já foi o bastante pra lhe convencer
Que o futuro seria bem grande, só eu e você*

Com isso, o sujeito poético formula, no presente, a expressão de sua importância na vida do outro e diz:

...canei de pra você não ser ninguém

A falta de reciprocidade no amor pelo outro leva o sujeito, no presente, a mudar de atitude em relação ao objeto amado:

*O passado já foi o bastante pra lhe convencer
Que o futuro seria bem grande, só eu e você*

Por consequência, elabora um exercício de subjetividade que consiste em desejar que o objeto amado, no futuro, sozinho, torne-se sujeito apaixonado e sofra as vicissitudes desse estado amoroso:

*Quando a lembrança com você for morar
E bem baixinho de saudade você chorar
vai lembrar que um dia existiu
Um alguém que só carinho pediu
E você fez questão de não dar
Fez questão de negar.*

Uma vez convencido de que o outro seja a única causa de sua ruína emocional, o sujeito poético mostra-se vítima da dissimulação do objeto amado que não quer partilhar amor, e lhe diz:

*E você fez questão de não dar
Fez questão de negar.*

Na canção *O que...* o amor é objeto de uma busca do sujeito por significação da vida:

*O que que eu estou procurando
No vago aflita olhando
De canto em canto buscando
O que...*

A falta de clareza quanto à natureza material de sua busca amorosa leva o sujeito a duvidar de sua existência. Tal ocupação do sujeito faz emergir o pensamento de Simmel para quem o amor é um processo de busca, de tentativa. Por isso, o autor entende que, por se tratar de um ideal de completude, “*buscamos o outro em nós, em nosso próprio sentimento. Essa busca se chama amor*”¹⁰⁸. Porém, para o sujeito, há possibilidade de não se considerar merecedor do citado objeto, bem como de o mesmo ser alvo de disputas de outros indivíduos, contra os quais o próprio eu mantém relação de poder desigual:

*Talvez se um dia achasse
O mundo depressa tirasse
E eu não conseguisse
Nem ver*

Na canção *Escuta, Noel*, o amor é tema de poesia produzida por um compositor, Noel Rosa¹⁰⁹, que se exprime por letras de música:

¹⁰⁸ SIMMEL, Georg. Fragmentos e aforismos, In: ___. *Filosofia do amor*, p.186.

¹⁰⁹ Noel Rosa (1910-1935), compositor nascido no Rio de Janeiro. Conhecido como “poeta da Vila”, é autor de “Fita amarela”, “Palpite infeliz”, “Três apitos”, “Com que roupa?”. Em suas letras, a relação homem-mulher se apresenta despidida do romantismo exagerado e artificial, por vezes piegas, típico das canções da época. Cf. CARVALHO, Castelar de, ARAÚJO, Antonio Martins de. *Noel Rosa: língua e estilo*, p.5-6,13.

*Onde estás Noel
Que não escutas
Os plágios das tuas músicas
Que se ouvem por aí ?*

O sujeito poético, na letra de Maysa, relembra Noel, pela maneira singular com que esse compositor expressa o amor em suas canções. Com isso, ele identifica nas composições do citado artista um tipo de padronização na *poesia* do amor que torna novas possibilidades inexpressivas, como se fossem meras apropriações de um produto cultural, um *plágio*. Dessa forma, para o sujeito poético, o falar de amor de outros poetas não o comove, além de lhe provocar desejo de ter o *poeta original* de volta.

*Vem Noel
Vem fazer a serenata
Tua música faz falta
E ninguém nunca a igualou.*

Em um outra composição de Maysa, o amor é lembrado como tema de canção. Em *Negro malandro do morro*¹¹⁰, o amor é identificado por um exercício de alteridade praticado pelo sujeito poético que reconhece em um sujeito amante - *negro malandro* - o fim indesejável de um amor por uma mulher. Como solução para a perda amorosa, o *eu* sugere ao *malandro* pensar com racionalidade para compreender sua infelicidade. Para tanto, aconselha-o a transformar a dor amorosa em composição musical (samba):

*Negro malandro de morro
Não deixe que o choro vá te atrapalhar
Compõe tuas belas falcetas*

¹¹⁰ A expressão “*negro malandro de morro*” é usada para se referir a um grupo social que se afirma marginal e resistente à exploração de sua força de trabalho, e que se dedica à composição de sambas, como escape, utilizando palavras visando a abrir, no espaço cultural, uma voz representativa da classe, e não exatamente que fale de dificuldades amorosas. Cf. BORGES, Beatriz Borges. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982. p.94.

*Deixe as piruetas que o coração quer dar
esquece a morena que um dia
tanto te fez padecer
Afoga a mágoa num samba
Que a gente bamba vai te entender
Esquece aquela morena
Que um dia te fez padecer*

Pelo conselho do sujeito poético, o amor converter-se em tema musical,

*Escreve nas rimas de um samba
A história que queres esquecer*

ao mesmo tempo em que transforma o sujeito amante em *fingidor*, compondo um molde já sugerido tanto por Fernando Pessoa, no poema “*Auto-psicografia*”, que diz: “*O poeta é um fingidor*”¹¹¹; quanto por Ovídio que, ressaltando o poder encantatório da poesia para expressar o amor, afirma: “*Nós o coro dos poetas sabemos amar melhor do que os outros; fazemos retinir ao longe o elogio da beleza que nos encantou*”¹¹². Com isso, o sujeito amoroso dá emprego à sua dor, pois transforma o desengano sentimental em alvo de escritura. Assim, elabora uma possível “*forma de sublimação do amor*”¹¹³, conforme pensamento de Barthes.

Ao sugerir uma alternativa utilitária para o fracasso amoroso do *malandro*, o sujeito poético reduz para este o poder de significação do objeto de seu amor:

*Não deixes que a caçamba
Faça a corda roer*

Na canção *Meu mundo caiu*, o amor manifesta-se por uma tomada de consciência do sujeito poético em relação a sua própria vida:

Meu mundo caiu

¹¹¹ PESSOA, Fernando. *Os melhores poemas de Fernando Pessoa*. 6.ed. São Paulo: Global, 1988. p.43

¹¹² OVÍDIO. *A arte de amar*, p.126.

¹¹³ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.91.

E me fez ficar assim

Por conseguinte, o sujeito relaciona a ruína psicológica que vivencia com o objeto amado: responsabiliza-o por seu conflito amoroso, além de considerar ironicamente a afirmação que este último faz sobre o primeiro:

*Você conseguiu
E agora diz que tem pena de mim*

Por considerar o poder limitado de expressão das palavras para realçar sua dor, o sujeito diz:

Não sei se me explico bem

Dessa forma, o sujeito poético reduz a importância do outro em sua vida. Além disso, mostra sua crença sobre o amor consiste em vê-lo como uma busca desvinculada de quaisquer laços:

*Eu nada pedi
Nem a você nem a ninguém*

Em seguida, o sujeito, com ironia, refere-se à própria desfeita amorosa:

Não fui eu que caí

Como desfecho, o sujeito reflete sobre si mesmo e adota uma moral de sobrevivência cuja importância consiste em ele assumir uma atitude crítica em relação às próprias convicções no amor:

*Se meu mundo caiu
Eu que aprenda a levantar...*

A canção *Meu mundo caiu* tem sido referida por Helena Kessuani¹¹⁴, Augusto Sérgio¹¹⁵, Samuel Araújo¹¹⁶, por exemplo, como uma representação da vida pessoal de Maysa. Para eles, a canção serve de mediação para que a expressão artística represente fatos de sua vida particular.

Na canção *Felicidade infeliz*, o amor, engendrado na noção de felicidade, é um sentimento que não pode ser partilhado, ou seja, é um sonho impossível:

*Felicidade deve ser bem infeliz
Andas sempre tão sozinha
Nunca perto de ninguém*

Por não conseguir expressar o que seja a materialidade do amor, o sujeito reitera a crença de o amor ser um bem, porém, inatingível:

*Felicidade vamos fazer um trato
Manda ao menos teu retrato
Pra que eu veja como és
Esteja bem certa porém que o destino
Bem cedo fará com que teu rosto
eu vá esquecer*

Assim, embora o sujeito idealize uma imagem positiva do amor para si, reconhece nele o traço de bem não partilhável:

*Felicidade não chore,
Que às vezes é bom a gente sofrer.*

A felicidade como processo de integração do amor é, segundo Freud, “o propósito da vida das pessoas: elas querem ser felizes e assim permanecer”¹¹⁷.

¹¹⁴ KESSUANI, Helena. Maysa, eterna paixão. *Jornal da Tarde/Folha de São Paulo*, São Paulo, p.19, 22. jan.1987.

¹¹⁵ AUGUSTO, Sérgio. Viva Maysa: uma cinderela às avessas. *Folha de São Paulo*. São Paulo. p.4, 19.set.1990.

¹¹⁶ ARAÚJO, Samuel. A nostalgia da musa. *Rev. Bravo!*, Rio de Janeiro, Ano 4, n.39, p.106, dez.2000.

¹¹⁷ FREUD, Sigmund O mal-estar da civilização. In: SALOMÃO, Jayme (Org.). *Freud - vida e obra*. p.140-141.

Como contraposição a tal constatação, o autor também investiga a relação do sujeito com a infelicidade, e conclui que “*a infelicidade é muito menos difícil de se experimentar e está relacionada ao sofrimento*”¹¹⁸. Para ele, o sofrimento vinculado ao relacionamento interpessoal é muito penoso, possivelmente, por estar restrito a subjetividades das pessoas. Estas, muitas vezes, não assumem atitudes críticas diante da vida, e disso resulta o sofrimento. Com efeito, na canção acima, para o sujeito poético, a possibilidade oferecida por Freud pode ser vista como a causa de sua desilusão.

Na canção *Toda Tua*, o amor é um estado de condicionamento passageiro no sujeito, transformado em objeto de manipulação do outro:

*Eu hoje estou toda tua
Já não gosto nem mesmo de mim*

Sob domínio do imaginário, o sujeito busca convivência em elementos da natureza para idealizar sua importância contínua para o outro, mediante ligação de imagens *lua/sol* e *noite/dia*:

*A lua que ontem me viu chorando
Me mandou contar
Que em outra janela te viu
Baixinho meu nome a chamar
E ao sol que eu fui bem cedinho
De ti perguntar
Contou que te viu bem cedinho
Meu nome na areia a riscar*

Os elementos da natureza, citados para indicar permanência da relação entre possuidor e coisa possuída, levam o sujeito a reconhecer-se como matéria de usufruto do outro:

¹¹⁸ FREUD, Sigmund O mal-estar da civilização. In: SALOMÃO, Jayme (Org.). *Freud - vida e obra*. p.140-141.

*por isso agora estás vendo
porque eu digo enfim
eu hoje estou toda tua*

Assim, a aparente dependência amorosa do sujeito em relação ao outro lhe destrói a condição de sujeito capaz de decidir sobre sua própria conduta psicológica:

*eu hoje estou toda tua
Já não gosto nem mesmo de mim.*

3 O LUGAR DO AMOR EM DOLORES DURAN E MAYSA

A nossa casa, querido, estava esperando você

(Dolores Duran)

E saio pra rua andando

(Maysa)

Nas letras de suas canções, Dolores Duran e Maysa põem em evidência espaços imaginários independentes, com os quais o sujeito poético se relaciona, à medida que revela sua vivência amorosa. Assim, *o lugar do amor* é mencionado, por exemplo, pelos termos citados na epígrafe *casa* e *rua*, expressões do mundo objetivo para onde o sujeito poético estende sua sensibilidade afetiva.

Casa (*Por causa de você* - Dolores Duran) representa o *porto seguro* da busca amorosa para o outro, que encontra no *eu* o estímulo que constitui a nobreza do amor. Já *rua* (*Pela rua* - Dolores Duran), possível elo de ligação entre outros domínios, tais como *favela* (canção *Escuta, Noel* - Maysa) e *morro* (*Negro malandro de morro* - Maysa) por exemplo, representa, em geral, o lugar de incertezas do amor dual.

Observe-se que tal divisão entre domínios espaciais é significativa, na medida em que *casa* funciona como metáfora da superioridade de um espaço privado sobre um espaço público, pois este último, quase sempre, traz em si marcas da melancolia do sujeito amoroso disseminadas em sua paisagem.

Enquanto porta de entrada no *mundo objetivo* ao qual nos referimos acima, a *rua* é o lugar por onde o sujeito poético transita, por vezes transfigurando a realidade a sua volta. Porém, é o seu caminhar que nos põe em contato com um *mundo exterior*, cujas referências, *morro* e *favela*, nos indicam pontos representativos de um grande centro urbano.

Assim sendo, o sujeito poético interage com esses espaços dicotomizados, sobre os quais ele se expressa como símbolos fixos. Porém, na filigrana do texto, observamos que eles, no geral, mantêm certa flutuação identitária, conforme veremos a seguir.

Casa, em sua força metafórica, apresenta-se como lugar de repouso, aconchego, no qual se despertam as melhores emoções no ser humano, o que nos confirma Gaston Bachelard, para quem tal lugar, “além de sua geometria é visto como imagem da alma humana”¹¹⁹. Segundo o Autor, “a casa, mais ainda que a paisagem, é um estado de alma. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade”¹²⁰. Então, como reduto de privacidade e, ao mesmo tempo, de resguardo do amor, a casa representa, de acordo com Bachelard, “um verdadeiro princípio de integração psicológica”¹²¹. Vejamos o exemplo:

*A nossa casa, querido,
Já estava acostumada, aguardando você
As flores na janela sorriam, cantavam
Por causa de você
(Por causa de você - Dolores Duran)*

Preservado de quaisquer influências que o macule, o amor presentifica-se pelas descrições de elementos personificados: flores que cantam e sorriem. Aparentemente, essa imagem é produzida pela associação íntima entre casa e realização do desejo maior do sujeito poético: ter o ser amado de volta.

Utilizando-se de uma outra comparação, Freud refere-se à casa como um “substituto do útero materno, o primeiro alojamento pelo qual, com toda

¹¹⁹ BACHELARD, Gaston. Casa e universo. In: __. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1989. cap.2, p.84.

¹²⁰ *Ibidem*, p.84.

¹²¹ BACHELARD, Gaston. Introdução. In: __. *A poética do espaço*, p.19.

probabilidade, o homem ainda anseia, e no qual se achava seguro e se sentia à vontade”¹²².

Ambos os exemplos, *alma e útero*, acentuam o sentido positivo do amor, condicionado por um lugar definido que lhe confere uma função integradora. A eficiência desse signo nas relações humanas é tão profunda que é referida em um exemplo bem mais remoto, presente na *Parábola do Filho Pródigo*. Nessa parábola, o filho inicialmente abandona o lar e sai pelo mundo - o exterior - em busca de realização de seus sonhos. Contrariando seus desejos, decepciona-se com a vida no *mundo* e volta ao lar, onde é acolhido pelo pai¹²³. Dolores Duran recupera essa percepção da casa como signo agregador para o sujeito poético na canção *Por causa de você*.

Porém, se no exemplo de Dolores Duran, o todo *casa* é visto sob uma perspectiva positiva, em Maysa, esse modelo sofre rearranjo em torno de um dos constituintes desse espaço, *os cantos*, sobre os quais se dá a idéia de um reduto de exposição da frustração amorosa:

*Nem que algum dia eu venha a chorar
e viver pelos cantos sem nunca te ver
(Quando a saudade vem - Maysa)*

A sugestão de que dentro de um lugar perfeito - a casa - há um reduto de *fuga à norma* adquire força pela confirmação das palavras de Bachelard, para quem tais lugares são “*parte da casa, ângulo de um quarto, sendo todo o espaço reduzido em que o indivíduo gosta de encolher-se, recolher-se em si mesmo, e espaço de solidão*”¹²⁴. Com isso, o Autor reforça o sentido negativo, presente no

¹²² FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: SALOMÃO, Jayme (Org.). *Sigmund Freud - vida e obra*, p. 152.

¹²³ Esta parábola está presente no Evangelho de Lucas, capítulo 15, vers. 11-32. Aqui, o processo de reconhecimento do mundo como espaço de maldade leva o filho a voltar para casa e implorar o perdão do pai, por quem é acolhido, no espaço de alegria que é o lar, local em que se restabelece sua dignidade de filho, marcada pela entrega do anel pelo pai, distintivo de lealdade à casa. Cf. BÍBLIA Sagrada. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Edição Pastoral, 1990, p. 1336.

¹²⁴ BACHELARD, Gaston. Os cantos. In: ___. *A poética do espaço*, cap. 4, p. 145

exemplo de Maysa, pois, para ele, “do fundo de seu canto, o sonhador recorda todos os objetos de solidão, os objetos que são lembranças de solidão e que são traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados num canto”¹²⁵. Na composição de Maysa, o sujeito poético estabelece uma relação entre *canto* e *solidão*, quando vincula sua desordem psicológica ao próprio isolamento, no espaço cúmplice de sua solidão desesperadora.

Em um outro exemplo de Maysa, o *canto* é o lugar com qual o sujeito amoroso partilha da angústia do eu pela busca de significação da vida:

*O que eu estou procurando
No vago aflita olhando
De canto em canto buscando
O que...
(O que - Maysa)*

Em ambos os exemplos, o eu oculta-se, abandona-se à solidão, pelo amor não conquistado, e liga sua dor a um espaço de resguardo, que põe em risco a felicidade, fazendo a casa oscilar enquanto localidade de ordem estabelecida. Além da própria existência do canto, a casa condiciona um dos meios de comunicação presentes na vida moderna, o telefone, elemento que também consegue transpor os limites desse espaço:

*Adeus, logo mais eu telefono
Eu agora estou com sono
Vou dormir pois amanhece.
(Adeus - Maysa)*

Pelo uso do telefone, a casa tem redimensionado seu significado como lugar de privacidade. Com isso, dentro da ordem geral, em que se permite amar com graça, há uma tendência à reversão, porém sem a mesma intensidade das que se verificam na rua, no mundo externo. É aí que o sujeito expõe sua

¹²⁵ BACHELARD, Gaston. Os cantos. In: ___. *A poética do espaço*, cap.4, p.151.

desordem psicológica, como se pode verificar pelas descrições das situações que enfrenta e das relações que mantém com os outros indivíduos. Por exemplo, nos versos:

*Ai, a rua escura, o vento frio,
Esta saudade, este vazio,
Esta vontade de chorar
(...)
Esta ternura tão antiga
E o desencanto de esperar
(Ternura antiga - Dolores Duran)*

A desordem amorosa do sujeito, provocada pela angústia da espera pelo objeto amado, manifesta-se na rua, que, *escura*, funde-se com o seu estado melancólico.

Num outro exemplo, o citado lugar é pano de fundo para a vazão dos sentimentos de frustração amorosa do sujeito:

*No meu olhar
Um mundo de tristezas
Veio se aninhar
Minha canção
Ficou assim sem jeito
cheia de desejos
E eu fui andando
Pela rua escura
pra poder chorar
(Pela Rua - Dolores Duran)*

Mais ainda, a rua pode ser referida de forma abstrata, *por aí*, como representação de um lugar qualquer, sem denominação específica, mas que sugere uma generalização em torno de uma situação de ameaça ao amor:

*Sei que a tentação anda soltinha por aí
(Tome continha de você - Dolores Duran)*

E, da mesma forma como *casa*, pela existência de ante-salas, ou mesmo presença de objeto que lhe ultrapasse os domínios, não funciona, aparentemente, como arquétipo definitivo de plenitude amorosa, a rua, em sua generalização enquanto espaço público, foge à regra da desventura no amor, pois também é recanto de manifestação de esperança e de realização amorosa:

Me dê a mão, vamos sair pra ver o sol.
(Estrada do sol - Dolores Duran)

Nas diferentes situações, fica evidente no jogo de representação dos espaços, o ritmo da experiência amorosa, seja na exposição do desencontro, seja na elaboração de um devir, com possibilidade de êxito no encontro amoroso. Sob tais aspectos, o espaço interfere na intimidade do sujeito, e torna-se funcional e afetivo.

Ao estudar lugares definidos da cidade, Roberto da Matta considera que os termos casa e rua, mais do que palavras que designam simplesmente espaços geográficos, descrevem como se dá a evolução do imaginário social. Para o Autor, ambos representam, ao mesmo tempo, “*entidades morais e esferas de ação social, por serem domínios culturais institucionalizados*”¹²⁶. Por isso, segundo ele, esses espaços são capazes de “*despertar emoções, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas*”¹²⁷.

Dessa forma, para o deslocamento do sujeito no espaço, tanto nos exemplos de Dolores Duran quanto de Maysa, casa e rua são localidades reversíveis, não estanques, de manifestação de sentimentos do sujeito, que, fora de uma racionalização geográfica, mantêm com o eu identificação emocional. Em outras palavras, quando rompe o confinamento do lar, o sujeito poético difunde-

¹²⁶ MATTÁ, Roberto da. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1991. p.15.

¹²⁷ BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho; tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 198, p.15.

se no espaço da cidade e nele enfrenta, no atravessar das ruas, as contingências do amor. Assim, vejamos o exemplo de uma ação característica de uma grande cidade e sua influência no sujeito poético, como o ato de *passar*:

*Quando por mim você passa
Desvia logo o olhar.
(...)
...só ficou a saudade
Do meu amor por você.
(Só ficou a saudade - Dolores Durán):*

ou:

*Toda vez que você passar por mim
Não me culpes se os meus olhos o seguirem
Mesmo quando você nem olhar para mim.
(Não me culpes - Dolores Duran)*

Em ambos os exemplos, os desejos do sujeito poético são incompatíveis com o lugar por onde transita. Numa atitude comparada à do “*flâneur*”¹²⁸ do poeta Charles Baudelaire, que *passeia* em um centro urbano moderno, o sujeito poético também observa o objeto amado, possivelmente, em meio ao rumor de uma multidão, espécie de barreira física a impedir o encontro de ambos.

Walter Benjamin, quando estuda a modernidade, tomando como base a obra de Baudelaire, menciona o ato de passar como próprio da rua, e dá, como exemplo, o poema *A uma passante*:

*A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia*

¹²⁸ BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho; tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.14.

*No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
a doçura que envolve e o prazer que assassina.*

*Que luz... e a noite após ! - Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade ?*

*Longe daqui ! tarde demais ! nunca talvez !
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
(A uma passante - Baudelaire)¹²⁹*

Benjamin analisa o *passar* como uma prática que, segundo ele, acaba por acomodar as pessoas a “*uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande*”¹³⁰, que consiste no efeito psicológico descrito por Simmel (apud Benjamin)¹³¹ que observa, no indivíduo, em tal lugar, uma inquietação gerada pela predominância do ato de *ver sobre o ato de ouvir* em suas relações com outras pessoas¹³².

No exemplo citado, possivelmente, é a impossibilidade de ouvir o outro que justifica a sensação de vazio interior no sujeito poético quando lança um olhar ao objeto amado. Este, por sua vez, responde a essa atitude com indiferença. No olhar do sujeito amante, se confirma uma idéia de Benjamin, segundo a qual “*é inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe*”¹³³. Assim, o endurecimento de atitude do outro, que não *olha* para o eu, desculpado, possivelmente, pela multidão e pela pressa de passar, expressa sua acomodação à vida na cidade grande. Com isso, o objeto amado dá sentido a uma questão formulada por Baudelaire: “*que são os perigos da floresta e da pradaria comparados comos choques e conflitos diários do mundo*

¹²⁹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. p.42.

¹³⁰ *Ibidem*, p.35.

¹³¹ *Ibidem*, p.36.

¹³² *Ibidem*, p.36.

¹³³ *Ibidem*, p.139.

civilizado?”¹³⁴. Aparentemente, nos choques com o tumulto da multidão está a perda do objeto amado para o sujeito poético.

Benjamin, em sua análise do poema de Baudelaire, não vê a multidão de forma negativa, pois se esta funciona como barreira a impedir o encontro do eu com o ser amado, também faz o eu poético expor seus sentimentos, ou seja: citando o *nunca* da última estrofe do poema de Baudelaire, Benjamin constata que é aí “o momento em que a paixão, aparentemente frustrada, só então, na verdade, brota do poeta como uma chama”¹³⁵. De forma semelhante, na canção de Dolores Duran (*Só ficou a saudade*), é no passar pelo outro que se dá no sujeito poético a constatação da existência do amor fugidio, justamente o que lhe provoca saudade. Entretanto, no exemplo de Dolores, o eu poética traz à tona a idéia de perda amorosa, após uma vivência em comum do par, ao passo que, no exemplo de Baudelaire, a expressão de amor se dá por uma visão circunstancial, momentânea.

Um outro sentido atribuído ao ato de passar é mencionado por Engels (apud Benjamin)¹³⁶, quando tenta descrever a agitação de um grande centro urbano, por ele exemplificado pela cidade de Londres. O Autor observa a degradação do espaço social causado pela movimentação dos indivíduos. Assim, ele questiona, diante do tumulto das ruas: “*essas pessoas, não querem, como todo mundo, ser felizes?*”. Com isso, Engels chama a atenção para a incomunicabilidade que ele reprova na relação entre as pessoas que dividem “*um espaço exíguo*”¹³⁷. Assim sendo, esta conduta insociável das pessoas o leva a refletir sobre o isolamento do indivíduo da cidade, que o agride, em sua indiferença pelo meio físico.

¹³⁴ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p.37.

¹³⁵ *Ibidem*, p.43.

¹³⁶ *Ibidem*, p.55.

¹³⁷ *Ibidem*, p.58.

No plano geral, é certo que, seja Paris para Baudelaire, seja Londres para Engels, esses lugares representam qualquer metrópole, sujeita às contingências do viver moderno, na qual personagens se movimentam segundo o que Benjamin denomina de “*princípio da exclusão entre si*”¹³⁸ para se referir aos indivíduos que se apresentam como uma multidão, mas que socialmente, nada têm uns com os outros, e que permanecem no isolamento de seus interesses privados.

Com isso, é possível que, tendo como referência imagens de tumulto, desordem e isolamento, o sujeito poético estabeleça um paralelo entre a lembrança de seu objeto amado e o mundo real. Assim, vejamos:

*Vivo só, num turbilhão de pensamentos
De saudades, de saudades
por onde andará quem amei
(Tarde triste - Maysa)*

Ao mencionar *turbilhão*, o sujeito poético possibilita o entendimento de que seus pensamentos são tão confusos quanto o cenário conturbado da cidade, pela presença da multidão, voltada para os interesses privados de cada um, conforme já lembrado por Benjamin. Tanto assim, que nos motivamos a citar um outro exemplo, em que o sujeito poético, ao compreender, fora de seus domínios, um mundo instável, estabelece uma ordem para o comportamento amoroso do outro:

*Não deixe o mundo mau lhe levar outra vez
Me abraçe simplesmente
(Por causa de você - Dolores Duran)*

Nesse caso, o eu compreende a existência de uma consciência exterior capaz de ameaçar a existência do par amoroso. O lugar definido *mundo mau* faz oposição aos interesses do sujeito poético, pois é reduto de *predadores* do amor, espaço socialmente degradado, tanto quanto num grande centro, no qual

¹³⁸ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p.54.

Benjamin constata que “*as pessoas se conhecem como devedores e credores (...) e, sobretudo, como concorrentes*”¹³⁹.

Em um outro exemplo, o *concorrente*, representado pelos *falsos amigos*, encarna uma força com poderes de interferir no relacionamento do par amoroso:

*Esses falsos amigos
que vivem dizendo
que eu devo ir embora
eles vão arruinar minha vida
e depois dão o fora.*
(Falsos amigos - Dolores Duran)

Ou ainda em:

*Tome continha de você, meu bem
Não deixe essas mulheres me roubar você
É perigoso, eu tenho medo
Que elas descubram o amor que você é.*
(Tome continha de você - Dolores Duran)

Neste último caso, o *concorrente* do sujeito poético não só interfere, como pode *roubar* o objeto amado. Sendo assim, o par amoroso está sujeito ao ato contínuo do mundo que lhe ameaça a solidez.

Para garantir a unidade, o eu e o outro devem manter um tal nível de sociabilidade que lhe impeça a destruição. Por consequência, o par amoroso, pela óptica subjetiva do sujeito poético, está condenado ao isolamento social. Tal visão nos remete a uma idéia de Simmel que considera o estreitamento do laço social uma forma de preservação do grupo. Para ele, “*quanto menor é o círculo que forma nosso meio e quanto mais restritas aquelas relações com os outros que dissolvem os limites do individual, tanto mais o círculo guarda as realizações, a conduta de vida e a perspectiva do indivíduo (...)*”¹⁴⁰.

¹³⁹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p.58.

¹⁴⁰ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*, p.19.

Com isso, a reserva de privacidade do sujeito contra seus *opositores* mostra o confronto do sujeito com a sociedade na qual se insere. Porém, tal atitude pode desgastá-lo, caso se dê um efeito contrário, e ele se veja justamente ao arbítrio de um revés que o leve à solidão. Por exemplo:

*No meu olhar um mundo de tristezas
veio se aninhar*

(...)

*Eu fui andando pela rua escura
pra poder chorar*

(Pela Rua - Dolores Duran)

A solidão resultante da perda amorosa do sujeito encontra ressonância em uma referência ao isolamento do indivíduo na sociedade moderna, feita pelo poeta Valéry (apud Benjamin)¹⁴¹. Segundo ele, a solidão que o indivíduo enfrenta é uma “*síndrome da civilização*”¹⁴², que contraria o princípio da dependência dos indivíduos, uns em relação aos outros, que em tempos passados era permanentemente estimulada pela necessidade, uns dos outros¹⁴³, mas que, na atualidade, acaba se perdendo, em função das contingências do mecanismo social. Com isso, os versos de *Pela rua*, que traz a rua como refúgio do solitário, confirmam o pensamento de Valéry, pois neste lugar, a solidão articula a falência da comunicação entre os indivíduos. Da mesma forma, Renato Cordeiro Gomes¹⁴⁴ também constata, em relação à metrópole, esse mesmo caos na comunicação dos indivíduos, tornando-os “*indivíduos fragmentados em átomos isolados*”. Assim, em meio ao trânsito entre o ideal da comunicação e a realidade do isolamento, Gomes vê manifestar-se “*a discordância entre o ritmo da sensibilidade afetiva e o da metrópole*(...)”¹⁴⁵.

¹⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p.124.

¹⁴² *Ibidem*, p.124.

¹⁴³ *Ibidem*, p.124.

¹⁴⁴ GOMES, Renato Cordeiro. O encontro e o confronto com o Rio de Janeiro. In: ___. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. cap 4, p.151.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.151.

Se analisarmos os efeitos dessa falta de sincronia de sensibilidade no indivíduo, veremos que sua alteração pode conduzi-lo a uma desarmonia psicológica, motivando-lhe a pressa na conquista do amor:

*Olhe o tempo passando
Você me perdendo com medo de amar
(Olha o tempo passando - Dolores Duran)*

O sujeito poético, assim, justificado pela urgência do amor, concentra suas energias para interferir no tempo do outro, para, enfim, realizar-se afetivamente.

Entretanto, se amplos fatores, como incomunicabilidade, multidão, solidão, pressa, ordenam-se ao redor do sujeito difundido no espaço urbano, na simplificação de seus ambientes concretos - casa (e cantos), ruas - então, a função dos ambientes para o sujeito é levá-lo à manifestação de uma consciência exterior sobre si, enquanto ser amante, a partir de outros exemplos de *amor*. Assim sendo, sob tal perspectiva, o sujeito poético *conta* a experiência do amor, ao enumerar a diversidade de tipos humanos, conforme descrição a seguir:

*Tem gente que ama
que vive brigando
(...)
Tem amor de raça e amor vira-lata
Amor com champanhe
amor com cachaça
Amor nos iates
nos bancos da praça
(...)
Tem homem que briga
pela bem-amada
Tem mulher maluca
que atura porrada
Tem quem dê a vida por quem não merece
(...)
Tem assunto à beça
pra gente falar
(O negócio é amar - Dolores Duran)*

Neste exemplo, o sujeito poético poussa o olhar sobre uma *massa humana*, tal como o faz um observador descrito por Certeau que, do alto de um edifício (World Trade Center, em Nova Iorque), observa todos de baixo, como uma massa que se desloca envolvida pelo espaço urbano¹⁴⁶. No entanto, cada indivíduo de uma massa semelhante a esta, constata Simmel, “*luta para preservar sua autonomia e individualidade de sua existência, em face das esmagadoras forças sociais*”¹⁴⁷. Na canção em apreço, a tentativa de ver o amor sair vitorioso na *enumeração* das experiências amorosas que *conta*, em meio a tantas contrariedades que se lhe impõem, leva o sujeito poético ao ponto de simplificar o significado do amor para ele mesmo, colocando-o acima de quaisquer circunstâncias:

*Mas não interessa
o negócio é amar.*
(O negócio é amar - Dolores Duran)

Por sua conclusão, o sujeito poético, quando descobre o bem maior - *o negócio é amar* - encontra uma forma de superar as limitações de ser apenas mais um indivíduo, em meio a uma massa humana em movimento. Sob a égide desse sinal diferenciador, ele reflete sobre seu espaço de uso, em meio às contingências da vida urbana. Mas... neste caso, como ele procede ?

A partir da constatação de que *o negócio é amar*, o sujeito poético, com a ajuda de seu imaginário, transforma a fisionomia embotada do mundo a sua volta em um outro lugar, sobre os quais tem referências:

*Minha roça, meu cavalo
Minha casa de sapé
Minha lua, meu cachorro
Minha viola e você*
(Minha toada - Dolores Duran):

¹⁴⁶ CERTEAU, Michel. Caminhadas pela cidade. In: ___. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. cap.7, p169.

¹⁴⁷ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*, p.11.

Na canção *Minha toada*, o lugar imaginado é o campo. As inferências ao cenário campestre se dão pela descrição de elementos que lhe são pertinentes, como *minha roça, meu cavalo, meu riacho*, e outros que, nesse conjunto, parecem não estar vinculados ao meio urbano de forma concreta, uma vez que dão uma idéia de situação genérica de tranquilidade, sem os problemas da vida urbana. Com isso, a intercalação do cenário gravado na imaginação do sujeito poético com o mundo objetivo em que ele vive suscita a idéia de que o sentimento humano está integrado a bens de uso necessários, presentes no cotidiano de cada indivíduo. Esse entrecruzar do campo com o sentimento humano recupera a noção da estabilidade da vida rural avaliada por Simmel, para quem há um ajuste no ritmo da elaboração mental de cada lugar. Segundo ele, “no meio rural, o ritmo de vida e do conjunto sensorial de imagens flui mais lentamente, de modo mais habitual e mais uniforme, do que na cidade”¹⁴⁸, conforme já havíamos mencionado no primeiro capítulo de nosso trabalho. Talvez isso explique a idéia de que o amor integra-se plenamente ao espaço rural, despojado de instrumentos culturais que, aparentemente, contribuem para enfraquecer os laços afetivos no meio citadino. Assim sendo, as imagens do amor convergem para a matéria, pois conforme o ensaísta Sérgio Paulo Rouanet, “o citadino, cansado de sentir-se superior ao homem do campo, tenta trazer a natureza para a cidade”¹⁴⁹. Nesse retorno a uma situação primitiva, a dimensão cultural da cidade, para o sujeito poético, é desenvolvida num outro ambiente, formado por *roça, cavalo, casa de sapê*, citando exemplos da canção e, com isso,

¹⁴⁸ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*, p. 12.

¹⁴⁹ ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? - História material em Walter Benjamin no “Trabalho das passagens”. *Revista USP*, n. 15-16, p. 56, set/out/nov, 1992-1993.

o “*citadino não precisa abandonar a cidade para sentir a natureza*”¹⁵⁰, relembra Rouanet.

Porém, ainda que correlacione dois universos distintos, o imaginado - *campo* - e o real - *cidade* - para que o amor se equipare ao ambiente, o sujeito poético pode não apresentar traços descritivos que contribuam para definir o seu lugar de observação. Como saída para essa dificuldade, utiliza-se de uma referência indireta, como no exemplo:

*Onde estás, Noel
Que não escutas
O plágio de tuas músicas
Que se ouvem por aí
(...)
A favela agora é ponto de turista
De “soçaites” de artista
E a poesia acabou.
(Escuta, Noel - Maysa)*

Na canção *Escuta, Noel*, o sujeito poético menciona um compositor, conhecido pela qualidade artística de suas canções. Com isso, o citado sujeito poético recorre a um elemento representativo do passado histórico de um lugar, como uma alegoria e, indiretamente, *mostra* um ponto desse lugar, a *favela*.

Para tentar impedir o esquecimento das *coisas do passado*, o sujeito evoca o poeta-compositor, pois, no passado, ele demonstrara maestria para lidar com um elemento - a poesia - que o integrava ao seu lugar de atuação, a favela.

Ao perceber, na atualidade, o abandono da poesia, convertida apenas em *plágio*, o sujeito poético lamenta a situação presente em que até mesmo a *favela* é descaracterizada: transforma-se em ponto turístico e lugar a ser freqüentado por artistas diferenciados por uma *classe* específica.

¹⁵⁰ ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? - História material em Walter Benjamin no “Trabalho das passagens”. *Revista USP*, n. 15-16, p.56.

A oposição no tratamento dos referentes do lugar - a poesia no passado e o plágio no presente - constatada pelo eu, nos leva a considerar uma explicação de Renato Cordeiro Gomes¹⁵¹ a respeito dessa mudança que, segundo ele, existe em função do *progresso*. O citado autor atribui o abandono, ruptura com o passado, à movimentação econômica da cidade, ou seja, ao poder do dinheiro nela circulante, cuja importância formula uma maneira diferenciada de observar o passado. Assim sendo, para Gomes, o dinheiro é o responsável pela destruição da memória da cidade.

No entanto, o sujeito poético deseja o contrário, ou seja, quer preservar a memória do lugar, e para isso, *chama* o poeta Noel. Seu desejo converge para uma idéia de Michel Certeau para quem “*estamos ligados a um lugar pelas lembranças*”¹⁵². No exemplo citado, o poeta Noel cumpre tal função rememorativa, pois, em sua poesia, há a receita de um grande amor. Porém, o tempo embotou o poeta, e o eu poético necessita resgatá-lo, como se o compositor, condenado ao esquecimento, possivelmente, por forças monetárias, representasse um monumento, no presente. Assim, o eu deseja que sua poesia, descentrada da relação de tempo e espaço, reacenda, pois ela não interage com o cotidiano da metrópole, e o amor que o poeta presenciara no passado, e ao qual se ligara, foi apagado pelo tempo. Na atualidade, o sujeito mediado pelas composições de Noel, observa o passado que lhe favorece o idílio, num vagar de lembranças, como tentativa de recuperar, pela memória, a fórmula de viver um verdadeiro amor. Assim, o *velho* poeta tem cunho evocativo e alegórico, ao eternizar o objeto *amor*, que ele transformara em algo diferente, passando a ser venerado. Com isso, o sujeito rejeita o modelo atual de expressar o amor, pois o

¹⁵¹ GOMES, Renato Cordeiro. O encontro e o confronto com o Rio de Janeiro. In: ___. *Todas as cidades, a cidade*, p.151.

¹⁵² CERTEAU, Michel. Caminhadas pela cidade. In: ___. *A invenção do cotidiano*, p.189

considera um *plágio*, sem possibilidades de estabelecer diálogo com a forma pregressa que o encantara.

Refletindo sobre a utilização de meios artificiosos como forma de transformar o espaço de realização, ou não, do amor, não podemos deixar de citar uma outra aproximação sugerida no próximo exemplo:

*Vejo na luz da cidade
Tanta ironia, tanta falsidade
Sinto tanta agonia
Quando o sol se deita, e se vai a tarde
(Rindo de mim - Maysa)*

O espetáculo das luzes provoca uma reação de rejeição no sujeito pela relação entre artificialidade luminosa e hipocrisia humana. O sujeito sofre diante de sua própria compreensão: observa *falsidade*, ao mesmo tempo em que a evita, mantendo-se distante, melancólico.

A idéia de luz artificial nos remete a Benjamin que denomina tais luzes “*fenômeno da rua como interior, fenômeno em que se concentra a fantasmagoria*¹⁵³ (...) *difícil de separar da iluminação a gás*”¹⁵⁴. Com isso, a decepção do sujeito pelo mundo a sua volta pode levá-lo a um estado de dissociação com o meio, num processo que Simmel denomina de “*indiferença por sua própria individualidade genuína*”¹⁵⁵. Nesse ponto, o sujeito poético atinge o nível de mero objeto, tornando-se elemento a ser absorvido pelo mundo exterior:

*Eu hoje estou toda tua
Já não gosto nem mesmo de mim.
(Toda tua - Maysa)*

¹⁵³ O termo fantasmagoria foi descrito, pela primeira vez, na Inglaterra em 1802, para se referir ao nome de uma exibição de ilusões ópticas produzidas por lanternas mágicas. Ele apresenta uma aparência de realidade que engana os sentidos através de manipulação técnica. (...) Marx tornou famoso o termo fantasmagoria, ao descrever o mundo das mercadorias que, na sua mera presença visível, esconde cada traço do trabalho de quem as produziu. Cf. BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a Obra de Arte” de Walter Benjamin. Reconsiderado”. Revista *Travessia*, n.33, p.27, 30, ago/dez., 1996.

¹⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p.47.

¹⁵⁵ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*, p.13.

Nesse caso, o eu mostra-se como um bem de uso temporário, o que fundamenta uma idéia de Simmel, sobre a desvalorização do indivíduo por forças esmagadoras, dentre as quais, a dominante na cidade, conforme também concorda Gomes, é o dinheiro. Para Simmel, tal situação “*transmite sensação de inutilidade, desvalorização do mundo objetivo*”¹⁵⁶. Assim, o Autor torna perceptível um “*retrocesso na cultura do indivíduo com relação à espiritualidade, delicadeza e idealismo*”¹⁵⁷. Com isso, o indivíduo passa a ser um mero elo de uma enorme organização de coisas que lhe arranca toda sensibilidade espiritual e valores morais¹⁵⁸.

Uma vez anulados modelos de comportamento e valores morais, o que passa a predominar na cidade é o pensamento racional e, conforme Simmel, “*nas relações racionais, trabalha-se com o homem como com um número, como um elemento que é em si mesmo indiferente*”¹⁵⁹. Assim, a esse pensamento liga-se um outro, de idêntica percepção racional segundo o qual é “*a metrópole sede da economia monetária*”, pois a “*economia monetária e o intelecto estão vinculados. Assim, o homem metropolitano negocia*”¹⁶⁰. Dessa forma, juntando as duas forças maiores de ação na cidade, racionalidade e dinheiro, tem-se o indivíduo cedendo às pressões do meio, convertendo penas de amor num mero alvo de mercantilização.

*Negro malandro de morro
Não deixe que o choro vá te atrapalhar
Compõe tuas belas falcetas
(...)
Afoga a mágoa num samba
qua a gente bamba vai te entender
Esquece aquela morena*

¹⁵⁶ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*, p.17.

¹⁵⁷ Ibidem, p.23

¹⁵⁸ Ibidem, p.23

¹⁵⁹ Ibidem, p.23

¹⁶⁰ Ibidem, p.13.

*que um dia te fez padecer
Escreve nas rimas de um samba
A história que queres esquecer
sabes moreno que o samba
Prometeu te enaltecer
(Negro malandro de morro - Maysa).*

O que o sujeito poético faz aqui é aconselhar o *malandro* a transformar seu revés amoroso em matéria de apreciação pública. Para tanto, realiza uma manobra conhecida de Benjamin, que consiste na empatia que o poeta desperta nas pessoas, pois “o poeta goza o inigualável privilégio de poder ser, conforme queira, ele mesmo ou qualquer outro”¹⁶¹. Sob tal atmosfera de encantamento, o poeta empenha-se no trabalho de fazer crer na potência de sua criação poética, pois, conforme Baudelaire (apud Benjamin), “para o poeta, tudo está aberto e disponível; se alguns espaços lhe parecem fechados, é porque aos seus olhos não valem a pena serem inspecionados”¹⁶². Nessa altura, com a frieza que lhe permite uma operação lógica, o *malandro* da composição de Maysa garante ao amor uma outra dimensão a qual nos faz lembrar um outro pensamento de Baudelaire (apud Benjamin) segundo o qual “isso que os homens chamam de amor é bem pequeno, bem restrito e bem débil não pode (...) ser outra coisa que a prostituição da alma da mercadoria”¹⁶³. Noutras palavras, encravado no plano da realidade, diante da necessidade de emergência de um novo eu, o amor acaba se revelando uma ótima fonte de prestígio ao dar a um amante infeliz a possibilidade de alcançar a glória cantando “penas de amar”.

Com isso, o sujeito, no mundo da cidade, com suas amplas possibilidades de transformar tudo em matéria descartável, explora o potencial comunicativo da dor amorosa, e lhe confere *status* de bem a ser consumido como qualquer objeto perecível.

¹⁶¹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p.52.

¹⁶² *Ibidem*, p.52.

¹⁶³ *Ibidem*, p.53.

4 POÉTICA DO AMOR & POÉTICA DA VIDA: CORRESPONDÊNCIAS...

Aparentemente, que obstáculos existem mais para uma mulher que para um homem? Mas visto por dentro, penso eu, o caso é muito diferente; ela ainda tem muitos fantasmas com que lutar, muitos preconceitos para superar.

(Virgínia Woolf)¹⁶⁴

Dolores Duran e Maysa, autoras das letras de músicas enfocadas neste trabalho, concentram seus interesses no tema do amor, a partir de um relacionamento dual e que tem, como pano de fundo para sua manifestação, uma grande cidade. Neste sentido, a produção artística de ambas junta-se a de outros compositores que, de acordo com Beatriz Borges, “ousaram falar exageradamente de *fossa*”¹⁶⁵. Ainda que todos estejam situados no mesmo patamar artístico, elas têm sido lembradas como compositoras que se “impuseram às custas de seus talentos e personalidades”¹⁶⁶, conforme nos lembra Ruy Castro, que também constata o fato de elas serem os nomes de maior destaque na vigência dos anos de 1950. Para ele, as letras de ambas eram “muito sinceras”¹⁶⁷, acreditando na possibilidade de reprodução de suas vidas pessoais na produção artística, sem, no entanto, adotar essa referência em relação aos compositores que as antecederam.

Tal forma de abordagem de Castro põe em evidência uma questão: ele acredita que uma mulher trata de sentimentos - o amor, por exemplo - e os transfere para uma forma de expressão artística, como se aí existisse uma coincidência com impressão de realidade, sem que essa formulação seja parte

¹⁶⁴ WOOLF, Virginia. *Profissão para mulheres*. Tradução de Patrícia de Freitas Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.49.

¹⁶⁵ BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura & paixão*, p.16.

¹⁶⁶ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 1990. p.105.

integrante da vida de compositores (homens). Isso nos leva a pensar na pergunta formulada por Virgínia Woolf na epígrafe: “*que obstáculos existem mais para uma mulher que para um homem ?*”

Não só Castro, mas outros autores que escrevem a respeito de Dolores Duran e Maysa, como veremos adiante, apontam para uma identidade entre autoras e sujeito poético que expressa a concepção de amor na obra de ambas. Para tentar compreender em que medida se dá a influência desse dado nos textos, ligados, predominantemente, ao gênero musical samba-canção, e centrados no binômio amor e cidade, chegamos à etapa de apresentação de suas trajetórias, uma a uma, visando a descobrir *com quais fantasmas lutaram*, parafraseando Virgínia Woolf, para merecerem perspectivas biográficas com possíveis idéias de equivalências.

¹⁶⁷ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*, p.105.

4.1 Adiléia Rocha da Silva torna-se *Dolores Duran*...

Dolores Duran, nome artístico de Adiléia Rocha da Silva, nasce no Rio de Janeiro em sete de junho de 1930. De origem humilde, desde cedo, começa a trabalhar, apresentando-se como atriz em peças de teatro infantil¹⁶⁸. Com essa atividade, adquire certa desenvoltura para apresentação em público e, nessa mesma época, ainda por volta de seus 10 anos, vence um concurso de calouros na Rádio Tupi (RJ). A partir de então, inicia-se na vida artística como intérprete, até alcançar o mundo das boates, com 16 anos, o que torna necessária a adoção de um pseudônimo, *Dolores Duran*. Tal medida é adotada para que ela se profissionalize como cantora e o nome escolhido funciona como uma forma de comunicação simbólica, pois, segundo o jornalista Carlos Haag, “reflete o clima de bolerão daqueles anos - os anos 50 - com o doloroso trocadilho”¹⁶⁹. O citado nome, adotado com um propósito específico, liga-nos à idéia de que há uma adequação à pessoa que o recebe, pois também Tristão, o amado de Isolda, por exemplo, padece das *trist-ezas* que seu nome carrega.

Como intérprete, Dolores Duran destaca-se por cantar em vários idiomas, fato que focaliza um outro aspecto que envolve sua vida artística, além do pseudônimo. Em um artigo de jornal *Última Hora*, o cronista Mister Eco (apud Távola)¹⁷⁰ refere-se a esse recurso de Dolores Duran¹⁷¹ com distinção, por ela

¹⁶⁸ *Mãe d'Água* é a primeira peça de Adiléia (10 anos); depois, encena *Primavera*, ambas apresentadas no Teatro Carlos Gomes. Em seguida, aos 12 anos, estréia em um programa infantil da Rádio Tupi (*Teatro da tia Chiquinha*), dirigida por Olavo Barros. Cf. NOVA História da música popular brasileira, fascículo Dolores Duran e Tito Madi. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.3.

¹⁶⁹ HAAG, Carlos. Artista conquistou afinação e personalidade forte. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 jan. 1999, caderno 2, p.3.

¹⁷⁰ TÁVOLA, Arthur. *Vozes do Rio: o sentir brasileiro na cultura carioca*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1991. (separata de discursos, pareceres e projetos, n.64.), p.46.

¹⁷¹ O cronista Mister Eco afirma que várias pessoas ligadas à música já se submetera um teste de gravação de fita magnética e quase ninguém descobriu que era Dolores Duran cantando *La Marie Vison* (Heyral-Varney), em francês sem sotaque; ou cantando *Que Murmurem* (Cárdenas-Fuentes), em espanhol fluente. Além dessas, ela gavou *Nigrai Manteloj*, que é *Coimbra* (Ferrão-Galhardo), numa versão para o esperanto, de Othon Bastos. Segundo o citado cronista, “quando a voz de Dolores se mistura com a de Ella Fitzgerald,

mostrar esforço em se adequar aos padrões de apresentação artística de sua época. Moldando-se ao gosto público por música estrangeira, ela acaba por conquistar boa acolhida como intérprete. Em seguida, amplia seus recursos expressivos, e envereda para a composição de letras. Com isso, ela insere-se em “*um mundo machista*”¹⁷², como era o da canção popular, até o período do aparecimento de Dolores Duran. Ela, embora “*mulatinha, gorducha, do subúrbio, venceu a cidade com sua afinação, simplicidade e personalidade forte*”¹⁷³, de acordo com Haag, que, indiretamente, ressalta a condição social limitada de uma pessoa com a aparência física da compositora, em geral, representativa de distinção social, mas lembrada aqui como elemento superado e dissolvidos na dinâmica dos acontecimentos de sua vida artística.

O fato de Dolores ter penetrado no cenário da música brasileira nos anos de 1950, como já citamos acima, pouco receptivo à presença de mulheres, traz à tona o fato relativo à conquista de um espaço, só atingido pela compositora Chiquinha Gonzaga, do início do século. A inserção de ambas, em épocas distintas, no meio artístico centrado em figuras masculinas, exprime o trato social dado à mulher artista no país, até os anos de 1950, constatação justificada por Távola, para quem “*sempre houve um esmagamento da mulher como criadora na área musical. Ela é saudada como cantora ou atriz, mas jamais como criadora*”¹⁷⁴. Com isso, Dolores acaba por representar um desafio a esse meio como forma de “*afirmação de valores femininos numa atividade até hoje machista como a musical*”¹⁷⁵. Para ele, Dolores Duran “*afirma-se como talento dos maiores num ambiente vedado às mulheres até a década de 70*”¹⁷⁶.

em *No other love* (Hammerstein II-Rogers), é praticamente impossível dizer-se quem é”. Cf. TÁVOLA, Arthur. *Vozes do Rio: o sentir brasileiro na cultura carioca*, p.46.

¹⁷² HAAG, Carlos. Artista conquistou afinação e personalidade forte. *Estado de São Paulo*, p.3.

¹⁷³ *Ibidem*, p.3

¹⁷⁴ TÁVOLA, Arthur. *Vozes do Rio: o sentir brasileiro na cultura carioca*, p.47.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.47.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.46.

Em paralelo, à medida que a canção popular se abre para receber, pouco a pouco, mulheres, havia avanços da profissionalização da mulher em outros campos de atuação, que Távola vê como resultado de impasses gerados por novas formas de comportamento que passam a vigor em todo mundo como consequência do pós-Segunda Guerra. Neste sentido, um dos exemplos que contribuíram para as mudanças, de acordo com Marly Rodrigues¹⁷⁷, foi a invenção da pílula anticoncepcional (1954). A autora afirma ser a citada invenção a maior responsável pela mudança de comportamento da mulher, tanto sexual quanto na conquista de novos espaços profissionais, devido à ampliação de possibilidades de sua integração social, antes restrita ao casamento e à criação de filhos. Em relação às mudanças de comportamento sexual e social da mulher, Távola compreende que “*Dolores Duran é a genial expressão de tudo isso em música popular*”¹⁷⁸, não apenas por ter se tornado artista popular, mas também pelo fato de suas letras abordarem relacionamentos amorosos temporários.

Além disso, para Dolores Duran, elementos como ter origem humilde, baixo nível de escolaridade e, mesmo assim, conseguir ser intérprete de canções em diversos idiomas, adquirem valor como idéia de que sua obra traz a marca de uma conquista individual. A esse respeito, Távola, por exemplo, afirma que “*sua escola foi a dura luta pela vida e pela carreira, vinda de menina pobre de subúrbio até chegar à Rádio Nacional, ao disco e, de lá, de modo póstumo, à glória*”¹⁷⁹. Com isso, o Autor entende que existe na obra dessa autora aspectos da configuração contextual de seu tempo, tomando por base declarações do rádio-ator Macedo Neto, com quem Dolores Duran se casara, em 1955, separando-se três anos depois. De acordo com Macedo Neto (apud Távola), “*Dolores, pobre, tendo só o curso primário, trouxe consigo do berço os males que a mataram:*

¹⁷⁷ RODRIGUES, Marly. *A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1996, p.13.

¹⁷⁸ TÁVOLA, Arthur. *Vozes do Rio: o sentir brasileiro na cultura carioca*, p.48.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.41.

coração frágil e amarguras de infância”¹⁸⁰. Porém, Castro não se solidariza com tais afirmações, pois, para ele, possivelmente, as letras elaboradas por ela têm indicações de cronistas dos “anos dourados das boates de Copacabana”, como Antonio Maria, Sérgio Porto, Mister Eco¹⁸¹, com os quais ela convivia. Castro afirma que os citados cronistas a aconselharam a compor canções no gênero musical em gosto nos anos de 1950 (samba-canção), que privilegiam o tema do amor. Essa versão sintoniza com observações do jornalista Miguel Almeida, segundo o qual

*na década de 50, o amor perfeito, platônico e endoidecido habitava a utopia. Era tempo de uma alegria triste, melancólica, de olhos marejados e nunca satisfeitos. As canções, alcunhadas dor-de-cotovelo, que diziam de amores de contra-mão, de paixão por mulheres (ou homens casados) eram comuns à época*¹⁸².

Assim sendo, conforme a afirmação acima, pode-se dizer que, embora veja Dolores Duran como uma inovação na música brasileira, seja pela questão da origem a ser superada, seja por ter havido novos ventos a favor da escalada social da mulher, Távola entende que o mérito maior dessa artista consiste no fato de ela incorporar o tema da “*crise existencial no samba-canção moderno dos anos de 1950*”¹⁸³, bem como absorver aspectos do modernismo¹⁸⁴ nessa vertente musical, o que gerou, na produção da compositora, segundo ele, o trato da “*temática existencial, o começo da liberação da mulher e os frutos da solidão urbana*”¹⁸⁵. Assim, ajustada a todo um conjunto social que liga sua obra a um ambiente específico, a artista Dolores Duran torna-se referência para a época em

¹⁸⁰ TÁVOLA, Arthur. *Vozes do Rio: o sentir brasileiro na cultura carioca*, p.46.

¹⁸¹ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*, p.106

¹⁸² ALMEIDA, Miguel. Dolores Duran: a musa da dor de cotovelo. *Folha de São Paulo*. p.35. São Paulo. 24.out.1984.

¹⁸³ TÁVOLA, Arthur. op.cit, p.45.

¹⁸⁴ Távola, possivelmente, refere-se às proposições iniciais do Modernismo que foram absorvidas pelo cancionário da época, e que consiste em se adotar uma poética voltada para o cotidiano, pois “é nos elementos mais cotidianos e nas atitudes mais simples da vida que se encontra o essencial poético”. Cf. PAASONI, Célia A.N. *Modernismo no Brasil: 1922-1930*. São Paulo: Núcleo, 1998. p.10.

que viveu, como poeta que reproduzia a si mesma em suas canções, pois, conforme palavras do jornalista João Máximo “*seus personagens nas letras eram ela mesma*”¹⁸⁶.

Após conquistar relativa fama no meio musical, morre aos 29 anos, em outubro de 1959, vítima de um colapso cardíaco¹⁸⁷.

Com a morte, desencadeia-se o processo de *glorificação*¹⁸⁸ da artista, cujo nome é associado à canção *A noite do meu bem*, conforme Máximo¹⁸⁹, que ela não chegou a ouvir em disco, bem como vinculado ao modismo das revistas de *Música popular*, uma espécie de *literatura funcional*, de autoria do jornalista Lúcio Rangel¹⁹⁰, especializada em ocorrências da vida particular de artistas.

Como figura de expressão de comunicação, ela ganha duas representações estilizadas de sua vida: um filme¹⁹¹ e um musical¹⁹². Esse resgate da compositora nos faz lembrar o que Antonio Candido afirma sobre o artista: ser ele alguém que desempenha um papel social¹⁹³. Nesse caso, o filme e musical trazem a cantora à tona, e aí se estabelece uma relação entre ela e o público, e é neste último que a obra de Dolores Duran encontra verdadeira ressonância.

¹⁸⁵ TÁVOLA, Arthur. *Vozes do Rio: o sentir brasileiro na cultura carioca*, p.45.

¹⁸⁶ MÁXIMO, João. A ternura antiga está de volta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: p.3, 28. Ago.1984.

¹⁸⁷ ALMEIDA, Miguel. Dolores Duran, a musa da dor de cotovelo. *Folha de São Paulo*, p.35.

¹⁸⁸ TÁVOLA, Arthur. op.cit., p.46.

¹⁸⁹ MÁXIMO, João. op.cit. p.3.

¹⁹⁰ TÁVOLA, Arthur. op.cit. p.46.

¹⁹¹ *Noite do meu bem* converteu-se em filme sobre a vida e a obra de Dolores Duran, sendo dirigido por Jece Valadão, e produzido por Magnus Filme Ltda, em 1969. Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p.265.

¹⁹² *Dolores* é o título do musical, escrito por Douglas Dwight e Fátima Valença, apresentado no Rio de Janeiro em 1999, sendo produzido pelo Centro Cultural Banco do Brasil. Cf. SILVA, Beatriz Coelho. Musical encontra a face alegre de Dolores Duran. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, p.7., 6.Jan.1999.

¹⁹³ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.p.74.

4.2 ...E Maysa canta...sem *Matarazzo*

Maysa nasce no Rio de Janeiro em junho de 1936, mas logo se transfere com a família para São Paulo, onde residirá até iniciar sua carreira artística, como compositora e intérprete de suas próprias canções. Na capital paulista, desde cedo, entre passagens por colégios de freiras e aulas de música, “*por volta dos 12 e 13 anos, começa a compor, sendo “Negro malandro de morro”, “Adeus” e “Agonia” suas primeiras obras*”¹⁹⁴.

Aos 18 anos, sai do internato para casar-se com André Matarazzo, um milionário industrial de São Paulo. No ano seguinte, enquanto espera seu primeiro filho, apresenta-se em casa para pessoas ligadas ao meio artístico, que lhe dão oportunidade de gravar seu primeiro disco *Convite para ouvir Maysa*, conforme Castro, o que acontece após o nascimento do filho¹⁹⁵. Em meio a tais fatos, Maysa enfrenta a primeira situação que contraria seus interesses como artista profissional: a venda comercial do disco, a seu favor, é impedida e reverte “*em favor da campanha contra o câncer, tendo um caráter beneficente, por imposição do marido*”¹⁹⁶. Somado a isso, um outro aspecto relativo à comercialização de seu primeiro disco, que nada acrescentava à sua qualidade técnica, segundo Castro, despertava certo interesse dos produtores: “*o apelo comercial devido ao casamento de Maysa com um milionário*”¹⁹⁷. Além disso, o ensaísta chama a atenção para o fato de ser, na década de 50, impossível uma mulher desse estrato social gravar um disco comercialmente, “*pois pessoas de “boa” família não se misturavam a músicos e cantores (...) e muito menos gravavam discos ou se apresentavam como profissionais*”¹⁹⁸. Isso nos leva a

¹⁹⁴ KESSUANI, Helena. Maysa, eterna paixão. *Jornal da Tarde/Folha de São Paulo*, São Paulo, p.19, 22.jan.1987.

¹⁹⁵ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*, p.110.

¹⁹⁶ MAYSA perde a vida em acidente de automóvel. *Diário Popular*. Rio de Janeiro, p.6. 23. Jan./1977.

¹⁹⁷ CASTRO, Ruy. op.cit, p.110.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.110.

ponderar sobre a ordem social vigente à época, em que uma mulher, por vínculo de casamento com um representante de uma elite burguesa, tem negado o direito à liberdade de expressão, para não expor o nome de família. Com isso, na trajetória artística de Maysa reina o oposto de uma outra história bem conhecida, conforme diz o jornalista Ivo Serra. Para ele, a vida de Maysa é comparável “*a uma história de Cinderela. Mas ao contrário. É a história de uma jovem bonita, milionária, de excelente posição social que se vê atraída pelo microfone e disco*”¹⁹⁹. Em si, a compositora representa uma contradição em relação à origem, que alguns jornalistas sustentam ser a motivação da entrada na vida artística por Dolores Duran, conforme vimos anteriormente. Sob tal aspecto, Maysa, ao abandonar uma condição social, faz valer seus próprios interesses de se tornar artista.

Conforme foi mencionado antes, a boa aceitação do primeiro disco, era “*atribuída a golpe publicitário e capricho de moça rica*”²⁰⁰. Tentada a gravar um segundo disco, Maysa desfaz o laço conjugal. De acordo com a jornalista Helena Kessuani, o segundo disco “*vende em quatro dias, dez mil cópias, uma vendagem excepcional, para uma época em que na classe média emergente não era tão comum se possuir aparelhos de som - rádio-vitrola (...)*”²⁰¹. Com isso, Maysa segue carreira profissional e, conforme Castro, “*assume publicamente a face trágica que exibia nas canções e que talvez fosse sua autêntica face: a da mulher sozinha*”²⁰². Essa afirmação sugere uma certa generalidade em torno da vida particular de Maysa e sua criação artística. Tal correlação é confirmada pela própria compositora que, em uma entrevista a Miguel Araújo, afirma:

minhas músicas sempre refletiam meu estado de alma, minha tristeza e solidão. Nunca consegui escrever nada alegre.(...)Não foi fácil. ser profissional. Para isso, tive que abrir mão de muitas coisas e, no fim, não

¹⁹⁹ SERRA, Ivo. Maysa Matarazzo: dos milhões de cruzeiros aos milhões de fãs. *Manchete*, Rio de Janeiro, n.265, p.21-23, 18.Mai.1957.

²⁰⁰ KESSUANI, Helena. Maysa, eterna paixão. *Jornal da Tarde/Folha de São Paulo*, p.19.

²⁰¹ *Ibidem*, p.19.

²⁰² CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: história e histórias da bossa nova*, p.112.

*podendo mais, larguei o casamento, casa, minha vida de moça de sociedade, para seguir minha verdadeira estrada.*²⁰³

Assim sendo, Maysa alimenta o jogo de representação que tende a unir vida e expressão artística, ao mesmo tempo em que se transforma no estereótipo de uma mulher que oscila entre a ordem estabelecida e a conduta transgressiva de uma *cinderela às avessas*, que acaba conquistando respeito no meio artístico. Com isso, sua figura simbólica expande-se no meio citadino: canta em boates, rádio, televisão²⁰⁴ e atrai interesse pela compreensão da subjetividade do eu em suas canções. Para Samuel Araújo²⁰⁵, Maysa aparece em um período da história do desenvolvimento econômico do Brasil, em que predominava a valorização do bem-estar, que ela, inclusive, abandona, para compor e *cantar* concepções de amor que, certamente, agradavam àqueles que a ouviam e que, concomitantemente, confundiam a pessoa com personagens de suas canções. Como exemplo, Araújo associa os versos da canção *Meu mundo caiu* à compositora, em duplo sentido: pessoal e artístico²⁰⁶. No primeiro caso, por ela abandonar uma vida que a maioria das pessoas deseja; no segundo, por criar, nas letras de suas canções, um *sujeito poético*, quase sempre em conflito com a realidade a que se vê exposto.

Vendo-a como o estereótipo de uma mulher que abandona uma vida pregressa estruturada por valores sociais consagrados, a fim de realizar um sonho maior, Kessuani afirma que “*Maysa trouxe na sua música o drama existencial da mulher de todas as épocas*”²⁰⁷. Para a jornalista, nesse caso, o sucesso da compositora reside não apenas na ruptura de valores sociais, mas também no

²⁰³ ARAÚJO, Samuel. A nostalgia da musa. *Bravo!*, Rio de Janeiro, Ano 4, n.39, p.106.dez.2000.

²⁰⁴ Seu primeiro programa de televisão foi levado ao ar pela TV Record, em 20 de novembro de 1956, quando lança seu primeiro disco. Cf. KESSUANI, Helena. Maysa, eterna paixão. *Jornal da Tarde/Folha de São Paulo*, p.19.

²⁰⁵ ARAÚJO, Samuel. *op.cit.*, p.106.

²⁰⁶ *Ibidem*, p.107.

²⁰⁷ KESSUANI, Helena. Maysa, eterna paixão. *Jornal da Tarde/Folha de São Paulo*, p.19.

estilo de cantar, para ela, “*ímpar, particular. Daí a catarse*”²⁰⁸. Noutras palavras, para Kessuani, Maysa, com seu discurso poético sobre o amor, traduzia, através de seu canto, emoções e sentimentos possivelmente idênticos, ao de outras mulheres, dando-lhes oportunidades para perceberem o mundo (*Meu mundo caiu*) à sua volta. Assim sendo, as letras de Maysa podem ser vistas como forma de organizar, no plano da *ilusão*, uma realidade de época captada pela autora, rearranjada, formalmente, em sua obra, com boa aceitação pública.

Em fins da década de 1950, Maysa adere ao novo estilo que se impõe na música brasileira urbana: a bossa nova. Ao lado dos compositores Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, segue em viagens ao exterior, para apresentações públicas²⁰⁹.

Aos 40 anos, em janeiro de 1977, morre em acidente automobilístico no Rio de Janeiro²¹⁰.

Maysa, ao lado de Dolores, abriu um novo espaço para a mulher, não apenas pelas composições que ambas criaram, mas também porque cantaram e, com a própria voz, tiveram o poder de comover e convencer um público que, *por amor e com amor* saudava sua obra.

²⁰⁸ KESSUANI, Helena. Maysa, eterna paixão. *Jornal da Tarde/Folha de São Paulo*, p.19.

²⁰⁹ BÔSCOLI, Ronaldo. Ave Maysa cheia de graça. *Manchete*, Rio de Janeiro, n.1294, p.15, 5.maio.1977.

²¹⁰ MAYSA morre em desastre de carro na ponte Rio-Niterói. *O Globo*, Rio de Janeiro. p.5, 23.jan.1977.

4.3 Dolores Duran e Maysa: jogo de dados

Os traços biográficos de Dolores Duran e Maysa apresentados acima mostram alguns fatos coincidentes com o *sujeito poético* presente em suas composições, versão sustentada pelos jornalistas acima referidos. Além dessa peculiaridade, comentou-se que a situação social dos anos de 1950 proporcionou a articulação de uma espécie de sistema que teria possibilitado uma filiação dos textos criados por ambas ao contexto social da época. Dessa forma, para o período citado, fatos biográficos coincidentes levam à reflexão de que determinados sentimentos e valores que despontam nas produções de Dolores Duran e Maysa podem ser tomados como um bloco de valores reveladores de uma coletividade, uma vez que a vida oferece a oportunidade de se criar verossimilhança, pois os jornalistas acima citados acreditam que tal realidade é representável. Assim sendo, eles creditam às letras das canções de ambas, o *efeito de espelho* de situações sociais vividas por outras mulheres, à mesma época. Dessa forma, de acordo com a lógica desses observadores, aparentemente, as letras das canções teriam o poder de representar um conjunto analógico no qual se perdia de vista o criador como um *eu-individual*, que passava a ser visto como um ser ambíguo por uma determinada classe de admiradores (preferencialmente, mulheres) que, embalada pelo samba-canção, desenvolvia um movimento de concentrar seus conflitos pessoais no interior do conflito amoroso de um *eu poético* representado nas canções de Dolores Duran e/ou Maysa.

Enquanto fator de alcance na obra, o contexto da época traz, sob registro do cronista Antonio Maria, o modelo de configuração de relacionamentos amorosos:

Cada edifício de apartamentos tem, em média, 50 janelas, por trás das quais se escondem, estatisticamente, três casos de adultério, cinco de amor avulso e solteiro, seis de casal sem bênção e dois entre cônjuges que se uniram

*legalmente, no padre e no juiz. Por trás das 34 janelas restantes, não acontece nada, mas muita coisa está por acontecer. E só continuar comprando os jornais e esperar.*²¹¹

Com isso, enquanto o citado cronista comenta a situação de pares amorosos que vivem fora das normas estabelecidas, também mostra um perfil de desordem, social e moral, dos padrões de comportamento que existia na cidade em que Dolores Duran e Maysa se tornaram artistas conhecidas. Indiretamente, Antonio Maria fornece dados de que a separação de pares amorosos eram freqüentes, e esse modelo funciona, justamente, como *imã* que atrai, predominantemente, o tema do amor nas canções das duas artistas. Era como se a canção, por absorver esse dado, fosse também uma forma de ler o cotidiano da época, tal como a crônica de Antonio Maria, em um grande centro urbano que, em seu exemplo, é o Rio de Janeiro²¹², cidade em que o jornalista vivia e divulgava seus roteiros de vida noturna artística, em jornais e revistas da época²¹³. Maingueneau também é partidário da idéia de que o contexto traz influências relevantes, pois não ignora que a percepção do espaço contribui para formar o escritor, e nisso, também podem se incluir os traços biográficos²¹⁴. Para ele,

*não é possível produzir enunciados reconhecidos como literários sem se colocar como escritor, sem se definir com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição*²¹⁵.

²¹¹ SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Antonio Maria: noites de Copacabana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. p.56.

²¹² Beatriz Resende afirma que a crônica, por seu caráter de ligação com o cotidiano, com o imediato, tem capacidade de comover, provocar e formar opinião e também fazer a história cotidiana da cidade. Cf. RESENDE, Beatriz (Org.). *Crônicas do Rio*. RJ: José Olympio, 1995.

²¹³ Antonio Maria foi cronista de cidade (jornal "O Globo", assinando a coluna "Mesa de pista", revista "Manchete", com a coluna "Revista da semana", considerada o mais completo perfil da vida noturna artística carioca, entre 1955-1959), locutor de rádio ("Rádio Tupy", Rádio Mayrink Veiga"), apresentador de televisão ("TV Tupy", "TV Rio"), compositor ("Sei perder", "Canção da volta", que lançou Dolores Duran como cantora, em 1954; dentre outras) e autor de romance policial ("Romance policial em Copacabana", em 1958). Faleceu no Rio de Janeiro, em 1964. Cf. ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira popular, erudita e folclórica. 2.ed., São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998, p.37-38.

²¹⁴ MAINGUENEAU, Dominique. Introdução. In: __. *O contexto da obra literária*, p.23.

²¹⁵ MAINGUENEAU, Dominique. Paratopia do escritor. In: __. *O contexto da obra literária*, p.27.

Com isso, Maingueneau defende o pensamento segundo o qual o escritor está inserido em seu tempo, pois, de acordo com suas palavras, “o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade”²¹⁶. Dessa forma, é mais provável que o efeito do contexto social tivesse interferido na criação, justificando a boa aceitação de ambas para o público consumidor, até porque o próprio Maingueneau considera que não existe oposição na relação entre o espaço institucional de uma obra e o escritor. Como não vê oposição entre contexto e obra, e sim, um efeito de contribuição complementar, o autor avalia que a “literatura, como configuração institucional, condiciona comportamentos, mas, para criar, o escritor deve explorar esse condicionamento e interferir nele”²¹⁷. Assim sendo, pode-se dizer que amparadas em questões sociais e vivências individuais, Dolores Duran e Maysa criaram uma obra que encontrou eco social, por penetrar em espaços considerados fora de seus domínios particulares e, assim, elas *interferiram neles*.

Esse caráter, aparentemente *experimental* de uma obra, tida como um ressoar de realidade sobre a vida de seu autor, é contestado por Umberto Eco, para quem

*A vida privada dos autores empíricos é de certo modo mais impenetrável que seus textos. Entre a história misteriosa de uma produção textual e o curso incontrolável de suas interpretações futuras, o texto enquanto tal representa uma presença confortável, o ponto ao qual nos agarramos*²¹⁸.

²¹⁶ MAINGUENEAU, Dominique. Paratopia do escritor. In: __. *O contexto da obra literária*, p.27.

²¹⁷ *Ibidem*, p.47.

²¹⁸ ECO, Umberto. Entre autor e texto. In: __. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: M. Fontes, 1997, cap.3, p.104

Com efeito, Eco, ao considerar confiável apenas o texto, provoca um descolamento no amálgama que os jornalistas acima estabelecem entre a vida das compositoras sua produção artística, pois reconhece que, a cada época, a obra adapta-se a uma leitura de acordo com novos parâmetros de abordagem.

Mas... pelo fato de ambas contrariarem a ordem comportamental, até então esperada para as mulheres, por se tornarem compositoras, no período dos anos de 1950, Távola e Kessuani afirmam que Dolores e Maysa são tributárias do *feminismo*. Assim sendo, como se poderia, então, avaliar a contribuição de ambas, sob a óptica do feminismo, no campo musical ?

Inicialmente, elas se utilizaram, em grande parte, de um gênero musical, o samba-canção, e que, segundo Caldas, “*marcaria fortemente a década de 1950*”²¹⁹. Caracterizado por compasso lento²²⁰, seu discurso consistia em

*abordar as desventuras do amor, culminando com a autopunição e o desejo de morte; das divagações diante da perda do grande amor, sem a presença do erótico explicitamente colocado, tudo muito bem comportado, para atender à sociedade da época, sempre sujeita a uma censura prévia, pois não havia como explorar a sensualidade dos relacionamentos*²²¹.

Assim, uma vez definido o gênero musical de predomínio para suas letras, bem como o conteúdo aí presente, podemos citar algumas canções compostas por autores, no citado gênero, para compará-las às composições de Dolores Duran e Maysa.

Por exemplo, Lupicínio Rodrigues, na canção *Um Favor*:

*Eu hoje acordei pensando
Porque eu vivo chorando
podendo lhe procurar
Se a lágrima é tão maldita
Que a pessoa mais bonita
Cobre o rosto pra chorar*

²¹⁹ CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 1985, p.44.

²²⁰ *Ibidem*, p.44.

²²¹ *Ibidem*, p.44.

*e refletindo um segundo
resolvi pedir ao mundo
que me fizesse um favor
para que eu não mais chorasse
que alguém me ajudasse
a encontrar meu amor*²²²

Observa-se que está colocada a questão do sujeito poético à procura de seu objeto amado, diante da falta que este lhe faz.

Um outro exemplo, Néelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, com a canção *O bem e o mal*:

*Nunca é tarde para quem sabe esperar
o que se espera há de apressar
eu plantei o bem e vou colher o que mereço
A felicidade deve ter meu endereço
Eu não sei porque tu falas mal de mim
Se eu tenho certeza do que me convém
Entre o bem e o mal
Tu es a treva eu sou a luz entre nós dois
(...)*²²³

Um outro exemplo, do poeta Cartola, na canção *Sim*:

*Sim
deve haver o perdão para mim
senão nem sei qual será o meu fim
Para ter uma companheira até promessa fiz
Consegui um grande amor mas eu não fui feliz
e com raiva para os céus os braços levantei
Blasfemei
Hoje todos são contra mim
(...)*²²⁴

Todos eles, em comum, mostram a desventura, a perda do amor, a espera. Comparadas às letras de Dolores Duran e Maysa, já analisadas no capítulo anterior, pode-se dizer que elas abordam o tema do amor pelo viés do sujeito poético em moldes semelhantes. Diante disso, vemos que o trato da linguagem

²²² BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*, p.148.

²²³ *Ibidem*, p.147.

não é meio para se marcar diferença de gêneros, conforme nos lembra Simmel²²⁵. Porém a crítica feminista Elaine Showalter, comentando tal aspecto, afirma que, embora comum aos gêneros, as mulheres, ao utilizarem a linguagem na literatura que praticam, revelam que esta “*ainda é assombrada pelos fantasmas da linguagem reprimida*”²²⁶. Assim, a linguagem, segundo ela, é também uma limitação histórica para a mulher, pois sempre houve, na história da cultura da humanidade, que não é assexuada, a dominância masculina, sistema esse referido de forma análoga por Simmel²²⁷. Em sua investigação, porém, Simmel estabelece, como ponto em que atuam as verdadeiras diferenças qualitativas entre os sexos, “*a cultura psíquica*”, que atua especialmente em relação à “*divisão de trabalho*”, para homens e mulheres. Para ele, *o espírito feminino*, no campo do trabalho, caracteriza-se por não fazer dissociações entre o mundo objetivo e o mundo representado pelo *eu* de seu centro afetivo, ou seja, é próprio da mulher integrar sua afetividade, e portanto, sua subjetividade, ao contexto objetivo do trabalho²²⁸. Para Simmel, toda profunda beleza da cultura feminina baseia-se nesta unidade, ou seja, “*nessa solidariedade imediata, orgânica, entre a pessoa e cada uma de suas manifestações, em suma, na indivisibilidade do eu que só conhece um **ou tudo ou nada***”²²⁹. Com isso, chegamos a uma possível esclarecimento sobre o efeito de identidade *vida/obra*, sugerido pelos jornalistas que se referem aos dados biográficos de Dolores Duran e Maysa, que consiste na peculiaridade da unificação do real e do imaginário, em relação ao trabalho de composição de ambas.

Essa vinculação ampara-se em importância, não apenas por justificar a identidade da vida com a obra, mas também, por ter um caráter funcional: serve

²²⁴ BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*, p.152.

²²⁵ SIMMEL, Georg. Cultura feminina. In: __. *Filosofia do amor*, p.68.

²²⁶ SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses - o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.39.

²²⁷ SIMMEL, Georg. op.cit, p.70.

²²⁸ *Ibidem*, p.72.

de meio para articular a exposição pública da vida íntima de ambas, por serem artistas, em revistas e jornais à disposição de quaisquer interessados, interligando dois contextos: o íntimo-pessoal e o público. Tanto Dolores quanto Maysa cederam a esse enlace: a primeira alimentou a criação de revistas do rádio, conforme cita Távola e a segunda, de forma semelhante, teve, de início, como referência a si, o apelo publicitário de um casamento burguês para incentivar o interesse comercial em torno de disco de estréia. Neste caso, se levarmos em conta o meio urbano com sua capacidade de fazer tudo girar em torno do valor mercantil, segundo palavras de Simmel²³⁰, pode-se dizer que essa noção de espaço - público e privado - alimentado pelos veículos de comunicação disponíveis à época, tornou-as alvo de notícias, como estratégia mercadológica e, sendo mulheres, nos anos 50, o caráter de novidade no meio em que atuam possivelmente fez delas um bom produto de venda em uma sociedade urbana de consumo que se configurava, conforme Araújo²³¹. Apesar disso, em termos de visão comercial, *“é próprio da representação de nossa contemporaneidade alimentar o espetáculo expondo a vida privada de seus integrantes”*, conforme lembra Pesavento, quando analisa esse comportamento social já no Rio de Janeiro do início do século XX²³².

A despeito do traço mencionado antes que tornou Dolores Duran e Maysa pessoas sem privacidade, elas têm sido referidas como precursoras da inserção de outras compositoras na canção popular, notadamente, no início dos anos de 1970, conforme afirmação de Távola. Neste sentido, por romperem com uma estrutura,

²²⁹ SIMMEL, Georg. Cultura feminina. In: __. *Filosofia do amor*, p.73.

²³⁰ SIMMEL, Georg. Metrópole e vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*, p.16.

²³¹ ARAUJO, Samuel. A nostalgia da musa. *Rev. Bravo!*, p.107.

²³² PESAVENTO, Sandra Jathay. *O imaginário da cidade; visões do imaginário urbano - Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRSG, 1999. p.202.

diz Luiz Tatit a respeito de ambas: *elas merecem ser lembradas pelo talento e pela audácia exibidos em suas épocas*²³³.

²³³ TATIT, Luiz. Rita Lee e a Era das cantoras na canção popular. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, vol. 54, jan-dez, 1996. p.80.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O amor existe. Mas anda de automóvel [...]. Novas sensações. Novas imagens. A culpa é da vida sempre nova em sua monotonia.

(Mário de Andrade)

Retomando nosso objeto de estudo - *o amor* nas letras de Dolores Duran e Maysa - observamos, com base na teoria platônica do amor, que o trato desse tema reaparece com idêntico perfil significativo, nos textos de Dolores Duran e Maysa. Ao longo das leituras dos mencionados textos, que têm, como base de expressão, o redemoinho psicológico de um *eu*, em seu desejo de alcançar a felicidade, conservam-se marcas peculiares de uma busca amorosa, que se centra no objeto amado, *o outro*.

A crença no amor único e imutável leva o eu a caminhar, por etapas, quase sempre frustradas, para atingir o alvo: êxito na busca, ou seja, ter junto de si a parte que o torna pleno no amor. Neste sentido, a cada etapa, revigora-se nele a perspectiva de Rougemont sobre o amor romântico, o amor-paixão, a vencer obstáculos. Com isso, à medida que justifica o ponto de vista de amor *pleno e complementar*, o sujeito perde-se em outras e novas buscas, temporárias, como se houvesse aí qualquer coisa de renovação de um ciclo vital, moldado por uma metamorfose de decepções ou mesmo novas verdades para si, em seu sentido subjetivo... Assim sendo, por uma lógica interior, o sujeito é envolvido em uma trama que vai, do idílio amoroso, romântico, à perda da fantasia, justificado pela *tradição* de unicidade no amor, que ele sempre busca, e sempre perde, para buscar novamente. Em sua crença geral, o sujeito age por uma espécie de *ato de*

exceção, pois a culpa não é sua, e sim, como disse Mário de Andrade na epígrafe: “*A culpa é da vida sempre nova em sua monotonia*”²³⁴.

Assim sendo, ao mesmo tempo em que se articula a visão de amor, a partir da óptica do eu poético, em seu estado encantatório de molde platônico, manifesta-se o laço que o lugar de uso do sujeito poético desempenha na compreensão do amor.

Sob meandros, o amor existe na redoma fictícia chamada *casa*, à qual se pode associar, com algum percalço, o platonismo, diferentemente de outros espaços, nos quais o amor sobrevive, entre esperança e realidade.

Como esperança, o eu alimenta o sonho do encontro com o outro, por entre incertezas, no palco de uma nova espécie de paisagem, a cidade, em meio à multidão, que, segundo Antonio Candido, “*é fonte de um fantástico que a imaginação descobre nas dobras do cotidiano*”²³⁵, ao citar a obra de Baudelaire, em que a multidão é vista como um elemento que se estabelece com poder de interferir no ambiente urbano das metrópoles. Tais lugares, denominados centros do capitalismo internacional, segundo Maria Cristina Machado, são também “*o locus da modernidade*”²³⁶. Nesse espaço, pois, alinhamo-nos com a definição de Baudelaire, para quem, diante de uma pintura de Constantin Guy, “*a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eteno e imutável*”²³⁷. A respeito das duas contribuições, Benjamin comenta que o elemento transitório, limitado, é condicionado por fatores como época, moda, moral e paixões, e elemento imutável, *não seria assimilável... sem o segundo*²³⁸. Assim sendo, organizamos uma analogia para a representação do amor em Dolores Duran e Maysa. Em suas letras, o caráter

²³⁴ ANDRADE, Mário. A escrava que não é Isaura. In: ___. *Obra imatura*. São Paulo: Livraria Martins, 1960. p.211.

²³⁵ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993. p.263.

²³⁶ MACHADO, Maria Cristina. Gonzaga de Sá, um flâneur com “pés-de-chumbo”: a cidade e a modernidade em Lima Barreto. *Rev. Sociedade e Estado*, vol. XIII, n.1, jan/jul. 1998, p.189.

²³⁷ BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*, p.14.

transitório do amor conduz o eu a uma nova busca, confirmando-lhe o aspecto efêmero, em parte, e o definitivo que consiste na crença no amor, a melhor da parte das manifestações simbólicas do eu poético.

Assim sendo, juntando a *metáfora* de amor eterno, com o desencontro amoroso, temos, no urbano, como diria Beatriz Borges, “*a grande metáfora do samba-canção*”²³⁹, a embalar o sonho de um bem infinito, o amor romântico, mas que... “*anda de automóvel*”²⁴⁰, como nos lembra Mário de Andrade, numa possível comparação com a natureza movediça do amor que, por isso, na maior parte das canções, associa-se a decepções, com suas mais diversas conseqüências, que vão desde o inconformismo pela solidão, e espera do amado ausente, até o ponto de se terem situações que transformam o amor em uma “*utopia urbana*”²⁴¹. Como exemplo, o eu, em sua tentativa de preservá-lo, vincula o amor a um lugar imaginário, onde ele resista com matéria simples e do cotidiano (canção *Minha toada* - Dolores Duran).

Como realidade, dissolvido em ambientes formados por *noite, frio, escuridão, luzes artificiais*, o amor se estilhaça, e sua característica de eterno esmorece. Com isso, o eu se descobre sozinho, magoado, amargurado, tal como constata Sergius Gonzaga, ao depreender o choque da relação de subjetividade do eu com a realidade, na vivência do “*amor nos tempos modernos*”²⁴². Moldado por tal perspectiva, o eu poético de nossas compositoras adota uma moral para sua própria sobrevivência: credita o amor à caducidade, ou seja, confere-lhe *status* de bem do passado, idéia bem realizada pela poesia de Noel Rosa, sem ter

²³⁸ BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p.17.

²³⁹ BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura & paixão*, p.15.

²⁴⁰ ANDRADE, Mário. A escrava que não é Isaura. In: ___. *Obra imatura*, p.211.

²⁴¹ De acordo com Philadelpho Menezes, Karl Mannheim define a utopia como “*todo estado de espírito que esteja em incongruência com a situação imediata e a transcenda onde a transcendência represente uma ruptura com as amarras de ordem existente*”. Cf. MENEZES, Philadelpho. *A crise de passado: modernidade. Vanguarda. Metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994. p.10.

²⁴² GONZAGA, Sergius. O túnel. In: SCHULER et alii, Donald. *O amor na literatura*, Coordenação do Livro e Literatura da Secretaria Municipal de Cultura. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1982. p.78.

como resistir à vida moderna, por esta usar a linguagem do amor como um molde mal-arrumado, um *plágio* (canção *Escuta, Noel* - Maysa). Essa possibilidade justifica uma próxima: transformá-lo em objeto perecível, servindo a outros interesses presentes na cidade grande (canção *Negro malandro de morro* - Maysa): nesse exemplo, atentemos para o conselho dado ao amante abandonado: escreva numa canção suas mágoas e será famoso. Coincidência à parte, ambas, Dolores Duran e Maysa, contribuem para esse jogo de espelhos entre vida particular e obra escrita, tornada pública pelo viés da dor amorosa, na qual as reflexões do sujeito poético revelam a identidade do inconformismo e inadaptação a um estado de sofrimento em que ele se encontra. Com isso, *nossas meninas* ganham um espaço maior nos meios de divulgação de sua música, e tornam-se exemplos de experiência singular, nova, que as inscreve como indivíduos em seu próprio tempo, em sua própria história. Acatadas como artistas que se impuseram com suas canções, abriram precedentes para que outras se manifestassem, conforme Tatit²⁴³, quase duas décadas depois. Como ponto de referência para outras compositoras (Rita Lee, Marina Lima, Thereza Tinoco e Ângela Ro Ro, por exemplo), a poética do amor em Dolores e Maysa torna-se porto para novas formas de expressar, por novos *engenho, pena e voz* femininos, sobretudo, o erótico do amor. Este, após ambas, conforme nos confirma Tárík de Sousa, a partir dos anos de 1980, “*irrompe claro e sem véus na paisagem da música popular brasileira*”²⁴⁴.

²⁴³ TATIT, Luiz. Rita Lee e a era das cantoras na canção popular. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, p.80.

²⁴⁴ SOUSA, Tárík. Ai, meu amor, estamos mais safadas: o erotismo na MPB. In: ___. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.p.102.

6 FONTES BIBLIOGRÁFICAS GERAIS

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. São Paulo: Livraria Martins, p.201-299, 1960.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos, 9.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Textos selecionados por Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v.1)

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1.ed., São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Ltda, 1975.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin, José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1990. (Edição pastoral)

BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura & paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982. (Coleção Edições do Pasquim)

BUCK-MORSS, Susan. "Estética e Anestética: O "ensaio sobre a Obra de Arte" de Walter Benjamin reconsiderado". *Rev. Travessia*, n.33, p.11-41, ago-dez. 1996.

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Luz neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Estúdio Nobel, 1995.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CARVALHO, Castelar de, ARAÚJO, Antonio Martins de. *Noel Rosa: Língua e estilo*. Rio de Janeiro: Thex/Biblioteca da Universidade Estácio de Sá, 1999.

CASTRO, Rui. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

DÉCIO, João. A problemática do “Eu” no Romance de Vergílio Ferreira. *Rev. Arquivos*, v.4, n.1, p.85-94, jan.1982.

DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Tradução de Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Perspectiva, 1989.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: M. Fontes, 1997.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira popular, erudita e folclórica. 2.ed. São Paulo: Art/Publifolha, 1998.

- FREUD, Sigmund. *Obra completa*. Tradução de José Octavio de Aguiar. Rio de Janeiro: Imago, [197-], v.18.
- GODOY, Maria Lucia. *Edu Lobo, muitos palcos e uma arena: lirismo e protesto na MPB*. São Paulo: USP, 1999. (Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas)
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GONZAGA, Sergius. O túnel. In: SCHULER et alii, Donaldo. *O amor na literatura*. Coordenação do Livro e Literatura da Secretaria Municipal de Cultura. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, p.77-83, 1982.
- GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica - Cartografia do Desejo*. 6.ed., Petrópolis: Vozes, 1986.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de Amor*. Trad.: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- MACHADO, Meria Cristina. Gonzaga de Sá, um *flâneur* com “pés-de-chumbo”: cidade e modernidade em Lima Barreto. *Revista Sociedade e Estado*, vol.XIII, n.01, p.189-223, jan./jul., 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução Marina Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção leitura e crítica)
- MATOS, Maria Izilda S. de, FARIAS, Fernando A. *Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino e o masculino e suas relações*. 2.ed., Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1999.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997.

MATTA, Roberto da. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1991.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Boitempo, 2000.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

MILLAN, Betty. *O que é amor*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos)

MIRANDA, José Fernandes. *Da Idade Média ao Trovadorismo*. Porto Alegre: Saga, 1987.

MORAES, José Geraldo Vinci. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

OVÍDIO. *A arte de amar*. Tradução de António Borges Coelho. Lisboa: Presença, 1972.

PAASONI, Célia A.N. *Modernismo no Brasil: 1922-1930*. São Paulo: Núcleo, 1998.

PEIXOTO, Afrânio. *Panorama da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1940.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRS, 1999.

PESSANHA, José Américo Motta (Org.). *Platão: diálogos*. Tradução de José Cavalcante de Souza e João Cruz Costa. 5.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PESSOA, Fernando. *Poesias coligadas: quadras ao gosto popular/novas poesias inéditas*. 6.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 197-.

_____. *Os melhores poemas de Fernando Pessoa*. 6.ed., São Paulo: Global, 1988.

- PHILIPPE, Marie-Dominique. *O amor na visão filosófica, teológica e mística*. Tradução de Celeste Magalhães Souza. Petrópolis: Vozes, 1998.
- PIETROLUONGO, Márcia Atála. O mito da mulher moderna. *Rev. Letras & Letras*, Uberlândia, 13(2), p.205-218, jul/dez.1997.
- PORTELA, Girlene Lima. *Da tropicália à margindália: o intertexto* (“a que será que se destina ?”) na produção de Caetano Veloso. Feira de Santana: Editora da Universidade Estadual de Feira de Santana, 1999.
- REETH, Claude Van Claude. O banquete ou a ilusão amorosa: leitura de Freud à luz do Banquete. *Rev. Kriterion*, Belo Horizonte. V.70, n.1. p.107-123, dez. 1977
- RESENDE, Beatriz (Org.). *Crônicas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- RIBEIRO NETO, Amador. *Errante folião viajante: uma abordagem das canções de carnaval de Caetano Veloso*. São Paulo: USP, 1993. (Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas).
- RODRIGUES, Marly. *A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ática, 1996. (Coleção Série Princípios)
- ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela ? - História material em Walter Benjamin em “Trabalho de Passagens”. *Revista da USP*, n.15-16, p.51-75, set/out./nov. 1993.
- ROUGEMONT, Denis. *O amor e o ocidente*. Tradução: Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachepuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.
- SALOMÃO, Jayme (Org.). *Freud - vida e obra*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. [Coleção Os pensadores].
- SANCHEZ, José Luis. *Jobim: a simplicidade do gênio*. Rio de Janeiro: Record, 1995

- SANTOS, João Camilo dos. *Os malefícios da literatura do amor e da civilização: ensaios sobre Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Fim de Século, 1992.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Antonio Maria: noites de Copacabana*. 4.ed., Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. (Perfis do Rio).
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses - o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p.23-57, 1994.
- SILVA, Adriana Levino da. O itinerário do sol: o tempo em Caetano Veloso. Brasília: UnB, 1998. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Instituto de Letras).
- SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. Tradução de Luis Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. A metrópole e a vida mental. Tradução de Sérgio Marques do Reis. In: VELHO, Otavio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979.
- SOUZA, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- STENDHAL. *Do amor*. Tradução de Ana Moura. Lisboa: Pergaminho, 1997.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *A canção*. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. Rita Lee e a Era das cantoras na canção popular. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: vol.54, p.75-80, jan-dez. 1996.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1978.
- WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996, p.191-219.

WOOLF, Virginia. *Profissão para mulheres*. Tradução de Patrícia de Freitas Camargo. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

7 FONTES BIBLIOGRÁFICAS REFERENTES À DOLORES DURAN

ALMEIDA, Miguel de. Dolores Duran, a musa da dor de cotovelo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24.out.1984.

DURAN, Dolores. *Só ficou a saudade*. Rio de Janeiro: Nossa terra, 1957. 1partitura (10p). Orquestra.

_____. *Por causa de você*. Rio de Janeiro: Euterpe, 1957. 1partitura (4p). Piano.

_____. *Estrada do sol*. Rio de Janeiro: Nossa terra, 1958. 1partitura. (2p) Piano

_____. *Não me culpes*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1958. 1partitura.(2p) Piano.

_____. *Solidão*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1958. 1partitura. (2p)Piano.

_____. *Deus me perdoe*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1959.1partitura. (2p). Piano e Acordeon.

_____. *Fim de caso*. Dolores Duran [compositora]. In:____. Dolores Duran [S.l.]: Copacabana Records/ EMI-Odeon Music.(1959). 2CD (40min.06segs.). Faixa 1(2min.40segs.). Remasterizado em digital.

_____. *A noite do meu bem*. D.Duran [compositora]. In:____. Dolores Duran [S.l.]:Copacabana Records/EMI-Odeon Music.(1959). 1CD (40min.24segs.). Faixa 1(2min.58segs.). Remasterizado em digital.

_____. *Olha o tempo passando*. São Paulo: Ricordi brasileira,1959. 1partitura. (2p). Piano.

_____. *Quem sou eu?* São Paulo: Seresta edições musicais, 1959. 1partitura. (2p).Piano.

_____. *Pela rua*. São Paulo: Ricordi brasileira,1959.1partitura. (2p). Piano. 1959.

_____. *Se eu tiver*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1959.1partitura. (4p). Piano

_____. *Canção da tristeza*. São Paulo: Ricordi brasileira,1959. 1partitura (2p). Piano e Acordeon.

_____. *Falsos amigos*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1959. 1partitura (2p).
Piano/Acordeon.

_____. *O negócio é amar*. São Paulo: Seresta edições musicais, [1959?]. 1partitura
(12p). Piano.

_____. *Ternura antiga*. Rio de Janeiro: Euterpe, [1959?]. 1partitura. (3p). Piano.

_____. *Tome continha de você*. São Paulo: Ricordi brasileira, [1959?]. 1partitura.
(2p). Piano.

_____. *Idéias erradas*. São Paulo: Seresta edições musicais, [1959?]. 1partitura
(2p). Piano.

_____. *Castigo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1958. 1partitura. (4p).Piano

_____. *Leva-me contigo*. Rio de Janeiro: Euterpe, [1959?]. 1partitura. (3p). Piano.

_____. *Noite de paz*. São Paulo: Seresta edições musicais, (1959?). 1 partitura.
(2p). Piano.

_____. *Minha toada*. D.Duran [compositora]. In: ____ : Dolores Duran [S.l.]:
Copacabana Records/EMI-Odeon Music.(s/d). 1CD (40min.06segs.). Faixa
8(2min.28min.). Remasterizado em digital.

_____. *Se é por falta de adeus*. Rio de Janeiro: Euterpe, [1959?]. 1partitura (8p).
Piano.

_____. *Que é que eu faço?* Rio de Janeiro: Edições musicais samba, [1959]. 1
partitura. (2p).

HAAG, Carlos. Artista conquistou o país com afinação e personalidade
forte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06.jan.1999.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em
Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997.

MÁXIMO, João. A ternura antiga de Dolores está de volta. *Jornal do Brasil*. Rio
de Janeiro, 28.ago.1984.

NOVA História da música popular brasileira, Fascículo Dolores Duran e Tito Madi. 2.ed., São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SILVA, Beatriz Coelho. Dolores Duran, 25 anos depois, a voz que o povo não esqueceu. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24out.1984.

_____. Musical encontra a face alegre de Dolores Duran. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06.jan.1999.

TÁVOLA, Arthur. *Vozes do Rio: o sentir brasileiro na cultura carioca*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1991. (separata de discursos, pareceres e projetos, n.64.)

8 FONTES BIBLIOGRÁFICAS REFERENTES À MAYSA

ARAÚJO, Samuel. A nostalgia da musa. Revista *Bravo!* Rio de Janeiro, Ano 4, n.39, p.104-107, dez.2000.

AUGUSTO, Sérgio. Viva Maysa: uma cinderela às avessas. *Folha de São Paulo*, São Paulo.p.4, 19.set.1990.

BÔSCOLI, Ronaldo. Ave Maysa cheia de graça. *Manchete*, Rio de Janeiro, n.1294, p.15, 5.maio.1977.

KESSUANI, Helena. Maysa, eterna paixão. *Jornal da Tarde/Folha de São Paulo*, São Paulo, 22.jan.1987.

MAYSA. *Não vou querer*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1956. 1partitura (2p). Piano e Acordeon.

_____. *Quando a saudade vem*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1956. 1partitura (2p). Piano e Acordeon.

_____. *Agonia*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1956. 1 partitura. (2p). Pieno e Acordeon.

_____. *Marcada*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1956. 1partitura (2p). Piano e Acordeon.

_____. *Rindo de mim*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1956. 1partitura (2p). Piano e Acordeon.

_____. *Adeus*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1956. 1partitura (2p). Piano e Acordeon.

_____. *Tarde triste*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1956. 1partitura (2p). Piano e Acordeon.

_____. *Resposta*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1956. 1partitura (2p). Piano e Acordeon.

_____. *Escuta, Noel*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1958. 1partitura (2p). Piano e Acordeon.

_____. *Meu mundo caiu*. São Paulo: Nossa terra, 1958. 1 partitura. (2p). Piano.

_____. *Felicidade infeliz*. São Paulo: Nossa terra, 1958. 1 partitura.(9p). Orquestra.

_____. *Ouçã*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1959. 1partitura (2p). Piano e Acordeon.

_____. *O que...* São Paulo: Ricordi brasileira, 1959. 1partitura (2p). Piano e Acordeon.

_____. *Negro malandro de morro*. São Paulo: Ricordi brasileira,1957. 1partitura (2p). Piano e Acordeon.

_____. *Toda tua*, 1959. Rio de Janeiro: Nossa terra, 1959. 5partituras. (23p). Orquestra.

MAYSA perde a vida em acidente de automóvel. *Diário Popular*. São Paulo, 23.jan.1977.

MAYSA morre em desastre de carro na ponte Rio-Niterói. *O Globo*. Rio de Janeiro, 23.jan.1977.

SERRA, Ivo. Maysa Matarazzo: dos milhões de cruzeiros aos milhões de fãs. *Revista Manchete*, n.265, p. 21-23, 18.maio.1957.

ANEXOS

ANEXO A: Letras das canções de Dolores Duran

Letras das canções de Dolores Duran

1. Só ficou a saudade (1957)

O meu amor por você
Que há tanto tempo nasceu
Ao ver que foi desprezado
Há pouco tempo morreu
Só ficou é bem verdade
A saudade, já se vê
Ficou somente a saudade
Do meu amor por você
Quando por mim você passa
Desvia logo o olhar
Fingindo que tem remorso
Da dor que me fez passar
Não finja mais eu lhe peço
Pois fingimento para quê
Se só ficou a saudade
Do meu amor por você.

2. Por causa de você (1957)

Ah! Você está vendo só
Do jeito que eu fiquei
E que tudo ficou
Uma tristeza tão grande
Nas coisas mais simples que você tocou
A nossa casa, querido,
Já estava acostumada, guardando você
As flores na janela sorriam, cantavam
Por causa de você
Olhe, meu bem, nunca mais
Nos deixe, por favor
Somos a vida e o sonho
Nós somos o amor
Entre meu bem, por favor,
Não deixe o mundo mau lhe levar outra vez
Me abrace simplesmente
Não chore, não lembre,
Não fale, meu bem

3. Não me Culpes (1958)

Não me culpes se eu ficar meio sem graça
Toda vez que você passar por mim
Não me culpes se os meus olhos o seguirem
Mesmo quando você nem olhar pra mim
E essas coisas custam muito pra passar
Não me culpe, não
Pois vai ser assim

Toda vez que você passar por mim

4. Estrada do Sol (1958)

É de manhã
Vem o sol mas os pingos da chuva
Que ontem caiu
Ainda estão a brilhar
Ainda estão a dançar
Ao vento alegre que me traz esta canção
Quero que você me dê a mão
Que eu vou sair por aí
Sem pensar no que foi que sonhei,
Que chorei, que sofri
Pois a nossa manhã
Já me fez esquecer
Me dê a mão, vamos sair pra ver o sol.

5. Solidão (1958)

Ai, a solidão vai acabar comigo
Ai, eu já nem sei o que faço, o que digo
vivendo na esperança de encontrar
Um dia um amor sem sofrimento
Vivendo para o sonho de esperar
Alguém que ponha fim ao meu tormento
Eu quero qualquer coisa verdadeira
Um amor, uma saudade,
Uma lágrima, *um amigo*
Ai, a solidão vai acabar comigo

6. Castigo (1958)

A gente briga
Diz tanta coisa que não quer dizer
Briga pensando que não vai sofrer
Que não faz mal se tudo terminar
Um belo dia
A gente entende que ficou sozinho
Vem a vontade de chorar baixinho
Vem o desejo triste de voltar
Você se lembra
Foi isso mesmo que se deu comigo
Eu tive orgulho e tenho por castigo
A vida inteira pra me arrepender
Se eu soubesse
Naquele dia o que eu sei agora
Eu não seria esse ser que chora
Eu não teria perdido você

7. Falsos amigos (1959)

Esses falsos amigos
Que vivem dizendo
Que eu devo ir embora
Eles vão criar caso
Arruinar minha vida
E depois dão o fora
Botam tanto defeito nela
O que é bom ninguém vem contar
Mas depois se eu brigar com ele
Ninguém vai me aturar
Pode ser que a gente um dia
Se separe e que chegue
Até mesmo a se odiar
Mas enquanto ela for minha
Ela é perfeita
Eu sou mais ela
Nada mais tenho a falar

8. Pela rua (1959)

No ar parado
Passou um lamento
Riscou a noite
E desapareceu
Depois a lua
Ficou mais sozinha
E foi ficando triste
E também se escondeu
Na minha vida
Uma saudade meiga
Soluçou baixinho
No meu olhar
Um mundo de tristezas
Veio se aninhar
Minha canção
Ficou assim sem jeito
Cheia de desejos
E eu fui andando
Pela rua escura
Pra poder chorar

9. Fim de Caso (1959)

Eu desconfio
Que o nosso caso esté na hora de acabar
Há um adeus em cada gesto, em cada olhar
Mas nós não temos é coragem de falar
Nós já tivemos a nossa fase de carinho apaixonado
De fazer versos, de viver sempre abraçados
Naquela base do *só vou se você for*
Mas de repente fomos ficando cada dia mais sozinhos
Embora juntos cada qual tem seu caminho
E já não temos nem vontade de brigar
Tenho pensado e Deus permita que eu esteja errada
Mas eu estou, ah ! eu estou desconfiada
Que o nosso caso está na hora de acabar.

10. Olhe o tempo passando (1959)

Olhe, você vai embora
Não me quer agora
Prometi voltar
Hoje, você faz pirraça
E até acha graça
Sem me ver chorar
A vida acaba um pouco todo dia
Eu sei e você finge não saber
E pode ser que quando você volte
Já seja um pouco tarde pra viver
Olhe o tempo passando
Você me perdendo, com medo de amar
Olhe se eu fico sozinha
Acabo cansando de tanto esperar

11. A noite do meu bem (1959)

Hoje eu quero a rosa mais linda que houver
E a primeira estrela que vier
para enfeitar a noite do meu bem
Hoje eu quero paz de criança dormindo
E abandono de flores se abrindo
Para enfeitar a noite do meu bem
Quero a alegria de um barco voltando
Quero ternura de mãos se encontrando
Para enfeitar a noite do meu bem
Ah! Eu quero o amor,
O amor mais profundo
Eu quero toda a beleza do mundo
Para enfeitar a noite do meu bem
Ah! Como esse bem demorou a chegar
Eu já nem sei se terei no olhar
Toda pureza que eu quero lhe dar

12. Canção da tristeza (1959)

Que eu nunca mais escute o som da tua voz
Que eu não te veja mais, jamais
E que não me comova mais o teu olhar
Que tudo teu em mim se vai
E mais além se eu te lembrar
Terá que ser assim, com mágoa e dor...
Que eu viva para sempre a morte deste amor

13. Deus me perdoe (1959)

Deus me perdoe
Pelos teus olhos que não cansam de chorar
Deus me perdoe pela tristeza
Pelos perdões que eu ouvi sem perdoar
E da ternura que eu não quis
Eu me pergunto
Que foi que eu fiz
O tempo todo eu só erre
Deus me perdoe pelo amor que eu não te dei

14. Quem sou eu ? (1959)

Se mil vezes você me deixar e voltar,
Eu aceito.
Quem sou eu pra dizer o que é
E o que não é direito ?
Meu amor é sincero,
É amor e será sempre assim.
Quem sou eu pra querer que você
Goste apenas de mim ?
Se mil vezes você me trair,
Perdoarei.
E palavras amargas e tristes
Jamais lhe direi.
Sou assim,
Ai de mim !
Sou assim e não posso mudar.
Meu amor é mais forte que eu
Quem sou eu pra lutar ?

15. Se eu tiver (1959)

Se eu tiver que começar de novo
De tentar outra vez depois de ter te amado
Se eu tiver de esconder minha mágoa
E em outra ternura esquecer o passado
Se eu tiver de chorar escondido
Pra que ninguém saiba que eu choro por ti

Se eu tiver de ouvir outra vez
E apertar outras mãos,
Não podendo fugir
Se eu tiver de dizer que vou bem
E ao lado de alguém eu sorrir e viver
Se eu tiver de matar a saudade com sinceridade
Eu prefiro morrer

16. Tome continha de você (1959)

Tome continha de você, meu bem
Não deixe essas mulheres me roubar você
É perigoso, eu tenho medo
Que elas descubram o amor que você é.
Se aparecer uma mulher assim
Com essa banca de mistério assim
Lembre dos conselhos tão certinhos que eu lhe dou
E tome continha de você
Sei que a tentação anda soltinha por aí
Cuidado bem
É bom se prevenir
E vai ser preciso muita fé, muito amor
Para você resistir
E assim
Tome continha, por favor
Guarde pra mim todinho o seu amor
Lembre desta vida tão bonita que eu lhe dou
Tome continha de você, meu bem
Que eu seu tomar conta de mim, de mim
Que eu sei tomar conta de mim.

17. Ternura Antiga [1959?]

Ai, a rua escura, o vento frio,
Esta saudade, este vazio,
Esta vontade de chorar
Ai, tua distância tão amiga
Esta ternura tão antiga
E o desencanto de esperar
Sim, eu não te amo porque quero
Ai, se eu pudesse esqueceria
Vivo e vivo só, porque te espero
Ai, esta amargura, esta agonia

18. O negócio é amar [1959?]

Tem gente que ama
que vive brigando
E depois que briga
acaba voltando
Tem gente que canta
por que está amando
Quem não tem amor

Leva a vida esperando
Uns amam pra frente
e nunca se esquecem
Mas são tão pouquinhos
que nem aparecem
Tem uns tão fracos
e dão pra beber
Outros fazem samba
e adoram sofrer
Tem apaixonado
que faz serenata
Tem amor de raça
e amor vira-lata
Amor com champanhe
amor com cachaça
Amor nos iates
nos bancos da praça
Tem homem que briga
pela bem-amada
Tem mulher maluca
que atura porrada
Tem quem ama tanto
que até enlouquece
Tem quem dá a vida
por quem não merece
Amores à vista
amores a prazo
Amor ciumento
que só cria caso
Tem gente que jura
que não volta mais
Mas jura sabendo
que não é capaz
Tem gente que escreve
até poesia
E rima saudade
com hipocrisia
Tem assunto à beça
pra gente falar
Mas não interessa
o negócio é amar.

19. Que é que eu faço ? [1959?]

Se não é amor,
Por que é que eu sinto esta vontade de chorar ?
Se não é amor,
Por que é que eu sinto esta saudade sem parar ?
Se não é amor,
Por que sé tu vens alegrar o meu viver,
Com velhas palavras,
Lindas palavras que só tu sabes dizer ?
Se não é amor,

Por que é que eu tinha de escrever esta canção ?
Se não é amor,
Por que é que eu fico assim feliz quando
Te abraço ?
Mas, se for amor,
Responde coração,
Responde meu amor,
Que é que eu faço ?

20. Idéias erradas [1959?]

Não faças idéias erradas de mim
Só porque eu quero você tanto assim
Eu gosto de você mas não esqueço
De tudo quanto valho e mereço.
Não pense que se você me deixar
A dor será capaz de me matar
De um verdadeiro amor
Não se aproveita
E não se faz senão aquilo que enobrece
Depois se ele se vai
A gente aceita, a gente bebe, a gente chora, mas esquece
Depois se ele se vai
A gente aceita, a gente bebe, a gente chora, mas esquece.

21. Noite de Paz [1959?]

Dai-me, Senhor, uma noite sem pensar
Dai-me, Senhor, uma noite bem comum
Uma só noite em que eu possa descansar
Sem esperança e sem sonho nenhum
Por uma só noite assim posso trocar
O que eu tiver mais puro e mais sincero
Uma só noite de paz
Pra não lembrar
Que não devia esperar
E ainda espero

22. Leva-me contigo [1959?]

Ai, leva-me contigo
Pela noite eterna
Da tua amargura
Deixa que eu te ofereça
Todo este carinho, toda esta ternura
Não me deixes chorar novamente
No tormento desta solidão
Não me deixes viver entre as coisas
Que foram tão nossas
Dá-me a tua mão
Ai, leva-me contigo
Perde a minha vida

Quando te perderes
Deixa que te dê meus olhos
Para que tu chores
Sempre que sofreres
Segue o teu sonho impossível
Não tentes fugir
O que eu quero
É ficar a teu lado
E te amar sempre, sempre
Sem nada pedir

23. Se é por falta de adeus [1959?]

Se é por falta de adeus
Vá-se embora desde já
Se é por falta de adeus
Não precisa mais ficar
Seus olhos vivem dizendo
O que você teima em querer esconder
A tarde parece que chora
Com pena de ver este sonho morrer.
Não precisa iludir
Nem fingir, nem chorar
Não precisa dizer
O que eu não quero escutar
Deixe meus olhos vazios
Vazios de sonhos e dos olhos seus
Não é preciso ficar
Nem querer enganar
Só por falta de adeus.

24. Minha Toada [1959?]

Minha roça, meu cavalo
Minha casa de sapé
Minha lua, meu cachorro
Minha viola e você
Minha noite enluarada,
Meu amor, minha canção
Meu riacho, minha estrada
E você no coração

ANEXO B: Letras das canções de Maysa

Letras das canções de Maysa

1. Não vou querer (1956)

Não vou querer, nem mesmo tu
Fazer da dor uma ilusão
Não posso mais, nem mesmo tu
Esconder a desilusão
Não te enganei, nem me enganaste
Aconteceu
Já me amou, já te amei, tudo morreu
Não vou sofrer, não vais chorar
Vamos viver enfim
Serei feliz e tu terás o que não tens em mim
Não adianta mais tentarmos reagir
Da realidade, não se pode fugir.

2. Quando a saudade vem (1956)

Nem que algum dia eu venha a chorar
e viver pelos cantos sem nunca te ver
eu só quero o presente podendo te amar
Pois futuro sem ti eu não vou querer ter
São tão poucos os momentos, que são como agora
Em que estamos tão perto e te tenho para mim
Grande amor que não posso e não quero esconder
Vou vivendo esta vida curtindo esta dor
Eu só quero que um dia, tu possas
Saber o que é o amor.

3. Agonia (1956)

Neste mundo de agonias
Há quem viva de ilusões
Com sorrisos de alegria
Com a alma aos turbilhões
Faz pouco da realidade
Que é triste para quem vive assim
E que pensa que a felicidade
Se consegue pra sempre sem fim
Quando acorda é tarde e em vão
Vão atrás da felicidade
Mas quem mora em seu coração
é a dor de um triste...saudade.

4. Marcada (1956)

Só tu não estás vendo
A minha agonia
Marcada em meu rosto
De noite e de dia
Sofrendo calada

chorando sozinha
Trazendo comigo
A dor que é só minha
Procuro em vão
Na fantasia
Um pouquinho só, de alegria.

5. Rindo de Mim (1956)

Vejo na luz da cidade
Tanta ironia, tanta falsidade
Sinto tão grande agonia
Quando o sol se deita, e se vai a tarde
Não sei porque a tristeza
Escolhe esta hora pra me acompanhar
Sol meu amigo, não me deixe chorar
Quando as primeiras estrelas
No céu aparecem a piscar
Sei que estão rindo de mim
Por ainda esperar
O amor que a noite levou,
pra tão longe de mim
E foi numa noite, de estrelas assim.

6. Adeus (1956)

Adeus, palavra tão corriqueira
Que diz-se a semana inteira
A alguém que se conhece
Adeus, logo mais eu telefono
Eu agora estou com sono
Vou dormir pois amanhece
Adeus... uma amiga diz à outra
Vou trocar a minha roupa
Logo mais eu vou voltar
Mas quando esse adeus tem outro gosto
Que só nos causa desgosto.
Esse adeus você não dá.

7. Tarde Triste (1956)

Tarde triste, me recorda outros tempos
Que saudades, que saudades,
Vivo só, num turbilhão de pensamentos
De saudades, de saudades
Por onde andaré quem amei
Será que também vive assim
Sofrendo como só eu sei
Pensando um pouquinho em mim
Tarde triste, noite vem
Já está descendo
E eu sozinha, sofrendo.

8. Resposta (1956)

Ninguém pode calar dentro de mim
Esta chama que não vai passar
É mais forte que eu e não
Quero dela me afastar
Eu não posso explicar quando
Foi e nem como ela veio
E só digo o que penso, só faço
O que gosto e aquilo que creio
Se alguém não quiser
Entender e falar, pois que fale
Eu não vou me importar
Com a maldade de quem nada sabe
E se a alguém interessa
Saber sou bem feliz assim
Muito mais de quem já falou
Ou vai falar de mim.

9. Ouça (1957)

Ouça, vá viver sua vida com outro bem
Hoje eu já cansei de pra você não ser ninguém
O passado já foi o bastante pra lhe convencer
Que o futuro seria bem grande, só eu e você
Quando a lembrança com você for morar
E bem baixinho de saudade você chorar
vai lembrar que um dia existiu
Um alguém que só carinho pediu
E você fez questão de não dar
Fez questão de negar.

10. O que...(1957)

O que que eu estou procurando
No vago aflita olhando
De canto em canto buscando
O que...
De noite a lua assiste
Que eu fico ainda mais triste
E saio pra rua andando
procurando mais o que
Talvez se um dia achasse
O mundo depressa tirasse
E eu não conseguisse
Nem ver
Mas o que que eu estou procurando
No vago aflita olhando
De canto em canto buscando
O que...

11. Escuta, Noel (1957)

Onde estás Noel
Que não escutas
Os plágios das tuas músicas
Que se ouvem por aí
Frequentaste tanto tempo a academia
De melodia
E samba não se faz por amizade
Ou simpatia
O samba agora criou
Outro estilo
Sambista só sabe sambar
Pra granfino
A favela agora é ponto de turista
De “soçaita” de artista
E a poesia acabou
Vem Noel
Vem fazer a serenata
Tua música faz falta
E ninguém nunca a igualou.

12. Nego malandro de morro (1957)

Nego malandro de morro
Não deixe que o choro vá te atrpalhar
Compõe tuas belas falcetas
Deixe as piruetas que o coração quer dar
esquece a morena que um dia
tanto te fez padecer
Afoga a mágoa num samba
Que a gente bamba vai te entender
Esquece aquela morena
Que um dia te fez padecer
Escreve nas rimas de um samba
A história que queres esquecer
se sabes moreno que o samba
Prometeu te enaltecer
Não deixes que a caçamba
Faça a corda roer
Não deixes que a caçamba
Faça a corda roer.

13. Meu mundo caiu (1958)

Meu mundo caiu
E me fez ficar assim
Você conseguiu
E agora diz que tem pena de mim
Não sei se me explico bem
Eu nada pedi

Nem a você nem a ninguém
não fui eu que caí
Sei que você me entendeu
Sei também que não vai se importar
Se meu mundo caiu
Eu que aprenda a levantar...

14. Felicidade Infeliz (1958)

Felicidade deve ser bem infeliz
Andas sempre tão sozinha
Nunca perto de ninguém
Felicidade vamos fazer um trato
Manda ao menos teu retrato
Pra que eu veja como és
Esteja bem certa porém que o destino
Bem cedo fará com que teu rosto
eu vá esquecer
Felicidade não chore,
Que às vezes é bom a gente sofrer.

15. Toda Tua (1959)

Eu hoje estou toda tua
Já não gosto nem mesmo de mim
A lua que ontem me viu chorando
Me mandou contar
Baixinho meu nome a chamar
E ao sol que eu fui bem cedinho
De ti perguntar
Contou que te viu bem cedinho
Meu nome na areia a riscar
por isso agora estás vendo
porque eu digo enfim
eu hoje estou toda tua
Já não gosto nem mesmo de mim.

ANEXO C: Discografía de Dolores Duran

As letras utilizadas neste trabalho, retiradas de partituras, foram fornecidas pela Fundação Biblioteca Nacional (RJ), através da Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS). Algumas delas constam dos discos abaixo relacionados.

Dolores Duran (discografia)

(1957): LP "*Dolores para você dançar*"

Lado 1 - Faixa 2: "Por causa de você"

(1958): LP "*Dolores Duran*"

Lado 1 - Faixa 4: "Não me culpes"

Faixa 12: "Solidão"

(1959): LP "*Esse norte é minha sorte*"

Lado 1 - Faixa 4: "Minha toada"

CD - "*MPB Compositores*" - n.28 da coleção (com fonogramas cedidos pelas editoras Copacabana, RGE, WRP, Trova-Argentina)

Faixa 2: "Estrada do sol"

Faixa 4: "Ternura antiga"

Faixa 5: "Leva-me contigo"

Faixa 7: "Pela rua"

Faixa 8: "Castigo"

Faixa 10: "Tome continha de você"

Faixa 11: "Noite de paz"

CD - *Bis. EMI Music Ltda*

Cd 1: Faixa 1: "A noite do meu bem"

Cd 2: Faixa 1: "Fim de caso"

ANEXO D: Discografía de Maysa

Maysa (discografia)

(1956): *Convite para ouvir Maysa* - 1º vol.

(1957): *Maysa*

(1958): *Convite para ouvir Maysa* - 2º vol.

(1958): *Convite para ouvir Maysa* - 3º vol.

(1959): *Convite para ouvir Maysa* - 4º vol.

Maysa é Maysa... é Maysa... é Maysa....

(Todos os discos forma editados por RGE discos - SP)

CD - "*Simplemente Maysa*" - (4 volumes)

Volume 1:

Faixa 1: "Ouça"

Faixa 2: "Felicidade infeliz"

Volume 2:

Faixa 4: "Marcada"

Volume 3:

Faixa 9: "Meu mundo caiu"

Faixa 10: "Tarde triste"

Volume 4:

Faixa 10: "Resposta"

Faixa 13: "Negro malandro de morro"

Faixa 15: "Adeus"

CD - "*Maysa por ela mesma*"

Faixa 5: "Escuta Noel"

Faixa 9: "O que..."

ANEXO E: Recortes de jornais sobre Dolores Duran

Ela é a primeira artista brasileira a ser beneficiada com a restauração de velhas gravações

Folha de SP 26/06/79

Toda a pureza de Dolores Duran

DIRCEU SOARES

A técnica não é novidade, a não ser no Brasil, pega-se gravação antiga de um cantor famoso e refaz-se a gravação, com as deficiências da época e acrescenta-lhe um bom acompanhamento musical em estúdio de vários canais de som. O resultado é esse canal. Se o velho cantor pudesse ainda dizer alguma coisa, certamente repetiria aquela frase de um conhecido comercial de televisão: "Você se lembra da minha voz? Continua a mesma. Mas nos meus discos, quantia diferença".



Dolores Duran é a primeira a receber uma restauração deste tipo no Brasil. Foi feito um cuidadoso trabalho da Copacabana agora lançado em álbum duplo, com orquestra e coro em 16 canções, partindo de gravações originais, onde ela era acompanhada apenas por piano e pedaleiros conjuntos musicais. São 23 faixas, onde Dolores canta seus maiores sucessos, entre eles: A Noite do Meu Bem, Por causa de Você, Fim de Caso e Solidão.

O único senão desta nova técnica e que as gravações originais perdem o sabor de sua época, a sua importância como documento. No caso particular de Dolores, perdeu-se inclusive o clima em que viveu, o de cantora típica de boates dos anos 50. E há, é claro, o risco da comercialização chegar ao ponto de amanhá, nos trazer a voz de um Caruso, Carlos Gardel ou Oriando Silva com acompanhamentos de discoteca ao fundo.

Felizmente, com Dolores Duran, houve acima de tudo muito amor na reconstrução de seus velhos discos. Sem dúvida um belo presente à memória daquela que foi uma das nossas melhores cantoras e compositoras e que soube ser sublime numa época em que era tão mais fácil ser caipota. Um presente de aniversário que, na certa, ela iria gostar: fosse viva, teria feito 49 anos neste último dia sete.

Morreu com apenas 29 anos, em 1959, exatamente quando a música brasileira iria partir para uma grande melhora, tanto na harmonia quanto nas letras, coisa que, ela, inclusive, ajudou a iniciar. Mesmo fazendo composições que vulgarmente chamamos dor-de-cotovelo, não encontramos em suas letras nenhum chavão piadas, tão comum no samba-canção. Dizem que existe uma tímida membrana dividindo o dramalhão do sublime e Dolores nunca caiu do lado errado. Mesmo a Noite do Meu Bem, sua música de maior sucesso quando se iniciou a restauração para as pleques. Dolores criou o tempero de uma pureza incrível e inimitávelmente não há quem resista ao

não lembre./Não chore, meu bem.

Vinicius, quando leu isso, rasgou os versos que ele escrevera. Com Jobim, Dolores teria também. A Estrada do Sol, o avoiecer mais lindo que eu já ouvi.

"E de manhã/Vou o sol/Mas os pingos da chuva/Que ontem caiu /Ainda estão a brilhar/Ainda estão a dançar/Ao vento alegre que me traz esta canção/Quero que você me dê a mão/Que eu vou sair/Por aí/Sem lembrar que chorei/Que sonhei, que sonhei/ Pois a nossa manhã/Já me fez esquecer/Me dê a mão/Vamos sair pra ver o sol."

Marisa Gata Mansa contou, numa entrevista, que um dia encontrou Dolores com um violão no colo, rabiscando alguma coisa num pedaço de papel com seu lápis de sombrançêla. Quando Marisa chamou-a, ela respondeu: "Perai, perai que estou terminando esse negócio aqui". Esse negócio era Fim de Caso.

"Eu desconfio/Que o nosso caso está na hora de acabar/Ha um adeus em cada gesto em cada olhar/Mas nos não temos é coragem de falar/Nos já tivemos/A nossa fase de carinho apaximado/De fazer versos/De viver sempre atrasados/Naquele base do 50 vou se voce 107/Mas de repente/Fomos ficando cada dia mais sozinhos/Embora/Embora/Embora/Tempo pensado/E Deus perna que eu esteja errada/Mas eu estou: ah, estou desconfiada/Que o nosso caso está na hora de acabar."

Solidão foi escrita numa viagem de carro entre o Alto da Boa Vista ao Beco das Garrafas, no Rio, uma distância aproximadamente de cinco quilômetros com Dolores pedindo ao marido, ator Macedo Neto, que parasse de vez em quando para ela rabiscar um papel sob a luz de um poste.



Dolores Duran conseguiu ser sublime numa época em que todo mundo era caipota.

CD duplo recupera geniais gravações de Dolores Duran

Apesar dos chiados, que poderiam ter sido eliminados com uma remasterização, o disco tem alto valor

30-9-58

Dolores Duran

Dolores Duran



Mauro Ferreira

Emora morta precocemente, aos 29 anos, em outubro de 1959, a compositora Dolores Duran foi também uma das melhores intérpretes dos anos 50, quando deixou registrado nos arquivos da extinta gravadora Copacabana primorosas gravações de suas músicas e de *standards* de outros compositores. Este material foi recuperado num álbum duplo de 1979. À voz de Dolores, foram acrescentados coro e orquestrações que respeitavam os padrões da época. Fora de catálogo há dez anos, o álbum virou um CD duplo, que chega às lojas esta semana pela gravadora Marcus Pereira.

Compositora extraordinária — não por acaso parceira de Tom Jobim em "Por causa de você" e "Estrada de sol" — Dolores Duran interpretava com sentimento. Nem a genial Nana Caymmi, que dedicou recente CD à sua obra,

consegue superá-la nos impágeveis registros de "Fim de caso", "A noite do meu bem" e "Solidão". Mas o mérito maior do CD é trazer à tona a Dolores intérprete, que exibia ginga singular ao cantar sambas como "Estatuto de boate" e "Escrinho", obras-primas de Billy Blanco e Geraldo Pereira, respectivamente.

É a Dolores cantora que ressonde por outros dois grandes momentos do CD: as interpretações de "Canção da volta" e "Nosso destino", esta uma bela e quase desconhecida canção de Luiz Vieira. Pena que a gravadora não teve um cuidado compatível com o zelo do arranjador Elcio Alvares e dos técnicos que trabalharam na reconstrução dos tapes para a edição original. Não foi feita a indispensável remasterização para a edição em CD, e o resultado é um disco com chiados e ruídos típicos dos já aposentados LPs.

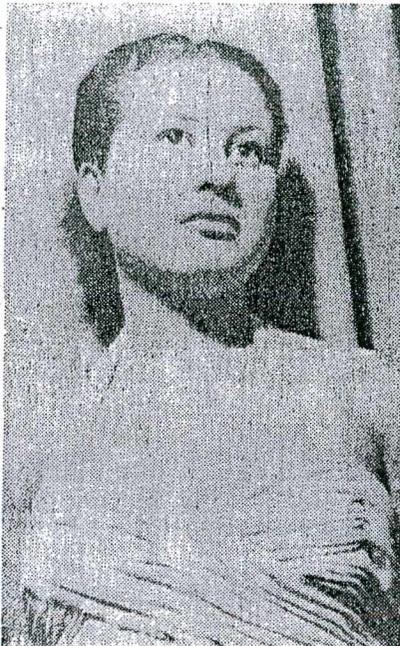
Outro descuido: na contracapa, "A banca do distinto", clássico de Billy Blanco, vira "A banca do destino". Felizmente, o erro não se repete no encarte deste, apesar de tudo, belo disco. ■



DOLORES DURAN, um ano antes da morte: a compositora sabia cantar bem

480 3 Duran, Heloisa

Estado de S. Paulo 12/7/79



Aos 17 anos, vence concurso.



Aos 29 (1959), morte prematura



Agora, um álbum histórico

A arte de reeditar Dolores Duran

ZUZA HOMEM DE MELLO

Uma das mais talentosas e influentes mulheres da Música Popular Brasileira, a cantora e compositora Dolores Duran, teve seus discos registrados na fase da Allá Fidelidade, ou Hi Fi, expressão que correspondeu, na época, às gravações feitas depois da introdução do Long Playing, ou seja, como o próprio nome indica, através de uma técnica bem mais aperfeiçoada, e portanto mais próxima do som real.

Por essa razão, foi possível ser realizado pela Copacabana (e dificilmente o será com os cantores da era dos discos 78) um dos mais originais trabalhos de reedições feitos no Brasil, aliás uma justíssima homenagem a essa artista de primeira grandeza. Trata-se do álbum duplo "Dolores Duran" (COLP 12411, 2) com que se inicia uma série intitulada Galeria dos Imortais, a qual, pelo visto, deverá constituir-se de discos feitos sob os mesmos moldes.

Utilizando a voz e o acompanhamento de Dolores nas gravações originais, o maestro Hélcio Alvarez adequou-lhes uma vestimenta instrumental (e, por vezes, vocal com um grupo),

de modo a dar-lhes o aspecto de uma gravação atual, inclusive em estéreo.

Assim, quer encorpando as cordas quer reforçando as flautas, ou um e outro solo, ou até mesmo substituindo integralmente a seção instrumental no intermédio das partes vocais, o trabalho resultou quase numa outra gravação, e não uma reedição da obra de Dolores Duran.

Sua vozinha delicada foi submetida a uma filtragem, para que pudesse soar de acordo com as novas versões, de maneira que toda a atmosfera enfumaçada e boêmia dos anos 50 do Rio de Janeiro do samba-canção, existente nos seus discos, ainda que cantando músicas de outros, pudesse ser adaptada para os anos 70. Um exemplo bem flagrante dessas diferenças está na versão 79 de Por Causa de Você, onde não apenas o clima à la Trio Surdina da gravação original, mas também a sutileza da interpretação vocal, foram radicalmente alterados sob o novo processo.

Se, em alguns casos, o resultado foi favorável (exemplos: A Banca do Destino, Quem Foi?), em outros (exemplos: Por Causa de Você, Fim de Caso), vai-se verificar, desde que se

comparem as duas gravações intercaladas em mais de 20 anos, que a "re-interpretação ressuscitada" de sua obra, provavelmente frustrará os frequentadores das boates cariocas daquela época; da Copacabana das colunas sociais emergentes, dos Antonio Maria, Sérgio Porto, Lúcio Rangel, Marlozinho de Oliveira, do comandante Edu, e toda uma plêiade de brasileiros que construíram, talvez sem mesmo se darem conta, e por incrível que pareça, a mais consciente e conseqüente corrente nacionalista da música popular brasileira. Embora sempre e em todos os lugares, tenha sido dito exatamente o contrário.

Para eles, os velhos discos de Dolores são insubstituíveis, e eles têm toda razão. Para os jovens, todavia, que talvez tenham dela ouvido falar muito, e até mesmo se ligado em algumas de suas canções cantadas por outros, esse álbum duplo, cuidadosamente produzido por Paulo Rocco, serve como uma elogiável iniciação a quem pretende conhecer bem a obra daquela cativante e aparentemente frágil criatura. A fortíssima, em todos os sentidos, Dolores Duran.

A TERNURA ANTIGA DE DOLORES ESTÁ DE VOLTA

NAOUELE tempo — a década de 50 de Dolores Duran — os amores eram difíceis, mas não impossíveis. Só que as pessoas não sabiam. Deixavam-se tropeçar em toda sorte de barreiras — sociais, econômicas, raciais, religiosas, etárias, legais, éticas, morais — e caíam num buraco onde se punham a embalar o "não pode ser" como quem cultivava uma flor. Talvez tenha nascido ali a expressão "curtir uma fossa", quer dizer, ficar dentro do buraco acariciando o que se supunha impossível. Amar era quase sinônimo de sofrer. Como Vinícius de Moraes declarou em versos de então:

E todo grande amor
Só é bem grande se for triste

Mas o poeta das canções populares que serviram de fundo musical àquela geração entossada não foi Vinícius e sim uma morena de rosto redondo, olhos vivos, dentes da frente ligeiramente separados, corpo miúdo tendendo a engordar, jeito meigo e triste: Dolores Duran. Conta-se que certo dia ela foi atraída por um bonito tema melódico que Antônio Carlos Jobim tocava no piano da Rádio Nacional. Entusiasmada, pediu-lhe para fazer a letra. Tom, sempre sensível e elegante, ficou sem jeito de dizer que Vinícius já estava cuidando disso. No dia seguinte, a moça apareceu com a letra pronta e entregou-a ao compositor.

Ah, você está vendo só
Do jeito que eu fiquei
E que tudo ficou...
Uma tristeza tão grande
Nas coisas mais simples
Que você tocou...
A nossa casa, querida,
Já estava acostumada
Guardando você
As flores na janela,
Sorriam, cantavam,

Por causa de você
Olhe, meu bem, nunca mais
Nos deixe, por favor!
Somos a vida e o sonho,
Nós somos o amor...
Entre, meu bem, por favor
Não deixe o mundo mau
Lhe levar outra vez
Me abraçe simplesmente,
Não fale, não lembre,
Não chore, meu bem...

Dizem que, ao ler a letra, o próprio Vinícius, também sensível e elegante, rasgou a sua. Mais por sensibilidade do que por elegância. Dolores havia criado uma obra-prima para a melodia de Tom. Estava dito tudo.

Vale ainda outro paralelo entre Vinícius e Dolores. Enquanto para ele o amor era uma experiência sempre cheia de vida e permanentemente renovável ("Jamais partí de uma mulher que não fosse por outra"), para ela era um sentimento difícil, complicado, sofrido, sempre temperado de perdas, desesperanças, desencontros, solidão.

Ah, a solidão vai acabar comigo...
Ou então:
A vida acaba um pouco todo dia...

Daf Vinícius, embora 17 anos mais velho do que ela, ter sido muito mais o poeta das gerações seguintes — as dos anos 60, 70 — quando o amor, se doía da mesma forma, já contava com alguns remédios. Dolores morreu a 24 de outubro de 1959. Portanto, dois meses antes de chegar ao fim uma década em que se acreditava na força daquelas barreiras. Tropeçava-se nelas, caía-se na fossa. Só depois os preconceitos começaram a cair e com eles muito do que Dolores e sua geração supunham impossível.

É verdade que Vinícius e tantos outros poetas da música popular também cantaram incontáveis vezes o tema do amor vencido por barreiras de toda sorte. É tema muito antigo entre nossos letristas. Orestes Barbosa, por exemplo, focalizou-o numa de suas canções com Silvío Caldas:

Que torturante ironia
O amor com categoria
Eu amo e não posso amar
E depois dele Jorge Faraj, de parceria com Nilton Teixeira:
Ela é tão rica e eu tão pobre



Dolores Duran é revivida através de suas canções pelo piano e a voz de Mariza Gata Mansa, de hoje a 8 de setembro, às 18h30min, na Sala Funarte

seu tempo e lugar. Foi acima de tudo a cantora das longas esperas e dos fins de caso, das noites passadas nos bares da Zona Sul, entre goles de uísque e sambas-canções. Seus personagens — no fundo ela mesma — têm muito a ver com os angustiados seres que caminham pelas páginas de *O Encontro Marcado*, de Fernando Sabino, ou que freqüentavam assiduamente as crônicas de Antonio Maria (não por acaso, Paulo Pontes juntou Maria a Dolores para criar o admirável espetáculo que foi *Brasileiro: Profissão Esperança*).

A poeta da espera, quase sempre frustrada:

Olhe, se eu fico sozinha
Acabo cansando de tanto te esperar...
Ou então:
Enquanto eu te esperava...
E sou feliz de ahar ainda em ti o que restou
Ou ainda:
Vivendo para o sonho de esperar
Alguém que ponha fim ao meu tormento

Ou neste fecho de grande força:
Uma só noite de paz pra não lembrar
Que eu não devia esperar e ainda espero.

Mesmo numa canção como *A Noite de Meu Bem*, de clima mais lírico, os primeiros versos conduzindo aparentemente para um happy ending pouco comum na obra de Dolores, ela arremata com indistigado desalento:

Ah, como esse bem demorou a chegar
Eu já nem sei se terei no olhar
Toda a pureza que eu quero lhe dar.

De certo modo, Dolores Duran é um fenômeno da música popular brasileira moderna. Nascida Adiléia Silva da Rocha, a 7 de junho de 1930, em pleno subúrbio carioca, passou a maior parte da infância e adolescência entre Irajá e Pilarés. De uma família modesta, mal foi além do primário. E no entanto,

(*A Noite do Meu Bem*, *Solidão*, *Castigo*, *Fim de Caso*, *Noite de Paz* têm música e letra suas). Sem jamais ter freqüentado aulas de canto, era uma cantora segura e afinada, intérprete sensível de vários gêneros, o samba-canção, o baião, o boleiro, o fox trot. Cantava em vários idiomas com pronúncia impecável. Sem mal dominar o português.

Um fenômeno sobretudo por ter vivido tão pouco — 29 anos — e conseguido captar, em seu breve tempo de vida, tanto do mundo à sua volta. Contam que amou muito. Um casamento infeliz (com o rádioator Macedo Neto, falecido recentemente), vários fins de caso dolorosos. Bebia muito também. Varava noites curtindo a sua fossa, cantando suas melodias:

Ah, leva-me contigo
Pela noite eterna da tua amargura...
Ou acariciando o seu permanente "não pode ser":
Segue o teu sonho impossível
Não tentes fugir
O que eu quero é ficar a teu lado
E te amar sempre, sempre, sem nada pedir.

O coração doente derrubou-a cedo. Uma cardiopatia, ao que parece congênita, recomendava vida regrada, noites bem dormidas, emoções dosadas. Para ela, também isso era impossível:

Quem foi que te ensinou o que é chorar
A morte da primeira ilusão.
Foi a cantora de sua época, de sua geração. Compôs relativamente poucas (menos de meia centena de canções). Parceira de Tom Jobim, Ribamar (que tão inspiradamente musicou, depois da morte da amiga, os versos de *Ternura Antiga*), Billy Blanco, Edson Borges, Fernando César, Lúcio Alves, Carlos Lira. Parceiro da noite e dos entossados como ela. Sua vida como sua obra ainda não foram bem reavaliadas (um filme indigente tentou isso).

Dolores Duran, a musa da dor de cotovelo

Banco de Dados

MIGUEL DE ALMEIDA

Do nosso equipe de reportagem

Em cada coração brasileiro bate um pouco de Dolores Duran. Morta há exatamente 25 anos, aos 29 anos, em um mês frio e cinzento, seus versos ainda enternecem conversas de bar, ambientes noturnos e declarações ao pé do ouvido. Nas canções de Marina Lima, Barão Vermelho e talvez, Angela Ro Ro, em diferentes gradações, persistem as noites do meu bem ou a fixação de que a "solidão vai acabar comigo". Entre os atóicos e os severos compositores da nova geração, existem exemplos de que um vento alegre "me traz essa canção".

A vida poderia ser mais fácil no final da década de 50, mas o amor perfeito, platônico e endoidecido, habitava a utopia. Era o tempo de uma alegria "triste", melancólica, de olhos marejados e nunca satisfeitos. As canções, acunhadas dor de cotovelo, diziam de amores de contramão, de paixões por mulheres (ou homens) casadas (os). E todo esse bloqueio ia construindo a melhor lírica brasileira, a semelhança de tragédias gregas. A vida era a morte e vice-versa. O amor estava para além do bem e do mal. Dolores Duran, Antonio Maria e Maysa alimentavam os corações solitários, navegantes de mesas, naufragos de desilusões ou de excesso de vida.

Nota máxima

E Dolores Duran era assim. Ou até

um pouco mais veemente. Nascida Adiléia da Silva Rocha, em 7 de junho de 30, no bairro carioca da Saúde, aos 17 anos estreava na boate Vogue, já com a idade falsificada, e fazia da boémia sua companhia mais assídua e fiel. Filha de pais pobres, passou a infância em tanto paupérrimo entre os bairros de Irajá e Pilares, não conseguindo ultrapassar o curso primário. Jamais estudou música, mas era afinadíssima. Cantava bem não apenas em português. Suas interpretações — lembram amigos — em inglês e francês também eram perfeitas.

Seu rosto era arredondado, gostosamente rechonchudo. Os olhos de uma alegre melancolia. Inteligente, culta, tinha um raciocínio rápido e surgia aos amigos como uma falsa mulher alegre. No fundo, alguém triste. Em seu percurso, fulminante, logo brilhou entre compositores exitentes. No lendário programa de calouros de Ary Barroso ganhou a nota máxima. Com Renato Murce emplacou o quarto lugar e conseguiu uma temporada na boate Vogue, depois rodando por outras boas casas. Em 51, o primeiro disco. De um lado, "Outono", de Billy Blanco e de outro, "Um Amor Assim".

Da doce Dolores Duran não se deve esquecer a ousadia. Encostada em um balcão, ouviu Tom Jobim dedicar uma linda melodia. Logo se

prontificou a fazer a letra. E fez. Jobim, cavalheiro educado, não teve como dizer que Vinícius de Moraes já tinha escrito os versos. Dolores ficou sabendo, pegou o telefone e conversou com Vinícius. Ele concordou que a letra de Dolores Duran era melhor e rasgou o papel onde estava rascunhada a sua. Assim nasceu "Por Causa de Você". Ponto para Vinícius que demonstrou rara humildade entre autores brasileiros.

Primeira missa

Ao morrer, Dolores Duran deixou menos de cinquenta canções, mas um vasto folclore. Tipicamente romântico, sofrido, comum a sua época. Gostava de escrever quando sentia vontade. Não à toa, rascunhava suas canções em guardanapos de boates, usando um lápis de sobrecancelha.

Seu marido, o ator Macedo Neto, falecido há pouco, lembrava que Dolores muitas vezes era "acometida" por alguma nova canção dentro do carro. Ele parava o automóvel sob um poste de iluminação e ela ficava ali compondo a música. "Solidão", nasceu no trajeto entre o Alto da Boa Vista e o Beco das Garrafas. Existem muitas outras histórias atrás de suas canções. Que dariam outras poesias.

Um exame diagnosticou que Dolores tinha um coração fraco. E que podia cuidados e nada de extrair a glândia. Ela ficou com os excessos.

Dificilmente dormia antes do início da manhã. Cantava em boates, bebia aqui e ali e se entregava a passeios esdrúxulos. Quando namorava Macedo Neto, terminada a noite, saindo de qualquer casa noturna, rumavam ao mosteiro de São Bento e assistiam à primeira missa do dia. Como fundo musical, lindos cantos gregorianos. Em casa, ouvia música clássica.

Genial intérprete, suas composições traziam um exarcebado amor mal sucedido, sempre de imagens fortes, ligadas à escola romântica. Existiam as rosas, as noites, o amante ingrato e impossível, a madrugada mal amada — e, sob seus dedos, os signos eram refeitos com saborosa lírica. "Eu quero a rosa mais linda que houver/ e a primeira estrela que vier/ para enfeitar a noite do meu bem" — pediu em a "Noite do Meu Bem". Resignada, alviva, dizia em "Castigo": "Se eu soubesse naquele dia o que sei agora/ eu não seria este ser que chora/ eu não teria perdido você."

Na manhã de 24 de outubro de 59, Dolores Duran chegou em casa nas primeiras horas do dia. Disse à empregada que gostaria de dormir bastante e foi para o quarto. A noite, foi encontrada morta, vítima de um colapso cardíaco. Ao seu lado, um disco do pianista Arthur Rubinstein. Estava descoberta e com rosto sereno. Era a última de suas canções — sem volta.



Dolores Duran, morta há 25 anos: o amor, além do bem e do mal

ANEXO F: Recortes de jornais sobre Maysa

780.3 maisa

4

21/10/82

FOLHA DE S. PAULO

Discoteca Básica



Foto da capa do álbum de 1977.

Bom gosto, a marca de uma triste Maysa

DIRCEU SOARES

Maysa, uma das maiores lendas da música popular brasileira, teve seu primeiro disco lançado em 20 de novembro de 1956. Uma voz rouca, diferente dos padrões da época, trazendo uma forte emoção em cada frase, logo marcou sua presença no Brasil inteiro. O LP, de dez polegadas, com oito faixas, bateu recordes de venda em poucas semanas. E todo o País passou a conhecer um bonito samba-canção, de autoria da própria Maysa, que se tornaria um dos maiores "clássicos" populares: "Ouça". Havia também um dado novo nas composições dela: o bom gosto das letras, mesmo abordando a chamada dor-de-cotovelo, que, em pleno apogeu do samba-canção, andava caindo no pieguice e na canônica.

Poucos meses depois de sua morte, ocorrida em 22 de janeiro de 1977, no Rio, aos 40 anos de idade, seu filho Jaime pensou em criar o museu de Maysa. Tive oportunidade de ver alguns objetos que pertenceram à cantora e, entre tantas recordações, a que mais me emocionou foi um caderno, destes escolares, onde ela rabiscara os primeiros versos de "Ouça".

No final de 1977, a gravadora RGE, que lançara o primeiro disco de Maysa, relançou algumas de suas gravações num álbum duplo muito importante. Chamou-se "Para Sempre, Maysa" e teve a finalidade, além de ajudar a preservar a memória da cantora, de comemorar os 20 anos da gravadora que surgiu exatamente para lançar aquele seu primeiro LP. Roberto Corte Real, que na época era produtor de discos, ouviu Maysa cantar numa casa da sua sociedade e prometeu-lhe que a levaria para os estúdios. Ela era casada com um milionário paulista, André Matarazzo, e estava esperando um filho, Jaime. Só depois do nascimento do menino é que Maysa se dispôs a tentar a gravação do LP. Roberto, então, propôs o seu nome à direção da CBS, esperando ter uma boa acolhida. No entanto, a resposta que recebeu foi muito grosseira: "Ela só grava aqui se seu marido milionário nos disser quantas cópias irá comprar." Roberto Corte Real resolveu responder de outra maneira: sugeriu a José Scatena, dono de uma gravadora de jingles, que criasse um selo para discos. Ele gostou da idéia e mais ainda da voz de Maysa, primeiro artista a entrar nos seus estúdios para um LP. Aliás, toda a renda desse disco foi doada à campanha do câncer.

Curiosamente, ele não levou a numeração 001, como queriam Roberto e Scatena. Supersticiosa, ela preferia que o LP recebesse o número 013. Então, a RGE gravou outros para preencher a numeração. O número 001 ficou com "Panorama Musical", pela orquestra de Simonetti, conforme lembra Roberto Corte Real num texto na contra capa do álbum.

De seu primeiro LP, o álbum duplo trouxe apenas composições da própria Maysa, incluindo, além de "Ouça" e "Meu Mundo Caiu", outro bonito samba-canção chamado "Adeus", que foi, aliás, a primeira música que ela fez, quando tinha apenas 12 anos de idade e estudava piano. Entre as outras faixas estão "Marcada", "Agonia", "Rindo de Mim" e "Tarde Triste".

O álbum duplo "Para Sempre, Maysa" traz, também, as sempre boas interpretações da cantora para obras de outros autores. Algumas antológicas, como "O Buquê de Isabel", de Sérgio Ricardo (ela foi a primeira artista famosa a gravar uma composição dele, então um simples pianista da noite), ou "Bom Dia, Tristeza" de Vinícius de Moraes e Adoniran Barbosa. "Chão de Estrelas", de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa, tem uma história interessante: nenhum artista tivera ainda a coragem de regravar essa seresta, temendo que as pessoas ficassem a fazer comparações com a gravação de Sílvio Caldas, considerada como definitiva. Maysa quebrou o tabu e fez uma interpretação igualmente magistral.

Entre os outros fonogramas reunidos neste álbum duplo, todos originais da RGE (mais tarde, Maysa, gravou em outras fábricas), estão também "Eu Não Existo Sem Você" e "Se Todos Fossem Iguais a Você", de Jobim e Vinícius, "Bronzes e Cristais", de Alcyr Pires Vermelho e Nazareno de Brito, "Suas Mãos", de Antônio Maria e Pernambuco, e "Segredo", de Fernando César. Maysa gravou ainda em outros idiomas, por exemplo, "I Love Paris" (Cole Porter), "Chanson d'Amour" (Heinz-Kurt Feltz), "Besame Mucho" (Consuelo Velasquez) e "Un Jour Tu Verrás" (Von Pary-Moulondji).

MAYSA, ETERNA PAIXÃO

Dez anos depois de sua morte, a lembrança de sua voz e de sua personalidade, sempre carregadas de emoção. Por Helena Kessuani.

Al... tinha uma cama e um banco. Uma cama antiquíssima e eu morria de medo dos mosquitos... Era um assunto botando uma espécie de... (como se chama aquela coisa linda que a gente botava em cima de gente bem?) Mamãe achava que eu era gente bem. Vai ver que a gente deve ser, né? Meu quarto tinha papel de parede; meu quarto tinha... lembranças antigas... mas, meu quarto tinha eu, que estava em desacordo com tudo!!

Isso é uma microparcela da personalidade exuberante e singular de Maysa Figueira Montardim, nascida no dia 8 de Junho de 1896, no antigo Distrito Federal, hoje Rio de Janeiro. A mão da astrologia oriental, seria incluída no signo do Rato, que, num esboço de perfil dos seus nativos, atribui-lhes as seguintes características: charme e encantador; devido ao temperamento, tem mais conhecidos do que amigos; esconde dentro de si perpétua agitação e agitação; não se faz notar, pois sabe e conhece o que está dizendo; esperto e imaginativo; honesto e puro; intelectual por excelência e dono de extraordinária força de vontade, leva a cabo tudo o que empreende, mesmo que seu objetivo esteja condenado ao fracasso; possui uma grande capacidade de adaptação política e um campo de artes; é um sentimental de infinita generosidade em relação a quem ama; é no amor que encontra a sua mais completa realização. Alguns nativos do signo do Rato: Shakespeare, Bunuel, Mozart, Codrivo de Anhaíta, e Maysa.

Maysa nasceu em São Paulo e entre o Rio de Janeiro, São Paulo e Bauru, assim que completou sete anos de idade veio com a família para São Paulo, onde definitivamente fixou residência. Estudou em colégios frequentados pela juventude de São Paulo paulista. Acompanha e saca o espírito de São Paulo de tudo o que viu e ouviu. "Sabe, eu parei no segundo ano ginasial... Eu achava que eu era muito mais importante do que o que os outros estavam dizendo. Eu achava que o que eu ia dizer era muito mais importante. E acho ainda!" Foi mais ou menos nessa época — tinha então entre 12 e 13 anos — que Maysa conheceu o Morro.

Seus primeiros estudos foram em primeiras composições, em ritmo de samba-canção, já mostrando o talento da menina que jamais quis ser cantora, mas sonhava em ser atriz. E devido a essa paixão pelo teatro, fez mais tarde arte dramática com Flávio Rangel e Luis Sérgio em dois teatros de atualidade: o segundo, cinema. Introduziu o cinema novo, com São Paulo S.A.

Maysa faria sucesso mesmo que se chamasse da Silva. Surge "Ouçã", que vende em quatro dias nada menos do que dez mil discos, uma vendagem excepcional para uma época em que na classe média emergente não era tão comum de possuir aparelhos de som. Maysa também foi atriz no rádio, televisão, que também somente uma pequena fatia da população possuía. Em seguida, a mesmíssima RGE lança o segundo LP — Maysa — mais um grande sucesso, mais contratos, mais fama, mais compromissos. E o casamento, que já não ia bem há tempo, estava prestes a desmoronar.

Maysa tinha por volta de 21 anos. Suas músicas eram cançadas pelos quatro cantos do Brasil. "Meu Mundo Caiu" era o que mais se ouvia; seus cachês eram os mais altos do País; os compositores a procuravam, uma gravação dela bastava para que fossem reconhecidos no nacional no disco e levado. O casamento acabou. Sai então de São Paulo de mala e cuia, babá e filho, e vai morar no Rio, onde se torna amiga de todos os "benditos" da música. Abandonou Maria, Dolores Duran e Sylvia Telles. A vida começa a ficar agitada; teve em São Paulo, Rio, Belo Horizonte, e em sua última travessia as fronteiras do Brasil, tornase mais forte com os contratos que surgem para cantar no Uruguai e na Argentina. Mas não pára por aí. Depois atravessa o hemisfério: contratos nos EUA, Portugal, Itália, França, Japão, Angola, Espanha, onde morou cerca de seis meses, em companhia de artistas latino-americanos. As apresentações no Exterior obrigaram-na a passar longas temporadas longe do Brasil, implicando uma carreira um tanto quanto truncada. Havia, além das tournées, outro motivo para que de tempos em tempos se separasse de circulação: suas condições de saúde a fim de desintoxicar-se e perder peso. Surgiam então os bostos: Maysa perdeu a voz; não colocavam um ponto final em sua carreira, assim que ela ressurgia, escreviam: "Maysa voltou mais magra, mas com uma voz mais bonita". Certa vez, um jornalista lhe perguntou o porquê de sua preferência pela cor preta. Entre sorrisos respondeu: "talvez porque eu ainda pense como uma mulher gorda".

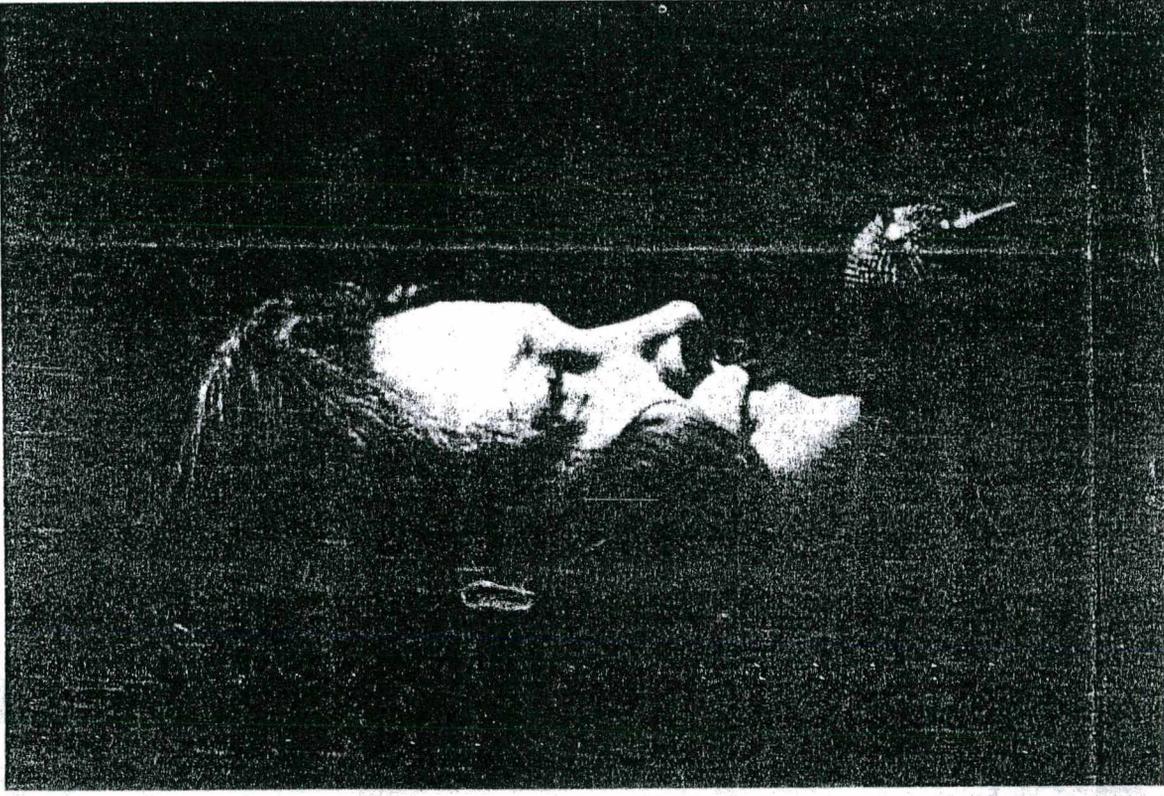
Em 1959 oficializa sua adesão à bossa nova, quando além de Vinícius e Tom, o movimento era composto por Getúlio, Tom Jobim, Nelson e Bócoli, o maestro Luiz Eca que fez arranjos inesquecíveis para esse mesmo LP, e mais Elcio e Bebeto. Da mesma forma que acreditou em João Gilberto, quando o moço não sabia seu nome, carregou o

mulher cuja inteligência e sensibilidade transbordantes chocavam os incautos. Eduardo Moreira, que conheceu Maysa no dia em que ela completava 15 anos, e foi responsável pela direção de seus programas na Record, foi quem intuiu que o "chôse" nos olhos de Maysa ao mesmo tempo em que afirmava: "Maysa sempre esteve muito além de sua época".

Alvaro Moreyra, que conseguia dissecar em poucas palavras o objeto de sua crônica, com leveza e suavidade características, se referia a Maysa da seguinte forma: "De repente, olhou para mim, e a voz... Meu mundo caiu! Ahahah... Suspiros gerais jogam-se dos peitos! Era isso! Era isso! Alívio. Alegria! E tardalhão! Todos sabem agora, enfim, todos sabem, todos repetem: 'Meu mundo caiu...'. Pagam, saem e vão dormir recuperados".

Em outra pincelada diz: "Há festa agora no mundo! Maysa chegou!... Espargimos alegria na cidade inteira, e o nosso encantamento enamorado... Ninguém tropeça, ninguém cai, neste estado de bem-querer...".

(oube a Manuel Bandeira, chorando por Drummond de "o poeta forte", fazer a louvação mais conhecida de 1960 no Brasil, o mundo formalistas e fotógrafos se voltavam para a inauguração de Brasília. E Bandeira, em meio a toda essa parafernália, mostrou ser o "poeta mais forte" diante da novidade e do ufania. Numa entrevista que buscava levar suas impressões a respeito de "Nacionalidade do Brasil" afirmou: "Quando todos os caminhos levam a Brasília, eu fico com Maysa" e entregou ao jornalista seu poema: "Maysa não é isso/Maysa não é aquilo/ Como é então que Maysa me comove e me sacode me dá vontade de chorar? Bandeira de noite (mas de repente alvorece) em sorrisos infantis inefáveis) Carci imagens delirantes/Maysa poética não gostar/ Cassel o poema! Maysa reapareceu depois de longa ausência/ Maysa emagreceu/Está melhor assim?/ Nem melhor nem pior/ Maysa não é um corpo/Maysa é Maysa o que importa/Maysa que canta/A outra eu não conheço/Maysa um belo para ela" (Manuel Bandeira)



Maysa Figueira Montardim em 1937

Uma Cinderela às avessas

Da Sucursal do Rio

Casala, desde os 17 anos, com um milionário paulista, Maysa ainda era dondoca quando o produtor Roberto Corte Real a ouviu cantar "highlights" do cancionista americano numa festa dos Monjardim. Nascia uma estrela, uma Cinderela às avessas, que trocou os bronzes e cristais da alta burguesia quatrocentona pelo mármore e a tórnica da aristocracia musical. De bom grado, pois se sentia angustiada na "gaiola de ouro" da grã-fínagem. Começou estourando com o LP "Convite Para Ouvir Maysa". Para o segundo nem foi preciso convidar.

Depois de percorrer as duas Américas e o que importa na Europa, encantou até os japoneses. Cantava em várias línguas, melhor em francês do que em inglês (tinha, às vezes, uma certa dificuldade com o "th"), era quase perfeita em espanhol, mas só um turco pode assegurar a correção de sua pronúncia em "Uska Dara", uma excentricidade folclórica que, sabe Alá por quê, ela incluiu no LP "Maysa Internacional", integralmente reproduzido pela RGE.

Sua interpretação de "Un Jour Tu Verras" não faz feio perto da clássica gravação de Prati, o que torna incompreensível por que preferiu a versão brasileira de "Hymne à l'Amour", cometida por Odir Marsano, ao original. Seu "I Love Paris", que começa demasiado solene, descambando para a tumba, não impressiona. Em "To the Ends of the Earth" terronicamente gravado como "To the End of the Heart", até o arranjo é o mesmo que Nelson Riddle fez para Nat King Cole,

mas quem ela mais lembra, ao estender os sussurrames "byes" e "gones", é Marilyn Monroe. Mesmo sustentando com dificuldade o mergulho tonal de alguns trechos de "What's New?", põe no chinelo os miados de Linda Ronstadt.

Como era maior a sua intimidade com boleros, "Quizas, Quizas, Quizas" e "Besame Mucho" sobressaem com facilidade nesse LP valorizado pelos caprichados arranjos de Rafael Puglielli, o Riddle da RGE.

Para alegrar um pouco o drástico ultimate de Cole Porter, "Get Out of Town", Puglielli atreveu-se pelas sendas do beguine e não economizou instrumentos (até um solofoxe, estilo Waldir Calmon, cadencia uma de suas estrofas).

Nada, porém, se compara à julielondesa performance de "Round Midnight". Ouvi-la, depois de tantos anos, me certificou de uma coisa: a obra-prima de Thelonious Monk encontrou em Maysa sua mais carnal tradução. Vale a pena comprar a caixa só por causa dessa faixa.

Uma seleção pessoal? Por ordem de entrada no vinil:

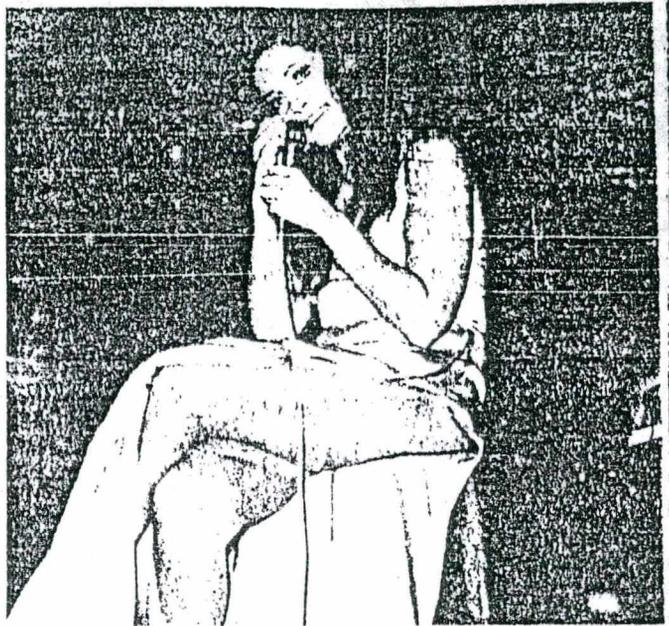
"Ouça", "Escuta, Noel" (mais pelo tema), "Meu Mundo Caiu", "Por Causa de Você", "Eu Não Existo Sem Você", "Outra Vez", "Nós e o Mar", "Fim de Noite", "Conselho", "Franqueza", "Mil Flores", "Bronzes e Cristais", "Bom-Dia, Tristeza" tapesar de composta por Adoniran Barbosa e Vinícius de Moraes, parece coisa dela) — e mais as que destaquei no LP de números internacionais.

(SA)

Viva Maysa

Folha de SP 19/04/92

PF 29



cantora Maysa durante uma apresentação ao vivo, em 1972

Cantora tinha "voz portátil"

Da Sucursal do Rio

Maysa também podia ser a alegria da festa. Não a cantora, propriamente dita, mas a contracapa de seu segundo LP. Nela estamparam um texto de Ricardo Galeno que, ao immetizar a poética dos samba-canções, acabou produzindo, involuntariamente, uma das mais hilariantes baboseiras já cometidas pelo pedantismo lírico nacional. Até hoje, quando quero divertir meus convivas, pego o disco e leio a antológica peça de Galeno. Eis alguns trechos:

"Começo dizendo, a meu modo, que Maysa é, antes de tudo, uma voz.

É uma voz íntima,
De pnamá.

Uma voz que enternece,

Que diz,
Tipo da voz branca,
Portátil.

Que cabe (inteirinha) no bolso do colete da sensibilidade geral" (...)

Fico com a voz de Maysa.

Que é acalanto.

Que é ternura.

Que é vida vivendo...

Que é mágua ("sic") — tantas vezes!

Que é menino sem dente se rindo pra gente (...)

Sim, a voz de Maysa é mais que uma voz: é um estado d'alma quando canta (...)

É minuto pingando no pulso particular de cada um para formar peças de tempo no chão.

Ficaria perfeita na voz melosa do Otelo Trigueiro da "PRK-30".

(SA)

MEMÓRIA Há 25 anos um acidente de carro silenciava uma das maiores vozes da MPB

ROMÍ DE LIZ

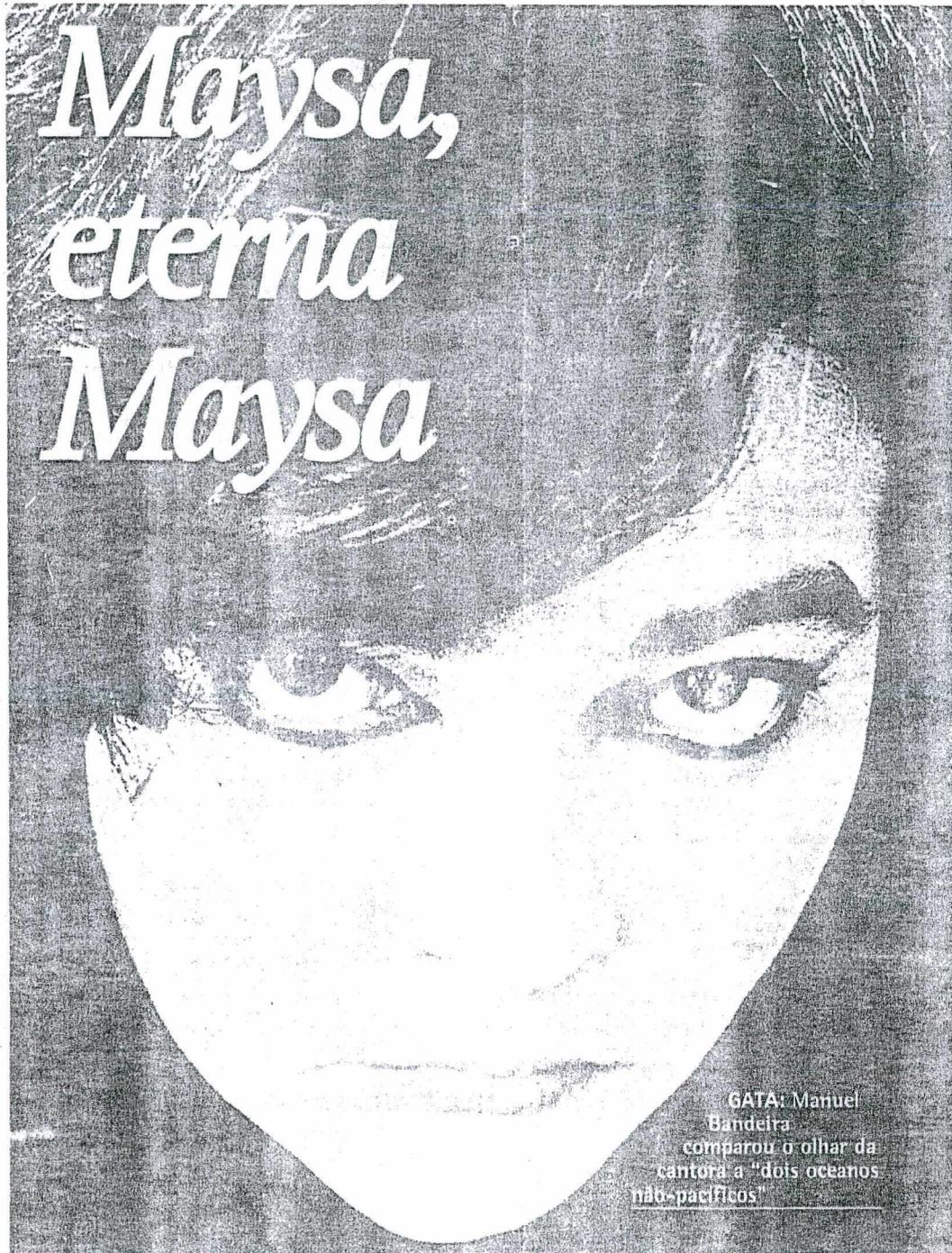
O poeta Manuel Bandeira (1886-1968) comparou o olhar de Maysa a "dois oceanos não-pacíficos".

Olhos capazes de revelar sua inquietude musical e pessoal que se perdeu há 25 anos num acidente automobilístico na ponte Rio-Niterói. Aos 41 anos, Maysa Figueira Monjardim deixava impresso na história da música sua marca revolucionária.

Precoce, a pianista do colégio Sacré-Coeur, em São Paulo, compôs sua primeira música, o samba-canção *Adeus*, aos 12 anos. Aos 18, saiu do internato direto para o altar com o nobre André Matarazzo, 20 anos mais velho do que ela. Mas sua voz não se silenciava. Sempre que possível mostrava sua verve musical em reuniões beneficentes e encontros de família.

A voz quente, rouca, com alta densidade emocional ganhou os rádios um ano depois. Aos 19 anos, após dar à luz um menino, hoje diretor, Jayme Monjardim, Maysa convenceu a tradicional família Matarazzo a deixá-la gravar um disco. Levada por Roberto Côrte Real, o mesmo descobridor de Roberto Carlos, sua indicação foi rejeitada pela gravadora Columbia, o que induziu Côrte Real a propor ao amigo José Scatena, o lançamento do selo RGE com o primeiro disco de Maysa.

Vencida a resistência da família Matarazzo, que só aprovou a gravação mediante a doação de toda a renda da vendagem para a Campanha contra o Câncer, pôe no mercado seu primeiro trabalho, *Convite para Ouvir Maysa*, um 10 polegadas com oito canções compostas por ela.



GATA: Manuel Bandeira comparou o olhar da cantora a "dois oceanos não-pacíficos"

Diário Catarinense, Curitiba, 22/01/2002

A voz rouca de uma pioneira do cantar

EUCLIDES LISBOA

Se a virtude está no meio termo, como defenia o religioso e sábio Santo Agostinho, Maysa pode assumir uma das lideranças desse papel na música brasileira, além de ter sido uma cantora de qualidade incontestável.

Tem historiador da música popular brasileira que vai mais longe e a coloca como um divisor de águas dentro da MPB.

Com um repertório variando

entre a fossa do samba-canção, versões de sucessos internacionais e um pouco do *amor, sorriso e a flor*, Maysa Monjardim Matarazzo foi a mais evidente pioneira do cantar, que combinou a voz forte e embargada da boemia com a expressão linear da bossa-nova, cujo fraseado simples permitia destacar as harmonias riquíssimas de um gênero que conquistou não só o público do mundo inteiro como também os próprios músicos, entre eles os cobras do jazz.

A gravação *Barquinho*, obra-

prima de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, revelou essa passagem de nível em que a cantora, que misturava arte com porres intermináveis, era capaz de revelar aos ouvintes mais atentos. Na prática, ela pode ser considerada a própria transição que, no fim da história, transformou o então gênio tangaço no balanço da Zona Sul do Rio, com todas as consequências de prestígio e conquista no mercado externo.

O fato de atuar nas duas frentes e possuir, por natureza, uma

voz rouca capaz de atarciar os ouvidos mais exigentes está no centro das homenagens à cantora, que morreu há 25 anos em um estúpido acidente de carro na ponte Rio-Niterói, em meio a mais uma bebedeira.

Maysa, uma carioca de Botafogo originária de uma família de alta classe média, cuja casa era freqüentada por celebridades musicais como Elizeth Cardoso e Silvio Caldas, foi levada ao estrelato por Roberto Corte Real, conhecido produtor da turma da Jovem

Guarda, que impressionou-se com a dimensão dramática de sua voz. Para seguir a carreira, ela abriu mão de um vida tranqüila como esposa do milharário André Matarazzo e foi à luta. Sua arte e sua personalidade como forte elemento de transição na música brasileira estão vivas nos 23 discos que gravou, dois deles nos Estados Unidos, além de um na Itália e outro na Espanha, todos eles mostrando que as grandes músicas só se realizam com grandes transformadores.