

ANGELA TEIXEIRA DE ALMEIDA

**MÚSICA, GÊNERO E DOR DE AMOR:
as composições de Dolores Duran e Maysa
(1950-1974)**

**Assis
2017**

ANGELA TEIXEIRA DE ALMEIDA

**MÚSICA, GÊNERO E DOR DE AMOR:
as composições de Dolores Duran e Maysa
(1950-1974)**

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Mestra em História.
(Área de conhecimento: História e Sociedade)

Orientadora: Dra. Lúcia Helena Oliveira Silva

Bolsista: CNPQ

**Assis
2017**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Almeida, Angela Teixeira de

A447m Música, gênero e dor de amor: as composições de Dolores Duran e Maysa (1950-1974) / Angela Teixeira de Almeida. Assis, 2017.

268 f.: il.

Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis

Orientador: Dra. Lúcia Helena Oliveira Silva

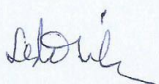
ANGELA TEIXEIRA DE ALMEIDA

**MÚSICA, GÊNERO E DOR DE AMOR: as composições de
Dolores Duran e Maysa (1950-1974)**

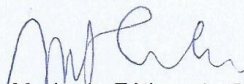
Dissertação apresentada à Universidade
Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de
Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do
título de Mestrado Acadêmico em HISTÓRIA
(Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Data da Aprovação: 13/12/2017

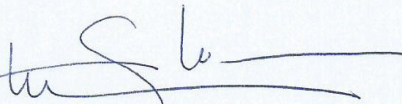
COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: Profa. Dra. Lúcia Helena Oliveira Silva - UNESP/ASSIS



Membros: Profa. Dra. Maria de Fátima da Cunha - UEL/Londrina



Prof. Dr. Wilton Carlos Lima da Silva - UNESP/ASSIS

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha mãe, Dolores, pela dedicação e força na nossa formação, sempre firme e lúcida nos criou (eu e meus dois irmãos, Ronaldo e Rafael) com muito amor, cuidado e afeto.

Agradeço à minha orientadora, Lúcia Helena Oliveira Silva, pelas infinitas horas de orientação, sempre prestativa e afetuosa, me orientou não apenas para os deveres acadêmicos, mas também para a vida.

Aos professores integrantes da banca examinadora, Maria de Fátima da Cunha e Wilton Carlos Lima da Silva, fica o registro da minha enorme gratidão por aceitarem participar de meu exame de qualificação e da banca de defesa de Mestrado. Agradeço a generosa leitura do meu trabalho na qualificação e das valiosas sugestões para a finalização da dissertação.

Agradeço, principalmente ao professor Wilton Carlos Lima da Silva, pelas infinitas conversas e reflexões sobre música que me ajudaram a trilhar o caminho para a escrita dessa dissertação. Seus conselhos foram essenciais, desafiando-me a acreditar no meu potencial.

E também quero deixar meus agradecimentos aos professores do Departamento de História que contribuíram com minha formação intelectual e acadêmica, e que, portanto, estiveram de algum modo presentes neste trabalho.

As minhas queridas amigas, Erica Ferreira Abade, Juliana Bardella Fiorot e Micheli Antônia Salles, que não me abandonaram nesse processo tão penoso de construção da dissertação. Agradeço também, as minhas amigas da infância, Adriana Cristina Riggo, Daiane Lapa de Andrade, Juliani Gabrieli da Silva e Vanessa Kelly Santana (*in memoriam*) que mesmo distantes contribuíram com energias positivas.

Agradeço em especial ao meu amigo Varlei Silva, pela dedicação e ajuda fundamental que ofereceu durante minha estadia em Campinas, sem sua ajuda não teria conseguido realizar com êxito a pesquisa na Unicamp.

E finalmente ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que fomentou esta pesquisa e possibilitou sua realização.

*Lembra que tempo feliz
Ah! que saudade
Ipanema era só felicidade
Era como se o amor doesse em paz*

(Carta ao Tom 74, Chico Buarque de Holanda)

ALMEIDA, Angela Teixeira de. **Música, Gênero e Dor de Amor**: as composições de Dolores Duran e Maysa (1950 -1974). 2017. 264 f. Dissertação (Mestrado em História). - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017.

RESUMO

Nesse trabalho analisaremos a atuação de duas cantoras e compositoras de grande talento no cenário musical, antes monopolizado pelos homens, Dolores Duran e Maysa, ambas com uma linguagem poética na qual o amor era comumente retratado enquanto fossa, ilusão e dor em canções que, cheias de sentimentos e emoções, expressavam o sentimento de perda, as desesperanças, os desencontros e a solidão, ou seja, o sentimento real de seus amores. As letras aqui analisadas são entendidas como expressão de vivências pessoais e das percepções das duas compositoras, das tensões e possibilidades de uma nova forma de feminilidade no período retratado, no qual as mulheres puderam ultrapassar as limitações de seu papel social circunscrito ao espaço doméstico e à submissão. Iremos abordar, através das letras das compositoras, o tema do amor e dor, as relações amorosas, na visão feminina, pouco divulgado na época, pois a maioria das canções eram compostas por homens. Assim, apontaremos uma desnaturalização do papel da mulher vigente no período. Também iremos abordar às intensas transformações econômicas, culturais e sociais ocorridas na década de 1950, que é reconhecida como “Anos Dourados”. Houve uma sucessiva mudança de hábitos, pois as cidades começaram a crescer, tanto territorial como populacionalmente, em um processo crescente de “modernização” através da popularização do cinema norte-americano e da entrada da televisão. Iremos discutir como a mulher está vivenciando as mudanças do período, tanto na economia como na sociedade e também pensar como a mulher tem sido retratada nos meios midiáticos (revista, rádio e a música), a partir de duas matrizes (a mulher do lar e a leviana) e como certos produtos refletiam essa dicotomia.

Palavras-chaves: Anos Dourados; Música; Compositoras; Samba-canção; Gênero.

ALMEIDA, Angela Teixeira de. **Music, Genre and Pain of Love: the Dolores Duran and Maysa's compositions (1950 -1974).** 2017. 264 p. Dissertation (Master in History). Faculty of Sciences and Letters, Assis Campus, São Paulo, State University "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2017.

ABSTRACT

In this paper we will analyze the performance of two great female singers and composers in the musical scene, previously monopolized by the men, Dolores Duran and Maysa, both with a poetic language in which the love was normally portrayed as depression, illusion and pain in songs that, full of feelings and emotions, expressed the feeling of loss, hopelessness, mismatch and loneliness, that is, the real feeling of their loves. Here, the lyrics analyzed are understood as expressions of personal experiences and perceptions of the two female composers, from the tensions and possibilities of a new form of femininity in the portrayed period where the women were able to overcome the limitations of their social role limited to domestic space and submission. We will discuss, through the lyrics of the composers, the themes of love and pain, love relationships, in the feminine view, little publicized at the season, because most of the songs were composed by men. Thus, we will point out a denaturation of the role of women in the period under consideration. We will also address the intense economic, cultural, and social transformations that occurred in the 1950s, known as "Golden Years". There was a successive change in habits because the cities began to grow, both territorially and populationally, in a growing process of "modernization" through the popularization of American cinema and television entry. We will discuss how the woman is experiencing the changes of the period, both in the economy and in society, and also to think about how women have been portrayed in the media (magazine, radio and music), from two matrices (the home woman and the reckless woman) and how specific products reflected this dichotomy.

Keywords: Golden years; Music; Female composers; Samba-song; Genre.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa e contracapa do LP 12 polegadas <i>Dolores Duran canta para você dançar</i> , Copacabana, 1957.....	73
Figura 2: Capa e contracapa do LP 10 polegadas <i>Dolores Duran canta para você dançar</i> Copacabana, 1957.....	77
Figura 3: Capa e contracapa do LP 12 polegadas <i>Dolores Duran canta para você dançar</i> 2, Copacabana, 1958.....	80
Figura 4: Capa e contracapa do LP <i>Esse norte é minha sorte</i> , Copacabana, 1959.....	83
Figura 5: Capa do disco de Dolores Duran e Tito Madi, de número 47, da 1ª. edição da coleção <i>História da Música Popular Brasileira</i> , de 1972, da Editora Abril.....	90
Figura 6: Capa do disco de Dolores Duran e Tito Madi, de número 46, da 2ª. edição da coleção <i>Nova História da Música Popular Brasileira</i> , de 1978, da Editora Abril.....	90
Figura 7: Capa do disco de Dolores Duran e Tito Madi, de número 46, da 3ª. edição da coleção <i>História da Música Popular Brasileira Grandes Compositores</i> , de 1983, da Editora Abril.....	90
Figura 8: Capa e contracapa do CD <i>Entre amigos</i> , Biscoito Fino, 2009.....	96
Figura 9: Capa e contracapa do box <i>Os Anos Dourados de Dolores Duran</i> , Music From EMI, 2010.....	98
Figura 20: Capa e contracapa do LP 10 polegadas <i>Convite para ouvir Maysa</i> , RGE, 1956.....	139
Figura 11: Capa do segundo LP de 10 polegadas, <i>Maysa</i> , RGE, 1957.....	143
Figura 12: Capa e contracapa do LP, 12 polegadas, <i>Convite para ouvir Maysa</i> nº2.....	146
Figura 13: Capa do álbum “Convite para ouvir Maysa, nº 3”, lançado em 1958, pela RGE.....	150
Figura 14: Capa do LP “Convite para ouvir Maysa, nº4”, RGE, 1959.....	155
Figura 15: Capa do disco “Voltei”, lançado em 1960.....	161
Figura 16: Capa do disco “Maysa canta sucesso”, lançado em 1960, RGE.....	163
Figura 17: Capa do disco “Maysa Song Before Dawn”, gravado em 1961, pela Columbia Stereo.....	165

Figura 18: Capa e contracapa do disco “Barquinho”, lançado em 1961, pela gravadora Columbia.....169

Figura 19: Capa e contracapa do BOX Maysa Internacional, produzido pela gravadora Discobertas, em 2014.....174

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. MUDANÇAS CULTURAIS DA DÉCADA DE 50 E UM NOVO FEMININO.....	17
1.1. NEM DO LAR, NEM LEVIANA: A CONDIÇÃO FEMININA NA DÉCADA DE 1950.....	17
1.2. MULHERES NA CENA MUSICAL: GÊNERO E MÚSICA....	23
1.3. “LEVAMOS A VIDA A CANTAR”: O RÁDIO E AS SUAS RAINHAS.....	29
1.4. O SAMBA-CANÇÃO E O CENÁRIO MUSICAL DOS “ANOS DOURADOS”.....	42
2. “POR CAUSA DE VOCÊ”: DORES E AMORES EM DOLORES DURAN.....	62
2.1. A MEMÓRIA DE DOLORES DURAN: TRAJETÓRIA INTENSA E BREVE, A OBRA SEMPRE RECORDADA.....	65
2.1.1. De Adiléia à Dolores: origem e carreira.....	65
2.1.2. Entre homenagens e regravações.....	85
2.2. COMPOSIÇÕES DE AMOR E DOR.....	99
2.2.1. As parcerias musicais / as boas companhias.....	124
3. “MARCADA”: FOSSA, SUCESSO E ESTIGMA EM MAYSA.....	131
3.1. A MEMÓRIA DE MAYSA: NARRATIVAS SOBRE A BELEZA, A VOZ, O SUCESSO E A VIDA ATRIBULADA.....	135
3.1.1. A caminho da bossa-nova.....	158
3.1.2. Homenagens.....	172
3.2. COMPOSIÇÕES DE “FELICIDADE INFELIZ”.....	175
CONCLUSÃO.....	189
FONTES.....	196
BIBLIOGRAFIA.....	197

ANEXOS.....	202
ANEXO A: Letras das canções de Dolores Duran.....	203
ANEXO B: Letras das canções de Maysa.....	238

INTRODUÇÃO

O objetivo dessa dissertação é analisar na trajetória de duas grandes cantoras e compositoras da década de 1950, Dolores Duran e Maysa, como suas composições refletiam o período e as angústias de ser mulher na época. Também iremos abordar vários assuntos referentes ao contexto cultural como a música, o rádio e as grandes intérpretes do período.

Mesmo em processo de modernização, a sociedade brasileira ainda lutava pelos “valores morais”, valorizando as “moças de família”, cujo padrão moral garantia o respeito social, um bom casamento e uma vida de “rainha do lar”. E estigmatizando as “levianas”, mulheres que saíam do contexto moral da época, por exemplo, morando sozinhas, frequentando ambientes boêmios, fumando, consumindo bebidas alcoólicas, se dedicando a certos trabalhos como os de atrizes e cantoras, entre outros hábitos e comportamentos considerados indesejados ou imorais.

No primeiro capítulo discutiremos, de forma mais geral, como a mulher está vivenciando as mudanças do período, tanto na economia como na sociedade, enquanto o seu papel social muda em relação aos períodos anteriores, como um reflexo das intensas transformações do mundo pós-guerra, e as particularidades do campo artístico-musical para as mulheres naqueles tempos.

É um contexto de maior protagonismo feminino, e a mulher se vê capaz de modificar seu destino sentido-se mais confiante para sair da proteção das “quatro paredes” de seu lar e descobrir novas formas de vida, que se expressam em novos hábitos e modos.

Encontramos várias pesquisas, que têm a música como objeto de estudo com ênfase em seu caráter social e cultural, e diversas destas analisam a letra como meio de compreender um período específico da história, assim como outras, cada vez em maior número, que analisam a participação das mulheres na música popular brasileira, não somente como intérpretes, mas como compositoras e adotando uma perspectiva de análise dimensionada a partir dos estudos sobre as relações de gêneros.

A importância de abordagens sobre a música popular brasileira em uma perspectiva de gênero, capaz de afirmar os espaços do feminino em um universo majoritariamente masculino representa um avanço necessário e urgente de uma historiografia crítica e dinâmica.

Em meio aos estudiosos mais referenciados sobre a história da música popular brasileira, como Tinhorão (1979, 1982), Aguiar (1989), Lenharo (1995), Tatit (1995) e Napolitano (2000, 2001, 2005, 2008 e 2010), passam a ocupar uma posição de destaque trabalhos que adotam como objeto de estudo a mulher na música, seja como compositora, intérpretes e analisando sua representação nas letras de vários estilos musicais, como Cruz (1992), Avancini (1996), Matos (2005), Amorin (2009), Murgel (2010), Jacomel (2012), entre outras. Essas pesquisas ajudam a enriquecer o campo historiográfico, abrindo caminho para novas abordagens nos estudos de gênero na música, onde a mulher foi, durante muito tempo, deixada de lado.

Através dessa breve contextualização do período histórico busca-se detalhar as várias funções da mulher nesse período e como ela era vista pela sociedade, para oferecer elementos para a compreensão do lugar em que as compositoras estavam inseridas e como essas mudanças puderam se refletir ou não em suas obras.

O enfoque é predominantemente sobre a dimensão lírico-poética das músicas, em que as letras são o objeto central de análise, como documento histórico ainda pouco conhecido e analisado, de um estilo musical pouco abordado – o samba-canção - para analisarmos os valores socioculturais ali expressos e que refletem uma visão do período sobre o feminino e suas inter-relações.¹

Com isso, o objetivo desse trabalho é perceber no universo da música popular brasileira, em especial no samba-canção, na década de 50 do século XX, com seus cantores e compositores, as particularidades das composições de duas de suas grandes cantoras– Dolores Duran e Maysa – que se destacaram em um período monopolizado pelo gênero masculino.

Utilizaremos como marco teórico o conceito de *habitus*, proposto por Bourdieu (1974, 1983 e 1984), que permite superar a dicotomia indivíduo/sociedade, apontando a forma como a disposição de agir, sentir e pensar dos agentes sociais é resultado de relações com determinada estrutura social. Em nosso entender, a relação entre agentes e estrutura se traduz em formas de sociabilização e de construção de identidades que permitem tanto a conservação de tradições quanto a afirmação de rupturas através de

¹ É fundamental limitar as ambições do presente trabalho para aquém das abordagens musicológicas e linguísticas, no sentido de que as diversas questões que se referem às questões técnico-operativas, acústicas e de teoria musical (como harmonia, contraponto, linguagem e estruturação da música), assim como à gramática, fonética, semântica, lexicologia, estilística e outras áreas estão além de nossas ambições e de nossos objetivos.

novas configurações culturais; e a indústria cultural e a música podem ser percebidas como instâncias produtoras de valores e identidades. A metodologia desenvolvida no trabalho é o levantamento e a análise das composições das duas cantoras na década de 1950, quando Dolores Duran e Maysa compuseram cerca de 30 canções cada, marcando tanto os lugares comuns em um tipo de composição que é marcado pela dor de amor, como as particularidades de tais letras frente às letras de compositores do período, para apontar contrastes entre o eu lírico feminino e masculino. O trabalho apresentará ao seu final três capítulos, dos quais dois fazem parte do presente relatório para a qualificação.

Na estrutura proposta, o primeiro capítulo, intitulado **Mudanças Culturais da década de 1950 e um novo feminino**, é voltado ao contexto histórico da década de 1950 “Anos Dourados” em relação à condição feminina e às características do campo artístico-musical para as mulheres que nele se inseriram.

Esse capítulo é dividido em quatro subcapítulos, sendo que o primeiro, **Nem do lar, nem leviana: a condição feminina na década de 1950** aponta as transformações nos modos de vida da mulher daquele período que para além do “lar” busca conquistar novos meios de vida ao completar os estudos, fazer um curso superior, trabalhar (vendedora, telefonista, doméstica, artistas de teatro, cantora, etc.) e morar sozinha; enquanto o segundo, **Mulheres na cena musical: gênero e música**, no qual aborda a mulher como compositora e a questão de gênero na época em que havia poucas compositoras e uma enorme dificuldade de conseguirem o reconhecimento; o terceiro, **“Levamos a vida a cantar”: o rádio e as suas rainhas**, discute a ascensão das cantoras do rádio e seu papel na popularização desse meio de comunicação, e finalmente, o quarto, **O samba-canção e o cenário musical dos “Anos Dourados”**, detalha o cenário musical e o estilo do samba-canção, ritmo de grande sucesso nos anos 1950 do século XX.

O segundo capítulo, cujo título é **“Por causa de você”: dores e amores em Dolores Duran** é voltado para a trajetória e a obra da compositora e cantora, acompanhando ao longo de sua carreira musical nas rádios, nas boates cariocas e na televisão a confecção de suas letras.

O capítulo se subdivide em duas partes, sendo a primeira, **A memória de Dolores Duran: trajetória intensa e breve, obra sempre recordada**, explorando a memória biográfica e os trabalhos acadêmicos sobre a artista de carreira breve e intensa, interrompida pela sua morte aos 29 anos, além de mencionar a origem de sua carreira, a

mudança para o nome artístico e as várias homenagens que a cantora recebeu após sua morte prematura. A segunda, **Composições de amor e dor**, com foco sobre as 35 composições que foram feitas durante os anos de 1955 a 1959, que exploravam suas vivências e observações da vida sentimental da época e de sua postura como uma mulher a frente do seu tempo.

Abordaremos suas parcerias musicais e como elas ajudaram a lapidar uma jovem compositora, mulher sensível, corajosa e muito inteligente, Dolores Duran descobriu sua paixão pela música ainda muito cedo, aos 12 anos, sempre interpretando com eficiência músicas de diferentes ritmos, mas foi somente em 1955 que começou a compor em um estilo que ela brilhava, samba-canção.

O terceiro capítulo, **“Marcada”: fossa, sucesso e estigma em Maysa**, será composto por quatro partes, a primeira, **A memória de Maysa: narrativas sobre a beleza, a voz, o sucesso e a vida atribulada**, que analisará a memória biográfica e os trabalhos acadêmicos sobre a cantora e compositora que viveu uma vida intensa com amores e desamores, cheia de escândalos, a segunda, **A caminho para Bossa-Nova**, onde abordaremos as influências desse novo ritmo na carreira da cantora. A terceira parte será focado nas homenagens recebidas após sua morte e o último subtítulo, **Composições de “felicidade infeliz”**, será sobre os muitos discos gravados e as mais de 30 canções que ela compôs. Maysa encantava com seu estilo único, logo no seu primeiro LP conseguiu alcançar muito sucesso, e não demorou a ser consagrada, tanto no rádio como na TV, uma das melhores cantoras e compositoras do samba-canção. Também foi uma das precursoras da Bossa Nova, juntamente com Dolores Duran, mas nunca perdeu seu estilo fossa.

Como já afirmado anteriormente, as letras aqui analisadas são entendidas como expressão de vivências pessoais e das percepções das duas compositoras, das tensões e possibilidades de uma nova forma de feminilidade no período retratado, no qual as mulheres puderam ultrapassar as limitações de seu papel social circunscrito ao espaço doméstico e à submissão.

Iremos abordar, através das letras das compositoras, o tema do amor e dor, as relações amorosas, na visão feminina, pouco divulgado na época, pois a maioria das canções eram compostas por homens. Assim, apontaremos uma desnaturalização do papel da mulher vigente no período.

1. MUDANÇAS CULTURAIS DA DÉCADA DE 1950 E UM NOVO FEMININO “ANOS DOURADOS”

1.1. Nem do lar, nem leviana: a condição feminina na década de 1950.

O ingresso das mulheres no campo artístico e intelectual no século XX foi marcado por inúmeros desafios, na busca de se obter reconhecimento em uma área monopolizada pelo gênero masculino. Este capítulo tem como objetivo abordar questões de gênero e música no Brasil da década de 1950, a partir de três referenciais: o rádio, que desde 1930 se encontra em grande expansão; o samba-canção, gênero musical através do qual, lentamente, algumas mulheres se inseriam no meio artístico e as mulheres como intérpretes e principalmente como compositoras² desse estilo musical.

Assim, algumas das questões que orientam nossa reflexão são: Quais são os espaços reservados para o gênero feminino na década de 1950? Quais os obstáculos percorridos pelo gênero feminino para se estabelecer em meio a um processo de modernização da sociedade brasileira, com ampliação da urbanização, avanços tecnológicos e constituição de um mercado fonográfico? Como as cantoras e compositoras vão, através de seu trabalho e da divulgação de suas obras pelo rádio, se desviar de um caminho traçado pela sociedade machista e androcêntrica da época, que as veem apenas como simples donas de casas e esposas dedicadas?

A década de 1950 é chamada de “Anos Dourados” devido às intensas transformações econômicas, culturais e sociais ocorridas a partir dos governos de Getúlio Vargas (no seu segundo governo 1951-1954) e Juscelino Kubitschek (1956-1961). Houve uma crescente mudança de hábitos, pois as cidades começaram a crescer, tanto territorial como populacionalmente, em um processo de acentuada “modernização” através da popularização do cinema norte-americano, da entrada da

² A riqueza da questão de gênero enquanto tema da história, já foi suficientemente abordada por diferentes autores, destacamos em termos teóricos Tilly (1994) e Smith (2003), e enquanto uma reflexão sobre o tema e a historiografia brasileira podemos citar Soihet (1997), Del Priore e Bassanezi (2007) e (2009). Sobre essa disputa por espaços de legitimação das mulheres na literatura um trabalho bastante interessante é a tese de Fanini (2009) sobre as candidaturas femininas à Academia Brasileira de Letras.

televisão³, e de uma nova relação com a música, a partir de novas tecnologias para aperfeiçoar as gravações e melhorar a performance do cantor.

A década de 50 trouxe uma série de inovações tecnológicas para a indústria do entretenimento. Em 1950, a televisão chegou ao país; em 1951, foi a vez do LP de 33 rotações; e, em 1953, do disco de 45 rotações. Paralelamente, o emprego da fita magnética e o advento da máquina de múltiplos canais, em substituição ao antigo registro em cera, proporcionaram o aperfeiçoamento do processo de gravações do som. (NEVES, 2008, p.43)

O conjunto de transformações naquele período criava um claro contraste com a década anterior, principalmente em relação ao papel da mulher na sociedade, pois ocorria uma maior inserção feminina no mercado de trabalho e uma quebra de alguns tabus estabelecidos para as moças de “família”.

Ser mulher nos “Anos Dourados” era ser mãe, esposa e dona de casa e, portanto, eram constantemente afirmados valores tradicionais identificados com a feminilidade, como a doçura, a resignação e o instinto materno, assim como a proposição de um modelo de família estruturado segundo os padrões das elites. (BASSANEZI, 1997, p. 607-608).

As mulheres começavam a conquistar seus espaços, saindo da função de dona de casa e assumindo outros papéis, mesmo que ainda muito precário e desvalorizado, a mulher volta-se para o mercado de trabalho, ampliava seus estudos, algumas se estabelecem no campo artístico e intelectual.

O caminho é sempre mais penoso, devido aos preconceitos da época, principalmente para as mulheres da classe baixa e média, sendo que:

Novas oportunidades começaram a surgir para as mulheres das camadas médias, principalmente nas chamadas ‘atividades femininas’, profissões que permitiam conciliar o trabalho com o cuidado do lar. (MARTINS, 2002, P.30)

Essas “atividades femininas” seriam profissões como: secretárias, vendedoras, professoras, empregadas, enfermeiras e babás. Quando a mulher partia para o campo das fábricas, sofriam um preconceito ainda maior, pois seu trabalho era visto como masculinizado, sobre isso Rago (2006) demonstra:

As barreiras enfrentadas pelas mulheres para participar do mundo dos negócios era, sempre muito grande, independentemente da classe social a que

³ Nos anos 50 ocorre a inauguração da TV Tupi, que estende seu alcance para os principais centros urbanos do país, através das Emissoras Associadas, o que se traduziu em uma liderança de audiência pelos primeiros vinte anos do mercado televisivo nacional, sendo superada nos vinte anos posteriores pelo crescimento da Rede Globo. (HAMBURGUER, 1988)

pertencem. Da variação salarial à intimidação física, da desqualificação intelectual ao assédio sexual, elas tiveram sempre de lutar contra inúmeros obstáculos para ingressar em um campo definido – pelo homem – como ‘naturalmente masculino’. (RAGO, 2006, p. 581)

Tinhorão (1982) em seu livro *“Música Popular, Mulher e Trabalho”* menciona que Noel Rosa, compôs uma música para sua namorada que trabalhava em uma fábrica, a música “Três apitos”⁴ (composta em 1933) onde Noel explica que ao ouvir o apito da fábrica lembra-se de sua amada, mas que ela vendo-o na rua, finge não reconhecê-lo, devido a vergonha de ser uma operária.

Aliás, como conta Almirante em seu livro *No tempo de Noel Rosa*, trabalhar como operária ainda constituía uma vergonha para as mocinhas, o que as levava a esconder dos namorados sua verdadeira atividade, obrigando-as muitas vezes a fingir que não viam seus pretendentes quando surpreendidas a caminho dos empregos. (TINHORÃO, 1982, p. 7).

Rago (2006) aborda que o trabalho das mulheres nas fábricas sofreu uma grande queda “assim, enquanto em 1872 as mulheres constituíam 76% da força de trabalho nas fábricas, em 1950, passaram a representar apenas 23%” (p. 581), isso é explicado pela ampla incorporação do trabalho masculino nos distritos industriais (como o metalúrgico, siderúrgico e mecânico), substituindo o trabalho feminino.

A modernização dos grandes centros das cidades ampliou as atividades comerciais, assim a mulher conseguiu se estabelecer nesses centros como balconistas e vendedoras, embora tal como nas fábricas sua jornada de trabalho era intensa e mal remunerada.

Da década de 1920 a 1950 o ingresso das mulheres em serviços bancários, comerciais e de seguros teve um aumento considerável “as mulheres foram incorporadas em postos na telegrafia, telefonia, contabilidade e como escriturárias, secretárias, guarda-livros, entre outros cargos”. (MATOS, BORELLI, 2013, p.134.).

A difusão da máquina de escrever abriu para as mulheres o promissor serviço de datilógrafa. Todos esses empregos demandavam preferencialmente moças solteiras (consideradas mais disponíveis), ágeis, assíduas, dóceis e submissas. Por outro lado, a necessidade de qualificação profissional levou à expansão dos cursos de Secretariado, Contabilidade e Comércio, com escolas e salas especiais para mulheres. (MATOS, BORELLI, 2013, p.134.).

Mesmo ainda ocupando esses cargos, que na época eram considerados altos, as mulheres teriam que preencher vários requisitos, o que tornava cada vez mais difícil de

⁴ “Quando o apito da fábrica de tecidos/ vem ferir os meus ouvidos/ eu me lembro de você./ Mas você anda sem dúvida bem zangada/ ou está interessada em fingir que não me vê/ Você que atende ao apito de uma chaminé de barro/ por que não atende ao grito, tão aflito,/ da buzina do meu carro?”.

que uma mulher da classe baixa e média, casada ou solteira com filhos, viesse a ocupá-los.

Nos “Anos Dourados” estava cada vez mais comum encontrar a mulher fora do ambiente do lar, ela começava a conquistar um espaço no mercado de trabalho e estabelecer um novo conceito de mulher.

À imagem da mulher trabalhadora vem associar-se outras imagens que povoavam o universo feminino daquela época, como as artistas de cinema, as primeiras-damas, as cantoras do rádio e as misses. Entre o tradicional e o moderno formava-se uma nova mulher consciente de que poderia assumir novos papéis além de esposa e mãe. (MARTINS, 2002, p. 31)

Esse processo de formação de um novo modo de vida para as mulheres abriu caminhos para os cursos profissionalizantes e acesso às universidades, ainda que muitas moças fossem induzidas pelos pais e pela sociedade a seguirem o caminho do matrimônio.

As já referidas mudanças da década de 1950 colocaram o papel da mulher no centro das discussões sobre a forma de organização da sociedade e o papel feminino em seu interior. Em um contexto de disputa entre as tradições patriarcais e as transformações de uma sociedade mais urbana e cosmopolita, imersa em uma ampliação da penetração e do poder da mídia (na forma do rádio, da televisão, do cinema, das revistas do período, entre outras manifestações), o que permitia o questionamento das limitações do espaço feminino dentro das barreiras do lar.

Sobre isso, pode-se afirmar que:

Nesse quadro, pode-se constatar uma efervescência de discursos, produzidos por diferentes segmentos da sociedade, abordando o comportamento e o papel social das mulheres. Muitas das vozes que se faziam ouvir nesse cenário representavam-nas como as “donas de casa” pacatas, devotadas aos filhos e ao marido e, por isso, obedientes às convenções sociais. Tal situação reforçava um determinado modelo de gênero feminino, que estabelecia relação, em certa medida, às mulheres provenientes das classes médias e dominantes, caracterizadas por sua elegância e bem vestir. (SANTOS, 2011, p. 12)

Matos (2006) relata que nos anos 1940 e 1950 as relações entre homem e mulher mantinham a convicção do pacto conjugal, casamento de papel passado, o que é reafirmado por Bassanezi (2014), ou seja, o homem deveria assumir seu papel de provedor e trabalhador em troca do afeto exclusivo da mulher, que deveria zelar pela sua família, pelo conforto do lar, do marido e dos filhos, que fosse caseira e guardasse certa decência e reserva perante a sociedade.

Ir para um caminho diferente dos ditos tradicionais era considerado perda da feminilidade natural da mulher, como o instinto materno, além de sua doçura e fragilidade, uma cobrança que advinha de todas as direções (família e sociedade), denegriam as jovens que ousassem ter uma postura diferente, caracterizando-as como levianas e imorais.

Embora houvesse uma constante preocupação na educação para o autocontrole das moças de família, as regras e modelos não impediam que algumas moças fugissem aos padrões estabelecidos e com isso contribuíssem para que os limites impostos fossem ampliados.

Em meio ao esforço de normatização, seguir as regras começava a ficar cada vez mais difícil, pois durante meados dos anos 50, além da forte influência do cinema⁵ e da música americana, como o *rock 'n' roll*, as oportunidades educacionais e de emprego para as mulheres também começam a oferecer perspectivas de independência e de mudanças cada vez maiores.

Até os homens solteiros e pertencentes à classe mais alta, influenciados também por essa onda mais rebelde, são caracterizados como “bandos de bagunceiros” e playboys, que violam lei roubando carros e se orgulhando da má fama que conquistam.

A década de 1950 trouxe transformações culturais e novos significados para as experiências vividas, sem que outras formas de vivência tenham desaparecido, pois se mantiveram residuais, convivendo com outras experiências emergentes. É neste sentido que as relações conjugais formais, através do casamento de papel passado, vão conviver com outras formas de relacionamento que já vinham se delineando desde a década anterior: são os relacionamentos “alternativos”, mesmo que clandestinos e ilegais. (NASCIMENTO, 2014, p. 72).

Essas mudanças fazem com que, aos poucos, as mulheres que trabalham fora de casa começam a ter uma maior aceitação da classe média, devido ao desenvolvimento capitalista, ao aumento do consumo, as novas ideias de modernidade que surgem nesse período e lógico também pelas “exigências impostas por várias mulheres convictas de que trabalhar as favorecia”. (BASSANEZI, 2013, p. 506).

⁵ “Nos anos 1950, quando se torna de fato um bem de consumo no Brasil, o cinema, ao mesmo tempo que contribui com novos padrões de comportamento e traz novas musas de indiscutível sensualidade (Marilyn Monroe, Jane Mansfield, Gina Lollobrigida e Sofia Loren), cultiva o ideal de menina-moça, pura e meiga (nas personagens retratadas por Doris Day, Grace Kelly, Debbie Reynolds). E ao lado de galãs bem-comportados, como Rock Hudson, traz os jovens ‘rebeldes’ na pele de Marlon Brando (*O selvagem*, 1953) e James Dean (*Juventude transviada*, 1955) – sinais notáveis da efervescência dos tempos”. (BASSANEZI, 2014, p.146)

Assim, essas pioneiras conseguem ampliar seu espaço na sociedade, deixando de lado o imaginário de “mulher frágil” de tempos atrás e contribuindo ainda mais para o desenvolvimento da emancipação feminina que irá intensificar nas décadas de 1960 e 1970.

Mas essa mulher moderna, ainda recebia críticas, pois

Mesmo com a maior aprovação social da ‘mulher que trabalha’, essa figura continuava hierarquicamente inferior à da ‘boa esposa’, mãe e ‘dona de casa ideal’. Para muitos, casamento e trabalho são incompatíveis, não só porque o envolvimento profissional prejudica a dedicação a casa e família, mas também porque ‘os homens não gostam de mulheres independentes’. (BASSANEZI, 2013, p. 508).

Para as mulheres negras as dificuldades eram ainda maiores, segundo Nepomuceno (2013), uma vez que após a abolição a desigualdade cresceu cada vez mais e que a ascensão da mulher no mercado de trabalho cresceu de maneira irregular entre as da classe média e alta e as negras, “com determinadas situações de nítidos privilégios para umas e exclusão para outras”. (p.383)

Nos postos disponíveis para mulheres na indústria e no comércio, a discriminação racial vigorava disfarçada pelo eufemismo da ‘boa aparência’, exigida das candidatas aos empregos. Persistiu por décadas, funcionando com eficiência como estratégia para alijar a população negra daqueles trabalhos considerados mais adequados à ‘pessoas de pele branca’. (NEPOMUCENO, 2013, p. 387).

Assim as mulheres negras encontraram poucas alternativas de trabalhos. Sendo mais comum trabalhar como serviço em casa de família, agricultoras, meeiras, vendedoras de legumes, entre outros. Esse perfil de mulher era o avesso da mulher submissa e dona de casa que era pregado na época, por isso muitas vezes as mulheres negras não eram consideradas adequadas para um casamento.⁶

Os estudos sobre as mulheres e mulheres negras estão crescendo cada vez mais, preenchendo uma grande lacuna existente na historiografia brasileira, trabalhos como a coletânea organizada por Del Priore e Bassanezi (2006) contendo vinte autores que escrevem sobre diferentes questões do feminino, seu cotidiano, suas representações e práticas femininas, desde o período colonial ao século XX, ou Bassanezi e Pedro (2013), com vinte autores que se dedicam ao tema em um recorte temporal que enfoca o século XX e XXI no país são demonstrações desse vigor.

⁶ Rago (2006) ao estudar o universo do trabalho feminino, principalmente nas indústrias do final do século XIX e começo do século XX, descreve que nos documentos encontrados sobre as trabalhadoras “normalmente, as mulheres negras são apresentadas [...] como figuras extremamente rudes, bárbaras e promíscuas, destituídas, portanto, de qualquer direito de cidadania”. (p. 582).

1.2. MULHERES NA CENA MUSICAL: GÊNERO E MÚSICA

As transformações econômicas da década de 50 do século XX inserem o país em uma nova lógica cultural, no qual permanências e inovações disputam espaços que mudam a lógica das relações cotidianas e os espaços de convívio e intimidade, quando se afirmam aquilo que Gomes (1999, p. 12) define como uma “multiplicidade de modernidades e modernismos”⁷.

Os códigos tradicionais pautavam a sociedade pelo domínio da família extensa e patriarcal recebem questionamentos e abrem espaços para as individualidades que permitem a invenção de tradições e a redefinição de lugares de sociabilidade e identidade.

Desde as primeiras décadas do século XX a identidade feminina, segundo Maluf e Mott (1998), é reelaborada a partir de novos comportamentos introduzidos pela urbanização e industrialização, sendo que assim as mulheres se libertam de uma sociedade que julga e critica a arte, assumem novas práticas cotidianas e desenvolvem novas sociabilidades no âmbito público e privado.

Para Calazans e Nunes os “Anos Dourados”:

foram marcados pela ambiguidade. A divisão de papéis sociais entre os gêneros permanecia tradicional, mas, com a crescente inserção da mulher no mercado de trabalho, começaram a surgir algumas mudanças comportamentais. Aos poucos, mulheres solteiras já podiam alugar apartamento e morar sozinhas. Em meio à liberalização de costumes, elas começaram a dar voz a seus desejos e expectativas, seja escrevendo para revistas, seja compondo canções falando de seus sentimentos. As cantoras/compositoras Maysa e Dolores Duran se sobressaíram com uma nova linguagem sobre os relacionamentos amorosos. (CALAZANS; NUNES, 2011, p.7).

Os grandes veículos da mídia difundiam esse conceito de mulher dona de casa, que desde a infância era treinada e instruída a ser uma boa esposa e mãe dedicada, ditando a conduta correta que elas teriam que seguir, mas algumas seguiram o caminho oposto, lutando para ir além do que a sociedade lhe atribuía.

Muitas dessas mulheres seguiram o caminho artístico, sendo intérpretes e/ou compositoras, adentrando em um espaço monopolizado pelos homens, no qual

⁷ Tendo como modelo a cidade de São Paulo e a década de 50, por exemplo, MATOS (2001, p. 51) afirma: “a cidade conviveu com a aceleração da industrialização, entrada do capital estrangeiro, modernização da produção, ampliação de certos bens de consumo, em particular os automóveis, tornando a sociedade mais veloz, também mais conectada pelo rádio e particularmente mais visual com a penetração lenta da TV e marcada por um número crescente de cinemas e teatros.”

enfrentaram grande dificuldade para se estabelecer no meio artístico, mas abriram espaços para afirmar e consolidar tal campo de trabalho.

Há que se pontuar a fragilidade política da presença dessas mulheres no meio radiofônico, pois sua participação, principalmente, das cantoras, ainda era vista como algo menor. No entanto, é inegável que as mulheres do rádio abriram caminho para a admissão da mulher no mundo do trabalho, fenômeno que começa a se consolidar a partir de meados do século XX. (CALAZANS; NUNES, 2012, p.7).

Hupfer, por sua vez, também chama a atenção sobre as dificuldades de ser uma mulher-artista nesta época:

Ser estrela do rádio numa época em que os valores sociais impunham à mulher um comportamento baseado no recato, na discrição, com observância absoluta dos sagrados valores da família e do lar, não era fácil. Mesmo assim, centenas de mulheres, já no final da década de 1920, aventuravam-se a fazer carreira diante dos microfones. E conquistar o título de Rainha do Rádio era, com certeza, a garantia de que haviam chegado lá. (HUPFER, 2009, p. 72)

Pontes (2008) em seu estudo sobre mulheres oriundas do campo intelectual (Lúcia Miguel Pereira, Patrícia Galvão e Gilda de Mello e Souza) e atrizes de teatro (Cacilda Becker, Maria Della Costa, Nydia Licia, Tônia Carrero, Fernanda Montenegro e Cleyde Yáconis) nos ajuda a entender o processo de introdução da mulher no campo artístico, mostrando através de algumas trajetórias de lutas e de busca de representatividade em um ambiente com característica da modernidade, mas ainda sob domínios conservadores e patriarcais.

Os trabalhos de atriz ou escritora, assim como outros com ligação com a arte (pintura, dramaturgia e moda) começam a ganhar espaço na década de 1950, ainda sobre olhares de desprezo e censura pela sociedade da época e essas mulheres que inventaram outros modos de vidas, também tiveram que enfrentar outra barreira além do preconceito da sociedade, pois o campo artístico era um ambiente predominantemente masculino, de forma que as atrizes, escritoras, cantoras e compositoras enfrentaram conflitos e dilemas muito semelhantes para se afirmarem profissionalmente.

Entre alguns desses dilemas se destaca a necessidade de abandonar o nome original e escolher um nome artístico, que para além do reflexo de uma prática recorrente no meio artístico também refletia muitas vezes os preconceitos sociais que motivavam algumas mulheres, principalmente as de classes mais altas, que eram pressionadas por suas famílias para não associarem seus sobrenomes a um modo de vida

que era estigmatizado como sendo de prostitutas e de mulheres de moral duvidosa. (PONTES, 2008, p. 156)

As mulheres, neste espaço teatral e cinematográfico, não tinham o papel mais importante, visto que tal papel ainda era reservado apenas para os homens, sendo elas, nas palavras de Dina Sfat⁸ (1938-1989), apenas como “enfeite do bolo”, ou seja, ficando com um papel secundário no cinema e no teatro nacional. (PONTES, 2008, p. 6)

Utilizando como base os estudos de Pontes (2008), podemos pensar, na mesma perspectiva que a autora, como eram o cotidiano e os dilemas das mulheres que se firmaram no ambiente musical, seja somente como intérpretes ou ainda como compositora e intérprete da década de 1950.

Assim como as atrizes de teatro, as cantoras das rádios e, principalmente, as que cantavam nas boates do Rio de Janeiro e de São Paulo, eram consideradas mulheres promíscuas, de vida fácil e de moral duvidosa, sendo que muitas só conseguiam alcançar a fama depois de muito tempo de carreira e só assim desfrutaram de algum prestígio⁹.

O estudo dessas mulheres artistas (cantoras e compositoras) é um tema muito relevante para discutir a relação de gênero, assim podemos verificar os contrastes existentes no período em relação às mulheres, que lutavam por um papel maior na sociedade, substituindo a consagrada visão de submissa e dona de casa.

A questão de gênero é um tema muito discutido desde os fins do século XX e aqui não trataremos de seu conceito teórico, pois existem vários estudos com esse intuito, iremos apenas discutir como a mulher em meados do século, enfrenta as dificuldades desse período, principalmente quando se torna uma mulher do meio artístico.

Os movimentos feministas só começam no Brasil nos finais dos anos 60, e ganham força somente na metade da década de 1970, mas as mulheres já estão questionando seus papéis e discutindo a ampliação de seus espaços sociais décadas antes¹⁰ para mudar alguns conceitos existentes em suas épocas.

⁸ Reconhecida atriz de teatro, televisão e cinema, estreou em 1962 como atriz amadora e se popularizou no Teatro de Arena. (PONTES, 2008, p.6)

⁹ Trataremos desse assunto com mais relevância no subcapítulo 1.3.

¹⁰ A bibliografia sobre a luta das mulheres no Brasil ao longo de todo o século XX em prol de maiores liberdades e pela afirmação de direitos civis é bastante expressiva. Destacamos: Soihet (1974), Barros (1979), Hahner (1981), Leite (1984), Teles (1993), Rago (1995/1996), entre outros. SOIHET, Rachel. *Bertha Lutz e a ascensão social da mulher, 1919-1937, Dissertação de Mestrado História/UFF, 1974;*

Nosso enfoque se concentra na década de 50, como um cenário de mudanças, que em nosso entender afirma-se de maneira positiva para formar um novo modelo de feminilidade e de forma bastante visível as novas formas de viver¹¹.

Embora ainda sofrendo represálias por se comportar de maneira diferente das regras ditas “corretas” para as mulheres, muitas delas, principalmente as mais jovens, provavelmente influenciadas pelo cinema e pela música americana (*rock’n’roll*), se rebelaram contra as regras e as tradições.

Os novos canais de mobilidade que surgem com as oportunidades educacionais e de emprego proporcionam o vislumbre, por parte de muitos jovens, de possibilidades maiores de ascensão econômica e *status* social – o que também colabora para o declínio relativo do poder paterno, fazendo brotar nas mentes juvenis um sentimento de importância maior e independência. (BASSANEZI, 2014, p. 150)

Tendo como exemplo uma de nossas cantoras/compositoras como modelo, temos uma descrição do biógrafo de Maysa, Neto (2007), de diversas cenas em que a biografada demonstra sua rebeldia, quando já em 1951, com 15 anos, burlava algumas regras impostas às mulheres da época como usar maquiagem forte durante o dia e vestir calças jeans.

Perrot (2007) aponta que já no século XIX, na Europa, havia limitações impostas às mulheres no campo da música, pois reconhece que os obstáculos já existiam inicialmente por parte da família.

E a música? Aí se acumulam obstáculos. Por parte das famílias, para começar [...]. O pai de Félix e Fanny Mendelssohn, igualmente dotados, escreve a esta última, em 1820, a respeito da música: “É possível que, para ele, a música venha a ser uma profissão, enquanto, para você, não será mais do que um ornamento”. (PERROT, 2007: 104-105).

No século XX, no Brasil, o quadro não era diferente, pois Murgel (2010), a partir de um exaustivo levantamento das compositoras do século XX conclui que

o ingresso das mulheres nesse campo foi muito difícil e acompanhado de profundas suspeitas sobre a “integridade moral” das que se aventuraram. Se na literatura e na poesia as mulheres levaram anos para obterem algum

HAHNER, June E. A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas. São Paulo: Brasiliense, 1981; TELES, Maria Amélia de Almeida. Breve história do feminismo no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1993, BARROS, Mônica Siqueira Leite de. As mulheres trabalhadoras e o anarquismo no Brasil. Dissertação de mestrado em História, UNICAMP, Campinas, 1979; LEITE, Mirian L. Moreira. Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura. São Paulo. Ed. Ática, 1984; RAGO, Margareth. Mulher, História e feminismo. Campinas/ S.P. Cadernos AEL, 1995/1996.

¹¹ Sobre as particularidades desse período ver: CARVALHAES, Flávia Fernandes de. ; MANSANO, Sonia Regina Vargas. *Mulheres e Lutas Políticas: Conquistas e Limites Vividos na Segunda Metade do Século XX*. Revista Inter. Interdisc. INTERthesis, Florianópolis, v.13, n.2, p. 141-164 Mai-Ago. 2016.

reconhecimento (cf. TELLES, 1997), na canção, e em especial na canção popular, eram completamente desconhecidas, com a honrosa exceção de Chiquinha Gonzaga, que sofreu preconceitos durante toda sua carreira. Mesmo como cantoras, as mulheres só “aparecem” a partir dos anos de 1920. (MURGEL, 2010, p.01)

Murgel (2010) critica a pouca visibilidade que a historiografia da música popular brasileira deu para as mulheres cantoras e/ou compositoras desse período, de modo que a história da música popular “é fortemente marcada pelo apagamento da experiência feminina, só lembrada eventualmente por suas intérpretes e sempre em relação ao universo masculino que as cercava e cerceava”. (p.02)

A autora questiona sobre o estudo das compositoras no Brasil, declarando que apenas Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran e Maysa são reconhecidas na história da música popular brasileira e se projeta a analisar esse período com mais detalhes para descobrir o motivo dessa escassez de mulheres como compositoras nas versões “oficiais” da história da música popular brasileira.

Assim destaca que:

O caminho para a composição feminina no Brasil foi árduo e lento, e a percepção das diferenças entre os gêneros, em especial, na construção de um eu feminino diferenciado do discurso masculino sobre “o que seríamos” também foi gradual. (MURGEL, 2010, p.13)

A autora, em seu estudo, faz um levantamento sobre as compositoras que existiram no período entre Chiquinha Gonzaga e Dolores Duran e Maysa, apontando diversas mulheres que não são lembradas por suas composições, como Carmen Miranda, somente reconhecida como intérprete (compôs duas músicas na década de 1930, uma delas - Os homens implicam comigo¹² em parceria com Pixinguinha)¹³, ou Almira Castilho, que na década de 1950 compôs vários sucessos gravados por seu marido, Jackson do Pandeiro (entre as quais “Chiclete com banana”¹⁴, musicada por

¹² Meu Deus, eu já não posso mais/ Viver assim Com esses homens implicando/ Por causa de mim/ Eles gostam da gente/ Eu já sei por que é/ É porque eles não podem viver sem mim/ Eu não gosto dos homens/ Porque eles são ruins/ Qualquer coisa que eu faço/ Eles falam de mim/ Eles pensam que eu sou dessas/ Garotas de arengação/ Mas estão muito enganados Comigo não violão!

¹³ Murgel (2010, p. 6) vê o caso de Carmem Miranda como um claro exemplo dessa misoginia na memória sobre as compositoras, pois por ser uma grande intérprete é incapaz de compor uma canção. Tal perspectiva é reafirmada na biografia da cantora, escrita por Castro (2005), onde o autor se convence que “a ideia da letra pode ter sido dela (Carmen Miranda), mas os versos tortos tinham todos os cacoetes de Josué (Josué de Barros (1888 – 1959), mais conhecido por ter descoberto Carmen Miranda, foi cantor, compositor, violonista, letrista e bandolinista)”. (CASTRO, 2005: 63)

¹⁴ “Eu só ponho bip-bop/ No meu samba/ Quando Tio Sam tocar o tamborim/ Quando ele pegar no pandeiro/ E no zabumba/ Quando ele entender/ Que o samba não é rumba/ Aí eu vou misturar/ Miami com Copacabana/ Chicletes eu misturo com banana/ E o meu samba vai ficar assim”.

Gordurinha¹⁵ e gravada pela primeira vez em 1958” e regrava por Gilberto Gil que a considera uma precursora do Tropicalismo) (MURGEL, 2010, p.6).

O trabalho de Murgel (2010) resgata parcerias de Lina Pesce, ainda na década de 1920, de Marília Batista com Noel Rosa, na década de 1930, Dilú Mello, na década de 1940, e em 1958, um ano depois que Dolores Duran gravou sua primeira canção (“Por causa de você”) um LP gravado por Inezita Barroso que apresenta novas compositoras como Babi de Oliveira, Juracy Silveira, Zica Bérgami, Leyde Olivé e Edvina de Andrade¹⁶.

A questão a ser levantada é porque essas compositoras não conseguiram um reconhecimento como Dolores e Maysa? Segundo Murgel, seria mais por uma questão da “centralização da indústria fonográfica e da difusão alcançada pelos artistas que atuavam no Rio de Janeiro”. (MURGEL, 2010, p. 11).

Outra possibilidade é divulgada por Santa Cruz (1992), onde comenta que:

Nessas três décadas (1930, 1940 e 1950) é insignificante o número de compositoras atuando no cenário brasileiro da música popular. Foram poucas as que lograram êxito no mercado fonográfico. Ao que tudo indica, geralmente, esse acesso ao grande público só se tornava possível com a intermediação de um pai, marido ou qualquer outro parente, normalmente já engajado no meio. Tanto que, das cinco compositoras remanescentes da primeira metade do século (e detectadas no decorrer desta pesquisa), quatro estão nessa situação. (SANTA CRUZ, 1992, p. 19).¹⁷

Devido ao machismo da sociedade, ser cantora era o máximo permitido às mulheres, de forma que “impossibilitadas de exercerem a auto-expressão, elas reproduziam os discursos dos compositores” (CALAZANS, NUNES, 2012, p. 4). Muitas vezes sem perceber, que estavam reforçando ainda mais o machismo da época.

Marques (2002), assim como Murgel e Santa Cruz, aborda a dificuldade que as mulheres tinham em ter um reconhecimento como compositoras, e as razões pelas quais a grande maioria delas foram excluídas na história da música.

O autor utiliza para confirmar seu argumento, a citação de Mendonça (1982):

Merecem ser refletido (...) os motivos que determinaram a ausência de letras de músicas compostas por mulheres nas décadas de 1930/1940. Ocorre que,

¹⁵Waldeck Artur de Macedo, mas conhecido como Gordurinha, foi um humorista, compositor, radialista e cantor brasileiro, fez sucesso na década de 1940 e 1950.

¹⁶ Esse disco, com direção musical de Hervé Cordovil trazia 14 composições das autoras citadas. Inezita Barroso. Inezita apresenta Babi de Oliveira - Juracy Silveira - Zica Bérgami - Leyde Olivé - Edvina de Andrade (Copacabana/1958). (MURGEL, 2010, p.10).

¹⁷ A autora menciona as compositoras Carolina Cardoso de Menezes, Gilda de Abreu, Zilda Gonçalves, Dona Ivone Lara e Dilu Melo, sendo essa última, a única, segundo a autora, que fugiria da regra de parentesco na música. (SANTA CRUZ, 1992, p. 20).

naquela época, as mulheres não tinham ainda se apropriado de um discurso através do qual pudessem se constituir como seres humanos participantes [...].

Observa-se, por exemplo, que, até 1940 [as mulheres] não podiam participar da vida política do país [...] ou seja, a mulher não tinha ainda uma voz que pudesse ser significativa [...] Por esse motivo, se existiram mulheres compositoras, não chegaram a ter acesso aos meios de comunicação. (MENDONÇA, 1982, p.97).¹⁸

Nesse trabalho não pretendemos analisar esse processo das compositoras que não obtiveram reconhecimento no período das décadas de 30, 40 e 50, apenas mencionamos esses estudos para mostrar a dificuldade de ser cantora e compositora em uma época em que o machismo dominava a sociedade brasileira.

É nesse contexto de preconceitos e disputas que se inserem as trajetórias e obras de Dolores Duran e de Maysa, objetos dos capítulos 2 e 3, respectivamente. Onde iremos analisar sua memória, nas biografias e trabalhos acadêmicos realizados sobre elas, e nas letras de suas composições, analisando o perfil dessas compositoras, como retratavam o amor, a dor e a angústia de ser mulher na década de 1950.

1.3 “Nós somos as cantoras do Rádio”: o Rádio e suas Rainhas

Muitos estudos apontam que o rádio foi um instrumento que divulgou a cultura no país, influenciou comportamentos e inspirou e ditou modas e valores, mas poucos se especializaram nas intérpretes que movimentavam o período da década de 1940 e 1950.

Uns dos primeiros trabalhos a abordar o tema foi Lenharo (1995), que se dedicou às trajetórias de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. O autor apresenta o contexto cultural e social das décadas de 40 e 50, passando de forma ligeira pelas décadas seguintes (60, 70 e 80), utilizando-se de um amplo leque de fontes

¹⁸ Mendonça comete um equívoco, pois o voto feminino foi instituído pelo Código Eleitoral de 1932 e permitindo a eleição já para a Assembléia Constituinte de 1934 da deputada paulista Carlota Pereira de Queirós assim como a participação como delegada classista, pela capital federal, de Almerinda Farias Gama. As lutas femininas existiam em diversas esferas, como prova a partir da Constituição de 1934, tornando cláusula pétrea o voto feminino, a eleição de Antonieta de Barros, a primeira deputada estadual negra do Brasil, em Santa Catarina. “Vários artigos da Constituição de 1934 iriam de fato beneficiar a mulher, entre eles os que estabeleciam a regulamentação do trabalho feminino, a igualdade salarial e a proibição de demissão por gravidez. Mas a questão do papel da mulher não despertava consenso. O grupo católico, articulado em torno do Centro Dom Vital, fazia restrições à emancipação feminina, considerando-a uma ameaça à estabilidade familiar. Esse ponto de vista iria se manifestar frequentemente nas expressões do cotidiano. Nas revistas humorísticas ilustradas, a mulher emancipada passaria a ser objeto de inúmeras charges e caricaturas.” (CPDOC, Anos de Incerteza (1930 - 1937), In: A era Vargas: dos anos 20 a 1945: Participação política feminina. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/Constituicao1934/ParticipacaoFeminina> , visitado em 13/12/2016)

e lançando luzes sobre as revistas de teatro, os dancings e as boates até o apogeu do rádio e o começo da televisão.

Lenharo (1995) descreve o crescimento da boemia no Rio de Janeiro, principalmente na Lapa, lugar dos famosos cabarés, onde circulava artistas, boêmios e malandros. Utilizando as memórias de Goulart e Nora Ney, o autor monta o cenário da Lapa, em crescimento desde 1910 e que atingiu seu período de ouro mais ou menos entre o final dos anos 1940. Os bares: o Siri, o Café Colosso, o Capela, o Café Bahia, o Imperial, os cabarés: o Apolo, o Royal Pigalle, o Vienna Budapeste, o Novo México e o Casanova faziam enorme sucesso.

Nessa década também é famosa pelos repertórios musicais que embalavam os dancings (casa noturna dançantes onde abrigavam orquestras e cantores de prestígio como Jamelão, Nelson Gonçalves, Elizeth Cardoso, Jorge Goulart e Ruy Rey), os sambas-canção e os tangos argentinos. Esses espaços boêmios agitaram e dinamizaram a vida artística da cidade, o autor comenta:

O Dancings trazia a opção nova para o tímido e o solteiro, sem alardear que ele, de fato, não tivesse outra alternativa para divertir-se. Era só comprar um cartão com trinta músicas, a “mil e quinhentos” cada uma. Escolhia-se a bailarina, mas dançava-se pouco por música tocada, pois as orquestras estavam orientadas para abreviar as músicas, fazendo-as curtas, na média de um minuto, para a casa faturar mais. (LENHARO, 1995, p. 23)

Essas bailarinas, segundo Nora Ney, viviam em uma ambiguidade, ao mesmo tempo em que encantavam os salões, como deixa claro o samba-canção de Alberto Ribeiro e Jorge Faraj em 1939, “Garota do Dancing”, cujo verso “*o perfume envolvente dos seus cabelos fatais*” demonstra o fascínio que as envolviam. Também tinha sua imagem associadas a da prostituta, por trabalhar usando seu corpo, pois ele era oferecido a troco de dinheiro para se dançar. Tanto que para a sociedade da época, quando um homem casava-se com uma bailarina, ele fez uma oferta generosa, pois, tirou-a de um “mundo de pecados”.

O que Lenharo deixa claro em seu livro é a construção da figura do cantor e compositor, que vê nesses cabarés, boates e dancing uma oportunidade para ganhar a vida, divulgando suas músicas e consequentemente, o samba e o samba-canção. Vários artistas estavam em alta, como: Wilson Batista, Ataulfo Alves, Custódio Mesquita, Silvio Caldas, Lamartine Babo, Ari Barroso, Nássara e uma figura muito especial, Araci de Almeida, que nesse momento divulga as músicas de Noel Rosa.

Também descreve a importância do rádio para alavancar a carreira dos artistas e na produção de uma cultura de massa, juntamente com as revistas da época e o teatro de chanchadas¹⁹:

Depois do fechamento dos cassinos, o implemento de teatro de revista e das chanchadas cinematográficas formam com o rádio um tripé básico da produção massiva de cultura, mas o rádio sempre manteve um papel mais abrangente e concentrador. Ao redor desse tripé gravitavam a indústria do disco, as editoras de músicas, as revistas especializadas, a publicidade. (LENHARO, 1995, p.135)

O rádio logo virou fenômeno popular, por ser um veículo que distribuía divertimento e informação, informação essa que estava cada vez mais ágil, divulgando acontecimentos do dia-a-dia das grandes cidades. O rádio também é responsável pela enorme migração do campo para a cidade, pois apresentava um mundo novo a esse migrante.

Em meados dos anos 1950 a Televisão começou a ganhar espaço e fascinar os telespectadores. Ela reproduzia o padrão dos programas radiofônicos com os programas de auditórios (Chacrinha), musicais (encontro de grandes músicos e compositores e na década de 60, com os festivais de músicas da Record), humorísticos e as propagandas que começavam a ganhar espaço e as garotas-propagandas era uma sensação. O fascínio das imagens conquistou os ouvintes das rádios, que não estavam em queda livre, mas diminuía sua audiência e seus programas de auditório já não tinha o público de antes, caindo na mesmice. (LENHARO, 1995, p.160)

Também merecem destaque a dissertação de Avancini (1996) e os livros de Hupfer (2009) e Aguiar (2010) que utilizam as rainhas do rádio como base para entenderem como funcionavam as indústrias da comunicação (rádio, revistas e a indústria fonográfica) e o papel social do cantor na década de 1940 e 1950.

Avancini (1996), na dissertação intitulada *“Nas tramas da fama: as estrelas do rádio em sua época áurea, Brasil, anos 40 e 50”* irá abordar como as grandes estrelas do rádio ganharam espaço nesse meio de comunicação, que no início tinha a função educacional, ou seja, de promover o aumento do nível cultural e intelectual da população.

¹⁹ As chanchadas, espetáculos ou filmes, era um tipo de comédia musical carnavalesca que tentou imitar os filmes musicais norte-americanos, no entanto, o realizador brasileiro ao perceber a impossibilidade de fazer um produto semelhante ao importado, passou a fazer adaptações debochadas dos originais americanos.

A autora, assim como Hupfer (2009), acredita que a mudança de rumo na função do rádio, foi devido à introdução das propagandas, que irá sustentar financeiramente as emissoras e também a contratação dos cantores com mais apelo popular, dando mais visibilidade aos programas, principalmente no final da década de 1940, com os programas de auditórios. Avancini (1996) baseia-se nos estudos de José Ramos Tinhorão e Maria Elvira Federico, uns dos principais estudiosos do assunto, para explicar a popularização do rádio.

Hupfer (2009) analisa algumas intérpretes do rádio, a indústria fonográfica e a publicidade, traçando um perfil da indústria cultural brasileira, na década de 1940 e 1950, utilizando o concurso das Rainhas do Rádio, para demonstrar a evolução indústria cultural. A autora descreve o perfil de cada rainha e como é seu papel dentro dessa indústria de comunicação (rádio, revistas e indústria fonográfica), pois elas são umas das principais mantenedoras (com as vendas dos discos e da publicidade) dessas indústrias.

Por sua vez, Aguiar (2010) também celebra as intérpretes do período analisando a vida e a obra das principais cantoras da época, como Dolores Duran, Maysa, Zezé Gonzaga, Ademilde Fonseca, Angela Maria, Emilinha Borba, Marlene, Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso, Nora Ney, Linda Batista, Dircinha Batista, Isaurinha Garcia e Inezita Barroso.

O autor revela várias histórias das principais cantoras do período, as dificuldades, as conquistas de cada uma e a relação com a principal rádio do período, a Rádio Nacional.

Em termos cronológicos Hupfer (2009) identifica o início da história do rádio no Brasil a partir de “20 de abril de 1923, quando o antropólogo Roquette-Pinto e seu professor Henrique Moritze fundam a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro” (p.30), com o lema de levar o progresso e a cultura para toda a população, e que se tornará um poderoso instrumento de divulgação e entretenimento em poucos anos.

O rádio utilizou muitos meios para se tornar cada vez mais popular, em uma grade de programação na qual os programas de variedades e de auditórios alcançando altos índices de audiência ao mesmo tempo em que as propagandas faziam crescer as emissoras com os patrocínios.

Segundo Hupfer:

A propaganda foi a grande responsável pelos novos rumos que o veículo passou a tomar. Com a introdução do patrocínio, surgem os programas de variedades, e, com eles, os artistas populares e a música popular invadem o rádio. (HUPFER, 2009, p. 31).

Em 1936, entra no ar uma das emissoras de rádio mais famosas do Brasil, a Rádio Nacional, que divide espaços com outras emissoras como Rádio Tupi, Rádio Record, Rádio Cruzeiro do Sul e Rádio Globo.

Wasserman (2002) declara que:

A Rádio Nacional criou a fórmula dos programas de auditório, passando a reunir mil pessoas num só palco. Mas a popularização, como fenômeno, só aconteceu a partir da segunda metade da década de 1940, com a introdução de outros estilos, como as grandes orquestras, principalmente as big bands internacionais. A moda, que predominava na vendagem de discos e também nas paradas de sucesso, gerava uma certa frustração pela ausência de um som mais vigoroso (timbres de samba) na música brasileira. (WASSERMAN, 2002, p.27)

Essa influência da música americana começava a ser criticado pelos folcloristas²⁰ da época, principalmente por Almirante e Lúcio Rangel, que criaram, em 1954, a Revista da Música Popular, com o intuito de legitimar a música popular brasileira, o samba.

A Revista da Música Popular teve um período curto de duração, de 1954 a 1956, mas publicou vários títulos onde criticava o cenário musical da época, caracterizando-a como decadente, pela grande oferta de ritmos variados e influências estrangeiras, adotando uma postura de defesa das ideias dos folcloristas que utilizando o pensamento de Mário de Andrade, um dos primeiros estudiosos da música popular, valorizavam o samba da época de Noel Rosa como o único símbolo musical nacionalista.

Napolitano (2005) sobre isso menciona:

A Revista da Música Popular, portanto, tomou para si uma tarefa inusitada: folclorizar aquilo, na perspectiva de Mário de Andrade, (NÃO TEM UM “que” AQUI) era acusado de ser a expressão da mistura e da degeneração cultural do Brasil: o samba carioca. Mas os ‘folcloristas urbanos’ não se intimidaram com as visões de Mário sobre o gênero. Apropriaram-se de suas falas que, devidamente deslocadas, acabavam por legitimar o enviesamento do seu próprio projeto. Tratava-se de aplicar, na cultura popular urbana do samba, o método de localização, coleta e classificação do ‘fato folclórico’, isolando-o paradoxalmente, dos desdobramentos da mesma cultura urbana

²⁰ Eram os críticos que “tomaram para si a tarefa de ‘salvar’ a música popular, tratava-se de separar o passado glorioso do samba e da música popular como um todo da popularização (exageros performáticos, fanzinato apaixonados e acrílicos, tratamento musical indevido de gêneros nacionais) e da internacionalização crescente (misturas musicais com o jazz, rumba, bolero, sem critérios seletivos)”. (NAPOLITANO, 2005, p. 60)

que havia desenvolvido o vírus da sua própria contaminação.
(NAPOLITANO, 2005, p. 60)

O autor comenta que além da revista, Almirante, Lúcio Rangel e outros patrocinadores da revista, divulgavam nos programas de rádio e em vários shows os sambas e os compositores de grande renome da Época de Ouro, 1930, sendo o mais famoso o “I Festival da Velha Guarda”, em 1954, na Rádio Record, “que reuniu os pioneiros do samba, Pixinguinha, Donga e João da Baiana entre outros”. (p. 61)

Wasserman (2002) realiza um levantamento das músicas mais tocadas nas rádios durante os anos de 1954 a 1956, período em que a Revista da Música Popular circulou, para averiguar a porcentagem que a música estrangeira ocupava nas programações das rádios e assim questionar a suposta crise que a música brasileira passava na época, em função da difusão cada vez maior desse gênero musical no país.

Segundo a autora, o samba ainda era um ritmo muito executado nas maiores emissoras de rádios, mas também dividia espaço com outros ritmos como a rumbas, jazz, boleros, fox e marchinhas de Carnaval e o samba-canção.

O samba-canção ou samba de fossa, dos conhecidos compositores Antonio Maria, Herivelto Martins, Lupicínio Rodrigues e Ataulfo Alves também fazia grande sucesso, assim como o baião de Luiz Gonzaga (Gonzaguinha era o filho que só gravou na década de 70-80!).

Neto (2007) esclarece que o “termo ‘fossa’, gíria surgida nesse período para se referir às dores de amor, passaria para o vocabulário musical brasileiro como um gênero caracterizado por melodias dolentes e letras que falavam de corações partidos” tornando-se quase que uma modinha.

Segundo Neto (2007, p. 54);

Os sambas-canções de Antonio Maria – autor de ‘Ninguém me ama’²¹, quase um hino à dor-de-cotovelo – e da carioca Dolores Duran – que compôs junto com Edison Borges a ‘Canção da Tristeza’²² – com sua atmosfera noturna e passional, eram o exemplo mais bem-acabado do estilo.

²¹ A música de Fernando Lobo e Antônio Maria, gravada por Nora Ney, Lúcio Alves e Nat king Cole, entre outros, lança um lamento: “Ninguém me ama, Ninguém me quer, Ninguém me chama, De ‘meu amor’, A vida passa, E eu sem ninguém, E quem me abraça, Não me quer bem, Vim pela noite tão longa, De fracasso em fracasso, E hoje descrente de tudo, Me resta o cansaço, Cansaço da vida, Cansaço de mim, Velhice chegando, E eu chegando ao fim”.

²² A música, também conhecida como “A morte desse amor”, gravada pela própria Dolores Duran e também por Lúcio Alves, entre outros, tem em sua letra o pedido de “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

Tendo como base seu levantamento das músicas, a autora declara que:

[...] é possível verificar que o samba ocupava 30% do repertório de sucesso, seguido de perto pelo samba-canção, também com quase 30%. Já as marchas tinham menos de 10%, mas esse índice variava conforme o mês, por causa do Carnaval, podendo chegar, em fevereiro, a ocupar 50% do repertório total. Os ritmos internacionais, como o bolero, o tango, a rumba e o fox tomavam 20% do repertório. Essa porcentagem era quase invariável e por isso mesmo, os críticos da RMP afirmavam que um número cada vez maior de boleros e ritmos estrangeiros tomava conta das rádios, das revistas especializadas e da venda de discos. Para a Revista esse cenário era “apocalíptico e trágico” e caberia ao próprio periódico retomar a tradição perdida. (WASSERMAN, 2008, p.)

No meio desse cenário de críticas, as intérpretes começaram a ganhar mais visibilidade quando os concursos de Rainha de Rádio ajudaram a popularização das cantoras, além dos programas de auditórios que também eram uma ponte de ligação entre as cantoras e seu público, permitindo que elas comessem a ser reconhecida pelas músicas que cantam e fizessem, em alguns casos, mais sucesso que o compositor.

O início da carreira de cantora seguia dois caminhos, ou a moça era de uma família que seguia traços artísticos, como o pai que canta ou toca algum instrumento musical, e assim desde criança tem uma relação maior com a música, ou a moça era de família mais humilde, e que em sua maioria, “não admitiam ter entre seus integrantes uma artista de rádio, vista, a partir de meados da década de 1930, como uma pessoa de moral duvidosa”. (HUPFER, 2009, p.72)

A propagação da radiodifusão nos lares brasileiros permite então que as vozes das cantoras ganhem destaque, que por sua vez permitiu que revistas de variedades explorassem o filão mercadológico de noticiar a vida das novas estrelas e dos destaques do rádio, inclusive com o surgimento de publicações especializadas sobre o veículo e seus artistas e bastidores como a Revista do Rádio e a Radiolândia.

Wasserman (2002) aborda que a Revista de Música Popular também divulgava algumas cantoras do rádio, mas seu foco era mais os compositores, pois acreditava, em uma perspectiva misógina, que a ascensão das intérpretes “parecia corroborar a ideia de

decadência, enquanto que, a fase do compositor tornava-se cada vez mais símbolo de um passado representativo da brasilidade”. (p.43)²³

No entanto o processo de divulgação dos artistas e criação dos concursos de eleição das Rainhas e dos Reis do Rádio tinha como consequência serem muito requisitados para gravarem discos e alguns compositores insistissem que suas canções fossem gravadas pelos intérpretes mais populares, como por exemplo, Emilinha Borba, Dalva de Oliveira e Nora Ney, inclusive sendo a última muito requisitada por Antonio Maria (que consagrou interpretações de algumas de suas composições como *Menino Grande*, *Ninguém me ama* e *Onde anda você*).

O concurso de Rainha do Rádio iniciou-se em 1943, com a iniciativa do presidente da Associação Brasileira de Rádio (ABR) e diretor da Radio Nacional, Vítor Costa, e tinha como objetivo arrecadar dinheiro para a construção de um Hospital dos Radialistas. A votação era feita a partir da compra de cupons que vinham nas populares revistas de rádio da época, como a Radiolândia e a Revista do Rádio, vinculando o artista ao poder econômico de seus patrocinadores.

As revistas especializadas traziam curiosidades dos artistas, como estilo de vida, amores e casamentos, ao mesmo tempo em que divulgavam fofocas dos bastidores do rádio, como na famosa coluna “Mexericos da Candinha” da Revista do Rádio, na qual personagens fictícias criadas pela revista contavam casos e escândalos das estrelas e onde, na maioria dos escândalos, a mulher levava o ônus de ser sempre culpada de um casamento mal sucedido ou por uma traição.

Essas revistas alcançaram grandes sucessos, principalmente pelos fãs-clubes que queriam seguir de perto seus artistas favoritos. A grande vencedora dos fãs-clubes era Emilinha Borba, que fazia muito sucesso tanto na Rádio Nacional como nos filmes da Atlântica, ao mesmo tempo em que mantinha uma grande rivalidade com Marlene, como um grande jogo publicitário da Rádio Nacional para receber cartas dos fãs e também vender as fichas nas revistas para os concursos de Rainha do Rádio.

Uma recorrência nesses jogos publicitários era as revistas divulgarem uma imagem das artistas enquanto moças prendadas, sendo que muitas das entrevistas na

²³ A autora fez uma amostragem dos artistas que mais aparecem na revista, e podemos perceber que a grande maioria são compositores e/ou cantores que divulgam os sambas tradicionais. Entre eles estão: Almirante, Aracy de Almeida, Ary Barroso, Ataulfo Alves, Chiquinha Gonzaga, Noel Rosa, Pixinguinha, Sinhô e Wilson Batista.

qual o cotidiano das cantoras era o foco sobravam detalhes de como a artista era prendada, religiosa e de família.

O papel social de ídolos, que essas cantoras assumiam, as obrigava a assumirem certas posturas de reforço dos preconceitos machistas, pois elas ainda lutavam contra vários tabus da época, sendo pressionadas a darem bons conselhos e exemplos de boa conduta para suas fãs.

Lenharo deixa claro isso quando analisa a imprensa da época:

Ao longo dos anos 50 o meio artístico sofreu uma pressão muito forte de uma imprensa fascistóide, orquestrada pelo cabotino Roger Daltro, editor-chefe da revista *Escândalo* e de outras congêneres, menos constante. A linha editorial da revista adotava um moralismo chulo, rebarbativo, para atrair a atenção do leitor envolvido pela teia conservadora dos costumes. (LENHARO, 1995, p.194)

As principais rainhas do rádio foram: Linda Batista (1936) que reinou por 11 anos até o concurso ser reorganizado pela Associação Brasileira do Rádio em 1948, Dircinha Batista (1948), Marlene (1949), Dalva de Oliveira (1951), Mary Gonçalves em (1952), Emilinha Borba (1953), Ângela Maria (1954), Vera Lúcia (1955), Dóris Monteiro (1956-1957) e a última rainha foi Julie Joy (1958).

Linda e Dircinha Batista eram irmãs, vinham de famílias de artistas, pois seu pai, Baptista Júnior, era ventríloquo, cantor e compositor e começaram suas carreiras ainda crianças. Linda cantava marchinhas e foi batizada como “Rainha das Marchinhas”, gravou mais de 22 filmes entre 1930 e 1960. Fez muito sucesso como intérprete da música do carnaval de 1950, *Nega maluca*, de Fernando Lobo e Evaldo Rui e do samba-canção *Vingança*, de Lupicínio Rodrigues, em 1951. Dircinha era considerada cantora de mais talento, pois tinha uma voz mais trabalhada, trabalhou em diversas emissoras de rádios e fez muito sucesso gravando o samba-canção *Nunca*, também de Lupicínio Rodrigues em 1952.

A terceira Rainha do Rádio, Marlene, ao iniciar sua carreira como cantora, sofreu uma pressão negativa da família, mas mesmo assim não desistiu de ir morar no Rio de Janeiro para começar sua carreira artística. No começo era crooner do Copacabana Palace e em 1948 foi trabalhar na Rádio Nacional, quando ganhou o concurso de rainha, em 1949, ainda não era uma cantora muito conhecida, revelando assim como o concurso tinha sido dominado pelos patrocinadores, e não pelos fãs-clubes que comprava os cupões nas revistas, pois quem era a favorita para ganhar o concurso era Emilinha Borba. Depois de ganhar o concurso, Marlene, tornou-se muito

popular, principalmente por conta da criação de uma rivalidade com Emilinha Borba. Gravou um grande sucesso de Luis Antonio e Jota Jr, em 1951, *Lata d'água*.

Dalva de Oliveira já fazia sucesso em 1936 no Trio de Ouro, casada com uns dos integrantes, o compositor e cantor Herivelto Martins, ela era a estrela do trio e garantiu seu sucesso até 1948, quando decide seguir carreira solo depois da separação tumultuada com Herivelto Martins. Grava o samba *Tudo acabado*, de J. Piedade e Osvaldo Martins, em 1950, começando uma batalha musical com o ex-marido. Dalva ganha uma fama de mulher devassa, depois da música de Herivelto Martins *Caminho Certo*, onde diz “Eu deixei o meu caminho certo/ E a culpada foi ela/ Transformava o lar na minha ausência/ E qualquer coisa abaixo da decência” e *Cabelos Brancos*. Em seguida Ataulfo Alves presenteia Dalva com a canção *Errei sim*, que se torna um grande sucesso na época. O caso passa por diversas situações, as revistas da época hostilizam a cantora, colocando-a como uma mãe relapsa e a acusando de ser a culpada do casamento não ter dado certo²⁴.

Mary Gonçalves, rainha em 1952, não era conhecida por ser cantora e sim pelos seus trabalhos no cinema. Segundo Hupfer (2009) ela “tinha pouco espaço na imprensa, e essa situação só mudou com a proximidade do concurso”. (p.87). Nesse ano, gravou pela Sinter o LP *Convite ao romance*, no qual incluiu três composições de Johnny Alf, *Estamos sós*, *O que é amar* e *Escuta*. Lançou também, em disco de 78 rpm, os sambas-canção *Rotina*, de Billy Blanco e *Vem depressa*, de Klécio Caldas e Armando Cavalcânti. No ano seguinte, gravou com Lírío Panicali & Orquestra o baião Coreana (Humberto Teixeira e Felícia de Godoy) e o bolero *Aperta-me em teus braços*, de José Maria de Abreu e Jair Amorim. Gravou também o samba-canção *Podem falar*, de Johnny Alf.

Emilinha Borba é a mais popular das Rainhas do Rádio, predileta ao posto desde 1949, quando perde a coroa para Marlene, só consegue ganhar em 1953. Conhecida como a “favorita da marinha” tinha uma imagem de “mulher do lar” e gostava de valorizar essa imagem. Hupfer (2009) declara que “ajustar a imagem aos valores vigentes significava ser aceita, já que era conceito corrente que ‘gente de rádio boa coisa não é’”. (p. 89). Gravou grandes sucessos como: *Chiquita bacana*, de Alberto

²⁴ A vida amorosa do casal é tema de diversos estudos, principalmente por Lenharo (1995), Castro (2015), Aguiar (2010) e Hupfer (2009).

Ribeiro e João de Barro (1949) e *Tomara que chova*, de Paquito e Romeu Martins (1950).

A sétima rainha coroada em 1954, Ângela Maria, vinda de família humilde, trabalhou de operária e de atendente. Começou a cantar no coral da igreja e em 1949 participou de vários programas de calouros, tornando-se uma cantora do rádio em 1954, participando de vários programas na Rádio Mayrink Veiga e na Rádio Nacional. Interpretou várias composições de Herivelto Martins como: *Recusa* (1954), *Serenata a Virgem Maria* (1956), *Papai Noel esqueceu* (1956), *Deus te abençoe* (1957) e *Mamãe* (1958).

Vera Lúcia, rainha em 1955, nasceu em Portugal em 1930, quando completou 10 anos veio morar no Brasil. Aos 20 anos começou a participar dos programas de colouros, trabalhou na Rádio Guanabara e na Nacional. Vera Lúcia não era uma cantora popular e a explicação de ter ganhado o concurso de rainha foi pelo fato do gaúcho Manoel Barcelos, presidente da Associação Brasileira de Rádio e apresentador de um programa na Rádio Nacional, queria homenagear a cantora Carmen Miranda, que estava no Brasil para tratar de alguns problemas de saúde. E teve a ideia de eleger uma portuguesa para ser a Rainha daquele ano. O radialista através de sua influência junto aos meios de comunicação articulou de modo tão competente que a sua candidata acabou sendo eleita²⁵.

A penúltima rainha, Dóris Monteiro, vinha de uma família da classe média, e não recebeu críticas da família quando decidiu ser cantora, mas deveria terminar os estudos antes de seguir carreira. Começou a carreira participando de muitos programas de calouros, como muitas cantoras da época, sendo contratada pela Rádio Tupi em 1951. Nas revistas da época era conhecida como “menina-moça”, pois era acompanhada pela mãe em todos seus compromissos profissionais, ganhando uma reportagem especial da Revista do Rádio, em 1953, quando casou-se com Carlos Ruy. Hupfer (2009) menciona essa reportagem, onde a revista faz questão de colocar os valores familiares de boa filha sendo entregue ao bom moço para o casamento:

A menina-moça conheceu seu príncipe encantado, Carlos Ruy. Casou-se. A mamãe deixou de ser vista ao seu lado. Cedeu lugar, muito justamente, ao marido. O que não quer dizer que a mamãe tenha perdido a vez no coração de Dóris, não. Mas o mais importante: Dóris cortou as tranças. Num golpe, rompeu com o passado. Tornou-se mulher. (HUPFER, 2009, p. 96).

²⁵Mais informações sobre a Rainha do Rádio, Vera Lúcia, no site Rádio em Revista. Disponível em: <http://www.radioemrevista.com/vera-lucia-rainha-em-1955/> Visitado em: 01/02/2107.

Essa imagem era sempre transmitida pelas revistas, que mesmo sentindo os ventos da modernidade, da mulher mais dona de si, ainda preservava a imagem de boa moça, principalmente das estrelas do rádio, pois elas influenciavam a maioria das moças dos anos 1950.

A última representante do concurso de rainha do rádio, Julie Joy, não recebeu muitos holofotes da mídia, como aconteceu com suas antecessoras, pois o concurso já estava se desgastando e não tinha mais o glamour dos tempos passados. Começou sua carreira em meados dos anos 50, interpretando canções em inglês e posteriormente passou a interpretar músicas brasileiras. Gravou o primeiro disco em 1956, com o fox *Verão Em Veneza* (Incini e Ribeiro Filho), e o samba *Finge Gostar* (Jaime Florence e Chico Anysio). Por essa época também passou a fazer parte do elenco de artistas da Rádio Nacional, onde cantava, preferencialmente em inglês, alguns sucessos da época.

Ao observarmos as Rainhas do Rádio, podemos perceber como o concurso era um jogo de propagandas de patrocinadores, como Lenharo (1995) alerta.

O título Rei/Rainha do Rádio tinha grande peso na vida artística dos cantores, pois significava triunfo, prêmios, reconhecimento público, estrelato. Gravadoras, emissoras (Nacional versus Tupi) arrecadadoras (UBC versus SBACEM) estavam na jogada. O cantor que chegava ao título não o fazia por voto popular e sim por votos pagos que rendiam dinheiro à ABR. Empresas patrocinavam os cantores a ponto de reverter o cômputo geral da votação final. Ficara célebre o concurso a partir de 1949, em que Marlene, patrocinada pela Antártica, conseguiu vencer Emilinha, então favorita. (LENHARO, 1995, p. 70).

Muitas cantoras de renome como: Nora Ney, Dolores Duran, Zezé Gonzaga, Elizeth Cardoso e Maysa, ficaram fora desses concursos, ficando claro que para se torna uma rainha não era preciso apenas cantar bem e ter carismas. E sim ser indicada por um bom patrocinador dos programas de rádio, principalmente da Rádio Nacional.

No campo musical a participação feminina era claramente estigmatizante, sendo que poucas mulheres se aventuraram a colocar sua “integridade moral” sob suspeita ao assumirem a função pública de artista, quer como intérprete, quer como compositora, embora o crescente prestígio das cantoras, que através das “ondas do rádio” eram alçadas à categoria de divas da música e passam a dividir o prestígio que anteriormente era atribuído a cantores, como Mario Reis, Francisco Alves, Lamartine Babo, Almirante, João Goulart, Jorge Veiga, entre outros, vai questionar os preconceitos vigentes.

No entanto, nesse campo artístico, se o espaço do canto era ocupado por homens e mulheres, a composição, por sua vez, era um reduto claramente masculino, sendo que em relação aos sambas-canções os destaques enquanto compositores eram Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins e Antônio Maria.

Nesse contexto, mesmo alcançando um grande sucesso como intérpretes as mulheres ainda não tinham voz para cantar seus sentimentos e vontades, apenas emprestavam a voz para os compositores da época, de modo que esse tipo de “ventriloquismo” artístico, no qual a identidade de gênero feminina era um produto do “eu lírico” de compositores masculinos, produziu um amplo repertório de canções que reafirmavam certos papéis e estigmas, ou como afirma Santa Cruz (1992):

Muitas das “cantoras do rádio” e algumas da atualidade – sem qualquer consciência crítica - emprestaram seus talentos vocais à difusão de canções totalmente depreciativas da imagem feminina, reiterando preconceitos morais, religiosos, e culturais da sociedade contra a mulher. (p.16).

Um exemplo disso é o samba, lançado no carnaval de 1950, *Nega Maluca*²⁶ composto por Fernando Lobo e Evaldo Rui, que é interpretada por Linda Batista, tornando-se um grande sucesso uma letra em que podemos identificar um preconceito duplo contra o gênero feminino: o racial, discriminador da mulher negra, e o moral, penalizando-a por ser mãe solteira. (SANTA CRUZ, 1992, p.17)

Há muitos outros exemplos que podemos citar, pois a mulher como intérprete muitas vezes, até sem perceber, divulgava a violência e denegria a imagem feminina. Santa Cruz declara que “na realidade, elas asseguravam através do seu canto o que outras mulheres já referendavam, nos lares, nas escolas (por meio das mães e das professoras) e principalmente no relacionamento afetivo-sexual com os parceiros”. (p.17)

A ruptura dessa perspectiva masculina do “eu lírico” feminino, que se manifesta pelo monopólio dos compositores sobre o repertório das cantoras é, além da qualidade poética e do sucesso alcançado, que as composições de Dolores Duran e Maysa surgem como um marco na historiografia da música popular brasileira nesse período.

²⁶ Tava jogando sinuca/ E uma nega maluca/ Me apareceu./ Vinha com o filho no colo/ E dizia pro povo/ Que o filho era meu:/ Meu senhor,/ Toma que o filho é seu!/ Meu senhor,/ Guarda o que Deus lhe deu!/ Há tanta gente no mundo,/ Mas, meu azar é profundo./ Veja você meu irmão,/ A bomba estourou na minha mão./ Tudo acontece comigo,/ Eu que nem sou do amor./ Até parece castigo,/ Ou então, influência da cor.

1.4. O samba-canção e o cenário musical dos “Anos Dourado”

Conforme já afirmamos, nos finais da década de 1940 e início da década de 1950, nos deparamos com um cenário musical muito diversificado, no qual os ritmos se alternavam entre os estrangeiros e os regionais, sendo os primeiros representados pelo bolero²⁷, rumba²⁸, fox²⁹, tango³⁰, mambo³¹ e valsa³² e os segundos pelo choro³³, samba³⁴, baião³⁵, xote³⁶, coco³⁷ e a moda de viola³⁸.

No meio desse contexto o samba e suas várias nuances dá lugar para o samba-canção que se torna um grande sucesso nesse período. O ritmo, também conhecido como fossa ou dor-de-cotovelo, começa a ganhar espaço na década de 1940 e 1950, sendo o mais tocado fora do período carnavalesco. (CASTRO, 2015, p. 72).

Napolitano descreve o período como rico em relação aos vários gêneros musicais, diferentes de alguns estudiosos, como Castro (1990), que define o período como uma “grande quermesse”, onde se produzia música de forma comercial.

²⁷ Gênero musical de origem latino-americana, Cuba, sendo o primeiro sucesso a música “Aquellos ojos verdes” (1929), composto pelo cubano Nilo Menéndez.

²⁸ Dança cubana, com ritmos que influenciou o flamenco. Seus instrumentos típicos são: Chocalho, congas e claves.

²⁹ Ritmo conhecido por ser uma marcha. Não é um ritmo árabe, mas sim uma variação do foxtrot.

³⁰ O tango é de origem argentina, ritmo dançante que fez muito sucesso nas boates da Argentina no século XIX, utiliza os instrumentos musicais: piano, acordeão, bandoneón, violão, violino e contrabaixo.

³¹ Ritmo também de origem cubana, com ritmos mais rápidos que o Tango, utilizando trombone e trompete como uns dos seus instrumentos musicais.

³² A valsa surge na Áustria e na Alemanha, sendo um ritmo mais da elite, chega ao Brasil com a corte portuguesa em 1808.

³³ Ritmo que surgiu a partir de 1970, no Rio de Janeiro, “da fusão de ritmos europeus com ritmos afro-brasileiros. Eles utilizavam, entre outros instrumentos, violão, flauta, cavaquinho, que dão à música um aspecto sentimental, melancólico e ‘choroso’”. <http://www.revelacaoonline.uniube.br/a2002/cultura/choronovo.html>. Visitado em 01/02/2017.

³⁴ O samba, oriundo do Rio de Janeiro, suas raízes vem do samba-de-roda, nascido na Bahia. Sendo o primeiro samba registrado em 1916, *Pelo Telefone*, gravado no Rio de Janeiro.

³⁵ Baião originou-se na região nordeste do Brasil, espalhando para outras regiões devido aos sucessos de Luis Gonzaga na década de 1940. Seus instrumentos musicais são: Triângulo Sanfona e Zabumba.

³⁶ Xote é um ritmo musical dançante executado por diversos cantores e conjuntos de forró. É um ritmo dançante muito tocado nas festas juninas em diversos estados do Nordeste brasileiro. O xote gaúcho é uma variação do ritmo, tocado no extremo sul do Brasil. <https://www.significados.com.br/xote/> Visitado em 13/11/ 2017.

³⁷ Um dos principais ritmos executados nas festas juninas, o coco é uma das tradições da cultura nordestina. Marcado pela leva dos instrumentos de percussão – ganzá, surdo, pandeiro e triângulo. O ritmo ficou conhecido em 1953, quando Jackson do Pandeiro, grava a música “Sebastiana” de Rosil Cavalcanti e no ano seguinte, outro sucesso cantado por Jackson do Pandeiro “Um a Um” composta por Edgar Ferreira. (SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo: 85 anos de música brasileira. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.1:1901-1957, p.298-307).

³⁸ “No Brasil tomou a significação de um tipo de canção rural. Na região centro-oeste e sudeste, as modas de viola são previamente escritas e decoradas. Já no Nordeste, os cantadores cantam de improviso”. https://pt.wikipedia.org/wiki/Moda_de_viola Visitado em 13/11/2017.

A cena musical dos anos 1950, como já destacou Lenharo, era mais rica do que as vozes apocalípticas descreviam. Ao lado das marchinhas gritadas, sambas lascados e boleros gemidos, muitos eventos musicais dos anos 1950 apontam para a modernidade musical, e foram incorporados ao repertório mais valorizado da MPB. Consagrou-se um tipo de audiência de música popular que não chegava a romper completamente com os paradigmas de música brasileira dos anos 1930, agregando alguns gêneros musicais nordestinos, sertanejos e estrangeiros. (NOPOLITANO, 2010, p.65).

Encontramos poucas referências sobre o assunto, devido ao maior interesse dos pesquisadores pelos períodos anteriores e posteriores à década de 1950³⁹, como o samba (no Rio de Janeiro) e a bossa nova.

O período também é pouco estudado na História da Música Brasileira. Severiano (2008) o delimita entre os anos 1946-1957 como “a transição” (p. 271). Em outra ocasião, Severiano e Mello referem-se a “uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade” (2006, p. 241). Marcos Napolitano (2005) traz como proposta de periodização da música brasileira, num terceiro momento, os anos 1947-1956, e dentre estes ressalta os anos 1954-1956, com a circulação da Revista da Música Popular (RMP) “um dos mais ambiciosos projetos intelectuais em torno da música brasileira” (p. 60). (LOPES, 2011, p.11)

Na apresentação de seu livro *Lenharo* (1995, p. 8) declara que:

A biografia de Noel, escrita por Carlos Didier e João Máximo, assegura que o melhor da música brasileira não vai além da morte do poeta da Vila e, portanto, dos anos 30; já o bem-sucedido livro de Ruy Castro sobre a bossa nova tem plena convicção de que somente esse movimento musical ganhou um significado cultural expressivo no campo da música popular, e portanto, no final da década de 50 e início dos 60.

Ou ainda:

Basta correr os olhos pelas coleções de música popular: ou se privilegia a era de ouro dos anos 30, ou então salta-se para a bossa nova, quando a música brasileira ganhou a qualificação de MPB, época que revelou Milton, Caetano, Chico, Gil, Elis, Edu, Gal, Bethânia e tantos outros talentos. (LENHARO, 1995, p. 8)

³⁹ E também pela pouca valorização que os institutos de pesquisas e as universidades davam a esses estilos musicais. É o que relata Vince de Moraes, “as universidades e agências financiadoras tradicionalmente menosprezaram as pesquisas em torno dessa temática. Quando cederam espaços às investigações sobre a música popular, sempre o fizeram quando havia relações ou com a música erudita ou a folclórica, delimitando-as exclusivamente a esses respectivos departamentos e núcleos. Durante muito tempo as pesquisas que fugiam dessas variantes eram encaradas com relativo desprezo”. (VINCE DE MORAES, 2000, p. 02).

Daí decorre a importância de abordarmos os “Anos Dourados”, o cenário musical que embalou esse “período intermediário”, as suas cantoras do rádio e as grandes compositoras, para ultrapassarmos as rasas referências sobre as rivalidades entre Emilinha e Marlene, a euforia dos programas de auditórios e os escândalos da vida pessoal dos cantores e das cantoras.

Com a abrangência dos estudos voltados para a música, na década de 1980, e todas as suas possibilidades, Vince de Moraes (2000), comenta que:

Entre as inúmeras formas musicais, a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. E provavelmente, como apontou Antonio Alcântara Machado, ela está muito mais próxima dos setores menos escolarizados (como criador e receptor), que a maneja de modo informal (pois, como a maioria de nós, também é um analfabeto do código musical) e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências. Além disso, a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social. (VINCE DE MORAIS, 2000, p. 02)

Mas mesmo com a crescente pesquisa sobre música, ainda encontramos várias dificuldades ao torná-la objeto de pesquisa. Assim, Vince de Moraes declara que:

Normalmente, os trabalhos historiográficos que tratam de desvendar as relações entre história, música e produção do conhecimento enfrentam uma série de intermináveis dificuldades (que de maneira geral também são aquelas enfrentadas por boa parte dos historiadores). Isto é, a dispersão das fontes, a desorganização dos arquivos, a falta de especialistas e estudos específicos, escassez de apoio institucional etc. Por isso, as pesquisas, não raro, acabam resumindo-se a trabalhos individuais de campo e de arquivos isolados de quaisquer investigações sistemáticas e de longa duração. Com relação à música popular urbana moderna, os problemas ganham nova e grave dimensão, ampliando e dificultando em todos os sentidos o desenvolvimento das pesquisas. (VINCE DE MORAIS, 2000, p2)

O samba-canção, que embalava o cenário musical da década de 1950, adentrou na canção brasileira em 1928, segundo Castro, quando é lançada a gravação da música “Linda flor”, do pianista e maestro Henrique Vogeler, musicada por Luis Peixoto e lançada na voz de Aracy Cortes, e a composição já traz em seu primeiro verso o marco sustentador do estilo, o sofrimento – *Ai, ioiô eu nasci para sofrer*.⁴⁰

Entre as décadas de 30 e 40, do século XX, encontramos um público fiel ao samba tradicional e Almirante em seus programas na Rádio Nacional sempre criticava

⁴⁰ “Ai, ioiô / Eu nasci pra sofrer / (...) / Ai, ioiô / Tenha pena de mim / (...) / Chorei toda noite, pensei / Nos beijo de amor que te dei / Ioio, meu benzinho do meu coração / Me leva pra casa, me deixa mais não / Chorei toda noite, pensei / Nos beijo de amor que te dei / Ioio, meu benzinho do meu coração / Me leva pra casa, me deixa mais não”.

essa variação da música popular enquanto buscava representar o samba, principalmente da década de 1930, época dos sambas de Noel Rosa, como a música legítima do Brasil.

Por outro lado surgem outras formas de se “fazer” samba, compositores mais preocupados com o rebuscamento da letra⁴¹ e de um andamento mais lento no cantar, e o público também muda, começa a absorver as músicas estrangeiras que já circulam no ambiente musical através do rádio e do cinema.

A presença do samba de Noel Rosa ainda era forte, com Aracy de Almeida, intérprete da década de 1930, 1940 e 1950, tornando-se a grande representante desse estilo e que desde 1938, na rádio Tupi, não só já gravava os sambas do poeta da Vila como fora considerada por ele uma de suas melhores intérpretes.⁴²

Baia define que a música popular é entendida como “música urbana, surgida a partir do final do século XIX, instrumental ou cantada, mediatizada, massiva e moderna. Naturalmente isso não quer dizer que não existiram ao longo da história, outras músicas que pudessem ser classificadas de popular”. (BAIA, 2011, p.8).

Notamos na história que a música popular esteve presente nos principais processos sociais recentes, “como forma de lazer e entretenimento, ligada à dança e ao convívio social, mas também como veículo de luta ideológica, de mudanças comportamentais” (BAIA, 2011, p. 9). Por esse motivo ela se torna cada vez mais um objeto de estudo para pesquisadores de diversas áreas, tornando-se um importante documento histórico.

A primeira história da música no Brasil foi escrita em 1908, por Guilherme de Melo (1867-1932) e foi intitulada “A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República”. Este autor, baiano de nascimento, havia iniciado sua formação musical no Colégio de órfãos São Joaquim, no qual assumiu a banda musical em 1892 e foi bibliotecário do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro durante os últimos cinco anos de sua vida. (BLOMBERG, 2011, p.418)

A partir da década de 70, o interesse pelos estudos da música popular como meio de interpretar a sociedade brasileira, começou a crescer, sendo primeiramente estudada pelas áreas de Letras, Comunicação e Sociologia, e os estudos “depararam-se com a escassez e dificuldade de acesso às fontes primárias: os acervos públicos eram poucos e

⁴¹ Sobre isso ver BORGES, Beatriz. Samba-canção: fraturas e paixão. Uma análise das letras de Oreste Barbosa, Lupicínio Rodrigues, Guilherme de Brito, Nelson Cavaquinho, Cartola, Carlos Cachça e um estudo sobre *Kitsch*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

⁴² Aracy de Almeida também gravou sambas de Herivelto Martins, Ataulfo Alves e Wilson Batista. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Aracy de Almeida. <http://dicionariompb.com.br/aracy-de-almeida/dados-artisticos> visitado em 10/12/2016.

desorganizados e parte importante da documentação estava disponível apenas em arquivos particulares”, e na década seguinte, com o interesse da área de História, amplia o horizonte para novos estudos. (BAIA, 2013, p.155)

A área de História começa nos anos 1980, timidamente, a tomar a música popular como objeto de estudo, que pode ser considerado incorporado à área por volta do final da década de 1990, ainda que até hoje venha buscando um melhor posicionamento na hierarquia da disciplina. Quando esses estudos historiográficos acadêmicos se iniciam, existia uma concepção tacitamente estabelecida, mas amplamente aceita, do que seria *música popular brasileira*: ela era apreendida como uma certa linguagem desenvolvida em torno da música popular do Rio de Janeiro popularizada nacionalmente na década de 1930 através do rádio, num momento em que se operava a construção de uma identidade nacional. (BAIA, 2011, p.10-11).

A historiografia brasileira ainda tem poucas contribuições que estudem musicalmente a década de 1950, concentrando seus esforços de investigação e análise no que a antecedeu e no que lhe sucedeu.

Há destaque para a década de 1930 e 1940 que está entre os maiores estudos sobre a história da música, principalmente o samba no Rio de Janeiro.

Recusada em nome do passado e do futuro, a cena musical da década de 1950 foi relegada a uma espécie de entrelugar na história popular brasileira. Perdida no vazio da memória, espécie de limbo histórico-cultural entre os gloriosos anos 1930 e a mítica década de 1960, os anos de 1950 passaram a ser sinônimo de música de baixa qualidade, representada por bolerões exagerados, sambas pré-fabricados e trilhas sonoras de quermesse. Mas afinal, será que a década de 1950 foi realmente uma “idade das trevas” musicais?. (Napolitano, 2010, p. 64)

Lopes também afirma que o período é pouco estudado e relata que os pesquisadores fazem uma menção muito sutil sobre o samba-canção e o período que ele se estabilizou.

As dificuldades de acesso às fontes primárias levaram os pesquisadores da música popular das primeiras décadas do século XX a recorrerem às fontes secundárias, narrativas de memorialistas e à historiografia de pesquisadores não acadêmicos.

Como as narrativas e a própria seleção das fontes destes autores foram, em grande parte, orientadas por suas concepções estéticas e ideológicas, sua utilização como fonte e referencial privilegiado para outros estudos tendia a reproduzir e consolidar uma determinada leitura dos fatos, uma certa visão da

história, por vezes sem a devida contextualização crítica. (BAIA, 2013, p.155⁴³)

Um desses memorialistas é Henrique Foreis Domingues mais conhecido como Almirante e que é considerado um dos maiores radialistas entre meados da década de 1930 e finais da década de 1950, e Lima (2014) contribui para os estudos da música ao fazer uma análise detalhada de sua vida artística.

Almirante não era apenas um radialista, mas também contribuía para a formação musical da época, pois se tornou um dos maiores críticos musicais e por ter vivido a época de ouro do samba (a década de 1930) desconsiderava a música da década de 1950, pois a classificava como popularesca e sem lastro cultural, por ser muito afetada pelas influências estrangeiras.

O radialista utilizava seus programas nas rádios para defender a música que identificava como de qualidade e desclassificar as músicas oriundas do carnaval e que ostentassem influências estrangeiras.

Com relação à opinião de Almirante, o que se nota através de seu discurso, é que ele reprova a imitação pura e simples dos gêneros estrangeiros, combatida fervorosamente por ele em *O Pessoal da Velha Guarda*. Mas em sua percepção, isto também se aplicava à música nacional, sobretudo às canções carnavalescas, que tinham a tendência em reproduzir os sucessos do ano anterior, como ele expôs em outra série contemporânea, *Historia do Nosso Carnaval* (Rádio Tupi, 1951). (LIMA, 2014, p. 92)

Esse preconceito, afirmado por Almirante, ao valorizar somente o samba e o choro será reafirmado em estudos posteriores, como nas críticas musicais de Lucio Rangel e de José Ramos Tinhorão, caracterizadas por um claro desprezo pela dimensão comercial do samba-canção na sua relação com o rádio e a imprensa, por exemplo.

Napolitano (2010), em seu estudo sobre a influência da Revista de Música Popular na década de 1950, identifica na revista e em Almirante uma linha de frente contra a influência estrangeira na música popular, que buscava enaltecer o samba da Velha Guarda.

O fato é que a Revista de Música Popular (RMP), em que pese a sua breve existência, contou com a ajuda de diversos articulistas (alguns publicados

⁴³ BAIA (2011) (novamente, coloque isso na bibliografia: BAIA, Silvano F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. São Paulo, 2011) apresenta uma minuciosa análise da inserção da temática da música popular brasileira nas dissertações e teses dos programas de pós-graduação das universidades dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, na área de Ciências Humanas - principalmente em História, nos anos de 1971 á 1999.

postumamente, como Mário de Andrade), tais como: Almirante, Ary Barroso, Cláudio Murilo Leal, Clemente Neto, Emmanuel Vão Gogo (pseudônimo de Millôr Fernandes), Fernando Lobo, Flávio Porto, Haroldo Barbosa, Jorge Guinle, José Sanz, Manuel Bandeira, Mário Cabral, Mozart Araújo, Nestor de Holanda, Paulo Mendes Campos, Sérgio Braga, Sérgio Porto, Sílvio Túlio Cardoso. Voltada para um público mais elitista, a RMP combatia o que ela julgava como influências deletérias na musicalidade brasileira, como as marchinhas, rumbas, boleros e suingues. Acabou por instituir na crítica musical a ideia de “decadência”, à medida que reafirmou o panteão criativo e os valores estéticos dos antigos sambas e choros das décadas de 1920 e 1930. (NAPOLITANO, 2010, p.61)

É dentro dessa perspectiva que a música popular daquele período está ganhando maior atenção, como nos trabalhos dos jornalistas e escritores Ruy Castro e Rodrigo Faour, assim como do historiador Marcos Napolitano, entre outros⁴⁴.

Castro (2015) volta seu interesse para o cenário musical da década de 1940 e 1950, não só ampliando o panorama sobre a música popular brasileira, que havia iniciado com seu livro anterior, *Chega de Saudade* (1989), em que qualificava apenas a bossa nova como digna de reverência musical em termos qualitativos, como oferecendo uma reavaliação positiva do samba-canção ao apresentar as qualidades do estilo e as particularidades de seu período.

Por mais que o livro seja um estudo minucioso do período do samba-canção, com lendas das noites cariocas, os músicos que fizeram história nesse estilo musical e curiosidades sobre a tão complicada separação de Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, Castro (2015), em nenhum momento menciona sobre seu livro anterior, onde desqualificava o período que agora estuda, para dar uma explicação ao leitor da mudança de visão sobre a década que antecede a bossa nova.

Por sua vez, Faour (2012) apresenta uma biografia da cantora Dolores Duran que em alguns momentos faz concessões ao enfoque hagiográfico, mas que, por outro lado, impressiona pela profundidade da pesquisa e o volume de informações sobre a personagem e seu período.⁴⁵

⁴⁴ Destacam-se em termos acadêmicos dissertações e teses como: NUNES, Valentina da Silva. Baú de Máscaras: o arquivo da cantora e compositora Maysa. Florianópolis, 2010; TEIXERIA, Izabel C. dos Santos. A poética do amor em Dolores Duran e Maysa. Florianópolis, 2002; MORAIS, José Geraldo Vinci de. Canção Popular e conhecimento histórico. Rev.Bra.Hist. vol.20, n.39, São Paulo, 2000; LOPES, Maria Aparecida. Foi assim: contribuição para um estudo histórico do samba-canção (1946-1957). Salvador, 2011; NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. Boêmia, aqui me tens de regresso: Mundo Boêmio e Sensibilidades na MPB (1940-1950)).

⁴⁵ Além do livro citado o jornalista também é autor de biografias de Cauby Peixoto (*Bastidores - 50 Anos da Voz e do Mito*, 2001), Claudette Soares (*A Bossa Sexy e Romântica de Claudette Soares*, 2010) e de Angela Maria (*A Eterna Cantora do Brasil*, 2015), além dos livros *Revista do Rádio* (2002) e *História Sexual da MPB* (2006).

O autor fará um retrato distinto da cantora, que era vista como mulher triste, devido suas composições, coloca que Dolores Duran era uma mulher diferenciada, não só pela sua vida boêmia, mas por seguir caminhos diferentes que eram traçados para as mulheres de sua época, sendo assim a frente do seu tempo.

Ferreira (2013), autor de uma biografia de Wilson Simonal⁴⁶, resenha Faour (2012), criticando principalmente o tom coloquial que o biógrafo utiliza ao escrever sobre a cantora, com a utilização de várias gírias como “pegadora”, “bofes” e “passar o rodo”, que para o crítico não seria apropriado, por mais que Dolores fosse uma mulher despojada e a frente do seu tempo.⁴⁷

Outra crítica de Ferreira (2013) é sobre o tom hagiográfico que o livro adota, ou seja, colocando a cantora como uma heroína e estrela única, enquanto na realidade Dolores Duran, cantora e compositora de sucesso e reconhecimento em um período de ascensão da música popular brasileira, dividia o palco com outros talentos de envergadura bastante semelhante à dela, e justamente devido a isso a cantora não tenha ocupado o centro dessa constelação de artistas. A artista, inclusive, teve mais reconhecimento depois de sua morte prematura, onde suas músicas foram gravadas por inúmeros músicos do período e ainda continua sendo regravaada por músico da nova geração⁴⁸.

Ferreira (2013) também elogia a obra, quando ressalta que Faour é um dos poucos pesquisadores que estudam a década de 1950, seus artistas e o cenário musical, além de questionar os motivos de uma atual valorização de uma época “esquecida” pelos pesquisadores durante tanto tempo.

⁴⁶ FERREIRA, Gustavo Alves Afonso. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Dissertação apresentada na pós-graduação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

⁴⁷ Os encontros entre o jornalismo e a história, sendo em biografias ou livros de divulgação, eventualmente pecam pelas simplificações e anacronismos, vistos como concessões necessárias às exigências do mercado editorial, embora apresentem em muitos casos um esforço significativo de pesquisa documental e levantamento de dados. No entanto, “a idolatria é um problema recorrente nas atuais biografias musicais. Grande parte dos biógrafos parece escolher o biografado por admiração, e gasta páginas elogiando o cantor/compositor. O autor transforma-se, na prática, em um advogado de defesa que só consegue ver qualidades no biografado. É o caso, por exemplo, das biografias de Maysa, de Hermínio Bello de Carvalho, de Clara Nunes, de Cartola, entre outras, que parecem inflar as personagens desproporcionalmente aos fatos. As biografias de Chico Buarque, idem, todas elas vão no caminho da idolatria ao compositor de “Apesar de você”, sem qualquer espírito mais crítico.” (ALONSO, 2013)

⁴⁸ Sobre essas regravações, Faour (2012) faz um grande levantamento, numa demonstração de pesquisa aprofundada, onde detalha todas as músicas, os períodos e os artistas que gravavam as músicas de Dolores Duran.

Napolitano (2002 e 2007), diferentemente dos dois jornalistas anteriormente citados, oferece uma abordagem mais analítica e acadêmica da formação do campo denominado Música Popular Brasileira.

Particularmente em relação ao samba-canção, enfatiza que as performances vocais de seus cantores “eram mais contidas e as estruturas melódico-harmoniosas mais complexas, com ampla ocorrência de dissonância”, embora fossem considerados pelos críticos folcloristas uma forma de “musica popularesca”, feita sob encomenda para agradar ao gosto fácil dos ouvintes das rádios. (NAPOLITANO, 2010, p. 67)

A origem desse estilo musical é a de samba de meio de ano, ao final da década de 1920, quando alguns músicos trabalhavam nos teatros de revistas no Rio de Janeiro e começaram a compor músicas para fazer sucesso fora da época de Carnaval. (WISNIK, 1983)

Teixeira (2015) declara que o samba-canção, ao utilizar as letras mais poéticas:

Pretendia superar os limites das letras coloquiais dos sambas e também pela imitação das vozes de cantores e cantoras que seguindo as regras do bel canto advindas da ‘alta música’, afastavam-se da entonação natural das falantes e dos sambistas. Por essas escolhas, as canções, enquanto perdiam o registro coloquial, ganhavam letras literárias e perdiam seu ritmo e sua dicção e assim, devido às interpretações excessivamente operísticas os seus intérpretes diante da música sincopada do afro-brasileiro. (TEIXEIRA, 2015, p. 100).

Importante detalhar que as boates do Rio de Janeiro e São Paulo, ajudaram a espalhar esse gênero musical, pois o lugar se tornou propício para embalar um ritmo mais lento, uma voz mais melancólica e rasteira. As boates eram os lugares mais populares, depois que os cassinos foram obrigados a fechar suas portas no período do governo Dutra (1946-1951) com a proibição de jogos de azar.

Castro (2015) aborda que o cenário artístico da época, em que Dutra sancionou a proibição da jogatina, era intenso devido aos cassinos, que mantinham duas ou três orquestras, músicos solistas e conjuntos menores, todos muito bem equipados e certamente “quem mais sofreria com o fim dos cassinos seria o pessoal do palco e adjacências: diretores artísticos, diretores de cena, roteiristas, cantores, maestros, músicos, arranjadores”. (CASTRO, 2015, p.19)

Não havia mercado para absorver tanta gente e tão de repente. Os artistas mais famosos voltaram para seus palcos de origem, nos teatros de revistas da praça Tiradentes, e os músicos sempre encontrariam trabalhos nos dancings,

gafieiras, estação de rádio, gravadoras de discos e baile de formatura. Mas nunca veriam tanto dinheiro quanto ganhavam nos cassinos. (CASTRO, 2015, p. 19)

Esses cassinos não abrigavam apenas os jogos de azar, havia um poderoso espetáculo musical, que dividia espaço com artistas brasileiros e estrangeiros. Com isso era grande a geração de emprego e também o aumento de turista no Rio de Janeiro. Com a proibição do jogo, os músicos, então desempregados, começaram a trabalhar nas boates emergentes de Copacabana.

Segundo Bosco (2006), o fechamento dos cassinos pode ter exercido papel importante na própria forma do samba-canção, uma vez que se dá a mudança de espaços amplos para espaços pequenos e intimistas. As boates ganharam um espaço maior depois do fechamento dos cassinos, um lugar avesso ao anterior, pois as boates eram locais mais fechados, com aparência até sombria, sempre a meia luz, tanto que Tom Jobim, que tocou piano em muitas dessas boates, as denominava “Cubo de Trevas”. (CASTRO, 2015, p.35)

Uma das boates mais famosas do Rio de Janeiro, era a Vogue, inaugurada em 1947, ficava no térreo do Hotel Vogue⁴⁹, destacou-se por seus grandes espetáculos, pois reunia as melhores vozes do samba-canção da época, cantores como: Dolores Duran, que iniciou sua carreira na boate como crooner⁵⁰, Linda Batista, Elizeth Cardoso, Aracy de Almeida, Jorge Goulart, Ângela Maria, entre outra.

Os cenários das boates eram propícios para os sambas-canções, sendo espaços pequenos, em sua maioria, e onde a maioria dos frequentadores ia afogar suas angustias de amor, fazer reuniões políticas ou apenas ouvir seus cantores favoritos. As músicas eram cantadas em um tom mais suave e dramático, especialidade de cantoras como Dolores Duran e Elizeth Cardoso. (CASTRO, 2015, p.69)

Entre a década de 40 e 50 essa modalidade começou a se espalhar e em pouco tempo tornou-se uma marca evidente da música popular, sendo que na década de 1950 já era um dos gêneros mais populares e que mais fez sucesso, juntamente com boleros e tangos.

⁴⁹ A tradicional boate e hotel Vogue teve vida curta, pois no dia 14 de agosto de 1955 um incêndio, que começou na boate, no térreo, espalhou rapidamente e destruiu toda a estrutura do prédio, causando a morte de cinco pessoas, três delas pularam do prédio em chamas; o músico americano de 21 anos Warren Hayes, o jornalista Raul Martins de 33 anos e o belga André Van Rijswir de 38 anos. (CASTRO, 2015, p.291)

⁵⁰ Cantor ou cantora de música popular que canta com orquestra ou conjunto instrumental.

O samba-canção teve um amplo desenvolvimento também pela crescente popularização do rádio, como já vimos anteriormente, e também pelas vozes dos intérpretes e dos compositores desse período, divulgadas através de uma indústria fonográfica que ganhava qualidade técnica ao mesmo tempo em que expandia seu apelo comercial, de modo a estar crescendo e se especializando cada vez mais.

Hupfer (2009) estuda a influência da indústria fonográfica na carreira das rainhas do rádio, e menciona que o gênero que mais vendia disco era o carnavalesco, sendo gravado até cinco meses antes do carnaval.

Segundo a autora, nas décadas de 30⁵¹ e 40⁵², quando os sambas carnavalescos estavam em alta, “o período considerado forte tanto para a indústria fonográfica quanto para quase todos os outros pólos era o carnaval, seguido, em menor escala, pelas festas de meio de ano, como as juninas” (HUPFER, 2009, p.104).

Na década de 1950⁵³, esses sambas carnavalescos dão espaço também para outros ritmos regionais como o baião, o forró, a toada e o samba-canção, que particularmente vinha crescendo desde os fins de 1940. O baião conquista espaço na música brasileira devido aos grandes sucessos de Luis Gonzaga, conhecido como o “rei do baião”, arrastava multidão com o som de seu acordeão.

Lenharo (1995) observa que a crise das músicas carnavalesca, nos fins da década de 1950, foi devida a uma crise produtiva dos compositores, que compondo excessivamente durante os anos anteriores apresentaram um certo “desgaste criativo”. O

⁵¹ De acordo com o levantamento feito pelos historiadores e pesquisadores Severiano e Mello (2006), na década de 1930, foram gravados mais de 64 sambas e marchas de carnaval, sendo as mais conhecidas: *Dá Nela* (1930) – Ary Barroso; *Pra você gostar de mim* (Taí) (1930) – Joubert de Carvalho; *Com que Roupa* (1931) – Noel Rosa; *A.E.I.O.U* (1932) – Lamartine Babo e Noel Rosa; *Arrasta a sandália* (1933) – Aurélio Gomes e Osvaldo Vasques; *Pierrô Apaixonado* (1936) – Noel Rosa e Heitor dos Praxeres; *Mamãe eu quero* (1937) – Jararaca e Vicente Paiva; *Abra a janela* (1938) – Arlindo Marques Júnior e Roberto Roberti e *A jardineira* (1939) – Benedito Lacerda e Humberto Porto.

⁵² Na década de 1940, são gravadas mais de 75 músicas de carnaval, entre sambas e marchinhas, merecendo destaque para as músicas: *Ô seu Oscar* (1940) – Wilson Batista e Ataulfo Costa; *Alá-la-Ô* (1941) – Haroldo Lobo e Antonio Nássara; *Praça Onze* (1942) – Herivelto Martins e Grande Otelo; *Laurindo* (1943) – Herivelto Martins; *Eu Brinco* (1944) – Pedro Caetano e Claudionor Cruz; *Isaura* (1945) – Herivelto Martins e Roberto Roberti; *Trabalhar eu não* (1946) – Anibal Alves de Almeida (Almeidinha); *Pirata da perna de pau* (1947) – João de Barro; *Ê com esse que eu vou* (1948) – Pedro Caetano; *Chiquita Bacana* (1949) – João de Barro e Alberto Ribeiro.

⁵³ Encontramos um pouco mais de 40 sambas carnavalesco na década de 1950, dando destaque para os sucessos: *Balzaqueana* (1950) – Antônio Nássara e Wilson Batista; *Retrato do velho* (1951) – Haroldo Lobo e Marino Pinto; *Lata d'Água* (1952) – Luís Antônio e Jota Júnior; *Cachaça* (1953) – Lúcio de Castro, Heber Lobato, Marinósio Filho e Mirabeau; *A fonte secou* (1954) – Monsueto Menezes, Raul Moreno e Marcléo; *Maria Escandalosa* (1955) – Klecius Caldas e Armando Cavalcânti; *Exaltação a Mangueira* (1956) – Enéas Brites da Silva e Aloísio Augusto da Costa; *Vai com jeito* (1957) – João de Barro; *Madureira Chorou* (1958) – Carvalhinho e Júlio Monteiro e *Chora Doutor* (1959) – J. Piedade, Orlando Gazzaneo e J. Campos.

autor elabora tal explicação a partir de uma entrevista do cantor e compositor Ary Barroso, na revista *O Cruzeiro*, em 1953, que:

Já se falava de crise do Carnaval muito antes disso (1950). Lamartine Babo foi o primeiro a desistir de participar do Carnaval, já em meados da década anterior. [...] nos anos 50, o primeiro a botar a boca no mundo foi Ary Barroso. Ary achava que os culpados da crise do Carnaval eram os próprios compositores, que haviam comercializado excessivamente sua produção, limitando suas composições para os três dias de Carnaval. Ary julgava as letras ‘chochas’ e as melodias pobres. E tocava o dedo na ferida: os compositores estavam ficando à mercê dos discotecários: ou lhes pagavam para tocar suas músicas, ou simplesmente lhes ofereciam parceria para que os discotecários fizessem a promoção de suas composições. (LENHARO, 1995, p. 204)⁵⁴

Outro fato que atuou como causa de tal crise é a maior visibilidade das Escolas de Samba, que devido à ascensão da televisão nos fins da década de 1950 produziu uma ampliação da dimensão visual e coreográfica da festa popular, “entronizando as escolas quando a produção de sambas e marchinhas de Carnaval já havia declinado, acompanhando a queda do entusiasmo popular pela festa”. (LENHARO, 1995, p.210).

Já o samba-canção estava em seu melhor período, Castro (2015) também faz um levantamento e define três listas para esse estilo musical, a primeira, Os Pioneiros de 1928 a 1945, a segunda, a Era de Ouro de 1946 a 1965 e a terceira, a Eternidade do Samba-Canção que é de 1967 aos dias atuais.

Durante esse primeiro período foi gravado mais ou menos quatro sambas-canção por ano, já no segundo período que é a era de ouro, segundo o autor, são lançados mais de 20 canções anuais, sendo os anos de 1950 a 1959 o período com mais gravações. O terceiro período, definido pelo autor, as gravações vão decaindo, mas continua sendo o estilo musical presente nas composições dos grandes artistas da MPB, como Cartola, Chico Buarque, João Bosco, Tom Jobim e Ivan Lins.

Borges (1982) analisa os grandes compositores do samba, principalmente nas décadas de 1930 e 1940, e no processo no qual esse incorporou um novo estilo, tornando-se samba-canção, apontando contribuições de compositores como Cartola,

⁵⁴ Embora não seja nosso objeto no presente trabalho, vale a pena assinalar que essa dinâmica entre composição, gravação e divulgação, com as nuances mercadológicas e as relações de poder envolvidas, devem ser sempre consideradas. O trabalho de Murgel (2010), por exemplo, que, embora apresente impressionante volume de investigação e conclusões originais e corretas, no entanto parece levar pouco em conta tais determinantes.

Nélson Cavaquinho, Guilherme de Brito, Carlos Cachacas, Ismael Silva, Orestes Barbosa e Lupicínio Rodrigues.

Borges comenta que:

O samba-canção, desde seu surgimento, encontrou dificuldade em se definir como gênero musical. Também chamado de samba de meio de ano, foi uma criação de compositores semi-eruditos e surgiu por volta de 1928, caracterizando-se por não ser samba nem canção, mas algo no meio do caminho: enquanto a melodia canta como canção, o ritmo marca o samba ‘e acaba não sendo nada propriamente dito’, nas palavras de Marysa Lyra, uma das primeiras estudiosas de música popular urbana. (BORGES, 1982, p. 15)

Para a autora, a maioria dos sambas-canção eram compostos nas mesas dos bares dos morros nas ‘esquinas comunitárias e botequins que nascem os sambas-canções’ sendo importante “se situar o compositor no seu universo físico, já que ele será, em parte, determinante de sua produção simbólica”. (Borges, 1982, p.31) No entanto, nesse início, tal produção teve pouca penetração na música popular e quando estava conseguindo uma maior estabilidade, foi “boicotada pela reformulação musical proposta pela bossa-nova” (p. 17). Curiosamente Borges (1982) afirma que a forma como são feitas as letras dos sambas-canção o aproxima de dois tipos de público, um público mais popular e um mais sofisticado.

O público mais popular, que se identifica com a qualidade de idealizações aí veiculadas, e se fascina com o rebuscamento das imagens utilizadas, com o tom derramado e extravagante que criam. Com relação ao público mais sofisticado, o fascínio se dá também a partir de uma relação de estranhamento. [...] diante do aspecto kitsch do samba-canção se justifique porque a cafonice sentimental é capaz de mexer em partes nossas não admitidas, não admiradas, impúblicas, enfim, porque revelam nossos sentimentos cafonias. (BORGES, 1982, p. 15)

A dor amorosa que as letras expõem é o que as deixam tão próximas ao público, “a vida é sofrimento e o poeta procura um outro alguém também sofredor para dividir seu infortúnio”, de modo que encontramos nas letras dos mais brilhantes compositores algo em comum, que caracteriza o estilo samba-canção, o amor infeliz, a dor da saudade, a solidão e a espera de um amor verdadeiro.

Por isso esse estilo também é identificado como “fossa” e/ou “dor de cotovelo”, e tem entre seus compositores, na década de 1950, Lupicínio Rodrigues, Herivelto

Martins, Antonio Maria, Ataulfo Alves, Dorival Caymmi, Billy Branco, Ary Barroso, Tom Jobim, Carlos Lyra, Dolores Duran e Maysa, entre outros.

Ao analisar o samba-canção, encontramos compositores e cantores de renome desde a Era de Ouro (1930), como Noel Rosa (*Último desejo*⁵⁵, de 1938 e *Pra que mentir*⁵⁶, de 1937), Cartola (*As rosas não falam*⁵⁷, de 1976) e Nelson Cavaquinho (*A flor e o espinho*⁵⁸, de 1957), mestres como Ary Barroso (*Na batucada da vida*⁵⁹, de 1936), Dorival Caymmi (*Marina*⁶⁰, de 1947) tem grandes músicas neste gênero, sendo muitas dessas composições grandes sucesso nos “Anos Dourados”.

As histórias de cada samba-canção renderam muitas reportagens nas revistas, principalmente do casal Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, cujo casamento e a ruptura da relação foi não só cheia de escândalos e lances dramáticos como também responsável por um duelo musical entre o casal.

De um lado Herivelto, quase sempre ajudado por David Nasser, disparava canções contra Dalva como *Cabelos brancos*⁶¹ (1949), *Teu exemplo*⁶², *Teu erro*⁶³, *Palhaço*⁶⁴ e muitas outras. Em todas as letras, Herivelto expõe sua ex-mulher, Dalva, sempre a colocando como culpada do fim do relacionamento.

⁵⁵ Nosso amor que eu não esqueço/ E que teve seu começo/ Numa festa de São João/ Morre hoje sem fogueira/ Sem retrato e sem bilhete/ Sem luar, sem violão.

⁵⁶ Pra que mentir se tu ainda não tens/ Esse dom de saber iludir?/ Pra quê?! Pra que mentir/ Se não há necessidade de me trair?/ Pra que mentir, se tu ainda não tens/ A malícia de toda mulher?.

⁵⁷ Bate outra vez/ Com esperanças o meu coração/ Pois já vai terminando o verão/ Enfim/ Volto ao jardim/ Com a certeza que devo chorar/ Pois bem sei que não queres voltar/ Para mim.

⁵⁸ Tire o seu sorriso do caminho/ Que eu quero passar com a minha dor/ Hoje pra você eu sou espinho/ Espinho não machuca a flor/ Eu só errei quando juntei minh'alma à sua/ O sol não pode viver perto da lua.

⁵⁹ No dia em que eu apareci no mundo/ Juntou uma porção de vagabundo da orgia / De noite, teve samba e batucada/ Que acabou de madrugada / Em grossa pancadaria.

⁶⁰ Marina, morena/ Marina, você se pintou/ Marina, você faça tudo/ Mas faça um favor/ Não pinte esse rosto que eu gosto/ Que eu gosto e que é só meu.

⁶¹ Não falem desta mulher perto de mim,/ Não falem pra não lembrar minha dor/ Já fui moço, já gozei a mocidade/ Se me lembro dela me dá saudade/ Por ela vivo aos trancos e barrancos/ Respeitem ao menos os meus cabelos brancos/ Ninguém viveu a vida que eu vivi/ Ninguém sofreu na vida o que eu sofri/ As lágrimas sentidas/ Os meus sorrisos francos/ Refletem-se hoje em dia/ Nos meus cabelos brancos/ E agora, em homenagem ao meu fim/ Não falem desta mulher perto de mim.

⁶² E quando erra proclama/ E quando peca sorri/ Há muita estrela na lama/ Mas eu me refiro a ti

⁶³ Tiveste tanto tempo para errar/ No entanto foste errar no fim da vida/ Pensava talvez que fazendo o que fizestes/ Buscava felicidade, mas não tens tempo de gozar esse seu erro/ Estas mais perto do castigo/ do que da felicidade/ Pode passar pela rua onde eu passar/ É com prazer que respirarei o mesmo ar/ Não quero que desapareça de mim/ Por que eu ei de viver para assistir teu sofrer até o fim.

⁶⁴ As mulheres que eu conheço/ Pobres flores sem perfume/ Dizem que tudo o que faço/ É produto do ciúme./ Que eu lembro um toureiro antigo,/ Que causa dó, causa pena,/ Que não posso nem comigo/ Mas quero morrer na arena/ Os amigos que eu procuro/ Amizade é só fumaça./ Se relembro áureos tempos,/ Fazem pouco, acham graça/ E se arranjo um novo amor/ Quando vem a madrugada,/ Dizem logo que esse

De outro, compositores como J. Piedade e Ataulfo Alves defendiam Dalva com célebres respostas musicais contra Herivelto, gravadas por ela em 1950, como: *Tudo acabado*⁶⁵ e *Errei sim*⁶⁶, essa última com uma letra em que se pode observar que a mulher, mesmo assumindo seu erro, declara seus motivos, onde culpa o companheiro pelas atitudes que toma e pela falta de atenção, carinho e amor. Quem ganhava com essa guerra musical, que eletrizava o público, eram as gravadoras e as revistas especializadas em fofocas.⁶⁷

Lupicínio Rodrigues é outro compositor que se destaca dentro do gênero, com mais de 200 composições que fizeram muito sucesso entre 1946 a 1957, de tal modo que Oliveira (2002) afirma que o artista se destacou nesse estilo musical “ficando conhecido como o poeta da dor de cotovelo, ou o ‘filósofo da cornitude’”, ao entrar “para sempre na história da música popular brasileira, pelo papel destacado que tiveram duas de suas composições: *Nervos de aço* e *Vingança*, gravadas em 1947 e 1951, respectivamente” (OLIVEIRA, 2002) e, inclusive, influenciar composições de outros autores nesse gênero musical.

Antonio Maria, um boêmio assumido, era compositor e cronista (escrevia sobre a noite nas boates carioca) e seus sambas-canções, *Ninguém me ama*⁶⁸ e *Se eu morresse amanhã*⁶⁹ na voz de Nora Ney atingiram grandes sucessos e colocaram os dois artistas em destaque.⁷⁰

amor/ É romance de calçada./ Palhaço/ É um palhaço todo homem/ Que não sabe envelhecer/ Que não sabe impor silêncio/ Ao maldito coração/ Que acredita na mentira/ Que perdoa a traição/ Palhaço/ É um palhaço todo homem.

⁶⁵ Tudo acabado entre nós, já não há mais nada/ Tudo acabado entre nós, hoje de madrugada/ Você chorou e eu chorei, você partiu e eu fiquei/ Se você volta outra vez, eu não sei/ Nosso apartamento agora vive a meia luz/ Nosso apartamento agora já não me seduz/ Todo egoísmo veio de nós dois/ Destruímos hoje o que podia ser depois. (J. Piedade e Oswaldo Martins, 1950)

⁶⁶ Errei Sim/ Errei sim,/ Manchei o teu nome/ Mas foste tu mesmo/ O culpado Deixavas-me em casa/ Me trocando pela orgia/ Faltando sempre/ Com a tua companhia./ Lembra-te, agora, que não é,/ Só casa e comida/ Que prende por toda a vida/ O coração de uma mulher./ As jóias que me davas/ Não tinham nenhum valor/ O mais caro me negavas/ Que era todo o teu amor,/ Mas, se existe ainda/ Quem queira me condenar,/ Que venha logo /A primeira pedra/ Me atirar. (Ataulfo Alves, 1950).

⁶⁷ <http://www.dicionariompb.com.br/herivelto-martins/critica>

⁶⁸ Ninguém me ama, ninguém me quer/ Ninguém me chama de meu amor/ A vida passa, e eu sem ninguém/ E quem me abraça não me quer bem.

⁶⁹ De que serve viver tantos anos sem amor/ Se viver é juntar desenganos de amor/ Se eu morresse amanhã de manhã/ Não faria falta a ninguém/ Eu seria um enterro qualquer/ Sem saudade, sem luto também / Ninguém telefona, ninguém/ Ninguém me procura, ninguém/ Eu grito e um eco responde: "ninguém!" / Se eu morresse amanhã de manhã/ Minha falta ninguém sentiria/ Do que eu fui, do que eu fiz/ Ninguém se lembraria.

⁷⁰ <http://www.dicionariompb.com.br/antonio-maria/dados-artisticos>

O samba-canção, aproximando-se da temática clássica dos boleros, ganha destaque com letras que rimavam amor com dor e que permitiam um desfile de terríveis traições, ciúme enlouquecedor, desejo de vingança e desilusão.

O samba-canção, quer pelas dimensões do eu lírico feminino (dos compositores), quer pelo espaço original que permitiu a algumas mulheres ocuparem como compositoras, ou ainda pelas descrições das relações entre homens e mulheres descritas nas letras, permite reavaliarmos a relação que a mulher tinha, consigo mesma e com a sociedade.

Através do sucesso do rádio e das grandes cantoras e/ou compositoras podemos identificar as mudanças de comportamento que é muito comentado na década de 1960, além de identificarmos como a mulher era retratada nessa época, tanto nas revistas como na própria música, e como essa mudança foi significativa.

O samba, por exemplo, na década de 1930, segundo Calazans e Nunes (2012), apresenta de forma recorrente a mulher de forma machista, em uma perspectiva que também se fez presente no samba-canção, ou música de fossa, nas décadas de 40 e 50.

O samba, e o samba-canção, apresentavam mulheres, nas composições quase exclusivamente compostas por homens, em que elas:

eram cantadas como musas ou amantes. Para cada canção de exaltação à mulher, muitas outras eram escritas denegrindo e agredindo-as. Divididas em esposas e meretrizes, ambas ‘mereciam’ apanhar dos seus companheiros e se submeter a uma vida de privações e submissão. (2012, p.4).

Observa-se que as composições feitas por homens, em sua maioria tinham um viés machista, ou mesmo misógino, que, no contexto da época (1950) era naturalizado, sendo recorrente e normal a mulher ser retratada de forma hostil e representada como uma submissa, inferior ou simplória.

Tal tradição, inclusive, pode ser facilmente constatada em diversas composições das décadas de 1920 e 1930 que descrevem a violência física contra a mulher⁷¹ como, por exemplo, em sambas de Noel Rosa (*Vou te ripar*⁷², de 1930, *Mulher indigesta*⁷³, de

⁷¹ “Muitas vezes, a agressão é vista não como um castigo, mas um ‘calmante’ para a mulher, e ainda como uma “virtude” do homem que tomava tal iniciativa, pois, em muitos casos, esse procedimento ganhava ares de status. Algo como uma prova de apreço, de amor ou de posse.” (FAOUR, 2006, p. 105).

⁷² Toma cuidado que te ripo / Porque tu não és meu tipo / E contigo não fiz fé / E o banzé sempre evito / Não me fica bonito / “exemplá” uma mulher.

⁷³ Mas que mulher indigesta/ Merece um tijolo na testa.

1932, ou *O maior castigo que eu te dou*⁷⁴, de 1934)⁷⁵, de Heitor dos Prazeres (*Mulher de malandro*⁷⁶, de 1931, gravada por Francisco Alves), *Dinheiro não há*⁷⁷, de 1932, de Ernani Alvarenga, que foi samba enredo, ou ainda, de Dorival Caymmi, em parceria com Antônio Almeida, (*O que é que eu dou?*, de 1947) e Wilson Batista, em parceria com Roberto Martins, (*Parabéns para você*⁷⁸), de 1945, entre outros sucessos do período⁷⁹.

Exemplos diferentes são *Vou te contar tim-tim por tim-tim*⁸⁰ de 1957, de Cartola, que denuncia a violência contra as mulheres, ou *Essa nega qué me dá*⁸¹, de 1921, de Caninha, no qual o homem apanha da mulher. Nos sambas-canção, por sua vez, a mulher é exposta mas como culpada pelo fracasso de um relacionamento, merecedora de um sofrimento de desamor, mentirosa e oportunista.

Herivelto Martins, em *Cabelos Brancos* (1949), expressa assim sua dor e ressentimento:

Não falem desta mulher perto de mim,
 Não falem pra não lembrar minha dor
 Já fui moço, já gozei a mocidade
 Se me lembro dela me dá saudade
 Por ela vivo aos trancos e barrancos
 Respeitem ao menos os meus cabelos brancos
 Ninguém viveu a vida que eu vivi
 Ninguém sofreu na vida o que eu sofri
 As lágrimas sentidas
 Os meus sorrisos francos
 Refletem-se hoje em dia
 Nos meus cabelos brancos
 E agora, em homenagem ao meu fim
 Não falem desta mulher perto de mim.

⁷⁴ O maior castigo que eu te dou / É não te bater / Pois sei que gostas de apanhar.

⁷⁵ No caso de Noel, muitos de seus sambas clássicos, gravados por Aracy de Almeida, tinham o narrador alterado, de um homem para uma mulher, causando um curioso efeito na narrativa e alterando a relação entre os gêneros. (VASCONCELLOS, 2004, p. 48),

⁷⁶ Mulher de malandro sabe ser/ Carinhosa de verdade/ Ela vive com tanto prazer/ Quanto mais apanha, a ele tem amizade (...)/ Muitas vezes ela chora/ Mas não despreza o amor que tem/ Sempre apanhando e se lastimando/ Perto do malandro se sente bem,.

⁷⁷ Lá vem ela, chorando / O que é que ela quer? / Pancada não é, já dei / Mulher da orgia quando começa a chorar / Quer dinheiro, dinheiro não há.

⁷⁸ Bate, se queres bater/ Será pra mim um prazer/ Ajoelhar-me no chão/ Pedindo perdão/ De um mal que eu não fiz.

⁷⁹ Sobre o tema da violência contra a mulher e seu papel submisso e conivente com isso no samba, vide FAOUR (2006), Amorin (2009) e Ribeiro (2011)..

⁸⁰ Eu fui tão maltratada/ Foi tanta pancada que ele me deu/ Que estou toda doída/ Estou toda ferida/ Ninguém me socorreu/ Ninguém lá em casa apareceu / Mas eu vou ao distrito / Está mais do que visto/ Isto não fica assim / Vou contar tintim por tintim / Tudo nele eu aturo / Menos tapas e murros / Isto não é para mim.

⁸¹ Essa nega qué me dá / Eu não fiz nada pr'apanhá / (...) Eu quero fugir da nega / Custe lá o que custar / Nosso senhor está com pena / De ver a nega me dar.

Fala-se do amor não correspondido e a mágoa dessa mulher é como uma cicatriz que não fecha, uma lembrança dolorida que acompanha um homem ao longo de toda sua vida.

Vale ressaltar que no ano de 1952 observa-se uma elevação no percentual de sucesso do samba-canção. É desse ano dois sucessos do cronista e compositor pernambucano que adotou o Rio de Janeiro como palco de suas crônicas e composições, Antônio Maria, gravados por Nora Ney: o samba-canção *Ninguém me ama* (parceria com Fernando Lobo) e o samba-canção acalanto *Menino grande*, uma das músicas favoritas de Getúlio Vargas, conforme Lenharo (1995).

Lupicínio Rodrigues, por sua vez, em *Castigo* (1953) descreve um ex-amor que lhe procura:

Eu sabia
Que você um dia
Me procuraria, Em busca de paz
Muito remorso, muita saudade
Mas afinal o que é que lhe traz?
A mulher quando é moça e bonita
Nunca acredita poder tropeçar
Quando os espelhos lhe dão conselhos
É que procuram em quem se agarra
E você para mim foi uma delas
Que no tempo que eram belas viam tudo diferente do que é
Agora que não mais encanta, procura imitar a planta
As plantas que morrem de pé/ E lhe agradeço por de mim ter se lembrado
Dentre tantos desgraçados que por sua vida passou
Homem que é homem faz qual o cedro que perfuma o machado que o
derrubou.

Nessa canção a mulher está caracterizada como alguém que na juventude aproveitou de sua beleza para conseguir um melhor *status* e não valorizou um amor verdadeiro, mas quando a idade chegou, vendo que não conseguiu o que almejava, retorna a procura do amor perdido. Tal é o retrato da mulher como oportunista e que utiliza de sua beleza para fazer escolhas amorosas.

Quando não expressam desprezo pela mulher, eles colocam o amor como uma ilusão, onde não vale a pena vivê-lo. Podemos ver na composição de Lupicínio Rodrigues, *Esses Moços* (1948), onde o sujeito lembrando do sofrimento e mágoas que um amor lhe causou, aconselha outros moços a não se entregar, a não amar.

Esses moços, pobres moços
Ah! Se soubessem o que eu sei

Não amavam, não passavam
 Aquilo que já passei
 Por meus olhos, por meus sonhos
 Por meu sangue, tudo enfim
 É que peço
 A esses moços
 Que acreditem em mim
 Se eles julgam que há um lindo futuro
 Só o amor nesta vida conduz
 Saibam que deixam o céu por ser escuro
 E vão ao inferno à procura de luz
 Eu também tive nos meus belos dias
 Essa mania e muito me custou
 Pois só as mágoas que trago hoje em dia
 E estas rugas o amor me deixou
 Esses moços, pobres moços
 Ah! Se soubessem o que eu sei
 Não amavam, não passavam
 Aquilo que já passei
 Por meu olhos, por meus sonhos
 Por meu sangue ,tudo enfim
 É que peço
 A esses moços
 Que acreditem em mim.

Se as letras das músicas de Herivelto Martins e de Lupicínio Rodrigues são claros exemplos da forma como as mulheres eram vistas na maioria das vezes, onde é reafirmada uma imagem do ser sem escrúpulo, perverso e imoral, as composições de Dolores Duran e Maysa surgem para contraporem-se a essas imagens.

Assim, é importante destacar que no estilo dilacerado da música de fossa encontram-se características próprias no que dizia respeito à dor de amor masculina, exposta tanto em canções como as de Lupicínio Rodrigues e Herivelto Martins, e a feminina, observadas em canções como as de Dolores Duran e Maysa.

No entanto, há uma clara diferenciação narrativa, pois a dor de amor cantada por essas mulheres traz em si uma autocrítica carregada de culpa, com o sofrimento da solidão e a dor da espera, enquanto os homens cantam acusações de traição e ingratidão, de modo que o fracasso amoroso no caso feminino é visto como uma falha de si e no masculino, do outro.

Se em alguns momentos essa culpabilização da mulher na composição feminina possa reforçar algum estereótipo, também são demonstrações de força, de protagonismo, e a própria vida pessoal dessas cantoras-compositoras desafiava o "regime de domesticação" que buscava se impor ao sexo feminino, e elas se apresentavam como donas de suas vidas e não aceitam críticas sobre seus

comportamentos, pois cantavam nas melhores boates cariocas, viviam uma vida boêmia e conviviam com intelectuais e políticos.

Em um período de intensas mudanças essas composições e as suas formas de vida, tais quais poderosas performances, se apresentassem como referenciais de afirmação de identidade e de luta das mulheres em diversas esferas da vida pública e privada, e que, inegavelmente, colaborassem significativamente para mudanças culturais que se projetam para além do contexto musical de suas épocas.

2. “POR CAUSA DE VOCÊ”: DORES E AMORES EM DOLORES DURAN

*“O meu amor por você,
que há tempo nasceu,
ao ver que foi desprezado,
há pouco tempo morreu,
só ficou, é bem verdade,
a saudade, a saudade já de vê,
ficou somente a saudade,
do meu amor por você”.*
(Só ficou a saudade, Dolores Duran e
Fernando César)

Neste segundo capítulo iremos abordar as composições, as memórias veiculadas na mídia e nas biografias de Dolores Duran (1930–1959), buscando analisar, através de suas composições, algumas formas como a dor de amor era identificada com o comportamento feminino no período da década de 1950, no qual a cantora não só obteve um maior reconhecimento musical como também começou, a partir de 1955, sua carreira de compositora.

As canções de Dolores Duran se apresentam como um retrato, através de seu eu lírico, do sentimento poético do amor e das decepções amorosas na perspectiva feminina, pois até então predominava, nos sambas canções entoados da década de 1940 e 1950, uma perspectiva masculina dos amores e desamores.

Ao analisarmos a bibliografia especializada em música, ainda percebemos que o número de citações de mulheres na composição musical é inferior ao dos homens. Muitos dos trabalhos consultados referem-se aos grandes compositores e cantores, principalmente sambistas, e a origem dessa desigualdade é extremamente complexa e tem demandado muitos estudos a respeito da função do gênero na música e na composição musical.

Ao longo da história da música, observamos que o papel da mulher tem sido revisto, inserindo o tema dentro de uma nova abordagem, em sintonia com as questões dos estudos de gênero, de tal forma que se amplia, na historiografia dos anos recentes, o levantamento das biografias de mulheres compositoras e intérpretes, destacando suas participações no cenário da música popular brasileira. A importância e a necessidade de tais estudos são inquestionáveis, pois rompem com um silenciamento e redimensionam o papel da mulher na produção musical nacional, ampliando o olhar da história a partir

de novas fontes e abordagens de pesquisa.⁸² Essas pesquisas ajudam a enriquecer o campo historiográfico, abrindo caminho para novas abordagens nos estudos de gênero na música.

A década de 1950, como foi mencionada no capítulo anterior, passa por várias mudanças sociais, culturais e econômicas, influenciando o campo artístico e intelectual. Uma delas foi, sem dúvida, a indústria do entretenimento, na qual se insere o mercado fonográfico, matéria da divulgação da canção popular, em ampla escala. Também é um período onde a mulher começa a dominar outros espaços na sociedade, saindo do ambiente doméstico e alcançando conquistas cada vez maiores.

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, divulgada pelas revistas personalizadas da época (Revista do Rádio e Radiolândia).

Nesse período o estilo musical mais marcante é o samba-canção, que como foi demonstrado no capítulo anterior, é entendido como um ritmo mais abolerado com letras que retoma amores e desamores, na maioria das vezes com uma melodia triste que retratava o perfil dos amantes da época. Canções que eram cantadas a meia luz nas grandes boates cariocas, com voz murmurada e ao mesmo tempo forte e entoada, compunham parte de um imaginário social das relações amorosas e dos amantes na vida boêmia.

Dolores Duran se apresenta, neste contexto, como uma das mais importantes cantoras brasileiras e que, com uma vida intensa ocupou um espaço bastante raro no período da década de 1950, pois não só era referenciada por sua voz e grande talento na interpretação das canções, como também se diferenciou por se afirmar como uma das poucas compositoras e com grande talento, em meio a um mundo marcadamente masculino.

A compositora expressava em suas obras um eu poético sensível, que estava sempre à procura de um grande amor, capaz de fazê-la superar sua solidão, que em meio às notícias e fofocas, pareciam refletir a vida amorosa-sentimental triste e conturbada da cantora.

⁸² Vários autores e autoras estão colaborando para o crescimento dos estudos de gênero na música popular brasileira, sendo que entre outros podemos citar Cruz (1992), Avancini (1996), Matos (2005), Amorin (2009), Murgel (2010) e Jacomel (2012).

A recorrência do tema do amor e da dor na obra de Dolores Duran permite abordar, através de suas composições, a temática do desamor, da solidão e da saudade, sem deixar de citar seu lado eclético, pois também compôs canções voltadas para o humor, juntamente com Chico Anysio, ela também foi umas das pioneiras da Bossa Nova.⁸³

O samba-canção, fôssia ou dor de cotovelo foi um estilo que ao retratar na forma de inúmeras canções as desilusões amorosas, tão comuns nas relações afetivas, caracterizou como tema a obra de vários artistas, como Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins e tantos outros, em um ponto de vistas masculino.

A análise das letras das músicas compostas por Dolores Duran marca a valorização de uma perspectiva feminina, que ora reforça, ora questiona, as referências utilizadas pelos compositores sobre as relações amorosas e os papéis dos envolvidos.

Ser compositora na década de 1950 significava dar voz aos amores e desamores femininos, ampliando essa expressão para além das representações criadas pelos compositores e, suas visões dos relacionamentos, mostrando que suas composições “refletem, cristalizam e divulgam um ideal de feminilidade, simultaneamente, exprimindo e condicionando o ‘ser mulher’ de sua época”. (MATOS, 2005, p. 113)

A cantora Dolores Duran apresentava-se nas noites cariocas, onde convivia com grandes intérpretes da época, como Dick Farney, Nelson Gonçalves, Jamelão, Tito Madi, Dircinha Batista, Linda Batista, Elizeth Cardoso, Doris Monteiro, Dalva de Oliveira, Nora Ney, Maysa e outros. Diferenciando-se das demais intérpretes do período, pois a partir de suas letras, que buscavam expressar as angústias dos amores e relacionamentos longos e curtos, com suas marcas e sentimentos, passou a ser reconhecida como umas das melhores compositoras do gênero samba-canção, inserindo-se em um panteão de compositores que era monopolizado pelos homens, como Lupicínio Rodrigues, Antonio Maria e Herivelto Martins, entre outros.

Como intérprete feminina teve grande reconhecimento nas rádios e boates do Rio de Janeiro, cantando vários ritmos, pois a forma como cantava refletia em muito a atmosfera enfumaçada das boates cariocas dos anos 50, das intimidades nas penumbras, da alegria do romance e da dor da solidão que formavam o ambiente boêmio de uma Copacabana de colunas sociais emergentes, de cronistas como Antonio Maria, Sérgio

⁸³ A presença da intérprete e compositora no interior do samba canção e da Bossa Nova também ocorre com Maysa, personagem que será o foco em nosso terceiro capítulo.

Porto e de figuras como Lúcio Rangel, Mariozinho de Oliveira, do Comandante Edu (MATOS, 2004).

Abordar a questão da memória da cantora e suas letras torna-se um elemento chave para essa dissertação, pois ao analisar tais composições estaremos em contato com as sutis relações entre o eu íntimo, com os sentimentos e as sensibilidades da mulher Dolores Duran e o eu poético da cantora e compositora, de forma que a desnaturalização do papel da mulher na sociedade e o comportamento tradicional das mulheres se apresentam nas narrativas e nos versos da artista.

2.1 A MEMÓRIA DE DOLORES DURAN: TRAJETÓRIA INTENSA E BREVE, OBRA SEMPRE RECORDADA.

2.1.1. De Adiléia à Dolores: origem e carreira

Adiléia Silva Rocha era seu nome de batismo⁸⁴, tendo nascido no dia 07 de Junho de 1930, no Rio de Janeiro, de uma família humilde, sendo sua mãe costureira e seu padrasto sargento da Marinha, teve uma trajetória de vida curta e intensa, morrendo muito jovem, com apenas 29 anos, em 24 de outubro de 1959, vitimada por uma parada cardíaca.

Da menina de infância pobre, mestiça, que não conheceu o pai biológico, que abandonou sua mãe grávida, não concluiu o primário, pois começou a trabalhar cedo para ajudar nas despesas da casa, nunca estudou música e aprendeu sozinha a cantar em inglês, francês, italiano e espanhol, surgiu a intérprete que gravou cinco discos⁸⁵ e a compositora que fez trinta e quatro músicas, algumas entre as mais regravadas da música popular brasileira.

A memória de Dolores Duran, na forma de biografias, é representada por alguns autores, sendo que, Maria Izilda Santos de Matos, no livro *Dolores Duran*:

⁸⁴ Torna-se Dolores Duran somente em 1946, quando já estava cantando nas boates como crooner. A escolha desse nome, segundo Faour, está relacionada ao grande sucesso que o Bolero e os filmes mexicanos faziam na época e também a uma atriz americana, Dolores Moran, que foi capa de revista no Brasil. (FAOUR, 2012, p. 39).

⁸⁵ *Dolores Viaja* (1955), *Dolores Duran Canta para Você Dançar* (1957), *Dolores Duran Canta para Você Dançar Nº 2* (1958), *Este Norte É Minha Sorte* (1959) e, o póstumo, *Entre Amigos* (2009).

Experiências Boêmias em Copacabana nos anos 50 (2005) e Rodrigo Faour, com o livro *Dolores Duran: A noite e as canções de uma mulher fascinante* (2012) se destacam ao mesmo tempo em que refletem de forma diferente a personalidade da cantora.

Ambas as biografias assumem uma dimensão laudatória, cedendo espaço à “ilusão biográfica” e estereotipando a personagem, em concessões recorrentes de aproximação com o leitor, mas apresentam uma sólida pesquisa documental e permitem a percepção da maneira como a lembrança da biografada se situa no início do século XXI, servindo, portanto, apesar dessas características, como eficiente pano de fundo para a contextualização do objeto da pesquisa, a narrativa feminina nas composições elencadas.

Matos (2005), estabelecendo uma maior proximidade entre o eu lírico da cantora e compositora com a pessoa, declara que a personagem era melancólica e conhecida pelos seus amigos da época como uma “falsa mulher alegre”, enquanto Faour (2012), a partir de uma pesquisa documental mais ampla e de entrevistas com contemporâneos próximos da biografada, a classifica como uma mulher alegre, sempre em volta dos amigos nas boates, conversando sobre política, música, em um contraste entre a artista e sua obra.

Os relatos de artistas que conviveram com a cantora afirmam que era uma mulher simples, que estava, na maioria das vezes, feliz e sempre fazendo piadas, como no depoimento da também cantora Julie Joy, amiga e companheira de quarto de Dolores Duran, que ao ser entrevistada por Faour (2012), destaca esse perfil:

Estou ouvindo por aí, gente vendendo a imagem de Dolores solitária, triste. Não era nada disso. Pelo menos no tempo em que moramos juntas que foi um longo período, nunca a vi triste, nem solitária, nem que tais. Era uma tremenda curtidora, tremenda alegria de viver. Talvez por causa das letras dela que ficaram para a história, a poetisa que havia dentro dela pudesse até passar por isso. Pode ser que Dolores fosse, mas Adiléia não era. (FAOUR, 2012, p. 56)

Vários trabalhos acadêmicos realçam esse perfil da cantora, alegre, sensível e muito a frente do seu tempo, dispostas a viver intensamente,

A cantora desde muito nova já demonstrava interesse pelo campo artístico, ainda na infância participava de grupos de teatros e aos 12 anos se apresentou em um concurso de calouros.

“Começou sua trajetória na música ainda menina, com seis anos, cantando em concursos e festas. Seguindo o caminho comum nos anos 30 e 40, período de ouro do rádio, participou com sucesso de programas de calouros, inclusive o dirigido por Ari Barroso, ‘Calouros em Destaque’, aos domingos na Rádio Tupi” (MATOS, 2005, p. 56)

Depois dessa apresentação no programa de calouros, participou de vários outros e integrou na equipe *Escada de Jacó*, apresentando-se em vários shows. O que lhe possibilitou trabalhar também no radioteatro da Rádio Tupi e no teatro infantil de Olavo Barros.

Com apenas 16 anos, depois de participar de um concurso, cujo objetivo era encontrar uma revelação que fosse “cantora de boleros”, se destacou pelo timbre da voz e por ser capaz de cantar em outros idiomas, colocando ao seu alcance a função de “crooner” em uma das boates mais famosas da época, a *Vogue*, o que só foi possível mediante a falsificação de documentos pessoais para que, aumentando sua idade, tornasse possível o trabalho noturno. (MATOS, 2005, p. 57)

Mesmo trabalhando como cantora, ainda não conseguia ganhar o necessário para ajudar sua família, e Faour (2012, p. 37) declara que em 1948, ano do falecimento de seu padrasto, Dolores Duran aprendeu a datilografar para trabalhar em um escritório e logo depois em uma loja de material de construção e assim conseguir complementar seu orçamento mensal.

No entanto, nos anos 50, o trabalho como cantora nas boates, principalmente na *Vogue*, permite a projeção de sua carreira musical e a conquista de seu espaço também como compositora e o trabalho em outras casas noturnas como *Beguine*, *Little Club*, *Baccarat*, *Casablanca*, *Acapulco*, *Beco das Garrafas* e *Montecarlo*.

Rui Castro em seu mais recente livro *A Noite do Meu Bem: A História e as Histórias do Samba-canção* (2015) resume a trajetória dos compositores, letristas e intérpretes das boates cariocas e dos sambas-canções, e ao citar Dolores Duran afirma:

era uma cantora completa, não apenas uma intérprete. Tanto podia cantar em tom de confiança, sem vibrato, como Doris ou Nora, quanto, se quisesse, pôr o microfone de lado e encher o salão com sua voz, como Helena de Lima. A partir de 1955, a Copacabana deu-lhe para gravar uma série de LPs com a aparente intenção de provar que ela era capaz de cantar em qualquer estilo, ritmo, andamento, língua ou sotaque. E era mesmo. Cronista da noite como Antonio Maria, Fernando Lobo e Nestor de Hollanda viviam elegendo-a como a melhor cantora do ano. (CASTRO, 2015, p. 314)

Como afirma Faour:

Dolores passou a abrir as noites do Vogue, onde os cantores residentes eram ninguém mais, ninguém menos que duas das maiores sambistas de então – a brejeira de voz nasalada Aracy de Almeida, e a extrovertida e exuberante Linda Batista; e um iniciante promissor, no caso, o cantor de vozeirão, Jorge Goulart, com apenas cinco anos de carreira em disco, mas já com mais tempo de tarimba na noite que a nossa estreante poliglota (...). Tempos depois, Silvio Caldas e Elizeth Cardoso também cantaram ali, até que um terrível incêndio destruiu boate e hotel, em 1955. (2012, p.46).

O destaque na boate Vogue fez com que Dolores Duran fosse convidada por Cesar Alencar para trabalhar em seu programa, aos sábados, na Rádio Nacional, que já era consagrado por ter um elenco de estrelas do rádio.

Dolores Duran também fez amizades com personagens famosos da crônica carioca como Sérgio Porto, Antônio Maria, Nestor de Holanda e o reporte da Rádio Nacional, Mister Eco, frequentadores assíduos das boates cariocas.

Dolores Duran e Antônio Maria eram muito próximos e os dois eram apaixonados pela noite carioca, tanto que o cronista e jornalista escreveu a música *Carioca 1954*⁸⁶, junto com Ismael Netto, feita para homenagear essa paixão pela boêmia, e escolheu a cantora como intérprete da música, assim como outra canção dos mesmos autores fez muito sucesso na voz dela, sendo uns de seus primeiros sucessos ela, *Canção da volta*⁸⁷, lançada em 1954.⁸⁸

Essa amizade entre a cantora e o jornalista ficou registrada em uma crônica escrita pelo último um dia após a morte de Dolores Duran, onde o poeta descreve a forma como conheceram-se e tornaram-se cúmplices musicais.

Poucas vezes passou pela música popular uma mulher de tanta sensibilidade. Seu coração era um coração repleto de amor. Nunca a vi que não dissesse estar apaixonada. Não dizia por quem. Vi-a, pela última vez na madrugada da última quinta-feira, no Kilt Bar. Fazia contracanto com um disco de canção francesa. Todos a ouviam, em silêncio. Depois, levantou-se, atravessou o bar e foi sentar-se sozinha, a uma mesa escanteada. Atirou-me um amendoim, para que eu a olhasse, e gritou de lá; "Estou tão apaixonada, e quero ficar aqui quietinha. Posso?". Procuro você, agora, para guardar os traços de seu rosto. Você, palidamente, você. O aroma da morte, entre as flores. Realizo no sono do seu rosto toda a humanidade, num só momento difuso e longínquo.

⁸⁶ Sou da noite do Rio,/ Da noite macia do Rio,/ Eu sou deste bar que me chama,/ Em nome de alguém que me ama,/ Sou da noite do Rio,/ Da noite tão boa do Rio,/ Dou graças a Deus se tem lua,/ Pois fico mais tempo na rua./ A rua que é meu mundo/ A rua que eu sou rei/ A rua onde encontrei/ Vontade de viver.

⁸⁷ Nunca mais eu vou fazer/ O que meu coração pedir/ Nunca mais vou ouvir/ O que meu coração mandar/ O coração fala muito/ Mas não sabe ajudar/ Sem refletir, qualquer um vai errar...

⁸⁸ A primeira canção caracteriza bem a vida dos dois, sendo quase uma autobiografia e que “o sucesso de *Canção da volta* impulsionou a carreira fonográfica de Dolores, que finalmente, a partir de então, seria bastante farta”. (FAOUR, 2012, p.111)

Roda-me a cabeça pelo álcool que bebi à notícia de sua partida. Já não sei onde estão as palavras. (ALBIN, 2002) ⁸⁹

A indústria fonográfica no Brasil apresentou dois tipos de produtos ao longo do século XX, com distintas apresentações comerciais, os de goma-laca, discos de 10 polegadas (25 cm) de diâmetro e com “velocidade” (frequência) de 78 RPM (*Rotação por Minuto*), e os de vinil, uma espécie de plástico, com quatro formatos, os LPs (abreviatura do inglês *Long Play*), com 12 polegadas (30 cm) e que é tocado a 33 1/3 RPM, o EP (abreviatura do inglês *Extended Play*), também com 10 polegadas (25 cm) e que é tocado, geralmente, a 45 RPM e capaz de apresentar cerca de 8 minutos de gravação por lado (em geral contendo duas faixas por lado), o *Single (Single Play)* ou *Compacto Simples*, com 7 polegadas (17 cm) de diâmetro, que embora no exterior seja tocado usualmente a 45 RPM, no Brasil foi produzido com o padrão de 33 1/3 RPM, e capacidade normal de 4 minutos por lado⁹⁰, e, por último, o Máxi (*Maxi single*), com 31 cm de diâmetro e que tocado a 45 RPM apresentava uma capacidade de cerca de 12 minutos por lado.⁹¹

Os discos de 78 RPM foram inventados por volta de 1900, feitos de um composto de goma-laca e apresentavam a consistência de um prato de porcelana, portanto, muito grossos, pesados e facilmente suscetíveis à quebras, apresentavam sulcos profundos sendo tocados em aparelhos cujas agulhas eram maiores, semelhantes a pequenos pregos. A partir da década de 1960, com as mudanças tecnológicas, tornaram-se obsoletos por possuírem as trilhas muito espaçadas e girarem tão rápido que cada lado poderia armazenar no máximo gravações por cerca de 3 minutos.⁹²

⁸⁹ Disponível em <http://dicionariompb.com.br/dolores-duran/clips> Visitado em 20/05/2017.

⁹⁰ Numericamente, bastante expressivos eram os discos de 45 RPM, que eram a alternativa ao LP quando se desejava gravar uma única música, em vez de um álbum completo. Eles possuem orifício central maior que o dos Lps de 33 rpm. Tornaram-se populares em jukeboxes, que anteriormente utilizavam os 78 rpm, pois como os 45s eram menores, você poderia colocar mais músicas no aparelho. Os 45s também são feitos de vinil em vez de goma-laca, e podem reproduzir cerca de 5 minutos de áudio em cada lado.

⁹¹ Folha de São Paulo, [Brasil é maior comprador de LP no mundo](#), 25 de outubro de 1995. Não resta dúvida que atualmente há uma maior diversidade nos formatos de registro e circulação das manifestações musicais, vide O Globo, *A ascensão e queda dos formatos musicais, de 1980 a 2010.*, Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/a-ascensao-queda-dos-formatos-musicais-de-1980-2010-487761.html> Visitado em 03/07/2017.

⁹² Em termos mercadológicos, de acordo com o artista, tanto o EP quanto o Single (Compacto Simples) eram geralmente empregados para a difusão de músicas de trabalho, sendo lançados três ou quatro desses discos ao longo do ano, que constariam de álbum completo a ser posteriormente lançado pelas gravadoras.

Ao final da década de 1940 é introduzido o disco de vinil, inicialmente com o de 33 RPM no formato de LP (*Long Play*), que por sua matéria prima, mais flexível do que a goma-laca dos 78 rpm, é mais resistente a choques, quedas e manuseio, com sulcos 4 vezes menores do que o padrão dos anteriores e com maior qualidade sonora, além de capaz de armazenar até um total de 60 minutos de música em ambas os lados (embora a maioria apresente apenas cerca de 40 minutos de gravação).

O primeiro disco de Dolores Duran foi gravado em fins de 1951, um 78 RPM, lançado para o carnaval do ano seguinte, interpretando os sambas *Que bom será*, de Aylce Chaves, Salvador Miceli e Paulo Marques, e *Já não interessa*, de Domício Costa e Roberto Faissal, pela gravadora Star.⁹³

Em 1952, também pela Star, gravou outro disco de 78 RPM, com o samba-canção *Um amor assim*, de Dora Lopes, e o samba *Outono*, de Billy Blanco⁹⁴, seguindo suas preferências musicais “lançou duas pérolas em ritmos de samba-canção de dois ilustres autores desconhecidos, que se tornariam célebres dali a alguns anos” (FAOUR, 2012, p. 67).

O disco foi bem recebido pela crítica, sendo mencionado em uma coluna do jornal O Globo em julho de 1952, pelo crítico Sylvio Tullio Cardoso:

Dolores Duran – Outono/Um amor assim – Boa música brasileira moderna no samba de Billy Blanco, “*Outono*”. Dolores revela nos vocalizes da introdução uma influência de Sarah Vaughan no seu estilo. Sua voz possui muito da maleabilidade e vibrado de La Vaughan. Após ouvi-la em “*Outono*”, não hesitamos em colocá-la no mesmo plano de Mary Gonçalves, como as duas nossas melhores cantoras modernas. O samba do reverso tem uma letra mais pobre, mas a interpretação de Dolores e o esplêndido acompanhamento do clarinete e do acordeom valorizam-no muitíssimo. (FAOUR, 2012, p. 67) (Confira a grafia do nome de Sarah Vaughan no texto de Faour!)

Começando a ser reconhecida profissionalmente em 1954, lança dois discos de 78 RPM, agora pela gravadora Copacabana, no primeiro interpretando o samba-canção *Tradição*, de Ismael Silva, e o samba *Bom é querer bem*, de Fernando Lobo, no segundo disco, o samba-canção *O amor acontece* dos irmãos Celso e Flávio Cavalcanti e outro

⁹³ Um levantamento completo dos discos da cantora e compositora, entre os de 78 RPM, compactos e LPs, pode ser encontrado no site Cantoras do Brasil. Disponível em http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/dolores_duran.htm. Visitado em 27/06/2017.

⁹⁴ William Blanco de Abruñhosa Trindade (1924-2011), arquiteto que se destacou como compositor, cantor e instrumentista, foi parceiro de Tom Jobim e de Baden Powell entre outros, compôs mais de cento e trinta músicas e gravou mais de uma dezena de discos. Teve um envolvimento amoroso com Dolores Duran na década de 1950, mantendo com esta uma proximidade que se faz notar nas diversas gravações que a cantora realizou de suas músicas. (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/billy-blanco> Visitado em 27/06/2017.

samba-canção *Canção da volta*, de Antônio Maria e Ismael Neto, que atingiu expressivo sucesso e consagrou a cantora como grande intérprete desse estilo musical.

Como parte do elenco da gravadora Copacabana, na qual ficará até a interrupção de sua carreira por sua morte prematura, grava em 1955 quatro discos de 78 RPM, com duas músicas em cada um. O primeiro, de abril, com o samba-canção *Praça Mauá*⁹⁵, de Billy Blanco e o choro *Carioca 1954*, novamente de Antônio Maria e Ismael Neto, o segundo e o terceiro, ambos em setembro, trazem, respectivamente, outra composição dos irmãos Cavalcanti, *Manias*⁹⁶ e *Pra que falar de mim*, de Macedo Neto e Ismael Neto, e *Nigraj Manteloj* (Coimbra), fado de Raul Ferrão e José Galhardo que recebeu versão em esperanto de Othon Baena, e o bolero *Sinceridad*, de Gaston Perez, e finalmente, o quarto, de novembro, traz os baiões *Não se avexe não*, de Chico Anysio e Haidée Paula (mãe do então radialista e seu parceiro musical) e *Nossos destinos*, de Luis Vieira.

Este é um ano de grandes acontecimentos na vida da cantora, em que inicia-se o sucesso de suas gravações e esta se descobre como compositora. Também é nesse momento que conhece o compositor e radialista Macedo Neto, quando grava sua música *Pra que falar de mim* em parceria com Ismael Neto, com quem se envolve em um intenso romance, casa-se e, entre idas e vindas, motivadas por ciúmes e desentendimentos por causa do comportamento boêmio e da carreira de crooner da cantora, dura somente até 1958.

Ainda em 1955 a intérprete fez excursão ao Uruguai e lançou pela gravadora Copacabana o LP *Dolores Duran viaja*, no qual mostrando sua capacidade de cantar em vários idiomas incluiu composições em espanhol, inglês, francês e alemão, além, da canção já gravada em esperanto.

Foram gravadas nesse LP oito canções: o bolero já gravado anteriormente por ela, *Sinceridad* (1952), do nicaraguense Gastón Perez e que havia sido gravada originalmente pelo chileno Lucho Gatica⁹⁷, *Ma Cabane au Canada* (1948), de Mireille

⁹⁵ Praça Mauá/ Praça feia, mal falada/ Mulheres na madrugada/ Onde bobo não tem vez/ Praça Mauá Dos lotações de subúrbio/ Lugar comum do distúrbio/ Nos trinta dias do mês/ Se algum dia/ Eu mandar nessa cidade/ Serás praça da saudade/ Do adeus, da emoção/ Praça Mauá.

⁹⁶ Dentre as manias que eu tenho uma é gostar de você/ Mania é coisa que a gente tem, mas não sabe porque/ Mania de querer bem, às vezes de falar mal/ Mania de não deitar sem antes ler o jornal/ De só entrar no chuveiro cantando a mesma canção/ De só pedir o cinzeiro depois da cinza no chão/ Eu tenho várias manias, delas não faço segredo...

⁹⁷ João Bosco gravou uma versão em português, *Sinceridade*, em 1989 e esta foi inserida como parte da trilha sonora da novela *Tieta*.

Brocey, C. Cohn e Louis Gasté e que fora gravada pela francesa Line Renaud, a valsa *Kaiser Waltzer* (1889), de Johann Strauss II, o tango *No Other Love* (1953), de Richard Rodger e Oscar Hammerstein II (e que em 1961 foi regravaada por Ella Fitzgerald), outra canção já gravada, *Nigraj Manteloj*, a versão em esperanto do fado português *Coimbra, uma canção de amor* (1947), de José Galhardo e Raul Ferrão⁹⁸, cuja versão foi realizada por Othon Baena, a tradicional valsa napolitana *Vieni Sul Mar* (s.d., e que serviu de base para a *Oh, Minas Gerais!*, no Brasil), a copla *Ojos Verdes* (1940), dos espanhóis Manuel Quiroga, Salvador Valverde e Rafael de León, e a única em português, a já consagrada *Canção da Volta*, anteriormente citada.

A capa (Figura 1), em tom de amarelo, é dividida em dois campos iguais, do lado direito traz o título do LP e uma imagem maior que utiliza uma foto em preto e branco do rosto da artista em um corpo desenhado segurando uma mala em uma das mãos e andando sobre um globo, enquanto do lado esquerdo, oito retângulos que alternam-se em quatro de fundo branco e quatro coloridos apresentam distintos desenhos do mesmo tipo do maior à direita, mas que evocam as músicas e os países de origem destas.

A apresentação na contracapa é assinada por Antônio Ramalho Neto, jornalista que publicava coluna em diversos jornais cariocas, autor de “*Historinha do desafinado*” (1965), que havia sido diretor artístico da Capitol-Sinter e diretor de divulgação da Continental, tal qual um mestre de cerimônias apresentava cada faixa e, entre outros elogios, aponta equivocadamente que a gravação da versão em esperanto do fado de José Galhardo e Raul Ferrão (“Coimbra”), com o título “*Nigraj Manteloj*” seria a primeira vez que uma canção em esperanto era gravada no país.⁹⁹

⁹⁸ A gravação mais conhecida é de Amalia Rodrigues, de 1954, embora no Brasil tenha sido gravada em 1952 pelo Trio Melodia, que atuava na Rádio Nacional, além de existirem versões com Roberto Carlos, em 1965, Angela Maria, em 1977, e Caetano Veloso, em 1997, entre outras.

⁹⁹ Sobre Ramalho Neto, vide “[Brazilian show business 50s, 60s & 70s](http://brazil-1970s.blogspot.com.br/2017/05/ramalho-neto.html?m=0)”. Disponível em <http://brazil-1970s.blogspot.com.br/2017/05/ramalho-neto.html?m=0> Visitado em 27/06/2017.

Figura 3: Capa e contracapa do LP 12 polegadas *Dolores Duran canta para você dançar*, Copacabana, 1957.



Fonte: <https://www.discogs.com/Dolores-Duran-Dolores-Viaja/release/9078028> Visitado em 27/06/2017.

No entanto, também foi nesse mesmo ano que Dolores Duran é internada devido a um infarto, sequela de uma lesão cardíaca que sofreu após uma febre reumática que a acometeu na infância, fato que acabou sendo destaque nas revistas da época que noticiaram a enfermidade da cantora da Radio Nacional e crooner de várias boates cariocas.

Devido a esse infarto, Dolores Duran foi aconselhada pelos médicos a diminuir seu ritmo de trabalho, além de tomar medicamentos regularmente e não consumir bebidas alcoólicas.

Infelizmente,

Um infarto aos 24 anos era absurdo mesmo para uma pessoa do peso e altura de Dolores (54 quilos para 1,56 metro), manequim 44, dois a três maços de Hollywood por dia, acentuada preferência pelo que chamava de uísque ‘ouro’ (puro e sem gelo) e uso indiscriminado de Nembutal, tranquilizante capaz de criar dependência e vendido à vontade em farmácias. Mas como convencer alguém nessa idade a reduzir o ritmo de trabalho? (CASTRO, 2015, p.316)

A cantora volta com todo o gás e retoma normalmente sua vida boêmia, de shows, realizando turnês pelo Norte e Nordeste, ao mesmo tempo em que começa a compor compulsivamente. “Talvez o susto que acometeu Dolores a tenha feito vencer a timidez e começar a ter coragem de mostrar mais seriamente sua verve poética aos colegas músicos”, assim nasceu *Se é por falta de adeus*, composta em parceria com Antonio Carlos Jobim. (FAOUR, 2012, p. 129)

Em 1956, grava mais dois 78 RPM, um só com músicas nordestinas, explorando a popularidade do gênero no período e demonstrando a versatilidade da intérprete, e o outro com um baião e um samba, sendo que o primeiro apresentava *Na asa do vento*, de Luis Vieira e João do Vale, e *A fia de Chico Brito*, de Chico Anysio, enquanto o segundo era composto por *Zefa Cangaceira*, também de Chico Anysio, e *Pano Legal*, de Billy Blanco.¹⁰⁰

Chico Anysio, sobre suas parcerias com Dolores Duran, escreveu que:

Dolores ficava danada porque nos discos de 78 rotações ela gravava um samba de Billy Blanco no Lado A, sempre o lado mais forte, e um baião meu no Lado B, e o baião sempre fazia mais sucesso. Ela passou a ser chamada de *A princesinha do Baião*. Ela ficava com ódio e

¹⁰⁰ Sylvio Tullio, no jornal Globo, comenta a versatilidade da cantora, sua vivacidade ao cantar e elogia o acompanhamento dos músicos no LP, já um crítico do jornal Correio da Manhã “não engoliu o fato de a cantora enveredar por uma seara de ritmos mais populares”. (FAOUR, 2012, p. 144).

talvez tenha sido a causa dela não ter chegado ao ponto de ser um Luiz Gonzaga ou uma Carmélia Alves, a rainha do baião. (ANYLIO, s.d.)¹⁰¹

Naquele contexto,

a Copacabana, incentivada pelo sucesso de *A filha de Chico Brito*, resolveu reunir nove faixas de seus últimos bolachões de 78 rotações em LP de 10 polegadas trazendo apenas o nome da cantora na capa. Além desta supracitada, entraram *Pra que falar de mim*, *Nossos destinos*, *Não se avexe, não*, *Na asa do vento*, *Manias*, *O amor aconteceu*, *Carioca 1954* e ainda *Zefa cangaceira*, que acabara de sair em 78 rpm. (FAOUR, 2012, p. 149).

Em 1957 período no qual a TV começa a ganhar espaço no Brasil, sendo que a partir de 1960 já superará o rádio como veículo de comunicação de massa, a cantora inicia sua carreira televisiva, através da participação em alguns programas que eram apenas uma extensão dos programas radiofônicos, mas no ano seguinte, com o sucesso de suas composições cada vez maiores, Dolores Duran estrela um programa na TV Rio intitulado “Visitando Dolores”, onde entrevistava compositores, artistas do cinema e recebia cantores em geral.

Ainda em 1957 a cantora gravou três discos de 78 RPM um em janeiro, com os sambas *Tá pra acontecer* de José Batista, Ivan Campos e Monsueto Menezes e *Minha agonia*, de Mirabeau, Valdir Rocha e Paulo Gracindo, outro com o samba *Tião* de Wilson Batista e Jorge de Castro¹⁰² e o baião *Estrada da saudade* de Luiz Vieira e Max Gold, e, finalmente, o de setembro com o samba-canção *Só por castigo* de Nelson Bastos e José Batista, e o samba *Coisas de mulher* de Chico Baiano.

Nos fins do ano de 1957 a cantora começa a gravar seu segundo LP com algumas canções inéditas, agora no formato de 12 polegadas e que com o título de *Dolores Duran canta para você dançar* apresenta catorze melodias, uma delas uma composição sua com Tom Jobim, *Por causa de você*, sendo a primeira vez que grava algo de sua autoria.

A cantora estava muito entusiasmada com a gravação do LP e participou ativamente na escolha dos repertórios.

¹⁰¹ A referência é ANYLIO, Chico. Quem é esse cara: Compositor. Disponível em <http://redeglobo.globo.com/platb/chicoanylio/quem-e-esse-cara/compositor/>. Visitado em 27/06/2017.

¹⁰² Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/dolores-duran/dados-artisticos>. Visitado em 20/05/2017.

A contracapa do álbum se apressava a informar que o repertório era fruto de uma “demorada observação e longa pesquisa”. Diz que a própria cantora tomou a si a tarefa de realizá-lo. “Partindo do princípio de que um disco ‘LP’ deve ter como endereço certo a preferência do público, Dolores procurou escolher os números a serem gravados, obedecendo ao que poderíamos chamar de preferência média. Assim, computando os pedidos que lhe eram feitos em espetáculos”. (FAOUR, 2012, p. 176).

O LP saiu em novembro, entre os títulos está as já citadas *Por causa de você* e *Coisas de mulher*, além de *Conceição* de Dunga e Jair Amorim, que já era consagrada na voz de Cauby Peixoto, *Quem foi* de Nestor de Hollanda e Jorge Tavares, mais quatro canções de Billy Blanco: *Feiura não é nada*, *Se papai fosse eleito*, *Estatuto de boate* e *Camelot*, bem como algumas canções internacionais, o bolero *Mi último fracasso* de Alfredo Gil, o rock-balada *Only you* de Ande Rand e Buck Ram, *Ohô-ahô* de Heinz Gletz e Kurt Felt, *Que murmuren* de Ruben Fuentes e Rafael Cárdenas, *Viens* de Charles Aznavour e Gilbert Bécaud, e uma interpretação da canção *Scapricciatiello*, de Albano Vento, em um dialeto napolitano que Dolores mesclou com o ritmo do baião e que abria o disco.

O disco (Figura 2) apresentava uma capa com fundo verde, e uma foto em close da cantora com o rosto apoiado nos braços cruzados, tendo acima de sua imagem o seu nome e o título do LP, enquanto na contracapa um pequeno texto, sem assinatura, afirmava que o repertório era composto pelos números mais aplaudidos da intérprete em suas apresentações em “rádios, boates, cinemas, clubes, pavilhões e festas particulares”, além da descrição de cada música ali gravada.

O disco recebeu muitos elogios da crítica musical da época, sendo considerado, pelo jornal *Correio da Manhã*, em dezembro de 1957, o melhor long-playing já lançado pela cantora, reforçando sua habilidade com os ritmos estrangeiros e personalidade na voz.

Figura 4: Capa e contracapa do LP 10 polegadas *Dolores Duran canta para você dançar* Copacabana, 1957.



O disco traz em sua contracapa o nome do maestro Severino Filho, que escreveu todos os arranjos, sendo descrito como “sangue novo e bossa nova no mundo complicado das orquestrações”, e Faour (2012, p. 177) chama a atenção para esse detalhe, “a utilização do termo bossa nova em 1957, muito antes de ser adotado pelo estilo musical”.

Mesmo seguindo como cantora da Rádio Nacional e conquistando sucesso com seu novo disco, Dolores Duran não abandonou as noites cariocas, continuava cantando nas boates e agradando o seu público fiel na noite boêmia. Em uma temporada na boate Baccarat, vários cronistas como Mister Eco, na coluna *Noite vadia* da *Revista da Semana*, Heron Domingues, na coluna *Roda Viva* do jornal *A Noite* e Mr. Glow, na coluna da *Revista do Rádio*, relatavam sua performance musical, tanto nas músicas de ritmos estrangeiros quanto nacionais, e sua simpatia como artista e pessoa.

Em 1958, Dolores Duran grava três discos 78 RPM, todos pela gravadora Copacabana, o primeiro contendo os sucessos já consagrados no ano anterior *Por causa de você* e *Estatuto de boite* de Billy Blanco, no segundo, as canções *Love me forever* de Beverly Guthrie e Gary Lynes¹⁰³ e *Onde estará meu amor* de Lina Pesce e o terceiro disco, no estilo rotação com as músicas *Nel blu dipinto di blu* de Domenico Modugno e Franco Migliacci¹⁰⁴ e a música de Nestor de Hollanda e Jorge Tavares, *Quem foi* já presente no LP anterior.

No mesmo ano lança também o LP *Dolores canta para você dançar 2*, com treze músicas, aproveitando o sucesso do primeiro disco e agregando gravações dos 78 RPM do mesmo ano.

A capa do disco (Figura 3) apresenta uma foto colorida, em tons de azul e cinza, com um cenário de boate ou clube, tendo a direita um casal dançando, músicos ao fundo e em primeiro plano, no lado esquerdo, acompanhada, mas olhando para o possível ouvinte, sentada em uma mesa, a cantora com um copo de uísque nas mãos.

Na contracapa, um texto de apresentação era assinado por Lúcio Rangel, jornalista e musicólogo que, juntamente com Ary Vasconcelos, ocupa posição pioneira no jornalismo musical brasileiro na década de 1950 e que foi o editor da importante

¹⁰³ Que fora gravada em 1957 pelo grupo vocal norte-americano [The Four Esquires](#).

¹⁰⁴ Cantada pela primeira vez por Modugno e [Johnny Dorelli](#) no Festival de Sanremo de 1958.

Revista da Música Popular (1954-1956).¹⁰⁵ O crítico musical afirma: “Dolores Duran consegue um milagre – canta todos os gêneros, canta em todas as línguas, canta os mais variados ritmos e canta bem, canta admiravelmente bem.”

Chama atenção parte deste texto, que contrasta a cantora com outros intérpretes, seus contemporâneos:

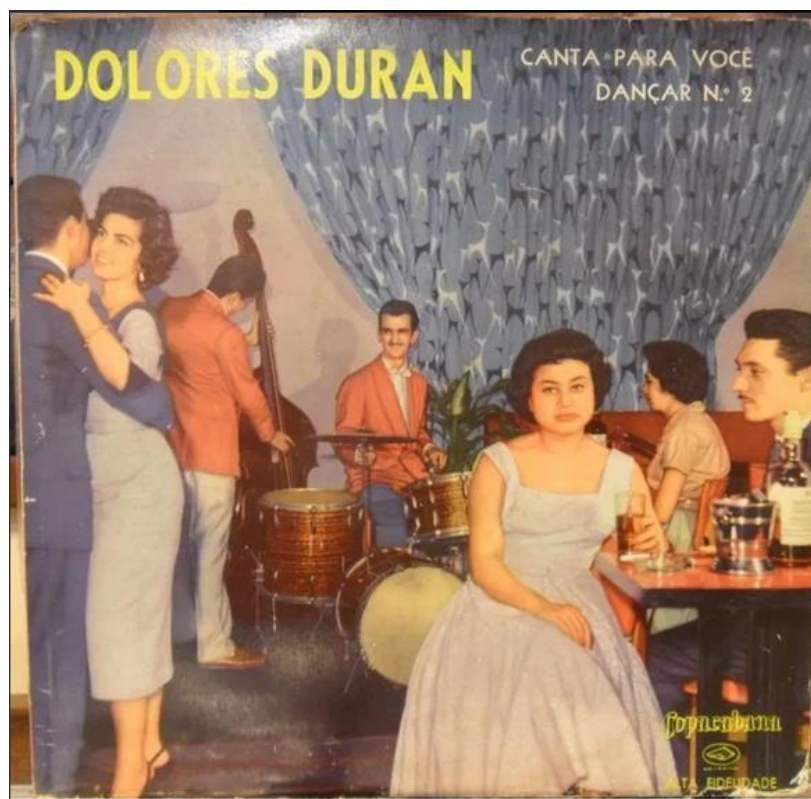
Devemos acrescentar que, se hoje desfruta de uma posição privilegiada entre os melhores cantores de nosso disco, rádio e televisão, deve a sua popularidade e o seu sucesso unicamente ao seu trabalho, desdenhando sempre os processos ruidosos de publicidade, que tem feito tanto “astro” e tanta “estrela” de duração efêmera, pois não são ratificados pelo grande público, o grande consagrados dos artistas de toda espécie. (...) Enquanto outras provocam ruidosas estréias, Dolores sorri e canta cada vez melhor. (Contracapa do disco “Dolores Duran canta para você dançar 2”)

Segundo Faour (2012), o LP

Tinha samba rasgado (*Escurinho, Conversa de botequim* e *Viva meu samba*), canções românticas internacionais para todos os gostos, como *An affair to remember* (do filme *Tarde demais para esquecer*, com Cary Grant e Deborah Kerr) e *Love me forever* (calipso-rock do The Four Esquires), os bolero *Sabra Dios*, o grande sucesso mundial de 1958, *Nel blu dipinto di blu*, o popular *Volare* (ganhador do festival de San Remo daquele ano na voz do italiano Domenico Modugno) e ainda uma francesa (*Sur ma vie*), sem esquecer os números de dor de cotovelo à brasileira, tais como *Onde estará meu amor*, *Esquecimento*, *Estranho amor* e finalmente duas de sua lavra, o futuro clássico *Solidão*, uma espécie de *Ninguém me ama*, que acabou tão famosa quanto a canção de seu amigo Antônio Maria (...) e ainda *Não me culpe*, uma de suas letras mais delicadas, que teve como mote um desabafo da amiga Marisa Gata Mansa. (p. 252).

¹⁰⁵ Sobre Lúcio Rangel vide verbete próprio no Dicionário Cravo Albin da Música popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/lucio-rangel/dados-artisticos>. Visitado em 27/06/2017.

Figura 3: Capa e contracapa do LP 12 polegadas *Dolores Duran canta para você dançar 2*, Copacabana, 1958.



Fonte: <https://www.discogs.com/Dolores-Duran-Canta-para-Voc%C3%AA-Dan%C3%A7ar-N%C2%BA-2/release/9078074>. Visitado em 27/06/2017

Nesse mesmo ano, Dolores Duran fez uma turnê a antiga URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), integrando o projeto do governo de JK de restabelecer laços com o mundo socialista, abalados desde 1947, depois do governo de Dutra. Nessa caravana estavam Jorge Goulart, que estava no auge de sua carreira, Nora Ney, que desde 1952 alcançava grande público com sua voz e interpretação diferenciada para os sambas-canções de Antônio Maria (*Menino Grande* e *Ninguém me ama*), além do Conjunto Farroupilha, Maria Helena Raposo, o maestro Paulo Moura, no clarinete e sax e os músicos Elias, no pandeiro, Milton Costa, no contrabaixo e afoxé, entre outros. (FAOUR, 2012, p.216).

A excursão mostrou a cantora que suas ideologias políticas não eram muito fortes e não se identificou com o espírito soviético, depois de algumas apresentações, que fizeram grande sucesso com o público, Dolores preferiu separar-se do grupo e seguir viagem rumo a Paris, “onde permaneceu por cerca de um mês, apresentando-se num pequeno bar frequentado por brasileiros”. (MATOS, 2005, p. 59)

Em 1959 a cantora compôs a maioria de suas músicas, mas não teve oportunidades para gravá-las, sendo muitas gravadas por seus colegas contemporâneos, ainda no mesmo ano, como “*Arrependimento*”, “*Castigo*”, “*Fim de caso*” e “*Noite de paz*” que se tornaram clássicos do samba-canção.

Produz mais três discos em 78 RPM, o primeiro com dois baiões, *Te cuida, Zeca*, de Miguel Gustavo, e *Tá nascendo fio*, de Chico Anysio e Haydée Paula, no segundo, com canções estrangeiras, o merengue *Ave Maria Lola*, do cubano Sergio Gonzalez Siaba, e a balada francesa *La Marie-vison*, de Roger Varnay e Marc Heyral, e o terceiro, com duas de suas composições, *A noite do meu bem* e *Fim de caso*.

Seu último LP, *Esse norte é minha sorte*, também de 1959, traz dez canções nordestinas, misturando baiões, toadas e xotes, onde encontramos duas canções compostas pela cantora em parceria com dois músicos distintos, a primeira é o baião *Prece de Vitalina*, música de natureza cômica que Dolores compôs em parceria com Chico Anysio e a outra, mais romântica, *Minha toada*, canção composta com Edson França, que pertencia ao Trio Irakitan. As outras oito músicas são as toadas *Saudade ingrata*, de Ted Moreno e Claudionor Nascimento, e *Quando se tem amor*, de Altamiro Carrilho e Armando Nunes, e os baiões *Te cuida Zeca*, de Miguel Gustavo, *Tá nascendo fio* e *Não se avexe não*, ambas de Chico Anysio e Haydée de Paula, *Zefa Cangaceira*, de

Chico Anysio, *Esse Norte é minha sorte*, de Miguel Gustavo e Ruy Duarte, e *Quase Louco*, de Victor Simon.

Sobre o disco, Chico Anysio afirmou, em depoimento para a Rede Globo que

Uma das minhas melhores intérpretes e amiga foi, sem dúvida, Dolores Duran. Fui padrinho do casamento dela com o Macedo Netto. Dolores chegou a gravar um LP praticamente só com músicas minhas, em parceria com minha mãe, Haydée Paula, e também com o Jaime Florence, que compôs o clássico *Aperto de mão*. O disco se chamou *Este Norte é a Minha Sorte* e todo o repertório era de baiões, tais como os sucessos: *Zefa Cangaceira*, *Prece de Vitalina*, *A fia de Chico Brito* e *Não se Avexe Não*. *A Fia de Chico Brito* foi regravada, anos depois, pela extraordinária Elis Regina. (ANYSIO, s.d.)¹⁰⁶

O jornalista Ruy Duarte, autor de *História Social do Frevo* (1968) e que fez a música que dá nome ao disco, fez o texto da contracapa, no qual apresenta considerações sobre o trabalho de Dolores Duran, enaltecendo as qualidades da intérprete e da compositora, que se refletiriam no disco recém-gravado e que entre seus méritos teria o de colocar ao alcance do público um tipo de música acentuadamente popular com viés folclórico e “caipira”.

¹⁰⁶ Como se percebe, o disco tinha três músicas do compositor e “*A fia de Chico Brito*” não fazia parte do repertório.

Figura 4: Capa e contracapa do LP *Esse norte é minha sorte*, Copacabana, 1959.



Fonte: <http://www.forroemvinil.com/dolores-duran-esse-norte-e-minha-sorte/> Visitado em 04/07/2017.

Seu último trabalho foi um compacto duplo, intitulado *Dolores Duran no Michel de São Paulo* que saiu em novembro de 1959, um mês após sua morte, nesse disco ela gravou *A banca do distinto* de Billy Blanco, *My funny valentine*, de Richard Rodgers e Lorenz Hart, *A noite do meu bem* e *Fim de caso*, ambas composições da cantora.

A música de Billy Blanco havia surgido depois que Dolores lhe contou a história de um cliente da boate Little Club, que sempre chamava o garçom e lhe dizia: “Manda a negrinha cantar o *Nunca* ou *Menino grande*”, e na saída se recusava a carregar o lanche para viagem que pedia, fazendo com que o garçom o levasse até o automóvel. Essa cena irritava Dolores, e Billy usou-a como inspiração para seus versos: “Não fala com pobre/ Não dá mão a preto/ Não carrega embrulho/ Pra que essa pose, doutor?/ Pra que esse orgulho?”.

Billy Blanco foi um dos grandes amigos da cantora e os dois tiveram um romance logo no início da carreira de Dolores Duran, o namoro durou pouco, mas a cantora gravou praticamente todas as músicas do compositor. A primeira canção foi *Outono*¹⁰⁷, gravada pela cantora em 1952.

A gravadora Copacabana ainda lançou no mesmo ano um compacto, em que todas as canções são dela, como *A Noite do Meu Bem*, *Fim de Caso*, *Solidão* e *Não me culpe*. Finalmente, há ainda outro compacto, sem data, com quatro músicas: *Viva meu samba* de Billy Blanco, *Escurinho* de Geraldo Pereira, *Conversa de Botequim* de Noel Rosa e Vadico, e *Camelot* de Billy Blanco.

Dolores Duran estava no auge de sua carreira, seus discos cada vez mais elogiados pela crítica musical da época, se apresentando com público fiel nas boates, participando de filmes e de programas televisivos, recém separada e com uma filha pequena (adotada em fins de 1958) resultando em seu melhor momento como artista.

A morte prematura rompe essa intensa produtividade, em 23 de outubro, com 29 anos, vítima de infarto enquanto dormia em seu apartamento, depois de uma noite de shows, deixando como legado uma discografia reduzida, mas marcante, que a coloca como uma das melhores compositoras e intérpretes da música popular brasileira.

2.1.2. Entre homenagens e regravações

¹⁰⁷ Outono sopra o vento, /folhas mortas vão ao chão,/ para se erguer em poeiras/ e voltar errante em uma brisa de verão.

As grandes paixões da época ganham destaque na obra de Dolores Duran, a poetisa, compositora, cantora e amante da noite carioca viveu amores e desamores, era personagem ímpar das boates, bares e das grandes emissoras de Rádio, como a Nacional, Dolores se destacou pela sua grande performance no palco. Dona de uma voz rouca e ar tranquilo, cantava os melhores sambas-canções, boleros, tangos e vários ritmos norte-americanos, além de canções francesas e italianas.

A cantora e compositora foi homenageada em vários programas de TVs, sendo uma das primeiras, logo após sua morte, no *Programa José Messias* da TV Rio, onde o próprio apresentador, ao saber do falecimento da artista compôs uma música em sua homenagem, *O sono de Dolores*¹⁰⁸, que teria sido escrita em menos de 48 horas.

Faour (2012) transcreve a entrevista de José Messias sobre esse episódio:

Nesse tempo ainda tinha aquele negócio de fã-clubes e os cantores que foram ao programa chamaram seus fã-clubes para aprender a música também. No dia, o auditório estava lotado, e a música foi entoada por 15 cantores pelos fãs. Foi uma choradeira danada e um dos momentos mais felizes da minha vida. (FAOUR, 2012, p.343).

Logo após essa homenagem, Marisa Gata Mansa, amiga de Dolores Duran, lançou um LP com as músicas inéditas da cantora, pois teria ficado com seu caderno de poesias, que ainda não haviam sido musicadas e que, disponibilizadas para alguns dos parceiros mais constantes da compositora como, Antonio Carlos Jobim, Fernando César, Ribamar e Edson Borges, receberam melodia.

Tom Jobim, em uma entrevista ao Jornal “Última Hora” em 1959, comenta:

Efetivamente fui procurado por Marisa, que me falou da sua ideia, lembrando que Dolores compusera várias letras que pretendia musicar. Juntos, então, pensamos na gravação do long-play convidando para musicar os poemas inéditos deixados pela minha amiga e parceira outros compositores que já tivessem participado de suas bonitas criações e que conheciam bastante seu estilo musical. (FAOUR, 2012, p.344)

¹⁰⁸ Aí, Dolores/ Todo mundo chorou/ Por causa de você/ Que bom seria/ Se você pudesse ver/ Do jeito que eu fiquei/ E que tudo ficou/ Por causa de você/ Hoje eu quero todas as flores/ Para enfeitar o sono de Dolores/ Que não acorda nunca mais/ E lembra ao Senhor/ Que ela pediu/ Uma noite de paz (Dá-lhe senhor uma noite de paz).

O disco, intitulado *A música de Dolores*, lançado em 1960 pela Continental, apresentava treze músicas da compositora, sendo seis de gravações com sua própria voz e sete, musicadas postumamente, com gravações de outros cantores e cantoras¹⁰⁹.

No mesmo ano, Marisa Gata Mansa lança outro LP com o mesmo título, contando com a participação de Denise Duran¹¹⁰, gravam o disco *Canções e saudade de Dolores*, com doze músicas da compositora, sete cantadas por Marisa Gata Mansa e cinco pela irmã mais nova da homenageada, com destaque para *Céu particular* e *Quem foi?*, a primeira em parceria com Billy Blanco e a segunda com Ribamar, ambas após o falecimento da letrista e gravadas aqui pela primeira vez, e na voz da irmã de Dolores¹¹¹.

Outra homenagem, nas vésperas de uma década da morte da artista, de 1968, foi a realização de um filme que mesclava aspectos biográfico com ficção, produzido por Jece Valadão, e com o título de *A noite do meu bem*, atuando no papel de Dolores, Joana Fomm, jovem atriz, e outros atores. A combinação de biografia e fantasia despertou críticas negativas e não garantiu também um maior alcance junto ao grande público, sendo completamente esquecido anos depois.

Em março de 1970 estreou no Teatro Casa Grande um musical intitulado *Brasileiro Profissão Esperança*, com texto de Paulo Pontes e direção de Bibi Ferreira, somente com músicas de Dolores Duran e Antônio Maria. Nessa montagem Maria Bethânia fazia o papel de Dolores Duran e Ítalo Rossi interpretava Antônio Maria, e

¹⁰⁹ Constavam do disco, na voz de Dolores Duran, *A noite do meu bem*, *Não me culpe*, *Minha toada* (parceria com Edson França), *Fim de caso* (Dolores Duran), *Por causa de você* (parceria com Antônio Carlos Jobim) e *Solidão*, além de *Castigo* e *Pela rua* (musicada por Ribamar), ambas interpretadas por Marisa Gata Mansa, *Noite de Paz*, na voz de Roberto Audi, e *Se eu tiver* (musicada por Ribamar) e *Olhe o Tempo Passando* (musicada por Edson Borges), ambas cantadas por Marisa Gata Mansa, *Estrada do Sol* (musicada por Antônio Carlos Jobim) na voz de Agnaldo Rayol e, finalmente, *Canção da Tristeza* (musicada por Edson Borges), cantada por Morgana.

¹¹⁰ Denise Duran era o nome artístico de Irley da Silva Rocha, irmã mais jovem de Adiléia Silva da Rocha, conhecida como Dolores Duran, que somente gravou sete músicas em sua carreira (além das cinco que constam do disco com Marisa Gata Mansa em homenagem a sua irmã, duas outras se encontram em um disco de 78 RPM, pela Copacabana, gravado em 1961 com os sambas *Agradeço a Deus*, de Hianto de Almeida e Macedo Neto, e *A noite chorou*, também de Jurandir Chamusco). Essa cantora teve rápida carreira na primeira metade da década de 1960, quando se casa com o cantor Dave Gordon, se tornando mãe da cantora Izzy Gordon e do músico Tony Gordon. (Dados biográficos disponíveis em <http://chiadofone.blogspot.com.br/2008/08/denise-duran-agradeo-deus-noite-chorou.html> Visitado em 11/07/2017)

¹¹¹ No disco encontram-se doze músicas, sete cantadas por Marisa (*Tome continha de você*, *Leva-me contigo*, *Não me culpes*, *Idéias erradas*, *Fim de Caso*, *Estrada do Sol* e *Solidão*) e cinco por Denise (*Céu Particular*, *Quem Foi*, *Por Causa de Você*, *Olhe o Tempo Passando* e *Noite de Paz*).

posteriormente, foram substituídos respectivamente por Clara Nunes e Paulo Gracindo, que em 1974 gravaram um LP, pela Odeon, com as músicas da peça teatral¹¹².

Na contracapa do disco, um texto de Paulo Pontes e de Bibi Ferreira explicam o repertório:

Antonio Maria (1921 - 1964) e Dolores Duran (1930 - 1959) se tivessem sido irmãos não seriam tão parecidos. Os dois gostavam de viver mais de noite que de dia, os dois faziam canções, os dois precisavam de amor para respirar, eram puxados pra gordo e, mesmo na hora da morte, os dois foram atingidos por um só inimigo: o coração. A obra que os dois deixaram, hoje espalhada pelos jornais e gravadoras do País, reflete essa indisfarçável identidade. Mas prestando atenção nas coisas que disseram e escreveram e nas músicas que eles fizeram é que a gente descobre a expressão maior dessa semelhança: os dois se refugiavam do absurdo do mundo, que eles revelaram com humor e amargura, na desesperada aventura afetiva. O amor era o último reduto dos dois. A montagem do texto de "Brasileiro Profissão Esperança" se apoia no permanente cruzamento dessas duas vidas, de tal forma que ninguém sabe o que é de Antonio Maria e o que é de Dolores. Uma crônica de Maria vira um dado para explicar a existência de Dolores, assim como uma canção de Dolores exprime e sensibilidade de Maria.

O espetáculo, que teve várias montagens posteriormente, foi consagrado pela crítica teatral da época:

O duelo de arte travado entre Bethânia e Ítalo Rossi completa a grandeza do espetáculo. São dois grandes que com grandeza e arte revivem a vida daqueles que foram as verdadeiras cigarras da vida carioca. Nesse duelo de gigantes, após uma hora e dez minutos de batalha chegam a um honroso empate. Ambos com sentimento e alma, interpretam com alma e sentimento a ternura, o amor, a angústia e a ironia daqueles que em vida não tiveram outras sensações. (O Jornal, Rio de Janeiro, 28/03/1970)

Também no programa *Só pra lembrar*, na TV Educativa, com vinte anos do abrupto fim da carreira da cantora, em 1979, o cronista, compositor e amigo pessoal da artista, Fernando Lobo, que ajudou Dolores Duran a conseguir uma vaga na Rádio Nacional, relata uma história interessante sobre a artista, que lhe enviou uma carta descrevendo uma viagem ao Uruguai: “O carnaval aqui é engraçado, toca-se musica

¹¹² As músicas que faziam parte da peça/do disco eram: Ternura Antiga (J. Ribamar - Dolores Duran), Ninguém me ama (Fernando Lobo - Antonio Maria), Valsa de uma cidade (Ismael Neto - Antonio Maria), Menino grande (Antonio Maria), Estrada do sol (Antonio Carlos Jobim - Dolores Duran), A noite do meu bem (Dolores Duran), Manhã de carnaval (Luiz Bonfá - Antonio Maria), Frevo número dois do Recife (Antonio Maria), Castigo (Dolores Duran), Fim de caso (Dolores Duran) e Por causa de você (Antonio C. Jobim - Dolores Duran), no Lado A do LP, e Pela rua (J. Ribamar - Dolores Duran), Canção da volta (Ismael Neto - Antonio Maria), Suas mãos (Antonio Maria - Pernambuco), Solidão (Dolores Duran), Se eu morresse amanhã (Antonio Maria) e Noite de paz (Durando – pseudônimo de Dolores Duran em seu início de carreira como compositora), no Lado B.

brasileira e tango argentino, e se amarravam nas músicas de Chiquinha Gonzaga, principalmente na *O abre alas*”.

Neste programa televisivo Lobo não só descreve Dolores como uma pessoa “extremamente alegre e engraçada, diferente da visão que suas músicas passam, cantada sempre em tom menor” como narra vários momentos que passou com a cantora, lembrando que “era grande a noite de Dolores Duran, tudo começava no bar Viralinho, ali se conversava sobre rádio, sobre esporte, sobre jornal, sobre o que nós fazíamos durante o dia”, e também entrevista o pianista Sacha Rubin, que acompanhou a cantora na boate Vogue durante muito tempo, e foi seu professor de Inglês e Francês, e encerra com a cantora Helena de Lima interpretando a música *Castigo*, que divulgou na boate Cangaceiro um show com as músicas que Dolores Duran compôs.¹¹³

Podemos citar ainda o programa *Fantástico* da Rede Globo, também em 1979, no qual Dolores Duran é homenageada por vários artistas, entre eles Nelson Gonçalves, Cláudia Telles, Emílio Santiago e Marisa Gata Mansa que cantam *A noite do meu bem*, Ângela Maria cantando *Não me culpe*, Vanusa, interpretando a música *Estrado do Sol*, Altemar Dutra, canta *Leva-me contigo*, Roberto Carlos, que foi muito influenciado pelas músicas de Dolores Duran, interpretou *Ternura antiga* e Lúcio Alves, *Ideia errada*.

O programa enfatizava as canções de dor de amor da cantora e sua influência na música popular brasileira, comentando a dificuldade de se estabelecer como cantora e compositora, pois era mulher negra, de classe baixa, sofrendo muito preconceito durante sua carreira¹¹⁴.

A presença da memória artística de Dolores Duran enquanto compositora pode ser mensurada a partir de um documento privilegiado, através de sua presença entre os compositores retratados nos fascículos das três edições da coleção *História da Música Popular Brasileira*, da Editora Abril, que eram encartes acompanhados por um LP com canções dos autores que representariam uma linha evolutiva da MPB, e ali a artista divide espaço com Tito Madi, sendo, juntamente com Chiquinha Gonzaga, as duas únicas mulheres a serem parte de todas as edições da coleção, embora divida o álbum com um outro compositor.¹¹⁵

¹¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eTJevMSRh1g> Visitado em 27/05/2017

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PvDOLcyZKn8> Visitado em 27/05/2017

¹¹⁵ Na segunda edição (1976-1979) aparece, além de Dolores Duran e Chiquinha Gonzaga, Rita Lee (que divide espaço com os Mutantes e Secos e Molhados), sendo que enquanto Tito Madi foi o outro compositor que dividiu os discos com Dolores Duran, Chiquinha Gonzaga, por sua vez, divide com

A Editora Abril lançou a coleção *História da Música Popular Brasileira*, composta por disco e encarte, em três edições, a primeira entre 1970-1971, com quarenta e oito números, a segunda, com setenta e cinco fascículos, entre 1976 e 1979 e que recebeu um adjetivo em seu nome, passando a ser a *Nova História da Música Popular Brasileira*, ambas com oito músicas em discos de 10 polegadas, e a terceira e última, de 1982 a 1983, que perdeu o adjetivo “Nova” e ganhou um subtítulo, *História da Música Popular Brasileira Grandes Compositores*, com cinquenta e dois LPs, com doze músicas em discos de 12 polegadas (MILANI, 2015)¹¹⁶

Ernesto Nazareth os discos da primeira e segunda edições, e da terceira ainda tem adicionada Zequinha de Abreu à dupla.

¹¹⁶. MILANI, Vanessa Pironato. **Samba Em Fascículos – Vertentes Do Gênero Na Coleção *História Da Música Popular Brasileira* Em Tempos De Consolidação Da Indústria Cultural Brasileira**. Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 2015.

Figura 5: Capa do disco de Dolores Duran e Tito Madi, de número 47, da 1ª. edição da coleção *História da Música Popular Brasileira*, de 1972, da Editora Abril.



Fonte: <https://www.discogs.com/Dolores-Duran-Tito-Madi-Hist%C3%B3ria-Da-M%C3%BAsica-Popular-Brasileira/release/8593878> Visitado em 04/07/2017.

Figura 6: Capa do disco de Dolores Duran e Tito Madi, de número 46, da 2ª. edição da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, de 1978, da Editora Abril.



Fonte: <http://www.discotecapublica.com.br/site/d/dolores-duran-e-tito-madi-nova-historia/> Visitado em: 04/07/2017.

Figura 7: Capa do disco de Dolores Duran e Tito Madi, de número 46, da 3ª. edição da coleção *História da Música Popular Brasileira Grandes Compositores*, de 1983, da Editora Abril.



Fonte: <http://www.discotecapublica.com.br/site/d/dolores-duran-e-tito-madi-nova-historia/> Visitado em: 04/07/2017.

Os fascículos eram acompanhados de discos com os registros fonográficos de canções do(s) compositor(es) que dava(m) título ao número, interpretadas por ele(s) próprio(s) ou por outras vozes, enfatizando as obras mais conhecidas e as interpretações mais consagradas.

O LP com as músicas de Dolores Duran e de Tito Madi, que embora contemporâneos nunca foram parceiros musicais, na primeira edição, de 1972, traz em seu lado A, sempre o mais prestigiado do disco, quatro canções dela: *A noite do meu bem*, na própria voz da compositora, *Castigo*, interpretado por Roberto Luna; *Fim de caso*, por Lúcio Alves e *Ternura Antiga*, na voz de Tito Madi, sendo que na segunda edição, de 1978, mantém a mesma seleção e ordem, e na terceira, de 1983, apresenta seis canções, sendo *Castigo*, por Roberto Luna, *A Noite do Meu Bem* e *Fim de Caso*, ambas interpretadas por Dolores Duran, *Mansa Pela Rua*, por Marisa Gata Mansa, *Ternura Antiga*, por Tito Madi, e *Estrada do Sol*, por Gal Costa. Destaca-se na última edição, na capa do encarte, a reprodução de fragmento de dois textos de seu interior, um da filósofa Marilena Chauí, intitulado *Um travo de amargura no amor*, que identificava o par de compositores como donos de “trajetórias ensimesmadas”, e outro, do crítico musical Tárík de Souza, com o título *Canções de enredo diáfano e queixas contidas*, em que classificava as vozes dos dois intérpretes como “cálidas e sentimentais” e que “vindas do fundo da noite” com os “corações amargurados pela solidão e pelo desamor”.

Já no século XXI, no especial *Por toda a minha vida*¹¹⁷, sobre a cantora e compositora, transmitido em 17 de julho de 2008 pela TV Globo, encontramos um especial televisivo sobre a vida de Dolores Duran, que exhibe como foi a trajetória da cantora na música, os amores e desamores, os amigos e companheiros de composição e a morte prematura aos 29 anos, e que dividido em cinco partes com mais ou menos dez minutos cada mostra a personagem enfrentando os preconceitos e as dificuldades financeiras da época para se tornar uma das mais reconhecidas cantoras e compositora da música popular brasileira.

¹¹⁷ *Por toda a minha vida* foi um conjunto de especiais produzidos pela Rede Globo, que mesclando documentário e dramatização narrava a trajetória de personagens já falecidos da música brasileira como Nara Leão, Tim Maia, Elis Regina, Cazuza, Renato Russo, entre outros. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/por-toda-minha-vida.htm> Visitado em 04/07/2017.

O programa destaca também o início de sua carreira artística, em sua apresentação no programa de calouros de Cesar Alencar e o trabalho como atriz nos teatros da Radio Cruzeiro do Sul e Rádio Tupi. Em depoimento do compositor Luiz Vieira, amigo de Dolores, é mencionada a facilidade que a cantora tinha em cantar em diversos idiomas, pois “aprendeu a cantar ouvindo discos, aprendeu a cantar vários idiomas, cantava em Francês, Inglês, Espanhol, Esperanto”.¹¹⁸

Também fazem parte do especial a reprodução de áudios originais da artista cantando *A noite do meu bem* e uma gravação caseira dos fins da década de 1940 da canção *Body and soul* de Robert Sour, Edward Heyman, Frank Eyton e John Green. Em outro depoimento, Julie Joy, amiga da personagem declara que conheceu-a em 1948 na Rádio Nacional, e estabeleceram uma grande amizade que as levou a dividir apartamento no bairro do Leme.¹¹⁹

O tema das relações amorosas, com seus altos e baixos, encantos e desencantos, são uma constante nas descrições sobre a trajetória de Dolores Duran, e Julie Joy realça, em seu depoimento, que a cantora e compositora estava sempre de novo amor.

Inclusive a biógrafa de Dolores Duran, Ângela de Almeida, relata diversas das desilusões amorosas que a artista sofreu, muitas delas devido às diferenças sociais, aos hábitos boêmios e ao preconceito que sofria por ser cantora de boate e do rádio.

Seu relacionamento com João Donato é frisado no programa, pois ele foi sua grande paixão, mas que infelizmente não viabilizou-se devido aos pais de Donato serem contra o romance.

Várias entrevistas enfatizam o potencial artístico da personagem, expressam lamentos por sua trajetória curta e intensa e elogios por sua obra enquanto compositora e intérprete de canções brasileiras e estrangeiras.

Destacam-se as falas de Chico Anísio, amigo e parceiro que relembra a morte da cantora e como isso o abalou, Alaíde Costa, cantora e compositora que privou de sua amizade e uma emocionada comparação de Luiz Vieira sobre sua obra:

Por mais tempo que passe, por quanta modificação, por quantas fenomenologias cíclicas de movimentos musicais que aconteçam nesse país,

¹¹⁸ Primeira parte do programa em homenagem a Dolores Duran – Por toda minha vida: <https://www.youtube.com/watch?v=59ilMpDmsbg&t=28s> Visitado em 24/05/2017

¹¹⁹ Segunda parte do programa em homenagem a Dolores Duran – Por toda minha vida: <https://www.youtube.com/watch?v=ZlHpJSTwvFE> Visitado em 24/05/2017

a música da Dolores será como o Mandacaru, (...) vai fundo, vai buscar e não vai morrer nunca, vai continuar verde, exuberante e bela.¹²⁰

A TV Brasil, que tem um caráter educativo, também exibiu um especial da cantora no programa “De lá para cá” em 23 de novembro de 2009, exatamente cinquenta anos após a morte da artista.

O programa enfoca mais entrevistas de colegas que trabalharam com ela e amigos mais íntimos, com entrevistas com Billy Blanco, compositor e ex-namorado, de quem Dolores Duran gravou muitas músicas e com quem manteve, ao fim do romance, uma grande amizade, João Donato, pianista e compositor que foi uma de suas grandes paixões, além de depoimentos de Alaíde Costa e de Ricardo Cravo Albin, crítico musical, que conta quando conheceu a cantora:

Eu a ouvi uma única vez no Little Club, em Copa. Era o começo de 1959 e, para comemorar tanto meu ingresso na Nacional de Direito quanto minha maioridade (18 anos), dei-me de presente ir à boate onde ela cantava. Dolores entra 15 minutos depois e, para surpresa minha, parecia resplandecer de felicidade. Era uma mulher baixa, um pouco gorda, em cuja face dois olhinhos quase orientais disparavam lampejos de vida – jamais de fossa. Embaixo do foco de luz, as bochechas salientes do rosto me pareciam fazer um estranho contraponto – ou, sei lá, até integração – com a saia godê (bem rodada, em inacreditável cor rosada). O ‘set’ de Dolores duraria exatos 40 minutos, cravados avaramente no relógio de formatura do Pedro II, recém-dado por minha avó. Eu, que vinha preparado para me inundar de fossa e noites do meu bem, não acreditava no que ouvia. Nem muito menos naquela alegria desenfreada de Dolores. E gritei-lhe o último pedido: “A noite do meu bem”. A endiabrada cantora não se fez de rogada: marcou um compasso dois por quatro nos dedos e cantou sua fossa clássica, mas em quase esfuziante ritmo de jazz. Brilhante, por sinal. (ALBIN, 2002)¹²¹

As narrativas dos entrevistados enfatizam a intensa vida da personagem, seus amores, sua vida boemia e sua paixão pela música. A escritora Ângela de Almeida, biógrafa da artista, também entrevistada, menciona o perfil de comediante que a cantora tinha como herança do teatro e aponta o contraste entre o repertório de músicas melancólicas, que virou uma marca da intérprete, e a alegria contagiante de outras gravações e números musicais, o que também foi apontado por Cravo Albin, ou de seu último LP, *Esse Norte é minha sorte*, composto por baiões e xotes. Por sua vez, Billy

¹²⁰ Última parte do programa em homenagem a Dolores Duran – Por toda minha vida: <https://www.youtube.com/watch?v=gHKybldb-rQ> Visitado em 24/05/2017.

¹²¹ <http://dicionariompb.com.br/dolores-duran/critica> Visitado em 24/05/2017.

Blanco menciona que Dolores Duran em 1959 estava muito triste e por isso suas letras refletiam tanto certa melancolia.¹²²

Ainda em 2009 é lançado pela gravadora Biscoito Fino um CD com gravações inéditas de Dolores Duran, no qual encontram-se remasterizados áudios gravados em 1948 e 1958 -1959, formando 10 faixas que foram retiradas de fitas magnéticas, descobertas pela jornalista Ângela de Almeida, enquanto pesquisava para construir uma biografia da cantora.

Essas fitas foram gravadas entre os anos de 1958 e 1959, na casa do produtor de TV e amigo de Dolores Duran, Geraldo Casé, e estão reunidas com outras gravações, apresentadas como três faixas bônus, de registros oriundos da visita da cantora, ainda como Adiléia da Silva Rocha, com apenas 19 anos, na casa do casal Raul e Helenita Marques de Azevedo, em 1949¹²³.

De acordo com Ângela de Almeida, que escreve parte do material do encarte do CD, a descoberta dessas gravações retoma a uma Dolores intérprete, cuja memória reforçara seu reconhecimento apenas como compositora, deixando de lado seu potencial vocálico. Muito disso, comenta a escritora, é devido “a escassez de documentação sonora desta que foi a face mais exuberante e representativa de Dolores Duran como intérprete fez com que a excelência de seu canto extemporâneo e virtuosístico” ainda não fosse completamente reconhecida. (ALMEIDA, 2009)

A biógrafa menciona todo o acompanhamento musical do CD e ressalta:

O grande mérito do CD Dolores Duran Entre amigos que a Biscoito Fino lança agora por ocasião do cinquentenário de sua morte é justamente descobrir esse véu, trazendo à luz um pequeno tesouro arqueológico (...) flagra Dolores no auge de sua forma, em encontro espontâneo, despretensioso e informal com ninguém mais ninguém menos que Baden Powell, Manoel da Conceição (o Mão de Vaca) e Chiquinho do Acordeom. Em clima de *jam session*, com muito improviso instrumental e *scat singing*, Dolores desfia um repertório primoroso jamais registrado por ela em vinil. (ALMEIDA, 2009)

No CD encontramos canções americanas e brasileiras, entre os sambas-canções havia "*Neste Mesmo Lugar*", sucesso na voz de Dalva de Oliveira, "*Marca na Parede*"

¹²² Programa em homenagem a Dolores Duran – De lá pra cá <https://www.youtube.com/watch?v=E8Z321oZxmc> Visitado em 24/05/2017.

¹²³ Essas três faixas resgatam gravações que estão em condições um pouco precárias, ainda assim permitem perceber o potencial da cantora já nos fins da década de 1940.

de Ismael Netto e Mario Faccini e "*Coisa Mais Triste*" (Billy Blanco); contém também um samba ligeiro de Billy Blanco "*Mocinho Bonito*".

Nas canções estrangeiras, verifica seu domínio nas letras, mostrando seu lado crooner, interpreta canções consagradas do repertório internacional como "*Cry Me a River*", de Arthur Hamilton,¹²⁴, "*Makin' Whoopee*", de Walter Donaldson e Gus Kahn¹²⁵, "*How High the Moon*"¹²⁶ de Nancy Hamilton e Morgan Lewis, "*Hymne a l'amour*"¹²⁷ de Marguerite Monnot e Edith Piaf, "*Cheek to Cheek*"¹²⁸ e "*Over the rainbow*"¹²⁹ de Harold Arlen e E.Y. Harburg.

¹²⁴ A música foi criada para Ella Fitzgerald em 1953 como parte de um filme, mas foi descartada pela produção do mesmo, sendo gravada pela cantora somente em 1961, sendo que em 1955 fora gravada pela primeira vez e com enorme sucesso por Julie London, sendo posteriormente interpretada por diversos cantores e diferentes arranjos, como Joe Cocker, Aerosmith e Michael Bubl , entre outros, e no Brasil, com destaque para as grava es em inglês de Marisa Gata Mansa, Caetano Veloso e Rita Lee, e de uma versão por Roberto Carlos ("*Chore por mim*", 1961).

¹²⁵ Música cujo título é um eufemismo para a "intimidade sexual" foi lançada em 1928, na voz de Eddie Cantor, e regravada por Doris Day, Frank Sinatra, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Marlene Dietrich, Cindy Lauper, Elton John, entre outros.

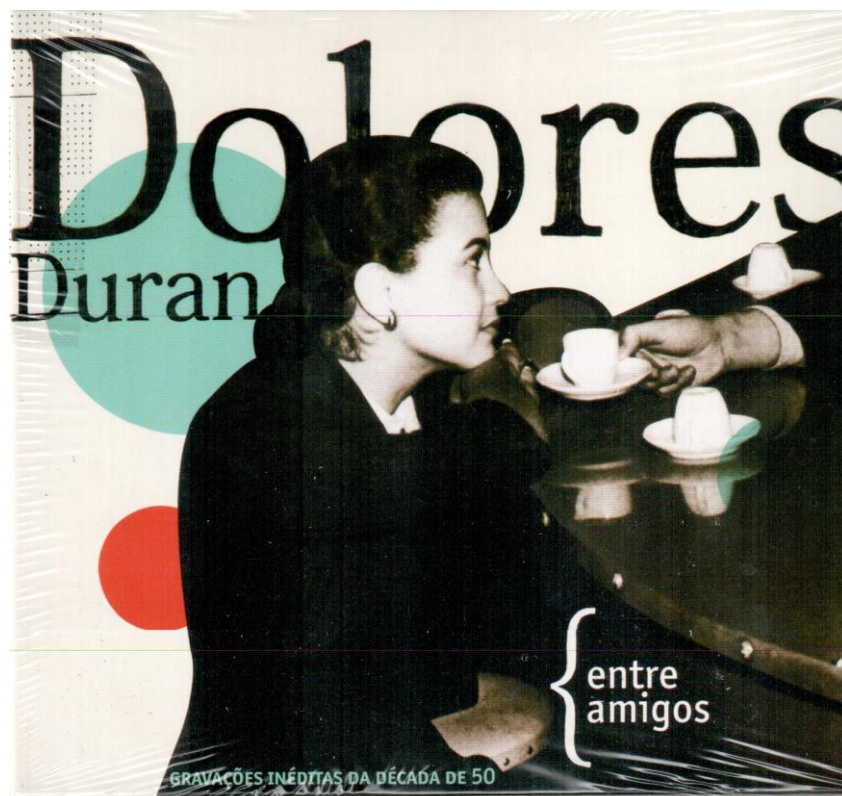
¹²⁶ A música, ainda sem letra, já fora gravada em 1940 por Benny Goodman e sua orquestra, sendo que o registro completo surge em 1948 na voz de June Christy, sendo posteriormente regravada por Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Nat King Cole, Duke Ellington, Marvin Gaye, Gloria Gaynor, entre outros.

¹²⁷ Can o imortalizada por Edith Piaf, lançada em 1949 em Nova York e gravada em 1950, tendo versão em japonês gravada por Fubuki Koshiji em 1951 e em inglês em 1952 por Vera Lynn. A versão em inglês foi entoada pela própria Piaf no Carnegie Hall em 1956 e 1957 e posteriormente regravada por Shirley Bassey e Cindy Lauper, entre outras cantoras.

¹²⁸ Can o escrita de 1935 para o filme "*Top Hat*" ("*O Picolino*"), que foi imortalizada em cena na qual Fred Astaire e Ginger Rogers dançam ao som dos versos cantados pelo dançarino, e que foi regravada por inúmeros intérpretes, como Doris Day, Louis Armstrong, Julie Andrews, Billie Holliday, Count Basie, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Benny Goodman, Charlie Byrd, Sarah Vaughan e Lady Gaga, entre outros.

¹²⁹ Originalmente composta para Judy Garland cantada no filme "*The Wizzard of Oz*" ("*O Feiticeiro de Oz*") de 1939, foi regravada por muitos intérpretes dos mais distintos estilos e gera es, como Doris Day, Frank Sinatra, Louis Armstrong, Aretha Franklin, Ray Charles, David Bowie, Céline Dion, Beyoncé, Mariah Carey, Norah Jones, The Ramones, entre outros. No Brasil destaca-se uma versão de Nara Leão ("*Além do Arco- ris*", 1987).

Figura 8: Capa e contracapa do CD *Entre amigos*, Biscoito Fino, 2009



Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/disco-traz-gravacoes-historicas-ineditas-de-dolores-duran-3122663> Visitado em: 04/07/2017.

A gravadora EMI, junto com o jornalista e biógrafo de Dolores Duran, Rodrigo Faour, lançam em 2010, uma coletânea (box) com a obra completa da cantora, intitulado “Os anos dourados de Dolores Duran”, incluindo duas faixas inéditas “*Falsos amigos*” interpretada por Márcia Castro e “*Só ficou a saudade*” na voz de Márcio Gomes.

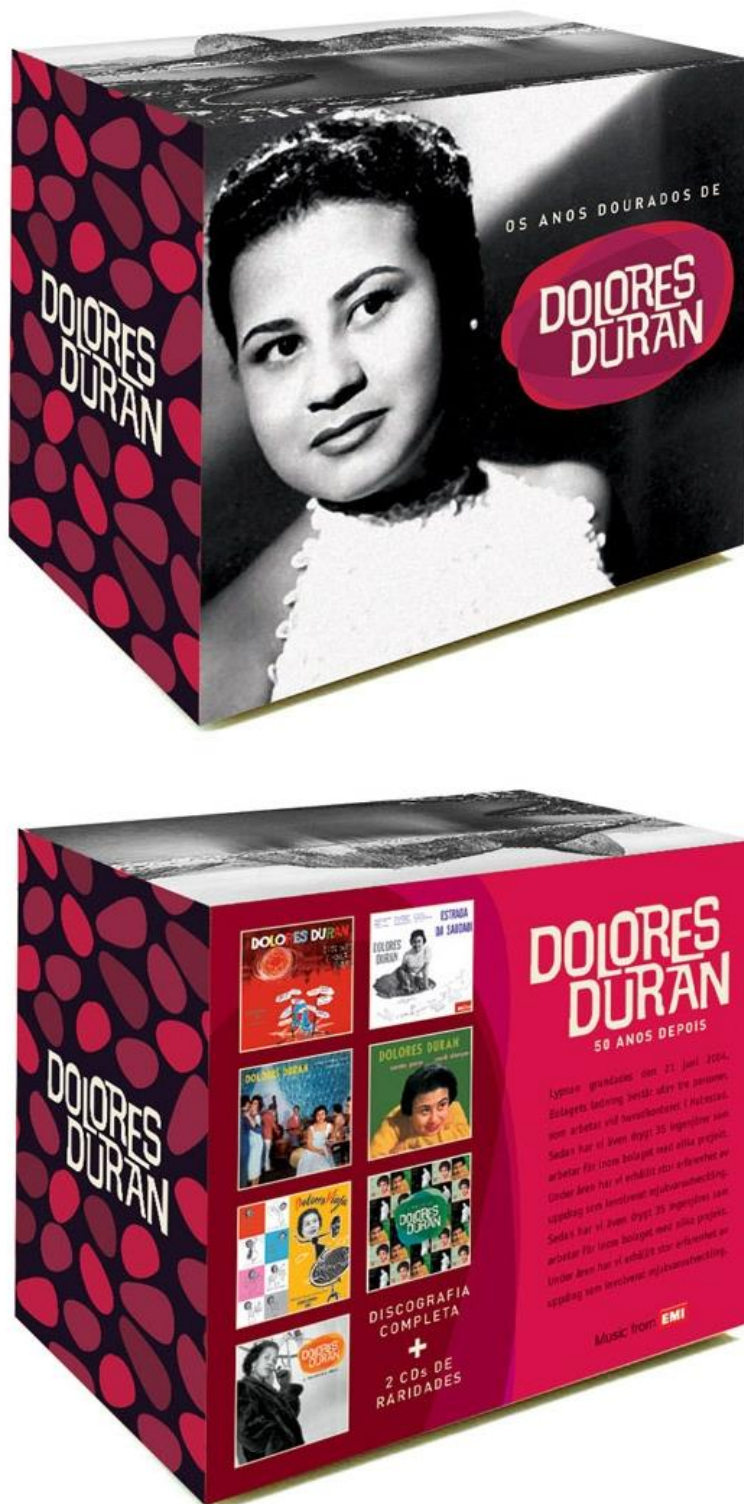
O Box contém oito CDs, dos quais seis apresentam as setenta e cinco gravações oficiais feitas pela artista no selo Star e na extinta Copacabana entre 1951 e 1959, das quais sete eram de sua própria autoria, e um cd duplo, intitulado “O Negócio É Amar”, com gravações das vinte e oito músicas que a autora compôs e não registrou em sua própria voz, além de um livreto com uma pequena biografia da artista, comentários sobre todos os discos nas contracapas dos CDs, fotos da cantora e as letras que formam um total de cento e três canções.

O CD duplo reúne grandes nomes da música popular brasileira, alguns contemporâneos da cantora como Elizeth Cardoso, Dick Farney, Altemar Dutra, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, Dores Monteiro, entre outros, e também cantores que não conviveram com Dolores, como Clara Nunes, Fafá de Belém e Nana Caymmi, interpretando suas composições.

O belíssimo Box reedita os quatro álbuns oficiais de Dolores, além de lançar duas coletâneas editadas do ano 1960, após a morte da cantora. Os CDs contêm 75 faixas remasterizadas com a voz da cantora, em seis CDs, sendo uma gravação inédita da canção *Mes mains*, de Gilbert Bécaud.

O CD Dolores Viaja, além das oito faixas originais gravadas em 1955, apresenta também cinco faixas-bônus, sendo duas delas as primeiras gravações de Dolores, *Que Bom Será* (Alice Chaves, Paulo Marques e Salvador Micelli) e *Já Não Interessa* (Roberto Faissal e Domício Costa) e lançadas em 1951, para o carnaval do ano seguinte em um disco de 78 rpm editado pelo selo Star. Também pelo selo Star, temos o samba-canção de Billy Blanco *Outono*, gravada em 1952, outro samba-canção, agora de Ismael Silva, *Tradição*, lançada em 1954 e o baião de Chico Anízio e Haidée Paula, *Não se avexe não*, lançada pela gravadora Copacabana em 1955.

Figura 9: Capa e contracapa do box *Os Anos Dourados de Dolores Duran*, Music From EMI, 2010.



Fonte: <https://www.saraiva.com.br/os-anos-dourados-de-dolores-duran-box-com-8-cds-2882178.html>
 Visitado em 04/07/2017.

A cantora influenciou grandes músicos da MPB, sendo uns dos mais conhecidos o cantor e compositor Roberto Carlos, que segundo a biografia *Roberto Carlos em detalhe* de Paulo Cesar de Araujo, de 2006, menciona que o cantor romântico compôs *De tanto amor*¹³⁰ inspirado nas diversas composições de Dolores, que utiliza a exclamação sofrida e sentida “ah”, que também aparece na letra da canção citada. (ARAUJO, 2006, p. 429).

Araujo (2006, p. 237) chega a afirmar que “a escola de Roberto Carlos é a do samba-canção de Dolores Duran, Tito Madi e Luiz Cláudio”, e que o cantor iniciou sua carreira como crooner no Rio de Janeiro quando ela cantava no Little Club.

Mas nem se discute que Roberto Carlos sempre teve uma veia romântica bastante forte. Tanto que uma de suas mais importantes referências musicais foi a cantora e compositora Dolores Duran, que se notabilizou pelas canções de amor sofrido, derramado, como se pode ver nos próprios títulos de algumas delas: Castigo, Se é por falta de adeus, Solidão, Fim de caso... Quando Roberto Carlos obteve o seu primeiro emprego, como crooner na boate Plaza, em Copacabana, Dolores Duran era a atração no Little Club, no Beco das Garrafas, mas apesar da proximidade eles nunca chegaram a conversar. ‘Eu passava por ela e não tinha coragem de dizer alô; a morte foi mais rápida que nós’, lamenta o cantor. (ARAUJO, 2006, p. 428)

Essa influência também pode ser percebida no ano de 1974, quando Roberto Carlos grava *Ternura antiga*, uma das canções de Dolores Duran em seu álbum de final de ano, esse momento em que se completavam quinze anos da morte da cantora, e em 1985 grava *Fim de caso*, outro clássico dela.

Logicamente, a cantora influenciou vários cantores e compositores do cancionário popular do Brasil, e sua obra é bastante referenciada e reverenciada, sendo Roberto Carlos um exemplo de destaque entre outros possíveis.

2.2 COMPOSIÇÕES DE AMOR E DOR¹³¹

¹³⁰ Ah! Eu vim aqui amor só pra me despedir/ E as últimas palavras desse nosso amor, você vai ter que ouvir/ Me perdi de tanto amor, ah, eu enlouqueci/ Ninguém podia amar assim e eu amei/ E devo confessar, aí foi que eu errei/ Vou te olhar mais uma vez, na hora de dizer adeus/ Vou chorar mais uma vez quando olhar nos olhos seus, nos olhos seus/ A saudade vai chegar e por favor meu bem/ Me deixe pelo menos só te ver passar/ Eu nada vou dizer perdoa se eu chorar.

¹³¹ As informações sobre os nomes dos parceiros e dos discos, ano de gravação e gravadora das músicas deste tópico foram obtidas no Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira (<http://dicionariompb.com.br/>), consultado ao longo de toda a pesquisa. Merece destaque também o blog *Cantoras do Brasil* (<http://www.cantorasdobrasil.com.br/>), mantido por Doug Carvalho, e que oferece, além das informações de ano, título, das faixas e seus autores de cada disco, a descrição do formato do mesmo. É necessário assinalar que pelas características do mercado fonográfico brasileiro no país naquele momento diversos intérpretes gravavam a mesma canção em um único ano, sendo comum na década de

Dolores Duran começou sua trajetória como compositora na metade dos anos 1950, sendo que sua primeira composição foi *Se é por falta de Adeus*, em parceria com Antônio Carlos Jobim, que também estava iniciando a carreira de compositor e ainda não estabelecera vínculo com seu grande parceiro musical, Vinicius de Moraes, o que só ocorreria no ano seguinte, 1956.

Essa primeira composição foi gravada pela cantora Dóris Monteiro¹³², em um disco de 78 rotações lançado pela gravadora Continental em 1955, mas não atingiu grande sucesso, pois o primeiro lado do disco apresentava a música de maior sucesso da carreira dessa intérprete, *Dó-Re-Mi*, composta por Fernando César, que viria a ser parceiro em algumas composições de Dolores Duran.

As canções de Dolores Duran, em sua maioria, demonstram um sentimento de amor, solidão e procura, no entanto, o eu lírico enfatiza uma postura de mulher decidida e esclarecida sobre sua vida amorosa, que toma a decisão de ficar ou romper um relacionamento. Tal perspectiva já se faz presente em sua primeira composição:

Se é por falta de adeus
Vá se embora desde já
Se é por falta de adeus
Não precisa mais ficar

1950 a utilização de discos de 78 RPM, com uma ou duas músicas por lado, além do aproveitamento de matrizes em mais de um disco ou LP, e que procuramos privilegiar a informação das gravações em LP quando essas ocorriam no mesmo ano que outras, desse modo, por exemplo, Dolores Duran e Marisa Gata Mansa gravaram *A noite do meu bem* em dois discos diferentes em 1959, em um 78 RPM e no LP *A suave Mariza* respectivamente, e Marisa regravou a música no ano seguinte no LP *A música de Dolores*, ou *Leva-me contigo*, que em 1960 foi gravada tanto por Agostinho dos Santos como por Marisa Gata Mansa, nos LPs *Agostinho*, *sempre Agostinho* e *Canções e saudade de Dolores*.

¹³² Ao longo de sua carreira, com sessenta e três discos, entre 78 RPM, Compactos e LPS entre 1951 e 1992, a cantora gravou, além de *Se é por falta de Adeus*, em 1955, mais quatro composições de Dolores Duran (*Sou toda tua*, em 1959, no LP *Dóris*, , em 1970, que como já foi dito, era da Columbia, , além de *Idéias Erradas* no LP *Dóris*, *Miltinho e Charme*, e *Tome continha de você* e *Fim de Caso*, em 1971, no LP *Dóris*, *Miltinho e Charme 2*, *ambos os discos da Odeon*) e três de Maysa, *Marcada* e *Resposta*, ambas em no LP *Dóris Monteiro*, em 1957 pela Colúmbia, sendo que a primeira também saiu em um disco de 78 RPM, e *Ouçá*, em 1971 no LP *Dóris*, *Miltinho e Charme*, da Odeon. Apenas a título de exemplo da dominação masculina no campo das composições musicais, utilizando como parâmetro a extensa, diversa e longa discografia de Dóris Monteiro, produzida ao longo de quarenta e dois anos de carreira e nas mais diversas gravadoras, como Todamérica, Continental, Colúmbia, Phillips, Odeon, EMI ODEON e Sony Music, notam-se (considerando regravações de faixas que aparecem em diferentes discos e o número de parceiros de cada canção, um total de quatrocentas e uma canções gravadas e/ou regravadas, de quinhentos e quarenta e sete compositores de letras e melodias, dos quais somente quarenta e quatro são mulheres, cerca de 8% dos autores são do sexo feminino. (Dados recolhidos em Cantoras do Brasil, Dóris Monteiro, Disponível em: <http://www.cantorasdobrasil.com.br/> Visitado em: 11/07/2017)

Nessa canção, o eu lírico declara sua posição diante de um relacionamento fracassado, onde o parceiro não tem coragem de colocar um termino, e percebendo o distanciamento do parceiro, ela se coloca à frente da situação, mostrando-se generosa e sincera, sem culpá-lo pelo fim da relação.

Cabe aqui chamar a atenção para as amplas possibilidades de adoção do eu lírico expresso nas letras, tanto por mulheres quanto por homens, uma vez que as mesmas canções de Dolores Duran foram gravadas por intérpretes masculinos e femininos, mas que dois aspectos devem ser referenciados, o primeiro que é a fácil identificação de uma visão feminina do mundo quando esse eu lírico é adotado por uma cantora e, em segundo, que certos comportamentos descritos, como o chorar e o sofrer são, no contexto da época, embora não exclusivos, mais femininos do que masculinos.

Se a letra de *Leva-me contigo*, por exemplo, com duas gravações em 1960, uma de Agostinho dos Santos e outra de Marisa Gata Mansa, traz versos neutros em termos de gênero, de modo que possam ser entoados tanto por um cantor como por uma cantora, quando o ouvinte entra em contato com a música ele identifica a narrativa vinculada à identidade de quem canta, de tal forma que os pedidos e as súplicas de “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” embora “ternura” e “chorar” no senso comum recebam uma atribuição feminina, na dinâmica da interpretação musical isso é relativizado.¹³³

Como as letras foram compostas por uma mulher e foram gravadas em diversos momentos também por mulheres, essas músicas oferecem uma ligação cognitiva das letras enquanto discursos femininos e a descrição de situações em que o narrador chora e sofre podem ser entendidas, enquanto objetos de análise, como recorrentes marcadores culturais de gênero que caracterizaram uma forma social de expressão da dor de amor das mulheres no período em que se produziram tais canções.

E uma das particularidades da compositora, que se distancia dos modelos consagrados pelas músicas compostas pelos homens nesse contexto, que repetidamente

¹³³ As composições de Dolores Duran que conseguimos identificar como tendo sido gravadas pela primeira vez por homens foram *Vou chorar* com Lúcio Alves, *Leva-me contigo* e *Estrada do Sol*, por Agostinho dos Santos, *Ideias erradas*, tanto pelo Trio Irakitan como por Carlos Galhardo, *Ternura antiga*, com Tito Madi, *Volte em um dia de chuva*, por Toni Vestane, *Me deixa em paz*, com Cauby Peixoto, *Noite de Paz*, gravada por Roberto Audi e *Se quiseres chorar*, tardiamente musicada e gravada por Carlos Lyra, embora praticamente todas tenham também gravações femininas, menos a canção *Se quiseres chorar*.

culpabilizam a mulher ou, mais raramente, vitimizam-na, é atribuir à algumas das mulheres de suas músicas uma postura de força e determinação em relação a sua vida e seus afetos.

Essa perspectiva do eu lírico também se faz presente na música *Fim de caso*, gravada em 1959 no Compacto Duplo *Dolores Duran no Michel de São Paulo*, pela gravadora Copacabana, na qual a letra exprime a sutileza do término de uma relação amorosa que não resistiu aos impasses do tempo:

Eu desconfio que o nosso caso está na hora de acabar
Há um adeus em cada gesto, em cada olhar
Mas nós não temos nem coragem de falar

A letra fala sobre uma necessária ruptura do romance, oscilando entre a idealização dos encontros amorosos, de “carinhos apaixonados”, “fazer versos”, “viver sempre abraçado” e “só vou se você for”, e as dores dos desencontros, do ficar “sozinho” em que “cada qual tem seu caminho” e “nem vontade de brigar”.

Além da riqueza poética, a compreensão do esgotamento da relação sem a necessidade de culpabilização de nenhum dos parceiros, atribuindo uma responsabilidade mútua pela perda de clima de romance e companheirismo, é um diferencial das composições de Dolores Duran.

O próprio título da canção, ao utilizar a palavra “caso”, está definindo um relacionamento com maior instabilidade, pois o termo pode caracterizar um romance passageiro, o que é apontado por Matos (2005, p. 104) ao definir tal tipo de relação como “de duração intermediária que eventualmente poderá se tornar mais prolongada” dependendo das afinidades (afetivas e sexuais) do casal.

O eu lírico nas canções de Dolores Duran demonstra situações amorosas do cotidiano marcadas por brigas, reconciliações, esperas e arrependimentos, sendo comuns os tons de lamentos e afirmação de contrastes e nuances.

Na canção *Arrependimento*, por exemplo, composta em parceria com Fernando César, gravada em 1959 por Roberto Luna¹³⁴ em um disco de 78 RPM, da RGE, nota-se o tom queixoso e arrependido de quem crê que amou demais e, assim fazendo, se humilhou:

¹³⁴ O cantor também gravou, em 1958, pela mesma gravadora, *Castigo*, de Dolores Duran e *Por causa de você*, dela e de Antônio Carlos Jobim. (Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Roberto Luna. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/roberto-luna/dados-artisticos> Visitado em 11/07/2017.)

Maldita hora em que eu perdi perdão
 E tanto me humilhei
 Maldito pranto do arrependimento
 Que tanto chorei
 Agora eu sinto as horas que passei
 Acusando a mim mesma
 E querendo morrer

O desprezo por um perdão que “caiu que nem esmola” e o reconhecimento de que não seria “pecado eu sonhar e tentar outro amor” afirma uma força feminina de superação e de continuidade, de uma personagem que se mostra capaz de seguir em frente sem olhar para trás com arrependimento:

O seu perdão caiu que nem esmola
 Sobre a minha dor
 Como se fosse pecado eu sonhar
 E tentar outro amor
 Agora eu sinto uma vergonha imensa
 Não do meu pecado
 Mas do se perdão
 Maldita hora em que eu me humilhei
 Se me humilhei em vão.

As canções, no entanto, não devem ser analisadas como reflexo da fala do compositor nem como expressão poética totalmente descolada de seu autor, mas como um discurso que tanto apresenta elementos de uma vivência pessoal, bem como de uma experiência criativa e de demandas sociais estabelecidas socialmente, com elementos vivenciais e estéticos.

As letras, de sofrimento e de angústia por amores acabados são registrados em várias letras da compositora, talvez refletindo sua intensa vida amorosa, as complexas relações amorosas que observava na sociedade em que estava inserida e as expectativas de seu público.

Assim, não só a mulher que segue adiante é retratada, mas também a que se fragiliza e de forma dramática afirma que não pode suportar o termino de um relacionamento, se fazem presentes.

Como exemplo desse último tipo de postura, pode ser apresentada *Vou chorar*, composição dela em parceria com Lúcio Alves¹³⁵, interpretada, em 1960, pelo próprio companheiro de composição:

Vou ficar
 Contando as horas
 Vagando sozinha
 Pensando, lembrando de ti
 Vou ficar
 Mas vai contigo esse amor (...)
 Eu, se quiser
 Posso enganar
 Posso dizer que não vou
 Nem sequer recordar
 Mas, amor
 Não adianta mentir
 Pois eu sei que pra sempre
 Eu irei te lembrar
 E por mais que eu não queira
 Vou chorar.

Ou ainda na canção *Leva-me contigo*, lançada no LP de Agostinho dos Santos¹³⁶, com o título *Agostinho, sempre Agostinho*, de 1960, pela gravadora RGE, juntamente com outras onze músicas de compositores como Johnny Alf, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Antônio Maria, Tito Madi e outros.

A canção afirma:

Ai... Leve-me contigo
 Pela noite da tua amargura
 Deixa que eu te ofereça
 Todo este carinho
 Toda esta ternura (...) Perde a minha vida quando te perderes
 Deixa que eu 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

¹³⁵ O cantor havia gravado, em 1959, de Antônio Carlos Jobim e Dolores Duran, o samba canção *Estrada do sol*, e a gravação de *Vou chorar* faz parte do LP intitulado *A noite do meu bem*, pela Odeon, uma homenagem do cantor à artista após o seu falecimento, composto apenas por músicas dela, entre as quais, a música título, *Castigo*, *Noite de paz*, *Fim de caso*, entre outras. (Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Lúcio Alves. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/lucio-alves/dados-artisticos> Visitado em: 08/07/2017.)

¹³⁶ O cantor, de relativo sucesso a partir de meados da década de 1950 e que faleceu de forma trágica em um acidente de avião em 1973, já havia gravado com a orquestra de Valdomiro Lemke os sambas-canções *Por causa de você* e *Estrada do sol*, de Tom Jobim e Dolores Duran, e em 1959, da compositora, *Fim de caso* e *A noite do meu bem*. (Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Agostinho dos Santos. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/agostinho-dos-santos/dados-artisticos.%20> Visitado em: 08/07/2017)

Sem nada pedir

Matos (2005, p. 105), em uma aproximação direta entre os conteúdos das canções e as vivências da compositora, identifica nessa letra de Dolores Duran a fala de renúncia de uma mulher submissa e que se entrega plenamente ao “homem amado, em todos os momentos, em qualquer situação, se sujeitando a tudo”, de modo tal que a sua própria vida se torna a do parceiro.

Por si só a letra, gravada por uma voz masculina, não traz marcadores de gênero, e tal sujeição amorosa, de dependência, embora esperada no papel social de uma mulher poderia ser também de um homem que se entregou à uma grande paixão.

A dor de amor, melancólica e dramática, que é um elemento constantemente reafirmado nessas músicas também aparece em *Não me culpes*, gravada pela própria compositora no LP *Dolores canta para você dançar nº 2*, em 1958, que narra a aceitação do fim de um relacionamento, mas que não significaria o fim do amor que ainda sente ao ver seu amado:.

Não me culpe
Se eu ficar meio sem graça
Toda vez que você passa por mim
Não me culpe se os meus olhos o seguirem
Mesmo quando você nem olhar pra mim
É que eu tenho muito amor, muitas saudades

Portanto, o eu lírico de Dolores Duran, presente em letras que ela própria gravou ou que cedeu a outros intérpretes, revelam diferentes facetas da identidade feminina, no que esta é e no que dela se deseja, retratando carências e fragilidades, assim como força e determinação de suas personagens.

Se o samba *Ideias erradas*, composta por ela em parceria com Ribamar¹³⁷, e lançada em 1959 pelo Trio Irakitan, pela Odeon, e por Carlos Galhardo”, pela RCA VICTOR não apresenta uma perspectiva de gênero explícita em sua letra, o fato da autora ser uma mulher, capaz de projetar um eu lírico que “bebe”, “chora” e “esquece” permite um claro contraste com um grande número de canções nas quais a mulher é

¹³⁷ O compositor José Ribamar Pereira da Silva iniciou sua carreira como músico profissional em 1950, como pianista junto a Dolores Duran, de quem se tornou amigo e parceiro em diversas músicas como o samba-canção *Pela rua*, de 1958, que foi gravado por Alaíde Costa em disco RCA Victor, e regravado em 1959 por Tito Madi, além de sucessos como *Quem sou eu*, *Idéias erradas*, *Se eu tiver* e *Ternura antiga*. (Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Ribamar. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/ribamar/dados-artisticos>. Visitado em: 08/07/2017.

mais retratada como alguém que monopoliza o sofrimento, ou ainda que é simplesmente submissa ou meramente interesseira:

Não faça ideias erradas de mim
Só porque eu quero você tanto assim
Eu gosto de você, mas não esqueço
De tudo quanto valho e mereço(...)
De um verdadeiro amor se aproveita
E não se faz senão aquilo que merece
Depois ele se vai, a gente aceita
A gente bebe, a gente chora, mas esquece.

Mesmo na ausência de marcadores de gêneros explícitos, essa valorização da intensidade emocional da dor de amor e a ambiguidade das letras, também adaptáveis ao repertório de cantores masculinos, é muito comum nas letras da compositora.

Com certeza as letras não se tratam de “manifestos feministas”, mas são, sem dúvida, sinais de uma reavaliação do papel das mulheres e reafirmação de uma gama de comportamentos que extrapolam os estereótipos do período. São, portanto, sinais de uma mudança cultural do pensamento feminino e da percepção do papel social das mulheres em relação às questões amorosas da época, questionando costumes tradicionais e os determinismos do casar e cuidar dos filhos como inevitável destino feminino.

Assim, diversas letras das canções de Dolores Duran apresentam essa ambiguidade – ora o perfil da mulher tradicional ora o da mulher moderna, muitas vezes sujeita a submissão, ao parceiro e, outras vezes, livre para terminar um relacionamento fracassado e seguir com outras experiências amorosas.

Sobre essa ambiguidade nas letras Matos (2005) declara:

Assim, pode-se perceber que os padrões de comportamento feminino não são fechados, unívocos, pois articulam e combinam tipos e valores num mesmo contexto histórico, tentando construir um novo modelo de mulher, vinculado ao estilo moderno-urbano de viver Copacabana, ao lado da mulher recatada, vinculada ao casamento tradicional. Essas imagens aparecem construídas em respectivos estereótipos ou podem estar presentes num mesmo sujeito histórico. (MATOS, 2005, p.114)

A compositora viveu em uma época de transformações, onde a mulher procurava se definir como protagonista de sua própria vida, desfazendo os nós que predominava o pensamento da sociedade tradicional, ao mesmo tempo em que uma enorme tradição sócio-cultural buscava delimitar de forma coercitiva os papéis femininos, em relação a comportamento social, sexualidade, trabalho, família e outras dimensões.

Nas tensões entre mundo rural e urbano, nacional e global, público e privado, a década de 1950, do mundo pós- guerra, a emergência da modernidade destacou no campo artístico na sociedade brasileira uma “produção tanto material quanto cultural (que) tinha como destino o mercado, gerando novas necessidades, criando novos estilos de vida, comportamentos e hábitos” (MATOS, 2006, p. 131), e os papéis sociais masculino e feminino se redefiniram ao longo das décadas futuras e foram vivenciados por uma geração que viam nas rádios e no cinema uma inspiração.

E no contexto de tais tensões que se inserem as composições de Dolores Duran:

As mudanças nas relações entre os gêneros são rápidas e visíveis, mas não são acompanhadas no mesmo ritmo e intensidade por todos. Ideais modernos são incorporados e os tradicionais se mantêm residualmente ativos, poderosos e simultaneamente asfixiantes e insuportáveis, contraditórios e irreconciliáveis com as novas experiências. (MATOS, 2005, p.147)

As letras sobre o amor, por exemplo, falam de relacionamentos e não de instituições, de modo tal que são o cenário de uma relação entre um homem e uma mulher, mas não necessariamente de um marido e sua esposa¹³⁸, e nessa narrativa intensa e dramática, em que os sujeitos envolvidos, mais do que a sociedade que os cerca, são o centro; o amor pode durar uma vida inteira ou pode acabar por conta de uma simples rejeição.

Só ficou a saudade, composição em parceria com Fernando César, gravada em 1957 por Ester de Abreu, nos mostra uma mulher determinada, que rege seu sentimento

¹³⁸ Vale aqui, como exemplos das complicadas relações no casamento mostrado enquanto relação fragilizada, fazemos rápida referência à infidelidade como um tema recorrente na música popular, nas composições como *Infidelidade*, de Ataulfo Alves e Américo Seixas, gravado em 1947 pelo cantor, e que afirmava que “E quando o homem confia / Em tudo que a mulher diz / Eis a traição consumada / Uma vida desgraçada / Um lar a mais infeliz”, que culpabiliza a mulher pela traição; *Errei sim*, também de Ataulfo e gravada em 1950 por Dalva de Oliveira durante a polêmica envolvendo sua separação com Herivelto Martins, com os versos “Errei sim / Manchei o teu nome / Mas foste tu mesmo / O culpado / Deixavas-me em casa / Me trocando pela orgia / Faltando sempre / Com a tua companhia / Lembra-te, agora, que não é / Só casa e comida / Que prende por toda a vida / O coração de uma mulher”, que colocava o relacionamento amoroso como uma via dupla, de mútuas responsabilidades; *Ela disse-me assim* de Lupicínio Rodrigues, gravada com grande sucesso em 1959 por Jamelão, sobre o relacionamento de um homem com uma mulher casada: “Ela disse-me assim / Tenha pena de mim. Vá embora! / Vais me prejudicar. Ele pode chegar / Tá na hora! / E eu não tinha motivo nenhum / Para me recusar / Mas, aos beijos, caí em seus braços / E pedi para ficar / Sabe o que se passou? / Ele nos encontrou. E agora? / Ela sofre somente por que / Foi fazer o que eu quis / E o remorso está me torturando / Por ter feito a loucura que fiz / Por um simples prazer / Fui fazer meu amor infeliz”; ou, ainda, *Homenagem*, também de Lupicínio, gravado em 1972 por Jamelão, que fala de forma clara sobre uma relação extraconjugal e a importância da “outra” para o homem que canta nos versos “Levem estas flores pra’quela que agora deve estar chorando / Por não poder estar neste momento aqui junto de mim / Pra receber estas honras que a outra está desfrutando / O nosso amor clandestino é que obriga a vivermos assim / Levem estas flores / E digam pra ela ficar me esperando / Que no que termine a festa eu irei abraçar meu amor / Pois apesar de não sermos casados / É quem me inspira e está sempre a meu lado / Me acompanhando nas horas difíceis, nas horas de dor”.

e controla suas emoções, ao mesmo tempo em que guarda como lembrança o lado bom de um grande amor:

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

Como já apontado anteriormente, as composições refletem não só a experiência de vida e os valores da artista, mas também de seu tempo, em termos culturais e mercadológicos, e a ambiguidade entre a afirmação de rupturas através de um personagem feminino forte e autoconfiante contrasta com o reforço de estereótipos da mulher submissa, como esposa fiel, dona do lar, mãe dedicada, entre outros.

Dessa forma, letras de Dolores Duran, como *Ideias erradas*, *Fim de caso* e *Se é por falta de Adeus* desnaturalizam o papel destinados as mulheres na década de 1950 ao afirmarem uma mulher forte que se valoriza a frente do amor e que autoconfiante controla suas vontades e seus desejos, em outras, como em *Quem sou eu?*, *Por causa de você* ou *Sou toda tua*, que reafirmam o ideal feminino da época, de submissão, resignação e dependência que também aparece em diversas canções dos compositores da época¹³⁹.

Quem sou eu? é um dos frutos da parceria com o pianista Ribamar, gravada em 1958 pela cantora Maricene Costa¹⁴⁰:

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

¹³⁹ Um exemplo, entre inúmeros possíveis, é *Não tenho você* de Paulo Marques e Ari Monteiro, gravada por Ângela Maria em 1951, com os versos “Você vive ao meu lado/E eu não tenho você/Você vive pra outra/Que também nunca lhe quis/Que certamente faz pouco/Do seu viver infeliz/Enquanto eu quase louca/Procurei meu próprio fim/Definindo pouco a pouco/E você não gosta de mim”, sobre a submissão da mulher traída e que apaixonada perdoa e se mantém ao lado do homem.

¹⁴⁰ A cantora também gravou em 1959 *Olhe o tempo passando*, de Dolores Duran, e foi a primeira a gravar uma música de Chico Buarque, *Marcha para um dia de sol*, em 1964. (Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Maricene Costa. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/maricene-costa/dados-artisticos>. Visitado em 09/07/2017.)

Pra querer que você
Goste apenas de mim?

Por causa de você, por sua vez, é composta juntamente com Antônio Carlos Jobim, e gravada pela artista no LP *Dolores canta para você dançar*, de 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 (...)

Olhe, meu bem
Nunca mais nos deixe, por favor
Somos a vida, o sonho
Nós somos o amor
Entre, meu bem, por favor
Não deixe o mundo mau
Lhe levar outra vez

Além da confissão da solidão e da postura de perdão, a música se destaca pelo esboço de uma estética bossa-novista, pois a letra é bem mais leve e a melodia é menos dramática de músicas anteriores da cantora.

Finalmente, em *Sou toda tua*, parceria com Fernando César gravada em 1958 por Dircinha Baptista no LP *Eu gosto de samba*, da RCA VICTOR, e no ano seguinte por Dóris Monteiro, no LP *Dóris*, pela Colúmbia, remete a um perfil feminino desiludido e apaixonado:

Fugir de ti eu já tentei
E não consigo
Sou toda tua e onde for
Irás comigo

O tema romântico clássico da procura por um amor sincero e companheiro esteve bastante presente nos sambas-canções da compositora e *Solidão*, gravada no LP *Dolores canta para você dançar 2*, de 1958, pela gravadora Copacabana, é um desses exemplos possíveis de expectativas e esperanças:

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

Embora a letra faça referência às frustrações e esperanças amorosas, permeado pelo receio da solidão, o eu lírico não estabelece uma auto vitimização, de forma a identificar em seus parceiros passados uma culpa pelas suas dores.

Este, com certeza, é um diferencial em relação a muitas das letras feitas pelos homens na mesma época, que adotavam uma postura acusatória em relação às mulheres pelos seus sofrimentos.

Um exemplo possível, entre vários, pode ser dado com a justificativa de Lupicínio Rodrigues para uma de suas mais famosas composições, *Vingança*, gravada em 1951 por Linda Batista, pela RCA VICTOR, sobre a qual o próprio autor declara:

Eu não gosto de fazer mal a ninguém. Por isso, é que não tenho medo quando me vêm esses pensamentos. Acho que nem em pensamento a gente deve desejar mal aos seus semelhantes. Entretanto, nunca está livre de ter, num momento de rancor, algum desejo de vingança. E isso aconteceu comigo quando me fizeram uma grande traição. Era véspera de carnaval, quando alguém que eu julgava muito sincera foi embora com um amigo meu. (Severiano e Mello, 2006, p. 285)

Desse episódio, nasceu a canção que falava no prazer pessoal de saber que o outro, que no passado causou-lhe dor hoje sofre na mesa de um bar, somando-se ao universo do compositor que era pródigo em letras fortes e dramáticas sobre traições e tristezas amorosas.¹⁴¹

Matos (2005) entende que as composições de Dolores Duran refletem “diálogos cantados entre dois seres envolvidos pela paixão e a dor”, quase sempre marcados pela solidão e angústia da espera por um amor verdadeiro.

Os sentimentos são tecidos entre dor e culpa, e elementos de repetição atuam pela imposição de imagens, com uma multiplicidade de significações simultâneas. O próprio prazer é um jogo de emoções dolorosas, sendo o prazer ausente projetado para um momento futuro e a sexualidade sublimada, levando o sujeito amoroso a estar constantemente no encalço do verdadeiro amor, na espera, na esperança de um novo amor mais puro e verdadeiro. (MATOS, 2005, p. 85)

Os vínculos da cantora, pela sua experiência pessoal de trabalho e de vivência na noite carioca, onde as mesas de bar eram para beber, namorar e ouvir música, mas também para compor antes ou depois de seus shows, e também nas conversas com os amigos e parceiros nas madrugadas ou já no amanhecer do dia.

¹⁴¹ A matriz discursiva masculina da canção de dor de cotovelo já foi rapidamente abordada em nosso primeiro capítulo, p. 22.

Pela rua, composta juntamente com Ribamar e gravada no LP *Gosto de você*, interpretada por Alaíde Costa em disco de 1958, da gravadora RCA VICTOR, e, teria, segundo Faour (2012, p. 271) sido “composta em Paris, enquanto Dolores caminhava à noite por uma das vielas escuras e lindamente melancólicas da capital parisiense”, em que remoia saudades.

No ar parado passou um lamento
 Riscou a noite e desapareceu
 Depois a lua ficou mais sozinha
 Foi ficando triste e também se escondeu
 Na minha vida uma saudade meiga
 Soluçou baixinho
 No meu olhar
 Um mundo de tristeza veio se aninhar
 Minha canção ficou assim sem jeito
 Cheia de desejos
 E eu fui andando pela rua escura
 Pra poder chorar.

Também com o parceiro Ribamar, *Ternura antiga*, musicada pelo pianista após a morte da compositora e apresentada em um Festival de Música por Luciene Franco e gravada em um compacto em 1960 por Tito Madi, regravada em 1960 por Elizeth Cardoso no LP *A meiga Elizeth*¹⁴², da gravadora Copacabana os temas da saudade, da dor e da espera se fazem novamente presentes.

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

Matos (2005, p. 108) aponta que nas letras a espera é um elemento recorrente, mas que possui múltiplos vínculos, podendo ser a espera pelo retorno do homem, do amado infiel, pelo ‘príncipe encantado’ ou por um amor idílico que acabe com a solidão e o sofrimento da mulher apaixonada.

Essa espera, no entanto, também pode se converter em desgaste, em desencantamento com o amado ausente, tal como em *Olhe o tempo passando*, composta

¹⁴² Este LP também trazia da compositora *A noite do meu bem* e *Tome continha de você*, essa última em parceria com Edson Borges.

em 1959 juntamente com Edson Borges e interpretada por sua grande amiga Marisa Gata Mansa no LP *A suave Mariza*, pela gravadora Copacabana:

Olha, você vai embora
 Não me quer agora
 Promete voltar
 Hoje você faz pirraça
 Até acha graça se me vê chorar (...)

Olha o tempo passando
 Você me perdendo com medo de amar
 Olha, se fico sozinha
 Acabo cansando de tanto esperar.

Na canção *Volte em um dia de chuva*, outra de suas composições em parceria com Fernando César, gravada em 1959 por Toni Vestane no LP *Toni*¹⁴³, pela Musidisc, o eu lírico expressa tanto o cansaço com o desamor quanto a idéia da superação e do esquecimento:

Hoje, não!
 Hoje é sol!
 Volte outro dia
 E então falaremos de perdão
 Perdão lembra a maldade
 Maldade lembra dor
 Não quero sentir saudade
 Não quero nem falar de amor (...)
 Não irei perdoar
 Mas, quem sabe, talvez
 Fosse esquecer.

A necessidade ou inevitabilidade do esquecimento é uma consequência dessa exaustão emocional, que desemboca na solidão e na angústia, mas que é afirmada com resolução e força, como também é exposto *Canção da tristeza* ou *A morte desse amor*, composta juntamente com Edson Borges e interpretada por Morgana, em 1959, no LP lançado pela gravadora Copacabana com o nome da intérprete¹⁴⁴:

Que eu nunca mais escute
 O som da tua voz
 Que eu não te veja mais, jamais
 E que não me comova mais

¹⁴³ O disco também trazia uma gravação de *A noite do meu bem* de Dolores Duran.

¹⁴⁴ A cantora, que iniciou sua carreira como cantora lírica e posteriormente adotou o nome de Morgana Cintra, gravou inicialmente essa canção para o LP *A música de Dolores*, uma homenagem póstuma à compositora, e a regravou nesse seu segundo LP, e em 1960, lançando seu terceiro LP, com o mesmo título, interpretando as músicas *Tome continha de você* e *Leva-me contigo*, ambas de Dolores, sendo a primeira em parceria com Edson Borges.

O teu olhar
Que tudo teu em mim se vá (...)

Que eu viva para sempre
A morte deste amor.

A música de maior sucesso de sua carreira, *A Noite do meu bem*, foi composta e gravada por ela em 1959¹⁴⁵, poucos meses antes de sua morte. A música foi regravada por mais de 500 vezes por músicos de várias gerações e estilos, entre eles, Altemar Dutra, que gravou uma versão em espanhol, em 1964, Elis Regina, em 1968, Tom Zé, em 1973, Milton Nascimento, em 1983, e Kid Abelha em 2000, entre muitos outros.

A letra de *A noite de meu bem* é quase uma oração, na qual o eu lírico pede dons para ofertar ao amado:

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 irmãos se encontrando
Para enfeitar a noite do meu bem
Ah, eu quero o amor, o amor mais profundo
Eu quero toda beleza do mundo
Para enfeitar a noite do meu bem...

Os versos finais, por sua vez, fazem menção à espera e insegurança quanto ao que pode realmente oferecer: “Ah, como este bem demorou a chegar / Eu já nem sei se terei no olhar / Toda pureza (ternura) que eu quero lhe dar”.

Castro (2015, p. 370) menciona que Dolores Duran, compôs essa letra no começo de 1959, e que segundo Nonato, a música foi escrita para ele. Foi gravada primeiramente por Toni Vestani, na gravadora Musidisc, não alcançando grandes sucessos, mas logo gravada por Ellen de Lima, Elza Laranjeira, Carlos José, Marisa e Agostinho dos Santos, tornando-se grande sucesso.

Essa canção, gravada no mesmo ano de *Fim de caso*, lançada postumamente, uma em cada lado de um disco de 78 RPM, da Copacabana, serve como exemplo feliz

¹⁴⁵ No mesmo ano essa canção também foi gravada por Marisa Gata Mansa no LP *A suave Mariza*, pela Copacabana.

da distância entre o artista e sua época, pois enquanto a segunda é a expressão de um desencanto e de pessimismo em um relacionamento que morre, a primeira é sobre o encantamento e o otimismo com uma relação amorosa que se vive. O artista é alguém dotado de sensibilidade para através de sua imaginação criar ou retratar mundos e situações que se destinam a serem compartilhadas com o seu tempo e a sociedade na qual se insere, por isso o amor e o desamor podem ser expressos tão próximos quanto em dois lados de um mesmo disco.

A canção *Me deixa em paz*, composta em 1959 e gravada em um compacto por Cauby Peixoto¹⁴⁶ no ano seguinte, pela gravadora Columbia, mostra mais um sambacanção melancólico da cantora:

Me deixa em paz!
 Você não vê que eu estou sofrendo?
 Você não vê que eu estou fazendo
 Mais do que posso
 Para esquecer? (...)

Eu preciso amar alguém
 Que seja diferente de você
 Prefiro até a solidão
 Mas quero estar distante de você

A morte prematura da artista coloca duas questões importantes e inevitáveis. Em primeiro lugar, que talvez muitas das gravações imediatas de suas músicas reflitam não só ao reconhecimento de seu inegável talento, mas também ao interesse mercadológico dos artistas e gravadoras que passam a oferecer para um público, que chocado e curioso pelo inesperado falecimento, passam a procurar alguns “relicários” da cantora e compositora.

Em segundo lugar, se as letras encontradas em anotações de Dolores Duran e musicalizadas após a sua morte por Ribamar, seu parceiro de várias composições, não haviam recebido a melodia por falta de tempo ou de interesse, ou seja, se na realidade essas letras não possuíam música porque a compositora não teve a oportunidade de se dedicar a isso ou de compartilhá-la com algum parceiro, ou se ainda não estavam

¹⁴⁶ Além desta música Cauby Peixoto gravou de Dolores Duran, em toda a sua extensa carreira, *Quem foi?*, no LP *Canção que inspirou você*, de 1962, pela RCA VICTOR, além de *Solidão* e *Por causa de Você*, em *Cauby Peixoto Só sucessos*, de 1986, e *Noite de Paz*, no CD *Cauby Peixoto Graças a Deus*, de 2003.

prontas ou mesmo não se mostravam suficientemente elaboradas para serem levadas a público.

Para além da questão comercial e da qualidade dessas obras musicalizadas postumamente é um fato que as inúmeras regravações realizadas nas décadas posteriores de seu falecimento contemplam em sua maioria justamente obras que a própria artista produziu em vida.

Na letra da canção *Se eu tiver*, feita com seu maior parceiro Ribamar, foi gravada em 1959, por Marisa Gata Mansa, no LP *A suave Mariza*, e regravada também por ela no ano seguinte no LP *A música de Dolores*, ambos produzidos pela Copacabana.

Na canção encontramos mais um lamento de amor, onde o eu poético sofre por causa do fim de um amor e destruído, confessa que não tem mais forças para viver outro amor, que prefere “morrer” a “começar de novo/ e tentar outra vez”.

Se eu tiver
De começar de novo
E 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 matar a saudade
Com sinceridade
Eu prefiro morrer

Em *Céu Particular*, canção composta com seu amigo e ex-namorado Billy Blanco, gravada por Denise Duran, no LP *Canções e saudades de Dolores* de 1960, pela Copacabana, demonstra muito da vida íntima de Dolores, pois ela não escondia seus sentimentos e nem sua vida boêmia a ninguém. A letra expõe a dúvida que o eu lírico, que viveria seus amores e desamores intensamente, têm da aparente felicidade de alguém que levava uma vida “certinha”:

Você que é tão certinho
E que sempre viveu
Tão direitinho
Será que você é feliz
E tão realizado
Quanto diz?
Desconfio desse céu particular
Dessa ausência de desejo

Com tantos ensejos
 A me perturbar
 Será que quando a noite vem
 Você não chora mais que eu
 Que errei por um amor
 Que foi triste, mas foi meu?
 Terá valido a pena
 O que você viveu
 Ou quem será que está com a razão sou eu?

A canção *Deus me Perdoe*, composição feita em parceria com Edson Borges, foi gravada em 1959, no LP *Falando ao coração* de Carlos Augusto, pela gravadora Polydor, expressando um arrependimento por provocar o sofrimento do seu amado, por não ter retribuído o amor que recebia e com isso despertando a amargura e a tristeza.

Deus me perdoe pela amargura
 Pelos teus olhos que não cansam
 De chorar
 Deus me perdoe pela tristeza
 Pelos perdões que eu ouvi
 Se perdoar
 E da ternura que eu não quis
 Eu me pergunto
 Que foi que eu fiz?
 O tempo todo eu só errei
 Deus me perdoe pelo amor que eu
 Não te dei.

O sentimento de culpa do eu poético em provocar o sofrimento do amado “é outro elemento confesso pela mulher, que em pranto declara-o publicamente, assume a culpa pela dor provocada no seu amado e confessa o erro: não ter dado amor suficiente”. (MATOS, 2005, p. 105)

Na canção “*O que é que eu faço?*”, composta com Ribamar e lançada em 1961 no LP “A pedida é samba”, pela Odeon, interpretada por Isaura Garcia e Walter Wanderley, o eu poético se questiona sobre seus sentimentos e o que fazer com eles, por estar inquieto com sensações inesperadas e ao mesmo tempo confuso sobre o amor.

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 (...)
 Mas se for amor, responde coração

Responde meu amor que é que eu faço

A música *Quem Foi?* é outra canção produzida com seu parceiro musical Ribamar e gravada por sua irmã Denise Duran em 1960, no LP “Canções e Saudades de Dolores” em homenagem a cantora, na letra observamos o sentimento profundo de Dolores Duran, que mesmo quando estava sofrendo por um amor, não deixava transparecer, cantava, bebia, fumava e ria nas rodas com os amigos da boate, guardando o sentimento e usando-o como matéria prima para uma canção.

Quem foi?
quem foi que andou dizendo
que eu vivo sempre sofrendo
que eu vivo sempre chorando?
não teve razão
quem me fez essa maldade
que eu vivo sofrendo é verdade,
mas sofro sorrindo, cantando
o pranto para mim não existe
não choro quando estou triste
sorrio sempre na dor

A canção *Se quiseses chorar* foi composta por Dolores Duran nos fins da década de 1950 e somente musicada por Carlos Lyra 40 anos depois de sua morte, a canção foi lançada por ele no CD “Sambalanço” pela gravadora japonesa Rip Curl. Na letra prevalece seu romantismo, onde o eu poético percebendo que não tem mais o amor de seu amado, que no lugar do amor anterior permanece apenas a tristeza e a mágoa, mas mesmo assim declara que seu amor não morreu.

Esse ar abandonado
Essa incerteza no teu olhar
Mas quem foi que te ensinou
As tristezas do amor
Que eu menti
Que é pra não te fazer chorar?
Onde está o olhar que eu amava?
E essa mágoa
De onde é que ela vem?
Eu daria uma vida inteirinha
Pra não ver a tristeza infinita
No lugar desse olhar tão bonito
De amor e de paz
Mas, se quiseses chorar agora
Não vá embora
Aqui estou eu, meu amor
O meu amor ainda é só teu.

Eternizada na voz de Marisa Gata Mansa, a música *Castigo*, gravada em 1958 no LP *Convite à Música nº 2*, da cantora e Moacyr Silva, pela Copacabana, demonstra a insegurança do sentimento feminino, arrependida de deixar para trás um amor.

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

O eu poético sente-se castigado pela solidão e a tristeza que vive, incapaz de aceitar o fim do relacionamento, ao mesmo tempo em que afirma um aprendizado amoroso e um arrependimento, após o término, quando diz “se eu soubesse, naquele dia o que sei agora, eu não seria essa mulher que chora, eu não teria perdido você”.¹⁴⁷ (JACOMEL, 2012)

Matos (2005) afirma que na obra da compositora se faz presente um padrão, no qual

o amor nunca é colocado em xeque, sendo um componente afetivo ou emocional vinculado à ideia da escolha, da opção. O amor é o desejo de um projeto em comum, coexistindo com projetos individuais. Aparece um perfil de relacionamento idealizado, marcado pela busca da parceria, sinceridade, fidelidade, apoio mútuo, cultivando o clima de romance, todo um ideal de complementaridade e o desejo de compartilhar tudo na vida, gerando uma relação que trouxesse prazer e felicidade plenos. (MATOS, 2005, p. 136).

Mesmo que esta afirmação se aplique a um número razoável de músicas da compositora – o que poderia significar uma maior aproximação entre o eu lírico e a pessoa de Dolores Duran – a amplitude da obra, com uma grande diversidade de estilos e temáticas não permite uma confirmação fácil desta idéia, e a diversidade das letras compostas por ela revelam facetas de uma feminilidade (ou afetividade) que se percebe em alguns momentos como frágil, submissa e resignada (como em *Arrependimento*,

¹⁴⁷ As gravações masculinas trocam essa “mulher” que chora, como nas interpretações de Dolores Duran, Maysa ou Nana Caymmi, por um “ser” que chora, como em Taiguara ou Milton Nascimento.

Leva-me contigo, *Quem sou eu?* ou *Sou toda tua*, das quais as duas primeiras foram gravadas inicialmente por Roberto Luna e Agostinho dos Santos, e as duas últimas por Maricene Costa e Dircinha Batista), e em outros, como exemplo de força, amor próprio e determinação.

A obra é múltipla, com um eu lírico que transita entre diferentes ritmos e temas, onde há tanto letras de fossa e dor de cotovelo quanto de felicidade e otimismo amoroso, como em uma das suas últimas letras, *O negocio é amar*¹⁴⁸, onde desfilam várias situações em que o amor, aos trancos e barrancos, sobrevive.

Tem gente que ama, que vive brigando
E depois que briga acaba voltando
Tem gente que canta porque 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 que são fracos, que dão pra beber
Outros fazem samba e adoram sofrer
Tem apaixonado que faz serenata
Tem amor de raça e amor vira-lata
Amor com champagne, amor com cachaça
Amor nos iates, nos bancos de praça

Tem homem que briga pela bem-amada
Tem mulher maluca que atura porrada
Tem quem ama tanto que até enlouquece
Tem quem dê a vida por quem não merece
Amores à vista, amores à 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...

Por sua vez, a insegurança e os ciúmes não são sentimentos recorrentes nas letras de Dolores Duran, mas se manifesta de forma clara em *“Tome continha de você”*, uma composição feita com Edison Borges e gravada em 1960, por Marisa Gata Mansa, como parte do LP em homenagem a cantora realizada pela intérprete e a irmã de Dolores, Denise Duran, o sentimento de posse e a insegurança se manifestam como um

¹⁴⁸ Esta canção foi musicada por Carlos Lyra somente em 1981, depois que Marisa Gata Mansa entrega ao músico a letra escrita por Dolores Duran em 1959. Foi gravada pela mesma Marisa em 1981, mas não obteve muito reconhecimento, sendo mais executada em 1984, quando Nelson Gonçalves a lança fazendo um dueto com Fafá de Belém.

pedido de cuidado por parte do parceiro, que tal como um bem particular, que deve resistir às ameaças ao amor exclusivo e que é retribuído pelo eu lírico.

Tome continha de você, meu bem
 Não deixe essas mulheres me roubarem você
 É perigoso, eu tenho medo
 Que elas descubram o amor que você é
 Se aparecer uma mulher assim
 Com essa baça de mistério assim
 Lembre dos conselhos tão certinhos que lhe dou
 E tome continha de você
 Sei que a tentação anda soltinha por aí
 Cuidado bem, é bom se prevenir
 Pois vai ser preciso muita fé, muito amor
 Para você resistir (...)

E tome continha de você...
 E tome continha de você meu bem
 Que eu sei tomar conta de mim muito bem
 Que eu sei tomar conta de mim

Assim, o eu poético ameaçado por um possível concorrente que poderá roubar o objeto amado, rompendo com a solidez do romance, chama a atenção para a “vida tão bonita que eu lhe dou” e ao controle sobre esse mesmo tipo de ameaça, pois “eu sei tomar conta de mim”

Esse apelo à fidelidade, por sua vez, se apresenta com força em *Falsos amigos*, originalmente gravada por Claudia Regina em 1960 em disco em 78 RPM, na gravadora RCA Victor, quando o eu lírico desconsidera fofocas e conselhos de falsos amigos sobre seu amado e reafirma o desejo de continuar o romance.

Eles vão criar caso
 Arruinar minha vida
 Depois vão embora
 Botam tanto defeito nele
 O que é bom ninguém vem contar
 Mas depois que 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 ele for meu
 Ele é perfeito
 Eu sou mais ele
 E nada mais tenho a falar.

Nas canções *Castigo*, *Tome continha de você* e *Falsos amigos* a compositora afirma que “os sentimentos em jogo estão envoltos em ambiguidades, a traição é apresentada em formas múltiplas, mas tende a ser superada pela paixão”. (MATOS, 2005, p. 90).

Em *Estrada do Sol*”, sua última parceria com Antônio Carlos Jobim, gravada pela primeira vez por Agostinho dos Santos em um disco de 78 RPM em 1958, pela RGE, e no mesmo ano, pela Polydor, regravou-a no LP *Antônio Carlos Jobim e Fernando César na voz de Agostinho dos Santos*, notamos a sutileza dos versos, reflexos do movimento musical que estava começando desabrochar, a Bossa-Nova, com as letras mais leves, e no qual o eu poético exalta o amor em uma manhã de sol após uma madrugada de chuva, projetando um futuro “sem pensar no que foi que sonhei, que chorei, que sofri” e logo, após deixar o sofrimento de lado “pois a nossa manhã, já me fez esquecer” e abrir o coração para o romance, com “me dê a mão, vamos sair pra ver o sol”.

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
 Vamos 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

Essa canção também foi uns dos grandes sucessos da cantora, contendo mais de sessenta e cinco regravações, entre elas, Trio Irakitan, Nara Leão, Elis Regina, Gal Costa, Fernanda Takai, Tetê Espíndola, entre outros.

Inseridas em seu tempo e contexto algumas composições da artista retratam a insegurança da mulher da década de 1950, envolta em vários tabus da época como a sexualidade feminina, o casamento na idade certa, o papel da mulher como esposa dedicada e mãe exemplar, que eram muito acentuados pela cultura do período e referenciados em diversas manifestações culturais do período, comprometidas com costumes tradicionais, além do próprio repertório da intérprete que reflete demandas de um mercado fonográfico com demandas bastante específicas.

As dimensões de contenção, submissão e resignação aparecem em composições como *Patinho Feio* e *Prece de Vitalina*, a primeira composta com Oscar Castro Neves e a segunda com Chico Anísio.

A canção *Patinho Feio*, gravada em 1960, no LP *Bossa-Nova* mesmo, uma coletânea com doze músicas lançada pela gravadora Philips¹⁴⁹, na qual esta música é interpretada por Laís e a letra entoa um amor platônico de infância, cujo o eu poético lamenta a indiferença do amado, que a trata apenas como uma amiga.

Eu sou o patinho feio
 Não posso amar ninguém
 Eu vivo pedindo amor
 Tanto eu chamo, ninguém vem
 Você cresceu comigo
 Pra você não sou ninguém
 Você não vê quando eu rio
 Nem quando eu choro também
 Quando eu me pinto demais
 Você é o primeiro a falar
 Você diz que sabe tudo
 E quer a todas e não vê
 Mas não sabe que o patinho feio
 Desde pequeninho que ama você.

Se aproximarmos o eu poético da vida da compositora podemos pensar que este expressa uma inquietação da artista, que não se encaixava nos padrões de beleza da época. Dolores era baixinha, mulata e um pouco acima do peso, recebendo o apelido de “Bochecha” pelos amigos mais íntimos, pois tinha um rosto redondo e olhos bem grandes e marcados, sendo que se submetia a regimes drásticos e tomava remédios para emagrecer.

De certo modo, seu sucesso reforça seus méritos enquanto compositora e intérprete, justamente por ter que superar os preconceitos e ocupar os mesmos espaços onde cantoras com menos talento, mas com uma imagem mais próxima do modelo idealizado de beleza poderiam obter maior destaque nas casas noturnas e nos jornais e revistas da época.

Por sua vez, *Prece de Vitalina*, lançada no LP *Esse Norte é minha sorte* e interpretada pela própria cantora, em 1959, pela gravadora Copacabana, ironiza de forma leve o sofrimento de várias moças casadoiras da época.

São José, por seu favor
 Sem lhe fazer meu criado

¹⁴⁹ A coletânea apresenta *Só em teus braços* (Antonio Carlos Jobim), *Pela luz dos olhos teus* (Vinicius de Moraes), *Eu também preciso de você* (Sylvia Telles), *Obrigada meu bem* (Sylvia Telles / Aloysio de Oliveira), *Chora tua tristeza* (Oscar Castro Neves / Luvercy Fiorini), *Com você* (Julio Hungria), *Patinho Feio* (Oscar Castro Neves / Dolores Duran), *Bim Bom* (Joao Gilberto), *Tem dó de mim* (Carlos Lyra), *Menina Feia* (Oscar Castro Neves / Luvercy Fiorini), *Meditação* (Antonio Carlos Jobim / Newton Mendonça), *Gosto do seu olhar* (Iko Castro Neves / Luvercy Fiorini), tocadas pelo Conjunto Oscar Castro Neves, com algumas músicas interpretadas pelo líder do grupo e outras na voz de Vinicius de Moraes, Sylvia Telles, Laís, Carlos Lyra e Lucio Alves.

Diga aí pra Santo Antônio
 Que eu continuo de lado
 Em junho de 36
 Pedi pra ele um marido
 Ou ele tem má vontade
 Ou se esqueceu do pedido (...)
 Santo Antônio já casou
 Encarnação e Carmela
 Casou inté Do Socorro
 Que é bucho de banguela
 Das moças da minha idade
 Quem tem pouco tem três filhos
 Ó xente, só eu não caso
 Danou-se, tô no desvio

Dolores Duran transitou por diversos estilos musicais e mesmo por diferentes idiomas, e essa composição se destaca, além de se inserir no grupo de músicas identificadas com a cultura nordestina¹⁵⁰ por sua dimensão irônica e bem-humorada, que era marca de vários sucessos daquele ritmo no período.

Entre as composições que surgem de forma isolada, seja pela temática, seja pelo estilo, *Minha Toada* também tem seu espaço, pois trata-se de canção composta com Edson França, gravada por ela em 1959, apresenta-se em um ritmo pouco explorado por ela enquanto intérprete e de forma idílica faz elogios ao mundo rural, ao viver na roça, com paz, sossego e, lógico, um amor para fechar o pacote.

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

Em meio a essa grande diversidade de sentimentos, entre amores e dores, *Noite de paz*, com letra e música de Dolores Duran, alguns meses antes da sua morte, mas gravada originalmente por Roberto Audi, em 1959, e posteriormente por Denise Duran no LP homenagem à artista, retrata a imagem que sua performance como intérprete projetou, a mulher de sentimentos profundos e de romances carregados de sofrimentos.¹⁵¹

Dá-me, Senhor

¹⁵⁰ O xote e o baião passam a ocupar um espaço mercadológico crescente na indústria fonográfica daquele período e enquanto intérprete o disco *Esse Norte é minha sorte* reflete tal situação.

¹⁵¹ Foi com essa canção que Maysa abriu o show na boate Au Bom Gourmet, depois de saber da morte da cantora e compositora.

Uma noite sem pensar
 Dá-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 de mais puro e mais sincero
 Uma só noite de paz pra não lembrar
 Que eu não devia esperar e ainda espero

2.2.1 As parcerias musicais / as boas companhias

Dolores Duran teve vários parceiros musicais, compositores, músicos e instrumentista como: José Ribamar, Fernando César, Edson Borges, Antonio Carlos Jobim, Chico Anysio, Carlos Lyra, a maioria conheceu nas boates em que cantava no Rio de Janeiro.

José Ribamar Pereira da Silva nasceu no Rio de Janeiro em 1919 e desde a infância mostrou interesse pela música, aprendeu a tocar piano com sua avó e tornou-se um grande compositor e instrumentista. Foi nas boates cariocas em 1950 que começou sua carreira como pianista e assim conheceu Dolores Duran, juntos compuseram sete músicas (*Quem sou eu?*, *Pela rua*, *Se eu tiver*, *Ideias erradas*, *Quem foi?*, *Ternura antiga* e *O que eu faço?*), sendo essas três últimas canções musicadas postumamente sobre os versos de Dolores Duran, tornando assim, seu maior parceiro em composições.

Faour (2012) relata que Ribamar conheceu Dolores Duran na Rádio Nacional, no Programa César de Alencar, ainda no início de sua carreira. Em uma entrevista ao jornal *Diário de Notícias*, em 1960, Ribamar comenta:

Dolores, quase que religiosamente, comparecia a todas as casas em que eu atuava e, espontaneamente, nunca deixava de cantar comigo. Era como se houvesse um compromisso artístico entre nós. Quando havia possibilidade ela colaborava comigo nos bailes em que eu tocava com meu conjunto. (FAOUR, 2012, p.362)

Segundo o dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Ribamar teve sua primeira composição gravada em 1952, composição que fez em parceria com seu irmão Esdras Pereira da Silva, a canção *Duas vidas* foi gravada pelo intérprete Fernando Barreto, pela gravadora Sinter¹⁵².

¹⁵² Disponível em <http://dicionariompb.com.br/ribamar> Visitado em 21/05/2017.

Ainda segundo Albin, o compositor “atuou como violinista de Fafá Lemos (instrumentista e violinista) e com outros grupos, formando em 1953 seu próprio conjunto, tocando acordeom e piano em casas noturnas do Rio de Janeiro. Entre outras Rádios, trabalhou na Rádio Mundial (RJ)” (ALBIN, 2002)¹⁵³

Em 1955, conheceu Tito Madi, e formou um dos melhores duos das boates cariocas, principalmente, Beco das Garrafas e Cangaceiro. Tito Madi declara sobre a parceria com Ribamar:

“Eu passei em quase todas as boates do Rio de Janeiro e conheci o Ribamar, o grande Ribamar, um dos maiores pianistas, um dos maiores músicos, compositores do Brasil e uma figura humana magnífica. Ribamar tocava no Jirau, onde cantava Helena de Lima. Ela estava saindo do Jirau, eles precisavam de cantor e eu fui para o Jirau. Passei a trabalhar com Ribamar em quase todas as boates do Rio e convivi com pessoas, como Dolores Duran, Marisa Gata Mansa...”. (NASSIF)¹⁵⁴

Em 1958, começa a parceria musical de Dolores Duran e Ribamar, quando ela entrega ao pianista uma letra para ser musicada, assim nasce a canção *Quem sou eu*, a primeira de suas composições. Dolores Duran não chegou a gravar essa música, sendo gravada em 1958 por Maricene Costa, na gravadora RGE.

No mesmo ano, Dolores compõe o samba-canção “Pela rua”, que foi musicada por Ribamar e gravada por Alaíde Costa no disco 78 rotação, pela RCA Victor e logo em seguida por Tito Madi na gravadora Columbia e em 1960, por Elizeth Cardoso no LP “A meiga Elizeth” da gravadora Copacabana. Essa canção no mesmo ano, também foi gravada por Marisa Gata Mansa, Maysa, Vera Lúcia e Lúcio Alves.

A próxima música que compuseram juntos foi “Se eu tiver”, umas das músicas que Dolores escreveu nos intervalos de suas apresentações, gravadas, na época, por Marisa Gata Mansa, Vera Lúcia e Carlos José. (FAOUR, 2012, p. 364) Ainda em 1958, compuseram “Ideias erradas”, gravado na época, por Carlos Galhardo e o Trio Irakitan.

Sobre essas parcerias Ribamar declara na entrevista no jornal Diário de Notícias:

Todas essas músicas foram bem executadas durante o ano de 1959 e continuaram com sucesso em boates, rádio e televisão, como as demais composições de Dolores. Nada mais compusemos juntos, aguardando a oportunidade de começarmos com a bagagem musical para 1960. Entretanto, não foi possível. Ela se foi. (FAOUR, 2012, p. 365)

As outras três canções foram entregues a Ribamar por Marisa Gata Mansa, amiga de Dolores Duran que ficou com seu caderno de poemas, para serem musicadas,

¹⁵³ Disponível em <http://dicionariompb.com.br/ribamar> Visitado em 21/05/2017.

¹⁵⁴ Disponível em <http://blogln.ning.com/profiles/blogs/mem-ria-mpb-ribamar> Visitado em 21/05/2017

a primeira letra *Quem foi?* gravada em 1960, por Denise Duran e pelo próprio Ribamar. A segunda letra *Ternura antiga*, também musicada em 1960, ganha destaque, pois foi inscrita em um festival de músicas românticas, *Festival do Rio: As dez mais lindas canções de amor*, e o “evento teve apoio da gravadora Copacabana, que lançou no fim do ano um LP com as dez finalistas do mesmo, com arranjos do maestro Guaraná”. (FAOUR, 2012, p.371)

A canção ficou em segundo lugar no festival, perdendo para a música *Canção em tom maior* de Ary Barroso, que foi interpretada por Ted Moreno e não alcançou muito sucesso depois do festival, ao contrario da música de Dolores Duran que foi lançado por Luciene Franco na Copacabana.

A última letra da compositora musicada por Ribamar foi *O que é que eu faço*, gravada em 1961, por Isaura Garcia e Walter Wanderley no LP *A pedida é samba*, pela gravadora Odeon.

Outro parceiro de Dolores Duran nas composições foi Edison Borges de Abrantes, com quem compôs quatro músicas: *Canção da tristeza*, *Deus me perdoe*, *Olhe o tempo passando* e *Tome continha de você*.

Edison Borges, conhecido como Passarinho, era publicitário e parceiro de mesa de Dolores Duran nas boates cariocas, sendo criador de alguns *jingles* (mensagens musicais publicitárias) de relativo sucesso¹⁵⁵. A música *Canção da tristeza* ou *A morte desse amor* foi gravada pela cantora Morgana, em 1959, pela Copacabana, no mesmo ano, foram gravadas as canções *Deus me perdoe*, no LP *Falando ao coração* de Carlos Augusto pela gravadora Polydor e *Olhe o tempo passando* pela cantora Marisa Gata Mansa, na Copacabana, assim como em 1960 *Tome continha de você*, no já citado LP *Canções e Saudades de Dolores Duran* de Marisa Gata Mansa e Denise Duran em homenagem a cantora.

Todas essas composições de Dolores e Edison Borges são sambas-canções com teor muito melancólico, principalmente a letra de *Canção da tristeza* que alude a um eu poético insatisfeito com sua experiência amorosa deixando apenas mágoas e o desejo de

¹⁵⁵ O mais famoso, composto em 1969, para o banco Nacional, como mensagem de Natal, foi regravado muitas vezes. Trata-se do conhecido “Quero ver você não chorar, não olhar pra trás, nem se arrepender do que faz...” (ESPM, Jingle do Banco Nacional: para sempre nos nossos Natais, In: Memorial do Consumo Disponível em <http://memorialdoconsumo.espm.br/2016/09/15/jingle-do-banco-nacional-para-sempre-nos-nossos-natais/> Visitado em 09/09/2017)

viver “a morte desse amor”. Já em termos estilísticos em “*Tome continha de você*” percebe-se uma mudança no estilo, com uma letra mais leve e menos dramática.

Outro parceiro da cantora foi Antônio Carlos Jobim, que conheceu Dolores Duran nos bares e boates em que tocou como Drink, Bambu Bar, Arpège, Sacha's, Monte Carlo, Night and Day, Casablanca, Tasca e Alcazar, tornando-se amigo da cantora e parceiro em algumas de suas composições, sendo a primeira, o samba-canção *Se é por falta de adeus*, composta em 1955, uma das primeiras criações da cantora. A segunda composição foi em 1957 *Por causa de você*, um dos maiores sucessos da dupla e, por fim, em 1958, a canção *Estrada do Sol*, sendo que nessas duas últimas já podemos identificar um caminho para Bossa-Nova, colocando Dolores Duran como umas das precursoras do novo estilo musical.¹⁵⁶

Antonio Carlos Jobim teve seu primeiro sucesso como compositor a música *Tereza da praia* composta com Billy Blanco em 1954 e gravada por Dick Farney e Lúcio Alves.

Os cantores Dick Farney e Lúcio Alves faziam enorme sucesso em meados da década de 1950. E como tinham vozes e repertório muito parecidos, o público imaginava que fossem rivais e até mesmo inimigos. Num grande lance de marketing, Dick Farney encomendou a Billy Blanco uma canção para os rivais cantarem em dueto. Farney esperava chocar o público e desfazer a boataria. Billy convidou tom e a receita funcionou. O disco chegou às lojas com acompanhamento de ‘Tom, seu conjunto e coro’, no conturbado mês de agosto de 1954, quando a imprensa só se ocupava do conflito entre Carlos Lacerda e o presidente Getúlio Vargas, que acabou se suicidando no dia 24. Mesmo assim a música rapidamente se tornou um hit. Foi o primeiro sucesso popular de Tom Jobim. (HOMEM & OLIVEIRA, 2012, p.32)

A próxima canção que também alcançaria muito sucesso é a que compôs com Dolores Duran, *Por causa de você*, que segundo Faour (2012) teve a letra feita depois que a cantora ouviu os acordes no piano por Tom Jobim e que logo em seguida lhe apresentou a letra. Esse mito, reafirmado pelo próprio músico durante muito tempo é negado pelo pesquisador Jairo Severiano que descreve a história de forma um pouco diferente:

¹⁵⁶ Tom Jobim, a partir de 1952, começa a fazer arranjos para diversos cantores da época como: Dora Lopes, Dick Farney, Doris Monteiro, Edu da Gaita, Elizeth Cardoso, Juanita Cavalcante, Lúcio Alves, Orlando Silva, Vicente Celestino e Dalva de Oliveira. Sendo que os arranjos de Tom não agradavam muito a cantora Dalva de Oliveira que os considerava econômicos, “pois estava acostumada às coisas mais rebuscadas, em consonância com o gosto predominante da época”. (HOMEM, OLIVEIRA, 2012, p.29)

Dolores chegou à casa de Tom, na Barão da Torre, em Ipanema, e ele então disse que ia mostrar em primeira mão uma música que tinha acabado de compor com o Poetinha (Vinícius de Moraes). Chamava-se *Castelos de amor*. Os poucos presentes ficaram loucos pela música, mas Dolores ficou séria, ouvindo. Quando acabou de tocar, Tom teria perguntado: “Você não gostou, não?” E ela: “Adorei, amei a música, mas a letra não é essa não. Não tô falando que é feia, mas não é a letra! Eu vou fazer a letra dessa música!”. (FAOUR, 2012, p.187)

A música escolhida foi a que Dolores compôs e tornou-se um dos grandes sucessos da dupla, sendo a primeira composição gravada pela cantora no LP *Dolores canta para você dançar*, de 1957, pela Copacabana e regravada por muitos cantores como Maysa, em 1958, Caetano Veloso, em 1974, Roberto Carlos, em 2008 e ainda uma versão em inglês *Don't ever go way*, em 1971, de Ray Gilbert, interpretada por Frank Sinatra.

A canção *Estrada do sol*, por sua vez, foi composta em 1958 e segue um ritmo mais alegre, diferentemente das outras composições da cantora, sendo gravada por Agostinho dos Santos no LP Antonio Carlos Jobim e Fernando César na voz de Agostinho dos Santos, pela gravadora Polydor.

Tom Jobim declara sobre o modo de compor da cantora, em uma entrevista ao jornal Última Hora, pouco tempo depois da morte de Dolores Duran:

Dolores compunha os versos, mas não conhecia música. Entretanto, suas melodias eram sempre as mais belas, e se enquadravam perfeitamente às letras, numa harmonia extraordinária. Depois de escrever os versos, os musicava e guardava as melodias na memória, para mais tarde cantarolá-las, a fim de que o seu parceiro as pudesse escrever. (FAOUR, 2012, p. 345)

Outro músico que se destaca como parceiro de Dolores Duran é Fernando César, com quem ela compôs quatro canções: *Arrependimento*, *Só ficou a saudade*, *Sou toda tua* e *Volte em um dia de chuva*.

Fernando César foi gravado por muitos artistas na década de 1950, como Cauby Peixoto, Maysa, Carlos Augusto, Vera Lúcia e Dóris Monteiro, esta última se tornou a intérprete favorita do compositor, gravando sucessos como *Dó-ré-mi*, *Vento soprando*, *Graças a Deus* e *Melancolia*, entre outras.

Ele conheceu Dolores Duran na Radio Nacional e logo de início a cantora já começou a utilizar as canções deste em seu repertório nos programas da rádio e em 1957 os dois compõem sua primeira parceria, a canção *Só ficou a saudade*, que foi escrita em 1957 e gravada no mesmo ano por Ester de Abreu.

O primeiro grande sucesso da dupla, no entanto, foi a canção *Arrependimento*, gravada por Ellen de Lima, Roberto Luna, Dircinha Batista, Neila Garça e, anos depois, por Agnaldo Rayol e Maria Bethânia, sendo que *Sou toda tua* também foi composta em 1959 e gravada no mesmo ano por Dóris Monteiro e Dircinha Batista. No mesmo período, em 1959, Dolores Duran compôs com Chico Anysio o baião *Prece de Vitalina*, incluído no LP *Esse norte é minha sorte*.

Em 1960, a letra de *Céu particular* é musicada por Billy Blanco e gravada por Denise Duran no LP em homenagem a cantora *Canções e saudades de Dolores Duran*, assim como *Vou chorar*, que é gravada pelo próprio compositor, que havia sido namorado da compositora, e em 1960 gravou um LP com as canções dela.

Por último, a parceria com Carlos Lyra, cantor e compositor que se tornou um dos mais importantes divulgadores da Bossa-Nova. Em uma entrevista ao biógrafo de Dolores Duran, Carlos Lyra, comenta que conheceu a cantora no ano de 1959, em um show que fez na boate Tudo Azul, onde Ribamar era o pianista. Lyra explica:

Ali, fizemos uma amizade e eu costumava ir à casa dela, entre Ipanema e Copacabana. Cheguei a mostrar algumas músicas minhas pra ela, que me disse que iria colocar letra. Fazia umas anotações em seu caderno. Só que não cobrei isso dela, deixei passar, e logo depois ela morreu. (FAOUR, 2012, p.425).

Lyra declarou que quando recebeu a letra da música *O negocio é amar* para musicar ficou encantado com a letra, por ser super atual, contendo inclusive a palavra “porrada” que era pouco mencionada na época. Comenta que foi Marisa Gata Mansa que lhe entregou o papel com a letra e ao lado dela estava seu telefone anotado, isso em 1981, e a cantora a gravou em 1982, no LP *Leopardo*, pela Açai.

A canção é uma das mais belas letras deixada pela compositora e tornou-se um dos seus grandes sucessos, regravaada por diversos cantores como Nelson Gonçalves e Fafá de Belém, Nara Leão e Roberto Menescal, Jorge Aragão e Aline Muniz, dentre outros.

Mais uma parceria póstuma foi lançada em 2000, com *Se quiseres chorar*, que também foi musicada por Carlos Lyra, essa letra que ficou guardada por 40 anos, foi gravada por ele no CD *Sambalanço*, lançado no mercado japonês pela Inpartmaint Inc. e no brasileiro pela MCK.

As parcerias, pela qualidade dos músicos envolvidos e pelas numerosas regravações, demonstram o valor artístico das composições de Dolores Duran e

testemunham a sensibilidade de uma artista que se tornou atemporal, atravessando as décadas após sua morte.

A artista, se como cantora tinha grande poder vocal, mas um estilo e repertório próximo de outras de sua época, como compositora ocupou uma posição de vanguarda ao abrir caminhos em um campo musical monopolizado pelos grandes compositores, ao mesmo tempo em que afirma uma feminilidade múltipla, dinâmica e capaz de assumir suas forças e fragilidades.

3. “MARCADA”: FOSSA, SUCESSO E ESTIGMA EM MAYSÁ

*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*
(Marcada, Maysa)

Nesse terceiro e último capítulo iremos analisar a memória e as composições da cantora e compositora Maysa (1936-1977), através das letras de suas músicas abordaremos a questão da dor de amor e da sensibilidade feminina.

Assim como Dolores Duran, Maysa se destacou não apenas como cantora, mas também como compositora, tornando-se umas das estrelas da música popular reconhecida em todo Brasil a partir da metade da década de 1950, com seus sambas-canções melancólicos, onde expressa, na maioria das vezes, suas dores de amor e angústias ao mesmo tempo em que passa a ser reconhecida como uma das maiores representantes do samba-canção.

De forma acentuada obteve grande destaque midiático, não só na imprensa e nas revistas especializadas sobre o rádio, através das quais foi eleita diversas vezes a melhor artista do ano, como também na nascente televisão brasileira.

Como já foi mencionado no capítulo anterior, destacar-se como compositora em um meio majoritariamente masculino era ainda muito incomum, pois as mulheres na música eram tradicionalmente apenas intérpretes das canções, e poucas se aventuraram por esse caminho, sendo Maysa e Dolores Duran as que conseguiram maiores prestígio.

A rápida consagração de Maysa não justifica-se pela sua origem burguesa, mas também por sua habilidade vocal e suas performances no palco, motivos de crescente admiração, e a maneira como explicitava seu temperamento forte na vida artística e privada, despertando algum escândalo.

A compositora e cantora foi retratada em três biografias, todas de jornalistas: “Maysa” (2005), de José Roberto Santos Neves, “Só em uma multidão de amores – Maysa” (2007) de Lira Neto, e “Meu mundo caiu: a bossa e a fossa de Maysa” (também de 2007), de Eduardo Logullo.

Essas biografias foram lançadas para aproveitarem o interesse comercial despertado pelos 30 anos de aniversário de morte da cantora, ocorrida em 1977, sendo a de Neves (2005) inserida em uma coleção intitulada “Grandes nomes do Espírito

Santo"¹⁵⁷, trazendo fotos raras, discografia, reprodução de cartas, manuscritos das letras de autoria dela, além de suas passagens pelo cinema e pelo teatro, sendo que o autor ainda traça as origens da cantora e da família Monjardim e Figueira no Espírito Santo.

Os três autores utilizam-se de fontes e métodos muito semelhantes, produzindo estruturas narrativas bastante próximas, com ênfase nos mesmos contextos, analisando a trajetória da cantora, com destaque para a ampla utilização das entrevistas realizadas tanto nas revistas especializadas sobre o rádio quanto nos programas televisivos. Também entrevistam artistas que foram contemporâneos da cantora, como Gal Costa, Antonio Bivar, Tito Madi e Roberto Menescal, entre outros.

Neves (2005) desenvolve sua escrita de forma cronológica e linear, colocando em sequência o nascimento da cantora e a vida de seus pais em Vitória (ES), os fatos mais importantes na trajetória da cantora, o panorama econômico do país e o cenário da música brasileira em tal período¹⁵⁸.

Neves (2005) descreve, na infância da artista, o ambiente altamente musical em que convivia, uma vez que seus pais frequentemente recebiam artistas e faziam sarais em sua casa.

Sua mãe arranhava o violão e tinha o hábito de rascunhar poesias (tanto que, em seis primeiros discos, Maysa gravou composições dela). Nas horas vagas, o tio Nestor Fernandes Figueira, que era engenheiro de minas de carvão, cantava ópera em eventos sociais no Clube Vitória. Já o pai, Alcebíades, apesar da falta de intimidade com os instrumentos (...) não demorou a transformar sua casa, no centro de São Paulo, em ponto de encontro de músicos e artistas. (NEVES, 2005, p32).

Neto (2007), utilizando fartamente os jornais da época como fontes, descreve de um jeito peculiar a trajetória da cantora e compositora. Tanto que já no início do livro frisa a crise vivida pela personagem que, no auge de sua carreira da cantora, comete uma tentativa de suicídio no início do ano de 1957. O autor reproduz de forma acentuada as notícias e informações dos jornais e revistas da época, enfatizando a dimensão midiática da vida da artista.

¹⁵⁷ Esta coleção, segundo Neves (2005) foi iniciada por Antonio de Pádua Gurgel e “reúne biografias de personalidades ligadas à história do Estado, nas mais diversas áreas. Essa é a razão pela qual, ao longo da narrativa, destaca-se a relação afetiva de Maysa com o Estado que concentra a base de sua família”. (NEVES, 2005, p.13)

¹⁵⁸ No segundo capítulo “Época de ouro”, Neves (2005) descreve como a música popular estava em ascensão, entre o período de 1929 a 1945, destacando os compositores e intérpretes mais famosos como: Ary Barroso, Noel Rosa, Ismael Silva, Ataulfo Alves, Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Mário Reis e outros.

Embora o biógrafo reproduza as principais recorrências da prática do biografismo, como a identificação da origem familiar como a gênese inevitável do indivíduo, de modo tal que a trajetória da família Monjardim e suas relações com certa vida boêmia explica o destino da cantora e compositora, a escrita leve, temperada com alguns dizeres da época, vai desmistificando a famosa cantora da dor-de-cotovelo, conhecida pelos seus sambas-canções cheios de melancolias, saudades e desamor.

Recém-desquitada, em um tempo em que as mulheres separadas eram estigmatizadas como prostitutas, Maysa mandara para os ares o casamento com o milionário paulista André Matarazzo e, para duplo escândalo da alta sociedade de São Paulo, abraçava a vida igualmente duvidosa de cantora de rádio. Para os meios mais ilustrados, era considerada uma espécie de diva existencialista em pleno luar de Copacabana. (NETO, 2007, p. 18).

Já Logullo (2007) prefere iniciar sua escrita descrevendo o dia em que aconteceu a morte da cantora, e explica ainda no começo de seu livro o motivo de escolher este caminho:

A trajetória de Maysa é tratada aqui não como uma biografia de acabamento acadêmico, com linearidade e isenção autoral. Prefiro explicar como *jornada interpretativa* o andamento literário deste volume, o primeiro da série *Yes, Nós somos Bacanas* para a Editora Novo Século. (LOGULLO, 2007, p.7)

A mulher bonita, de vida intensa, voz melodiosa e canções tristes é bastante referenciada em diversas publicações sobre a música brasileira entre as décadas de 1950 e 1970, tanto que o escritor Ronaldo Conde Aguiar, ao lançar o livro “As divas do Rádio Nacional” (2010), que celebra as grandes estrelas do rádio inclui perfis de Dolores Duran e Maysa, com sínteses biográficas das trajetórias artísticas das cantoras, revelando acontecimentos marcantes, além de registrar a discografia, participações em filmes, novelas e peças teatrais.

Maysa também foi objeto de pesquisas acadêmicas, tanto de dissertações como de uma tese, entre as quais se destaca o texto de doutoramento, defendido em 2010, da pesquisadora Valentina da Silva Nunes, com o título “*Baú de Máscara: o arquivo da cantora e compositora Maysa*”.

A referida tese enfoca não apenas o lado artístico-musical da cantora, mas também seus aspectos mais íntimos, apresentando seus poemas, suas pinturas e cartas, escritas em vários cadernos que a artista colecionava.¹⁵⁹

O que existe no arquivo pessoal de Maysa é em sua maior parte fragmentado e disperso, sem articulação pensada ou aprofundamento temático, sem uma intenção ou imagem de vida em devir. Esse material, mediante minha intervenção para digitalizá-los, resultou em 2.889 arquivos, onde 1.717 são reproduções de textos e 1.172 reproduções de imagens. A maioria do que existe ali foi registrado pelo sujeito Maysa no tempo do próprio acontecimento. Nesses textos não há tampouco elucubrações teóricas e/ou opinativas anotadas ou mesmo passagens mais extensas que pudessem justificar ou explicar os seus passos artísticos ou as opções estéticas entre os gêneros que cantou e com os quais se envolveu, incluindo aí os músicos com quem conviveu. (NUNES, 2010, p.24).

Nunes também faz um minucioso trabalho comentando as entrevistas e publicações nas revistas e jornais da época que enfatizavam a vida pessoal e profissional da cantora, sendo que tentando desmistificar a fama de vida infeliz da personagem questiona:

Mas será que Maysa realmente viveu como aparecia e aparece nas fotos? Nesse estar-aí permanente? Seriam suas imagens pessoais e profissionais suficientes para contar - ou mostrar - a sua vida? Mas qual vida? A resposta para essas perguntas poderiam justificar, num exercício de imaginação, a tentativa que esses veículos populares fizeram de apresentar em seguida uma nova forma de “biografar” Maysa. (NUNES, 2010, p.244)

A autora assinala a dramatização da vida da artista, através da qual estas revistas “criam” uma fotonovela¹⁶⁰, colocando a vida da cantora como alavanca para vendas dos tabloides, ampliando uma tradição da época do rádio em que as publicações se promoviam noticiando a vida e os escândalos das estrelas do meio artístico.

O trabalho de Nunes (2010) é essencial para entender a personagem como um todo, não apenas seu lado artístico, de cantora e compositora, que muitas vezes era confundido, até por ela mesma, com o lado íntimo e pessoal.

Ao longo de sua carreira artística, Maysa compôs trinta canções e gravou vinte 78 RPM, quarenta e um compactos, trinta e quatro LPs e, mesmo depois de sua morte,

¹⁵⁹ A autora obteve acesso a essas fontes primárias a partir da disponibilização das mesmas, pelo jornalista e biógrafo Lira Neto e, pelo filho de Maysa, o diretor de televisão, Jayme Monjardim.

¹⁶⁰ Segundo Nunes (2010), a revista em questão seria “Sétimo Céu” edição de maio de 1960, que publica uma edição especial sobre a trajetória da cantora, divulgando uma série de fotos com o título “Maísa, o drama de uma vida”. Assim a revista divulga sua edição: “Iniciamos, com a vida de Maísa, uma nova série de lançamentos de SÉTIMO CÉU. Serão os nossos números especiais, dos quais este é o primeiro. Maísa tem uma carreira vitoriosa, mas uma existência em que a angústia parece ser a sua constante. Convidamos você a conhecê-la melhor”. (NUNES, 2010, p. 245)

foram regravados sete LPs e doze CDs (NETO, 2007, p. XX)¹⁶¹. Em meio a uma discografia tão extensa iremos mencionar no presente trabalho apenas os álbuns do começo de sua carreira e os últimos lançados na década de 1970, com o foco naqueles em que se encontram as composições da artista.

3.1 A MEMÓRIA DE MAYSA: NARRATIVAS SOBRE A BELEZA, A VOZ, O SUCESSO E A VIDA ATRIBULADA.

A cantora nasceu no Rio de Janeiro, mas logo retornou à Vitória (ES) de onde os seus pais eram originários, Alcebiádes Guaraná Monjardim, membro de uma rica e tradicional família do Espírito Santo e que detinha certo poder político no Estado, e Inah Figueira, filha de um importante arquiteto.

No entanto, quando Maysa tinha apenas um ano de idade, seu pai, que atuava como Deputado Estadual quando surge o Estado Novo, foi nomeado para um cargo público no interior de São Paulo.

Alcebiádes Monjardim exerceu seu mandato de deputado estadual até 10 de novembro de 1937, quando Getúlio Vargas instalou a ditadura do Estado Novo. Para compensar aqueles que o apoiaram politicamente, o Governo Vargas concedeu postos importantes aos seus correligionários. Como Alcebiádes era um deles, foi convidado para desempenhar seu cargo de Fiscal do Imposto do Consumo em Bauru, no interior de São Paulo. (NEVES, 2008, p.27).

Através de seus contatos políticos Alcebiádes Monjardim consegue uma transferência para a capital paulista, o que possibilitará a matrícula da cantora em um importante e tradicional colégio interno, o Sacré Coeur de Marie, destino da maioria das moças de família importante da época.

A jovem, no entanto, não se adapta ao regime de internato e aos treze anos é transferida para um colégio de externato, também muito tradicional na capital paulista, o Ofélia Fonseca, mas, mesmo estudando nos melhores colégios, a futura artista, assim como Dolores Duran, não concluiu os estudos.

Já na infância sonhava em ser cantora e aprendeu a tocar piano com a tia Lia Monjardim e violão com Silvio Caldas. Nesta época era muito raro uma moça tocar

¹⁶¹ Discografia retirada do livro *Só em uma multidão de amores – Maysa*, de Lira Neto, 2007. A lista completa das músicas de cada disco pode ser acessada no link 1945-1956 do site Cantoras do Brasil (em <http://www.cantorasdobrasil.com.br/> , Visitado em 29/08/2017).

violão, pois o instrumento era associado à marginalidade, mas o convívio da família Monjardim com diversos músicos que frequentavam a sua casa, como Elizeth Cardoso e o próprio Silvio Caldas, legitimava o instrumento para além dos preconceitos sociais.¹⁶²

Maysa gostava de cantar e tocar violão nas reuniões de família e ali já mostrava grande domínio vocálico, buscando estudar canto para se aperfeiçoar.

A colega Leda Demasi lembraria de Maysa empunhando o violão em festinhas na casa de amigas, cantando com desenvoltura, enquanto as demais se esforçavam para disfarçar o misto de admiração e inveja em relação àquela garota despachada, que tinha fama de namoradeira e cujos pais a deixavam tocar outro instrumento que não o piano clássico ao qual se dedicara ao longo de oito anos de rigoroso estudo com uma tia. "Escapei de ser pianista porque, em cada concerto que ia participar, minha avó fazia aquele vestido cor-de-rosa e eu caía doente, com sarampo ou catapora", diria. (NETO, 2007, p. 42)

Na adolescência, Maysa já se mostrava muito a frente de seu tempo, causando espanto nas moças de famílias tradicionais que frequentavam o Colégio Ofélia Fonseca, gostava de se maquiar e marcar seus olhos verdes, além de levar várias suspensões por não ir com o uniforme a escola e burlar regras da instituição, ou mesmo, provocar inveja e indignação ao desfilar com vestimentas masculinas, começa a beber e a fumar¹⁶³.

Também é a partir da adolescência que se manifesta o gosto pela escrita, quando ela faz uso de um diário, escrevendo pequenos acontecimentos do cotidiano de maneira poética e que originou sua primeira canção, *Adeus*, escrita com apenas 12 anos de idade e que foi lançada posteriormente em seu primeiro LP, em 1956.

Os diários revelam uma mulher romântica e sonhadora, com relatos de passeios, ida ao cinema, compras, coisas comum das jovens da sua idade, e também, não tão comum assim, referência aos vários romances que manteve no período.

São nesses diários que a cantora registrou o começo de seu interesse por André Matarazzo, filho de uma importante família industrial de São Paulo, e mesmo com a contrariedade inicial dos pais, pois Maysa tinha apenas 15 anos e André contava com 33, 18 anos a mais do que ela, começaram a namorar.

¹⁶² O violão, por exemplo, representava um dos signos da ociosidade, da instabilidade, vadiagem. Os músicos que utilizavam o violão em suas composições musicais eram rechaçados, quando não eram presos. A contraposição era feita em relação ao piano, instrumento erudito e almejado pelas famílias aristocráticas. Talvez por esse motivo, as marchinhas de carnaval de Chiquinha Gonzaga não tenham sido impedidas de adentrar os lares dos rádio-espectadores brasileiros. A pianista popular é autora de "Ô abre alas", primeira marcha de carnaval, composta em 1899. (JACOMEL, 2012, p. 30).

¹⁶³ Em uma entrevista a Revista *O Cruzeiro*, em 1958, Maysa, declara "No começo, a bebida funcionava para mim como uma espécie de muleta! Eu bebericava um pouquinho para criar coragem de entrar no palco". (LIRA, 2007, p. 87)

O casal era frequentador assíduo da boate mais glamorosa de São Paulo¹⁶⁴, Oásis, subsolo do Edifício Esther, que foi palco de apresentações de estrelas como Dick Farney e a cantora francesa Edith Piaf e onde Maysa chegou a se apresentar algumas vezes antes da fama em eventos beneficentes organizados por Odete Matarazzo. .

Em 1955, Maysa e André Matarazzo casam-se na Catedral da Sé, em São Paulo, tornando-se uns dos eventos mais divulgados pelos meios midiáticos da época, sendo que a igreja, que estava em reforma desde 1913, aproveitou o casamento de uns dos nomes mais importantes da cidade para sua reinauguração oficial. A importância social do acontecimento era tanta, que o Papa Pio XII enviou, direto de Roma, uma mensagem ao casal e foi transmitida pelo Cardeal dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta, que regeu a cerimônia de casamento. (NETO, 2007, p.58)

Diante de tamanha superprodução, era de se esperar que o casamento de André Matarazzo e Maysa virasse um prato cheio para colunistas sociais renomados, como Jacinto de Tharmes (Correio da Manhã, RJ), Tavares de Miranda (Estado de S. Paulo) e Ibrahim Sued (O Globo). As principais publicações de circulação nacional deram ampla cobertura à união. (NEVES, 2008, p.42)

A vida de casada, no entanto, não era tão empolgante para Maysa, que se sentia cada vez mais sozinha, mesmo quando acompanhando o marido a eventos sociais ou reuniões de trabalho e a monotonia a fez debruçar sobre seu violão e escrever várias músicas, inspiradas em suas angústias e tristezas.

No mesmo ano, grávida de seu único filho, Jayme Monjardim¹⁶⁵, a cantora vive uma fase de depressão, descuidando da aparência, engorda muito, atingindo 90 quilos no período da gravidez.

¹⁶⁴ Naquela época em São Paulo, as famílias se reuniam aos domingos, caminhavam do Centro até ao bairro do Pacaembu, que ainda era um bairro com pouquíssimas construções, e nas relvas faziam piqueniques. As lojas comerciais mais famosas eram a Galeria Paulista de Modas, a Casa Kosmos, a Casa Bonilha, o Mappin Store e a Casa Anglo Brasileira. A Casa Fasanello era a lotérica mais procurada e os cursos de datilografia, muito importantes para uma boa colocação no mercado de trabalho, eram feitos na Escola Underwood em Perdizes, e pelas ruas e avenidas, os bondes da Light marcavam o cartão postal da cidade. (NUNES, 2014, p.197)

¹⁶⁵ O relacionamento que a cantora manteve com o filho foi mínima, pois ao longo de sua carreira este ficou sob a tutela dos avós maternos e quando obteve idade para estudar, foi matriculado em um internado, sistema de ensino que Maysa já tinha vivenciado e repugnava. A convivência entre eles era dificultada pelas atividades artísticas da mãe, que vivia em turnês, e foi marcada por tensões, e um dos últimos contatos de Jayme com sua mãe foi quando ele tinha vinte anos, tinham voltado a se falar a pouco tempo, e o filho conversara com a mãe sobre a decisão de se casar, escolha que esta achava equivocada, pois achava o filho muito jovem para casar. Logo após o casamento, quando retornava da lua de mel, Jayme soube da tragédia que vitimou sua mãe. (NETO, 2007, p. 334).

Nessa época Maysa é apresentada por seu pai, Alcebíades, a Roberto Corte Real, famoso produtor musical que vendo-a cantar propõe um contrato e a gravação de um disco. A ideia de gravar um disco empolga-a, mas seu marido não apoiou, pois para a tradicional família Matarazzo ter seu sobrenome associado a uma artista não era aconselhável.

Algum tempo depois, André acabou cedendo a ideia do disco, mas exigiu que a esposa seguisse algumas regras: esperar o nascimento do filho, não assinar o nome Matarazzo¹⁶⁶, reverter a verba para o Hospital Central do Câncer, caracterizando o disco como uma produção para fins beneficentes¹⁶⁷ e não ter fotos da cantora na capa e nem contracapa do LP. (NEVES, 2008, p.46)

O disco de 10 polegadas é lançado nos fins de 1956, pela gravadora RGE, com o nome *Convite para ouvir Maysa*, trazendo oito sambas-canções autorais, inclusive a canção composta quando Maysa tinha apenas 12 anos, *Adeus*, as outras faixas são: *Marcada; Não vou querer; Agonia; Quando vem a saudade; Tarde triste; Resposta e Rindo de mim*, em um LP com tiragem inicial de 500 cópias.

Todas as músicas eram no estilo fossa, melancólicas, que é a marca do samba-canção e deixavam claro que Maysa era uma compositora que preenchia todos os requisitos do estilo dor-de-cotovelo, com letras de um eu-lírico angustiado, cheio de sofrimento em silêncio, choro de solidão e tristeza pessoal.

Na capa do disco (Figura 10), apenas a foto de um arranjo de orquídeas, flores que remetem ao refinamento e a delicadeza, fotografada por Dirceu Côrte-Real, com um fundo azul, com o arranjo, destacando as cores rosa, amarela e vermelha, acompanhado de um cartão de visita com o nome do LP.

¹⁶⁶ Como mencionamos nos capítulos anteriores, ser cantora era sinônimo de mulher de vida fácil, boêmia e irresponsável, não sendo valorizada pela sociedade. Por esse motivo, quando uma jovem da classe alta se aventura na vida artística, principalmente como cantora ou atriz, a reação dos familiares, na maioria das vezes, é de renúncia, obrigando a cantora a utilizar nome artístico para não ter nenhuma associação com a família tradicional. O sobrenome da cantora apareceu apenas na contracapa, de forma discreta. (NETO, 2007, p. 64).

¹⁶⁷ Segundo Neves (2008), essa exigência do marido seria uma forma da cantora ser reconhecida como amadora e não como profissional, amenizando o impacto sobre o nome da família Matarazzo.

Figura 10: Capa e contracapa do LP 10 polegadas *Convite para ouvir Maysa*, RGE, 1956.



Fonte: <https://www.discogs.com/Maysa-Convite-Para-Ouvir-Maysa/master/1030027>
15/09/2017.

Visitado em

O disco demorou um pouco para se tornar conhecido, pois não era muito divulgado nas rádios e as poucas tiragens vendidas, estavam com os amigos e parentes da família Monjardim e Matarazzo. Até que no fim de novembro, o jornalista e compositor, Jorge Costa Nascimento ¹⁶⁸, publica uma crônica no jornal Diário Carioca, elogiando o disco. Neto (2007) publica essa crônica em sua biografia:

Estou fechado numa sala. Oferecem-me a voz de Maysa Matarazzo e afundo na poltrona. Maysa me pega distraído e, pouco a pouco, vai me envolvendo todo. Que tenho? Por que estou assim tão embevecido? Afinal de contas, sou um sujeito acostumado a lidar com vozes e interpretações. Conheço de perto os recursos vocais de Elizeth, choro aos pés de Piaf, em suma: sou um sujeito de ouvido acostumado às vozes humanas. Por que estou assim? Já ouvi "Marcada", "Não vou querer", "Agonia" e "Quando vem a saudade". Quero tocar a outra face do "*long-playing*" e de emoção não consigo. "Marcada" está dentro de mim, "Não vou querer" segura a manga do meu paletó, "Agonia" me sacode o peito e "Quando vem a saudade" acaricia os meus cabelos. [...] (NETO, 2007, p. 74).

Após essa crônica as vendas do LP dispararam e Maysa começou a tocar nas emissoras de rádios, primeiramente nas rádios cariocas e logo depois em todas as emissoras espalhadas do país e devido ao repentino sucesso a Rádio Mayrink Veiga, do Rio de Janeiro, convidou-a para uma apresentação em seu programa de auditório¹⁶⁹.

O sucesso de seu primeiro disco lançou-a definitivamente como cantora e compositora de samba-canção, ganhando em 1957, o prêmio de “os melhores do ano de 1956”, apontada como “a maior revelação feminina”, “o melhor compositor”, e “o melhor letrista”.

Logo surgem outros convites para apresentação nas rádios e programas de TV e a gravação do segundo álbum da cantora.

Como, numa bola de neve, as rádios passaram a tocar o disco, a RGE se viu obrigada a prensar milhares de cópias e Maysa tornou-se sensação nacional. No texto de apresentação do LP duplo “Para sempre Maysa”, lançado em 1977, José Scatena admite que a companhia não esperava esse retorno imediato do público e da crítica: “Se disséssemos que acreditávamos no sucesso de suas composições estaríamos mentindo. Entretanto, como empresários, sentimos o ineditismo do lançamento e nos arriscamos. Foi o início”. (NEVES, 2008, p. 49)

¹⁶⁸ Nessa época, o compositor assinava com o pseudônimo de Ricardo Galeno.

¹⁶⁹ Neto (2007) descreve que nessa apresentação, algumas pessoas ao ouvirem o nome da cantora ser anunciado, deixaram o auditório “Sem nenhuma explicação, ao ver anunciado o nome da próxima atração, alguns dos presentes ao auditório da emissora teriam saído à francesa - não se sabe se porque Maysa era uma artista ainda pouco conhecida ou se aquilo representava alguma espécie de represália contra ela”. (p.77)

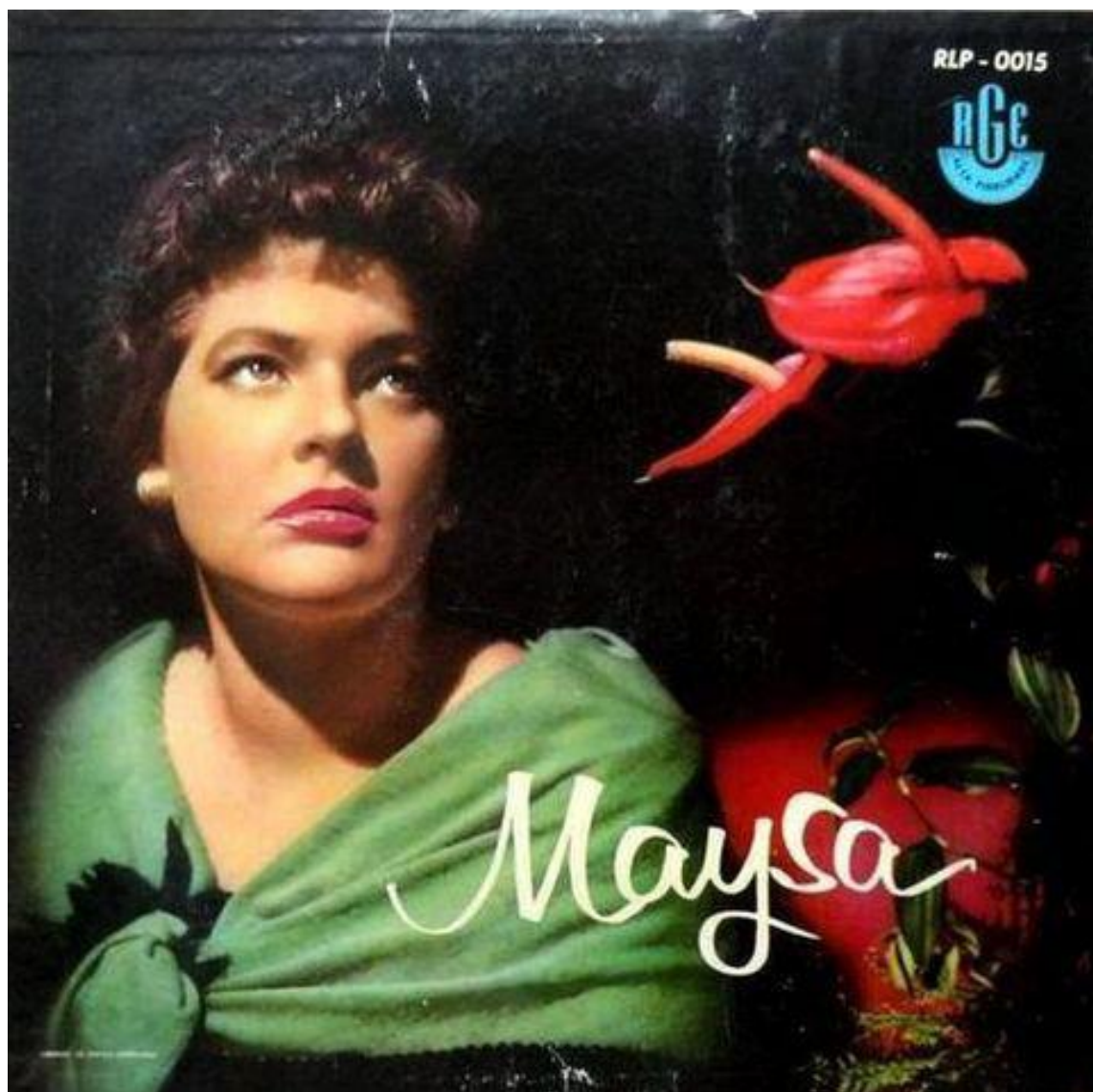
Todo esse sucesso fez com que abatesse uma grande crise em seu casamento, já que André Matarazzo sentia-se muito incomodado com toda a repercussão midiática que a esposa estava tendo, o que culminou em inúmeras brigas e na separação do casal.

O fim do casamento abalou profundamente a cantora, e isso acentuou em suas letras, que tornavam-se cada vez mais "músicas de fossa".

Assim surgem as canções *Ouça* e *Meu mundo caiu*, dois ícones compostos por ela nos anos de 1957 e 1958. A primeira canção foi lançada em seu segundo disco de 10 polegadas, intitulado *Maysa*, com três músicas autorais, *Ouça*, *Escuta Noel* e *O que*, sendo a primeira um sucesso imediato. As outras canções são: *Se todos fossem iguais a você*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, *To the end of earth*, de J. Sherman e N. Sherman, *Franqueza*, de Fernando Cesar e *Un jour tu verras*, de Van Parys e Moulodji, o que revela seu interesse em mostrar-se como intérprete de música estrangeira, cantando clássicos do cancionero americano e francês.

Neste segundo álbum, criado quando a cantora ainda estava casada, e a capa do disco (Figura 11), finalmente com sua foto, Maysa surge trajando um vestido preto com um chalé verde e com um olhar perdido e pensativo, ao lado de um vaso de antúrios e o fundo escuro.

Figura 11: Capa do segundo LP de 10 polegadas, *Maysa*, RGE, 1957.



Fonte: <http://maysamonjardimoficial.blogspot.com.br/search/label/1957> Visitado em 15/09/2017.

Sobre o grande sucesso da canção *Ouçã*, com seus versos “*Ouçã, vai viver sua vida com outro bem/ Hoje eu já cansei de pra você não ser ninguém*”, Aguiar (2010) comenta:

Em 1957, o grande coqueluche era ouvir Maysa cantando “*Ouçã*”. As donas de casa morriam de dó ao ouvi-la – e especulavam sobre a vida da moça narrada naquela letra repleta de tristeza e sofrimento. As versões sobre a vida de Maysa convergiam sempre no sentido de pintar o marido (pobre André!) como um sujeito indiferente, que só pensava nos negócios e em ganhar dinheiro, que permanecia no escritório até tarde. Maysa era – e a letra de “*Ouçã*” provava - a mulher sofrida, que ficava em casa, abandonada e carente, mendigando atenção e carinho, a quem amava perdidamente. (AGUIAR, 2010, p.41).

Em 1958, Maysa já é conhecida no Brasil inteiro, recém desquitada, sua vida se divide entre a cidade de São Paulo e a do Rio de Janeiro, decidindo ficar nesta última logo após o fim de seu casamento. A separação da cantora rendeu páginas e mais páginas nas revistas e jornais da época, sendo que muitos publicaram que Maysa escolheu a vida de cantora à de casada, como o jornal *Última Hora* que declarou: “E a arte venceu, Maysa preferiu o desquite. Morre um romance. Nasce uma artista”. (NETO, 2007, p. 88)

O fim do casamento também foi muito criticado pela mídia, que caracterizou a cantora como oportunista, afirmando de que ela havia usado o casamento e o nome da família Matarazzo apenas para se autopromover. No jornal *Diário Carioca*, Nestor de Holanda, jornalista que adorava destilar notícias contra a cantora, escreve:

"Maysa estará amanhã ao microfone da Rádio Mundial, para ser entrevistada por Graciete Santana, no Programa das donas de casa. Será audição curiosa, justamente porque a cantora acaba de se desquitar e, conseqüentemente, deixou de ser dona de casa". (NETO, 2007, p.90).

Logicamente o preconceito contra uma mulher desquitada era grande, e ainda mais de uma artista que se apresentava nas noites e ainda bebia e fumava em publico. A vida de outra cantora também já tinha ganhado holofotes após seu desquite, pois Dalva de Oliveira era notícia praticamente em todos os jornais no fim da década de 1940 e começo da década de 1950, depois desta se desquitar de Herivelto Martins, em meio as brigas e traições do marido, a cantora era culpabilizada pela separação, por ser artista e não dar atenção adequada ao cônjuge e aos filhos.

O filho do casal, Pery Ribeiro (2009), relata como era a vida de uma mulher desquitada na época:

Essa mulher – Dalva de Oliveira e outras do período – (...) vivia o paradigma de que o casamento era para toda vida e que devia obediência ao marido. Jamais havia para a mulher da época a hipótese de deixar o marido. Seria um escândalo inadmissível! Daí haver um conformismo arraigado em sua cabeça. Se tivessem sorte no casamento, ótimo! Senão, teriam de suportá-lo, a qualquer preço, até o fim. (RIBEIRO, 2009, p. 99)

Assim, muitas mulheres eram coagidas a aceitarem as traições e a violência dos maridos pelo receio de que com o desquite teriam que enfrentar o julgamento da sociedade e da família, sendo que as que rompiam os “sagrados laços do casamento” eram consideradas um mau exemplo para as outras moças e as mulheres casadas.¹⁷⁰

Mas Maysa não estava preocupada com as críticas que recebia e continuava trabalhando muito para manter o padrão de antes. Nesse ano, foi premiada com o disputado *Troféu Roquette Pinto* de *A melhor cantora de 1958*, do qual já havia recebido, o mesmo prêmio como cantora revelação de 1957. Ganha também o *Troféu Chico Viola* como melhor disco e é premiada com a mais importante voz feminina do país, todas essas premiações são conferidas pelo jornal *O Globo*, que em 1957 havia conferido a ela o *Disco de Ouro* de cantora revelação.

Morando definitivamente no Rio de Janeiro, vai apenas para São Paulo ver o filho Jayme, que ficou com seus avôs maternos, e para gravar um programa semanal na TV Record, onde apresenta *Encontro com Maysa*, realizando entrevista com artistas e cantores e divulgando seus grandes sucessos.

Seu terceiro LP é lançado em 1958, disco de 12 polegadas, gravado nos estúdios da RGE, contendo doze canções, dessas quatro de sua autoria. O álbum *Convite para ouvir Maysa nº2*, traz a música *Meu mundo caiu*, *Felicidade Infeliz*, *Mundo novo* e *Diplomacia*, sendo a primeira a canção que abria o LP e logo foi considerada pela crítica a música de maior sucesso do ano.

Ainda no LP, Maysa grava as canções *No meio da noite*, de J. M. da Costa e Aloysio Figueiredo; *Bronzes e cristais*, de Nazareno de Brito e Alcyrr Pires Vermelho; *Por causa de você*, da compositora e sua amiga Dolores Duran e Tom Jobim; *Bom dia tristeza*, Adoniram Barbosa e Vinicius de Moraes; *Bouquet de Isabel*, de Sergio

¹⁷⁰ Apesar dos moralismos da época algumas questões começaram a ser mais discutidas na década de 1950 como: crise no casamento, divórcio, o destino dos filhos e, de uma maneira mais encoberta, o aborto. Esse último assunto começou a entrar em discussão devido o sucesso da radionovela “O direito de nascer” de 1950 onde a personagem vivia o dilema de ter ou não um filho de uma relação proibida. (LENHARO, 1995)

Ricardo; *E a chuva parou*, dos compositores Ribamar, Esdras Pereira da Silva e Victor Freire e *Meu sonho feliz*, de Nanai.

Aos 22 anos, a jovem Maysa era uma das estrelas mais bem pagas da música brasileira. A estréia da temporada na boate La Bohème, que lhe renderia um cachê de 140 mil cruzeiros por semana, cerca de 30 mil reais (valor considerado astronômico para os padrões da época), havia sido um sucesso. Era rica, famosa e cortejada por homens que dariam tudo para dividir um drinque com ela naquele abafado fim de noite do verão carioca. (NETO, 2007, p. 13).

Na capa do disco (Figura 12), traz uma foto de Maysa séria e delicada¹⁷¹, focando o verde de seus olhos, que será um marco da sua carreira, e no canto inferior direito o cartão com o título do álbum. Na contracapa ainda está o nome – Maysa Matarazzo.

¹⁷¹ A foto foi tirada de uma sessão de fotos de Indalécio Wanderley para a revista O Cruzeiro, em 1958.

Figura 12: Capa e contracapa do LP, 12 polegadas, Convite para ouvir Maysa nº2.



Fonte: <https://www.discogs.com/Maysa-Matarazzo-Invitaci%C3%B3n-Para-Oir-a-Maysa-N%C2%BA-2/master/916708> Visitado em 15/09/2017.

O disco conta com os arranjos do maestro Enrico (Henrique) Simonetti¹⁷² e Orquestra da gravadora RGE. O LP alcança uma incrível vendagem e torna-se o melhor álbum da cantora, sendo a música *Meu mundo caiu* a mais tocada do ano.

Os algozes de sempre foram obrigados a dar o braço a torcer: a voz de Maysa parecia mais segura que nunca, os arranjos a cargo do maestro Enrico Simonetti eram soberbos e o repertório reunia, com rara habilidade, composições inéditas da própria Maysa a canções assinadas tanto por nomes consagrados da MPB como por jovens talentos de que pouca gente até ali ouvira falar. Um solo de trombone na introdução da primeira faixa impunha o silêncio imediato a qualquer ouvinte mais sensível. (NETO, 2007, p. 99)

Neto ainda declara,

Após o lançamento de *Convite para ouvir Maysa 2*, a autora de "Meu mundo caiu" entrou para o primeiro time das estrelas da música popular brasileira. Em consequência, passou a ser assídua freqüentadora das mesas mais badaladas da noite carioca. Sempre era vista ao lado de uma turma inseparável, formada por Stanislaw Ponte Preta, Dolores Duran e Antônio Maria, uma espécie de santíssima trindade da boemia em Copacabana. (NETO, 2007, p. 102).

Devido a esse sucesso, a vida da cantora torna-se cada vez mais agitada, shows nas boates, programas de TV e rádio, entrevistas, propagandas e turnês que pelo ritmo frenético com que se sucedem ajudam a aproximar Maysa com o consumo excessivo do álcool, que se torna cada vez mais constante, antes e depois dos shows e dos programas televisivos.

O alcoolismo e a depressão levam a cantora no começo daquele ano, 1958, à uma tentativa um suicídio cortando os punhos, situação que de notícia converte-se em escândalo espalhado pelas revistas e embora a cantora tentasse explicar o ocorrido como um simples acidente doméstico uma nova tentativa acontece no mês seguinte, causando grande especulação da imprensa.

¹⁷² Pianista e cantor italiano foi um dos maestros mais importantes na história da música popular brasileira. Também Condutor, arranjador, compositor e fazia o mesmo papel que os produtores/arranjadores atuais. Nasceu na Itália em 1924 e foi menino-prodígio, começou a estudar música aos quatro anos de idade. Chegou ao Brasil em 1949, chamando a atenção de quem o ouviu ao piano liderando o trio instrumental do Nick Bar. Sua primeira composição importante por aqui foi feita sob encomenda para a Companhia de Teatro Brasileiro de Comédia, na peça "Anjo de Pedra" em 1950. Seguiram muitos outros trabalhos em rádio, cinema, teatro e televisão. Apresentava um programa de TV com Lolita Rodrigues e era dirigido por Jô Soares. O programa chamado "Simonetti Show" se destacava, pois misturava música com apresentações de humor. Bibliografia disponível em: <http://bossa-brasileira.blogspot.com.br/2011/12/blog-post.html> Visitado em 15/09/2017.

Os apelos de Maysa foram em vão. O comportamento pouco ortodoxo fazia dela um alvo fácil para o apetite da mídia. As especulações sobre os exatos motivos das duas prováveis tentativas de suicídio eram as mais variadas, mas todas apontavam para causas passionais. Os jornais que bisbilhotavam a vida da cantora afirmavam que ela estava arrasada porque, dias antes, brigara feio e pusera para fora de casa aos pontapés um dos muitos namorados dessa época, o playboy Marco Túlio Galvão Bueno, conhecido nas rodas noturnas do Rio como "Marquinho, o bom". (NETO, 2007, p. 16)

A imprensa sensacionalista da época não perdia um deslize da cantora, assim, logo depois da divulgação de seu quarto álbum pela gravadora RGE, *Convite para ouvir Maysa nº3*, recebeu várias críticas negativas na imprensa.

O LP foi produzido às pressas, com um claro apelo mercadológico, pois a equipe da RGE, animada com os sucessos dos discos anteriores, quis gravar mais um disco o mais rápido possível, pois *Convite para ouvir Maysa nº2*, que fora gravado no começo do ano de 1958, com o estrondoso sucesso da música *Meu mundo caiu*, teve vendagem muito acima de qualquer expectativa.

Então, no fim do ano a gravadora já preparava outro álbum para a cantora e o resultado refletia o cansaço e o desânimo da artista, após uma longa turnê e com vários shows na agenda, o que refletiu nas rotinas das gravações e resultou em um trabalho inferior ao padrão musical da cantora.

O *Convite para ouvir Maysa nº3* recebeu artilharia pesada de todos os lados, inclusive de entusiastas assumidos da cantora. 'Diríamos que tudo foi improvisado, sem planejamento e sem direção. Um lançamento que deveria apresentar envergadura artística das melhores e, ao contrário, apresenta-se como uma verdadeira colcha de retalhos. Maysa foi sacrificada', escreveu o colunista Jaime Soares no domingueiro *Shopping News*. (NETO, 2007, p.105).

A cantora declarou logo depois das críticas "que a RGE insistiu em lançar o disco. Livro-me de qualquer responsabilidade com respeito a ele", mas com um contrato de exclusividade de quatro anos esse seria apenas um dos primeiros desentendimentos entre a intérprete e compositora e a gravadora. (NETO, 2007, p. 105).

O disco, um LP de 12 polegadas, trazia três composições de Maysa, *Saudades de mim*, *Fala baixo* e *Maria que é triste*, sendo que essas duas últimas marcam o início de sua parceria musical com o maestro Henrique Simonetti, que no decorrer de sua carreira irá compor com ela mais quatro canções.¹⁷³

¹⁷³ Maysa contou com a colaboração de parceiros para compor dez canções, das quais seis foram feitas com Henrique Simonetti, que foi arranjador de vários discos da cantora. As outras canções foram compostas com Roberto Menescal (*Me deixe só*), Vera Brasil (*Amor paz*), Júlio Medaglia (*Nós*) e Erlon

As outras oito músicas são *Mundo vazio*, de Antônio Bruno e Amaury Medeiros; *Candidata a triste*, de Paulo Tito e Ricardo Galeno; *É preciso dizer adeus* e *Eu não existo sem você*, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim; *Pedaços de saudade*, de Edson Borges; *Suas mãos*, de Pernambuco e Antônio Maria; *As praias desertas*, de Tom Jobim; *Bom é querer bem*, de Fernando Lobo e *Conselho*, de O. Guilherme e Denis Brean.

A imprensa especializada da época, como já foi comentado, criticou duramente o álbum da cantora e assinalou sobretudo que sua voz, que parecia tremula e sem segurança, não lembrava em nada os méritos do disco anterior.

O LP trazia em sua capa (figura 13), uma bela foto em close dos olhos de Maysa, imagem que foi cedida, novamente, pela revista *O Cruzeiro*, de sua reportagem com a cantora no começo do ano de 1958 e tirada pelo fotógrafo Indalécio Wanderley¹⁷⁴. Pela primeira vez, no long-play de Maysa, a RGE coloca na capa o nome das canções que compõe o disco em um fundo azul, onde se destaca uma brecha com a foto da cantora e no canto inferior direito o título – *Convite para ouvir Maysa nº3*.

Chave e David Nasser (*Não é mais meu*). Henrique Simonetti, maestro nascido na Itália em 1924 e que vem para o Brasil em 1949, conheceu a cantora na década de 1950, quando participou dos arranjos de seus primeiros discos pela RGE, sendo parceiro desta em *Maria que é triste* (1956), *Fala Baixo* (1958), *Desertos de nós dois* (1959), *Você* (1959), *Vem comigo* (1960) e *Voltei* (1960). Uma pequena biografia do maestro encontra-se disponível no blog Bossa-brasileira:

<http://bossa-brasileira.blogspot.com.br/2011/12/blog-post.html> Visitado em: 23/10/2017.

¹⁷⁴ Indalécio Wanderley, era fotógrafo da revista *O Cruzeiro*, nasceu no Ceará e foi um dos maiores repórteres fotográficos do Brasil. Era especialista em fotografar concursos de misses e fotografou todos os concursos do gênero para a revista *O Cruzeiro* dos anos 1950 a 1960. Disponível em <http://passarelacultural.blogspot.com.br/2008/04/sexo-nostalgia-elenice-barreto-e.html> Visitado em: 15/09/2017.

Figura 13: Capa do álbum “Convite para ouvir Maysa, nº 3”, lançado em 1958, pela RGE.



Fonte: <https://www.discogs.com/Maysa-Convite-Para-Ouvir-Maysa-N%C2%BA-3/master/1041220>
Visitado em 15/09/2017.

A ascensão artística de Maysa proporcionou-lhe momentos de alegrias e, ao mesmo tempo, frustrações.

Em 1958 a mulher recém-separada já consolidou sua posição tanto de cantora como de compositora, tem um comportamento que foge dos padrões estabelecidos pela sociedade da época, no qual fuma, bebe, toca vilão, canta nas boates, é boêmia e namoradeira, na busca de um parceiro que preenchesse sua solidão e fizesse desaparecer sua tristeza.

Neste contexto, a artista era alvo fácil da imprensa sensacionalista e em uma das reportagens da revista Escândalo, na edição de agosto de 1958, o título “Maysa Matarazzo: meu destino é pecar”, de Fredy Daltro, aparece a seguinte avaliação sobre seu comportamento:

"Maysa está seguindo um caminho que fatalmente a conduzirá à ruína e à degradação moral: a bebida. Desde que se separou do marido, um respeitável cavaleiro de São Paulo, ela parece que se transformou em uma máquina movida a álcool e destituída de qualquer sentimento" (NETO, 2007, p. 107).

Essa fase conturbada, em meio a um sucesso no país e fora dele, é marcada por uma infelicidade explícita, e em várias entrevistas concedida para as revistas da época isso é reafirmado, como em uma situação, citada por Neto (2007, p. 104), quando o fotógrafo José Castro, da Revista do Rádio, pediu que a cantora sorrisse para a câmera e ela responde prontamente: “Por que sorrir? Não há motivos para tal. Eu não sou feliz”.

Foi um ano cheio, em que gravou dois álbuns, o primeiro tornando seu talento ainda mais conhecido e o segundo com algumas críticas apontadas pelos especialistas, realizou vários shows pelo Brasil, programas de TV, filmes e participação em emissoras de rádios, uma turnê em Buenos Aires e muitas reportagens nas revistas especializadas. E também foi um ano que mostrou os transtornos da cantora, tanto com os alcóolicos quanto os alimentares, pois ela vivia fora do peso, usando remédios moderadores de apetites, além das tentativas de suicídios, de escândalos nos shows e de um acidente de carro no fim daquele ano.

Maysa sofreu cortes profundos e teve escoriações generalizadas pelo corpo. Precisou de uma sutura de oito pontos no queixo, além de curativos no supercílio esquerdo, que se abriu e ensangüentara todo o rosto. À altura do abdome, o choque com o volante do carro provocou uma lesão considerada de alta gravidade pelos médicos. “Bêbada e com ferimentos, Maysa foi atendida no pronto-socorro”, informou a Folha da Noite. (NETO, 2007, p. 30)

Maysa negava a tentativa de suicídio, justificando-se que jamais quis se matar, mas isso não diminuiu o alvoroço da imprensa em cima da cantora, pois ela vinha de vários episódios que misturava envolvimento com o desgosto e com o álcool. Em uma entrevista, para a revista *Ele e Ela*, em agosto de 1975, Maysa confessou ao ator e diretor de teatro Clovis Levi que tentou suicídio várias vezes e, segundo ela, depois que Levi comenta ser “evidente que uma pessoa que vive tentando suicidar não está mesmo a fim de morrer”:

“Também acho. Eu sei que não quero morrer. Mas acontece que tudo isso é uma espécie de apelo, um pedido de proteção. A gente de repente, se vê só, se sente rejeitado. E a gente sabe que uma tentativa de suicídio traz de novo para perto de nós, as pessoas de quem a gente gosta” (LOGULLO, 2007, p. 170)

Nessa entrevista, Maysa detalha várias angústias que estava vivendo no fim da década de 1950, principalmente sua luta com a balança, que a fez se isolar muitas vezes por se sentir fora dos padrões de beleza. Quando o entrevistador comenta sobre suas crises com a balança, a cantora responde:

“Foi terrível. E não foi tanto no sentido da estética. Acho que aquela gordura toda era uma espécie de capa para me esconder, quase um invólucro. Eu tenho a impressão de que aquele negócio todo suave, me parecia uma coisa suja. Era uma imagem feia. Mas ao mesmo tempo em que eu não cuidava do corpo, eu também me defendia: na televisão só deixava que a câmera me pagasse do pescoço para cima. Trinta e seis quilos a mais... Foi uma época realmente terrível”. (LOGULLO, 2007, p. 167).

Marcada pela melancolia de suas letras, a vida da cantora muitas vezes foi confundida com a vida da pessoa Maysa. Ela mesma nesta entrevista concedida à Clovis Levi, irá mencionar que a “Maysa-Cantora não tem relação alguma com a Maysa-Ser Humano”. Que todos a enxergavam como uma mulher triste e melancólica, por causa de suas letras, declara que “nunca conseguiu ser a pessoa. Eu achava que só viam, em mim, a cantora com aquela imagem negativa, e nunca como o ser humano”. (LOGULLO, 2007, p. 161).

A recuperação da cantora é lenta, e os boatos de que seria o fim de sua carreira são grandes. O acidente deixou uma cicatriz abaixo do queixo, mas Maysa não se abateu, depois de um mês se recuperando em casa, volta para suas atividades normais. A primeira foi participar de um programa de TV muito popular na época, *Preto e Branco*, onde o artista era entrevistado por Osvaldo Sargentelli, com o diferencial do programa de que o apresentador não aparecia, apenas a sua voz, rouca, podia ser ouvida

e no centro do palco, sentado em um banquinho, ficava o entrevistado. (NETO, 2007, p.110).

No ano de 1959, Maysa lançou três discos, o primeiro é um compacto duplo, que chegou ao mercado no começo do ano, sendo o primeiro da cantora exclusivamente de músicas internacionais, em uma jogada da gravadora para recuperar o sucesso da cantora, conhecida pelo público por suas interpretações estrangeiras, que ficou abalado depois de seu último álbum.

O compacto traz quatro interpretações da cantora, abrindo o lado A com a música *Get Out of Town*, sucesso de Coler Poter, em seguida uma canção francesa de Hein Gietz e Kurt Feltz, *Chanson d'amour*, no lado B encontra-se as canções *Malatia*, de Armando Romeo e *Uska Dara*, música do folclore turco. Os arranjos são do maestro Enrique Simonetti, considerados delicados e sutis, trazendo ainda mais sensibilidade ao compacto, permitindo ao ouvinte constatar a habilidade e o requinte da cantora nas interpretações de canções de vários idiomas.

O segundo disco é o LP *Convite para ouvir Maysa nº4*, contendo 12 faixas, das quais quatro canções são autorais: *Você e Desertos de nós dois* em parceria com Simonetti, e *Nego malandro do morro* e *Toda sua*, compostas sozinha. As outras canções são *Pelos caminhos da vida e Exaltação ao amor*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes; *Noite de paz*, Dolores Duran; *Tema da meia noite*, Nazareno de Brito; *Amargura*, Alberto e Radamés Gnattali; *Outra vez*, Tom Jobim; *Malatia*, Armando Romeo e *Dois amigos*, de Ary Barroso.

O disco traz uma inovação, pois apresenta uma composição de sua autoria, *Nego malandro do morro*, um samba ligeiro cujo ritmo em nada poderia ser comparado com os sambas-canções que estava acostumada a cantar, o que surpreendeu a todos.

Mas as outras músicas são legítimos sambas-canções, principalmente *Noite de paz*, uma das obras primas de Dolores Duran, assim como as canções *Dois amigos* e *Amargura*, sendo essa última já conhecida na voz de Lúcio Alves, gravada em 1950.

O disco é elogiado pela crítica, reafirmando que a cantora deveria retornar ao seu lugar de origem, como a rainha dos sambas-canções.

"A cantora reaparece como em seus melhores momentos, demonstrando que ainda é a dona da bola nesse negócio de interpretar o gênero romântico sentimental", escreveu Oswaldo Guilherme no Diário do Povo. "De fato, Maysa está no lugar que é de Maysa. Só dela, de mais ninguém", registrou o

jornal O Dia, referendando as palavras utilizadas por Hécio Carvalho de Castro na contracapa do LP. (NETO, 2007, p.116)

Na capa do LP (Figura 14) aparece a foto da cantora com os cabelos loiros, sentada ao dedilhar uma nota no violão, sobre um fundo azul claro, com um vestido vermelho, um colar de perolas, bem maquiada, mas com um olhar triste e pensativa.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Um detalhe da foto é a aliança de casamento, assegurando que a foto é antiga. Uma das possibilidades da RGE ter escolhido uma foto antiga, seria por causa do acidente da cantora e com isso seu rosto ainda está com marcas das cicatrizes.

Figura 14: Capa do LP “Convite para ouvir Maysa, nº4”, RGE, 1959.



Fonte: <https://www.discogs.com/Maysa-Convite-Para-Ouvir-Maysa-N%C2%BA-4/master/1030041>
Visitado em: 19/09/2017.

Por fim, o terceiro disco é lançado quando a cantora está em uma temporada na Europa, em Paris, para descansar¹⁷⁶, com o título, *Maysa é Maysa... É Maysa, É Maysa!* o disco traz grandes sucessos como: *Só Deus*, de Jair Amorim e Evaldo Gouveia; *O que é que falta*, de Daisy Amaral; duas canções resultado de mais uma parceria de Tom e Vinicius de Moraes, *A felicidade* e *Eu sei que vou te amar*; *Hino ao amor*, versão de Odair Marsano para a canção francesa *Hymne a L'amour*, grande sucesso de Edith Piaf; *E daí*, de Miguel Gustavo; *Manhã de Carnaval*¹⁷⁷, de Luiz Bonfá e Antônio Maria; *Viver em paz*, de Dalton Vogeler; *A noite de nós dois*, de Fernando César e Otello Zuccolo; *Recado*, de Luís Antônio e Djamar Ferreira e também traz duas canções de Dolores Duran, *Castigo* e *Pela Rua*, em parceria com Ribamar.

No LP de capa sombria, mostra apenas uma pequena foto da cantora no canto direito e pela primeira vez lança um álbum sem nenhuma composição sua, pois ainda estava fora do Brasil quando o disco foi lançado pela gravadora RGE. Por esse motivo o álbum não recebeu muita divulgação, apesar de ter arrancado elogios da crítica e ótimas posições nas paradas de sucesso.

A interpretação da cantora para a música *Hino ao amor* é singular, toda sensibilidade e controle da voz, lembrando, em alguns momentos, a interpretação da cantora francesa Edith Piaf.

Maysa é Maysa...É Maysa, é Maysa! É um disco maravilhoso pelo todo, carregado de grandes sucessos que nós reconhecemos como clássicos da MPB. O disco tinha uma atmosfera noturna e diferente dos trabalhos anteriores, carregado de sambas-canções passionais com tom dramático, como “O Que é Que Falta?” de Daisy Amaral, e “Só Deus” de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, composição feita especialmente para Maysa. Há uma sussurrante Maysa nos versos de “Viver em Paz”: “Viver em paz e nunca mais no amor pensar / vou procurar na solidão tranquilizar meu coração”. A música feita em tom de desabafo era uma das mais bonitas do LP. (BERRIEL, 2010)¹⁷⁸

¹⁷⁶ Essa temporada da cantora em Paris, não rendeu como ela esperava, em vez de descansar, Maysa perdeu o controle de si, bebia muito, entrou em uma verdadeira fossa. “Quatro meses depois da partida, e cerca de dez quilos mais gorda – ultrapassara a marca capital dos noventa quilos -, retornou irreconhecível ao Brasil. A vida errática em Paris, em vez de descanso, acabou lhe rendendo um par de enormes olheiras, alguns dentes estragados e, claro, manchetes ainda mais escabrosas”. (NETO, 2007, p. 123)

¹⁷⁷ Música tema do clássico filme Orfeu Negro, a produção franco-brasileira que naquele ano ganhara o Oscar de melhor filme estrangeiro e a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Disponível em: <http://maysamonjardimoficial.blogspot.com.br/search/label/%28gravadoras%29%20RGE> Visitado em: 19/09/2017.

¹⁷⁸ Vitor Berriel é autor do blog oficial da cantora, onde contém todas as reportagens, os discos e várias fotos da vida de Maysa. Disponível em: <http://maysamonjardimoficial.blogspot.com.br/search/label/%28gravadoras%29%20RGE>

Outra preciosidade do disco são as duas gravações das canções de Dolores Duran, as duas cantoras nutriam uma grande amizade, pois se identificavam, principalmente por serem compositoras e Maysa até destaca em uma entrevista, que Dolores várias vezes a telefonava durante a noite pedindo opinião sobre a letra de uma música que estaria compondo¹⁷⁹, por isso a cantora ficou muito abalada com a morte repentina da amiga, ainda mais que naquela noite fatídica Maysa fez com que um amigo ligasse na boate Little Club para pedir que Dolores atrasasse seu show um pouco, de modo que fosse possível que ela e um grupo de amigos fossem assistir a apresentação depois de seu próprio show em outra boate.

A morte de Dolores Duran pegou todos de surpresa, poucos sabiam de sua doença e como sempre a viam sorridente e compondo cada vez mais, a notícia de sua morte foi desoladora. Neto (2007) descreve como Maysa reagiu logo depois que soube da morte da amiga:

Maysa desmoronou. Mesmo assim, entrou no palco e cantou, para fazer uma última e emocionada homenagem à amiga. Resolveu alterar a ordem das músicas e começou com "Noite de paz", canção de Dolores que incluirá no Convite para ouvir Maysa N 4: *Dá-me Senhor uma noite sem pensar/ dá-me Senhor uma noite bem comum/ uma só noite em que eu possa descansar/ sem esperança e sem sonho nenhum*. Enquanto Maysa cantava, a notícia sobre a morte de Dolores Duran se espalhou entre as mesas enlutadas do Au Bon Gourmet. (NETO, 2007, p. 126).

Logo a cantora retornaria as páginas da imprensa, pois no começo de 1960, alguns meses depois da morte da amiga Dolores Duran, é internada no Hospital Nossa Senhora do Carmo, em São Paulo, depois de uma crise, onde consumiu ao mesmo tempo uísque e remédios para dormir, em uma fase de depressão por causa de seu peso, com quase noventa quilos, em que não se parecia nada com a cantora de quatro anos atrás, apresentando um rosto amargo e triste. (NETO, 2007, p.126)

Com o diagnostico de esgotamento nervoso e grave debilidade física, a cantora ficou internada por um mês, recebendo tratamento psicoterápico e ao sair do hospital, dez quilos mais magra, estava pronta para retomar sua carreira.

Em abril, do mesmo ano, nos estúdio da RGE, grava o LP intitulado *Voltei*, onde já é possível perceber-se uma mudança de estilo na cantora, que em algumas faixas do álbum parece já mostrar certa influencia da Bossa-Nova, que começara sua divulgação

¹⁷⁹ Entrevista concedida a Aramis Millarch, em 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C23AyJuAT8Q> Visitado em 20/09/2017.

desde 1958, com o compacto de João Gilberto, contendo *Chega de Saudade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e Bim Bom, do próprio cantor.

3.1.1 A caminho da bossa-nova

A década de 1960 é reconhecida pelo auge de um novo estilo musical, Bossa-Nova, além dos festivais de músicas da TV Record, que substituíram os programas de auditório das emissoras de rádio, ao mesmo tempo em que a televisão também começava a ganhar espaço nos fins dos anos de 1950 e cada vez mais alcança os lares brasileiros.

De acordo com Lenharo (1995), a televisão reproduzia o padrão dos programas radiofônicos, programas de auditórios, humorísticos e as propagandas que começavam a ganhar espaço, com garotas-propagandas que eram uma sensação, especializadas em falar sorrindo.

O fascínio das imagens conquistou os ouvintes das rádios, que se não estavam em queda livre sentiam a diminuição de sua audiência e seus programas de auditório já não tinha o público de antes caindo na mesmice.

Lenharo declara que em 1958, sem fôlego para acompanhar o crescente aumento do público e dos aparelhos de televisão:

No fundo, os artistas do rádio sabiam que haviam perdido, assim como o rádio em geral, o poder de sedução sobre aquele público cativo. Programas como o do Chacrinha faziam a alegria dos espectadores com seus programas de auditório. (LENHARO, 1995, p 148)

Essas mudanças também ocorrem no estilo de música e nesse contexto ocorre a ascensão da Bossa-Nova, com um estilo completamente diferente do samba-canção. O novo ritmo, originado na zona sul carioca, apresenta uma junção entre o erudito e o popular, pois, “apresentará enfim uma música extremamente sofisticada, mas que trazia consigo toda tradição musical brasileira, com elementos da música popular, sobretudo o samba e informações da música erudita”, compostas por requisitados compositores da época. (TEIXEIRA, 2015, p.96)

Sobre a voz do intérprete ao novo estilo musical, o autor menciona:

Voltada para o som acústico, com uma equalização mais equilibrada da voz e dos instrumentos, a Bossa-Nova muda a lógica das gravações realizadas no Brasil. A voz do intérprete, que até então era a única guia e se colocava à frente do conjunto que a acompanhava, desde então, deverá se equilibrar aos demais instrumentos. Se até então o cantor impunha-se pela potência da sua voz, agora, o cantor, munido de uma tecnologia sofisticada que amplifica o

seu gesto, deverá inserir o seu canto nos espaços do arranjo, o que exigirá dele uma grande versatilidade rítmica. (TEIXEIRA, 2015, p. 96)

Ou seja, no samba-canção os instrumentos seguiam em ritmos lentos e simples para não sobressaírem-se à voz do intérprete, que entoava os versos melancólicos de forma dramática e voz potente.

Em um processo de busca de legitimação do novo o samba-canção, como estilo musical, começou a ser menosprezado pelos adeptos da Bossa-Nova, que a declaravam como ritmo de quermesse, ultrapassado e cafona.

No interior dessa dinâmica de mudanças artísticas e estéticas Maysa, vindo de uma temporada desastrosa nos Estados Unidos, passa a adotar um repertório com elementos do novo ritmo, pois não queria ser reconhecida como uma sobrevivente do samba-canção, da Era do Rádio e “rainha melancólica das dores-de-cotovelo”. (NETO, 2007, p. 161)

No novo disco de Maysa, que Neto (2007) descreve como um trabalho de transição da cantora, os sambas-canções e os boleros gravados alteram-se com as batidas bossa-novistas, e há uma grande recorrência de gravações de composições de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, o que atesta sua absorção do novo estilo, embora não seja possível identificar nisso motivações exclusivamente estéticas ou comerciais.

Assim, o LP *Voltei* abre com a canção *Meditação*, dos compositores Tom Jobim e Newton Mendonça, a mesma canção que foi gravada no mesmo ano por João Gilberto, cantor que inaugurou o estilo Bossa-Nova em 1958 com *Chega de Saudade*.

É claro que a voz de Maysa ainda se configurava no estilo samba-canção, enquanto os arranjos seguiam o novo estilo. Neto esclarece que:

Apesar de o arranjo contemplar a marcação típica da bossa, a interpretação de Maysa era a antítese da versão imortalizada por João Gilberto. Habituada ao tom passional do samba-canção, a voz de Maysa soaria grandiloquente demais aos ouvidos dos adeptos do intimismo bossa-novista. Era, sem dúvida, um disco de contrastes. (NETO, 2007, p. 132).

O LP traz outras dez canções, duas de sua autoria, compostas com seu mais frequente parceiro musical, Henrique Simonetti, *Voltei* e *Vem comigo*, além de *Alguém me disse* e *Cantiga de quem está só*, de Jair Amorim e Evaldo Gouveia; *Carinho e amor*, de Tito Madi; *Sincopado triste*, de Macedo Neto e Hianto de Almeida; *Qualquer madrugada*, também de Hianto de Almeida, mas com parceria de Chico Anísio; *Solidão*, de Antônio Bruno; *Cheiro de saudade*, de Djalma Ferreira e Luis Antônio e

Dindi, de Tom Jobim e Aloysio Oliveira que tornou-se um dos grandes sucessos do disco.

Para fechar a inovação do disco, a capa (figura 15) não poderia passar despercebida, uma belíssima foto de Maysa em preto e branco, contrastando com uma imagem do lado direito, onde aparecem figuras geométricas coloridas, considerado moderno para a época. Além disso, Maysa, pela primeira vez, deixa uma delicada dedicatória manuscrita *Com carinho de Maysa*, e o título do álbum (Voltei) escrito em letras garrafais amarelas e laranjas.

Na contracapa, o texto é assinado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, mais conhecido por Boni¹⁸⁰, que explica que a idéia inicial era da própria Maysa escrever, mas que como isso não aconteceu resta ele tentar escrever sobre a cantora¹⁸¹.

¹⁸⁰ Diretor famoso da TV Globo.

¹⁸¹ Texto disponível em: <http://maysamonjardimoficial.blogspot.com.br/search/label/%28gravadoras%29%20RGE> Visitado em: 20/09/2017.

Figura 15: Capa do disco “Voltei”, lançado em 1960, RGE.



Fonte: <http://maysamonjardimoficial.blogspot.com.br/search/label/%28gravadoras%29%20RGE> Visitado em: 22/09/2007.

Aproveitando a onda positiva da cantora, depois de emagrecer e fazer tratamentos estéticos e com a imprensa a cortejando, a RGE, aproveitou para divulgar o disco, que foi bem recebido pela crítica especializada e assim conquista números grandes de vendas.

O ano de 1960 é realmente de ressurgimento da cantora, começa a pensar em uma carreira internacional e é a primeira cantora brasileira a se apresentar no Japão, faz diversas excursões pelos países da América Latina, com apresentações em Buenos Aires, Montevideu, Punta del Leste, Lima, Caracas, Bogotá, Porto Rico e Cidade do México, shows em casas noturnas em Paris, Lisboa, Madri, Itália, Marrocos e Angola, cantando, e decide-se por passar uma temporada nos Estados Unidos.

Antes de partir para os Estados Unidos a cantora grava outro LP, intitulado, *Maysa canta sucessos* no qual apresenta novamente seu potencial como intérprete, gravando canções de compositores famosos e regravando uma canção sua – *Diplomacia* – que fora gravada em 1958, no Álbum *Convite para ouvir Maysa nº2*. Nesse novo disco, a cantora grava: *Ri*, de Luís Antônio; *Noite chuvosa*, de Fernando César e João Brito; *O amor e a rosa e A canção dos seus olhos*, de Pernambuco e Antônio Maria; *Sonata sem luar*, Vinícius de Carvalho e Freddy Chateaubriand; *Chora tua tristeza*, de Luvercy Fiorine e Oscar Castro Neves; *Ternura perdida*, Aloyso Figueiredo e Inah Monjardim; *Estou pensando em ti*, Benil Santos e Raul Sampaio; *O menino desce do morro*, Vera Brasil e De Rosa; *Samba triste*, de Baden Powell e Billy Blanco e *Um novo céu*, de Fernando César e Ted Moreno.

A capa do disco (figura 16), assim como nas outras citadas no trabalho, enfatiza a beleza da intérprete, ao mesmo tempo em que busca mostra-la como refinada e séria ou triste, pois repete-se os closes no rosto e os inevitáveis olhos verdes, com um ou outro sinal de classe e de apuro estético (como os cartões de visita como convite, as flores incomuns (orquídeas e antúrios), os cuidados gráficos (desde a escrita a mão nos convites e em uma das capas, o colorido das fotos, o jogo de cores e formas geométricas nas composições que reforçam a ideia de modernidade) até os cortes de cabelo e a cuidadosa maquiagem.

Figura 16: Capa do disco “Maysa canta sucesso”, lançado em 1960, RGE.



Fonte: <http://maysamonjardimoficial.blogspot.com.br/search/label/%28gravadoras%29%20RGE> Visitado em: 22/09/2007.

Antes de começar sua temporada nos Estados Unidos, Maysa aceita participar de uma reportagem na revista *Sétimo Céu*, cujo foco seria sua carreira musical e sua relação com seu filho, Jaime Monjardim, que devido à vida agitada da mãe, morava com os avós. Sem tempo para se dedicar ao filho, a cantora aceitou a idéia da revista, pois era um bom motivo para mostrar-se mais consciente em relação a sua vida privada¹⁸².

Enfim, nos finais de 1960 a cantora muda-se para nos Estados Unidos, onde grava o lendário álbum *Maysa Sings Songs Before Dawn* pela Columbia Records, e se apresentou no sofisticado Blue Angel Night Club¹⁸³, a casa noturna mais famosa de Nova Iorque na época.

O LP lançado nos Estados Unidos, traz clássicos da música norte-americana como *You better go now*, de Robert Grahman e Bickley Reichner, *Something to remember you by*, de Howard Dietz e Arthur Schartz, *The end of a love affair*, E. C. Redding, *If I Forget You*, Irving Caesar, *Ne Me Quitte Pas*, Jacques Brel, *When Your Lover Has Gone*, Eina Swan, *Mean To Me*, Fred Ahlert / Roy Turk, *The Man That Got Away*, Harold Arlen / Ira Gershwin, *Autumn Leaves*, Jacques Prevert / Johnny Mercer / Joseph Kosma, *I'm a Foll To Want You*, Herron / Frank Sinatra / J. Wolf, *La Barca*, Roberto Cantoral, além de uma versão em inglês da música *A noite do meu bem*, de Dolores Duran, com o título *Night of my love*.

No álbum a capa (Figura 17) mantém a estética de trabalhos anteriores, com o rosto da cantora em um fundo azul, com os cabelos soltos e com franjas, a fisionomia séria e bem maquiada, e com uma pinta no rosto. A foto mostra uma Maysa muito diferente, constatando as mudanças ocorridas na temporada americana.

¹⁸² A revista utilizou fotos da cantora para criar uma fotonovela, e como já foi citado anteriormente, reforça os dramas da cantora, com suas decepções e angústias, mas também tenta mostrar seu lado mãe, colocando fotos dela com o filho.

¹⁸³ Casa noturna que de forma inovadora misturava apresentações musicais com comediantes, tornando-se uma das primeiras boates a ganhar fama como show business. (NETO, 2007, p. 149).

Figura 17: Capa do disco “Maysa Song Before Dawn”, gravado em 1961, pela Columbia Stereo.



Fonte: <https://www.discogs.com/Maysa-Matarazzo-Songs-Before-Dawn/master/741095> Visitado em 20/09/2017.

O disco que não chega a ser lançado no Brasil, embora seja nos mercados fonográficos do Peru, Uruguai e Argentina com o título *La Noche De Mi Amor*. Nos Estados Unidos ganha pouca divulgação dos jornais locais, sendo que, segundo Neto (2007, p. 157) o jornal *Times* apontava que a cantora brasileira, de voz melancólica, cantava sobre velhos amores e imitava Marlene Dietrich, embora com menos pose, em um texto curto de sete linhas, enquanto a revista *Box*, especializada em música, resenhou o disco em um único texto com mais outros cinco discos de artistas diversos.

A frustração da artista com a experiência nos Estados Unidos a leva a beber e engordar novamente e no final do ano de 1960 retorna para o Rio de Janeiro, declarando que “Os americanos são muito rigorosos nessas coisas de contrato artístico. É tudo muito certinho e organizado. Não me acostumaria a ter uma vidinha toda regrada”. (NETO, 2007, p. 158).

Em 1961, Maysa começa um namoro com Ronaldo Bôscoli¹⁸⁴, que havia conhecido antes de sua temporada nos Estados Unidos, e juntos trabalham no seu novo álbum, todos com músicas no estilo Bossa-Nova. A cantora também, nesse ano, rescinde seu contrato com a gravadora RGE, que vinha gravando seus discos desde 1956 e contrata a gravadora Columbia, dirigida na época por Roberto Côrte-Real.

Essa mudança de ritmo musical da cantora é publicada em 1961, no Caderno B do Jornal do Brasil, em texto escrito por Vera Pereira:

A cantora Maysa, que esta semana embarca para os Estados Unidos, em cumprimento de um contrato firmado no ano passado com a boate Blue Angel, de Nova Iorque, reaparecerá em fins de maio ao público carioca, em nova fase de sua carreira artística: assinou contrato de exclusividade com um conjunto de integrantes da bossa nova e em todas as suas apresentações, durante o ano, em shows, televisão ou discos, no Brasil, e, possivelmente, no exterior, se fará acompanhar por eles.

Nesse sentido, gravou um primeiro LP, em estilo bossa nova, intitulado Maysa e a Nova Onda, e, aproveitando sua temporada de um mês em Nova Iorque, tentará levar o conjunto para os Estados Unidos. Se não o conseguir, em virtude da barreira imposta pelo Sindicato de Músicos dos Estados Unidos à exibição de estrangeiros, reincidirá o contrato com a boate americana, pois já tem proposta para uma tournée pela América do Sul, acompanhada pelo conjunto, devendo apresentar-se em junho na Argentina e depois no Chile. (CADERNO B, 1961)

¹⁸⁴ Jornalista e compositor, que na época que conheceu Maysa, era noivo da cantora Nara Leão.

As músicas que acompanham o novo disco de Maysa são todas composições de Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal¹⁸⁵, o LP, que de início iria ser intitulado *Maysa e a Nova Onda*, foi substituído por *O Barquinho*, uma das músicas de Bôscoli presentes no disco.

Para se adaptar ao novo estilo musical, Maysa fez vários ensaios acompanhada de perto por Bôscoli, que sempre a criticava por seu estilo de cantar, indicando a necessidade de que ela adotasse um estilo mais “bossanovista”, sem a consagrada ênfase na melancolia e no canto potente.

O disco contém doze faixas:

(...) seis foram gravadas com orquestra e as outras seis apenas com a turma que acompanhara Maysa na Argentina (Luiz Carlos Vinhas, Roberto Menescal, Hélcio Milito, Bebeto e Luiz Eça). Para produzir os arranjos do disco, Bôscoli chamou Menescal e o pianista Luizinho Eça. Além de "O Barquinho", havia mais três faixas da dupla Bôscoli e Menescal, eram elas – "Dois Meninos", "Errinho à Toa", e "Lágrima Primeira". Bôscoli também assinava mais três canções no LP, a primeira era uma parceria com Normando Santos, "Depois do Amor", uma espécie de samba-canção moderno e sensual que provocou rebuliço e acabou sendo barrado em muitas emissoras de rádio na época. Tudo por causa de um verso, aos nossos olhos atuais inocentes, mas, ousado demais para os padrões da época: "No seu corpo nu, existi". (NETO, 2007, p.176)

Bôscoli ofereceu, ainda mais, duas canções no álbum, gravadas juntamente com Luizinho Eça, com versos claramente dedicados à cantora, a primeira intitulada *Melancolia* e a outra, que recebe o nome *Maysa* e faz uma confissão de um amor em um relacionamento que, mesmo com desavenças e dificuldades, resulta em algo bom, pois “*Pra te achar eu perdi minha paz, mas te achar foi achar-me demais*”.

Ainda encontram-se no disco as canções *Você e eu*, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, e desse último ainda tem a canção *Cala meu amor*, parceria com Tom Jobim, *Eu e o Meu Coração*, de Antônio Botelho e Inaldo Villarin e *Só Você* (Mais Nada) de Paulinho Soledade - um bolero transformado para o estilo bossa-novista.

¹⁸⁵ Roberto Menescal é compositor, instrumentalista, cantor e produtor, é um dos percussores da Bossa-Nova na década de 1960, ao lado de Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra e Tom Jobim. Na adolescência teve como professor de música uns dos membros do Trio Irakitan, Edinho, assim como Guerra Peixe e Moacir Santos. Destacou-se quando compôs a canção “O Barquinho”, em parceria com Ronaldo Bôscoli, e lançada por Maysa em 1961. Além dessa canção compôs mais de 400 ao longo de sua carreira e ajudou a levar o nome do estilo Bossa-Nova para fora do Brasil. Dados retirados do site oficial do artista <https://www.robertomenescal.com.br/artista/> Visitado em 24/10/2017.

Na capa do LP (Figura 18), pela primeira vez a cantora aparece acompanhada, está com a turma Tamba Trio¹⁸⁶ (Luiz Eça, Bebeto e Hécio Milito) além de Roberto Menescal e Luis Carlos Vinhas. Observamos na imagem a turma a bordo de um barco, ao fundo o Pão de Açúcar, deixando o disco quase como um cartão postal.

Era uma capa colorida e ensolarada, cheia de luz, muito bonita, diferente dos primeiros trabalhos sempre muito clássicos. Na contracapa, vinha um texto de Bôscoli: “A técnica vocal de Maysa atinge aqui seu definitivo esplendor. Vocês descobrirão em cada faixa desta gravação a terceira dimensão de Maysa.” Ao lado, algumas linhas assinadas pela cantora, que julgava aquele, ser o melhor LP de sua carreira: “Não abandonei minha característica romântica, mas procurei acrescentar a ela um toque absolutamente moderno, Barquinho, certamente os levará a mares nunca dantes navegados, velejemos comigo na nova onda.” (NETO, 2007, p. 177)

Os arranjos do novo disco foram bastante elogiados pela crítica, a nova fase de Maysa, mais delicada ao cantar, mostrava também uma voz segura e cheia de sensualidade, embora alguns fãs mais conservadores não aprovassem a mudança de estilo da intérprete, mesmo com sua explicação, de que não abandonou sua linha romântica.

¹⁸⁶ “Conjunto instrumental formado originalmente por Luiz Eça (piano, vocal e arranjos), Bebeto Castilho (contrabaixo, flauta, sax e vocal) e Hécio Milito (bateria, percussão e vocal). O grupo começou a tomar forma ainda acompanhando a cantora Maysa e depois a cantora Leny Andrade numa temporada na boate Manhattan, atuando ao lado de Luiz Carlos Vinhas (piano) e Roberto Menescal (violão)”. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/tamba-trio/dados-artisticos>

Com o Barquinho estourando nas rádios e praticamente lançando a bossa nova para públicos que eles não poderiam prever poucos meses antes, Maysa se torna, assim, a voz feminina mais popular de um movimento que começava a definir seus contornos mercadológicos. (LONGULLO, 2007, p. 108).

Com o sucesso do disco, excursionou pelo Brasil em longa turnê junto com Tamba Trio e Ronaldo Bôscoli, também apresentando-se na Argentina, Chile e no Uruguai.

Devido aos problemas com o álcool, a vida de Maysa era uma gangorra, suas atitudes impulsivas levaram o grupo que a acompanhava na turnê a abandoná-la e sua relação com Ronaldo Bôscoli também não caminhava, pois a mistura de ciúmes da cantora, com o álcool e os remédios para dormir e para diminuição de apetite provocavam sintomas de agressividade e intolerância.

Durante a década de 1960, além dos discos que já foram citados, Maysa gravou mais dezessete discos, sendo sete Compactos Duplo, cinco Compactos Simples e cinco LPs. Entre eles estão o LP *Canção do amor mais triste*, que marca a volta da cantora para o samba-canção, gravado em 1962, pela RGE; o Compacto Duplo *Maysa em Bossa-Nova*, mostrando que a cantora ainda procurava sintonia com o novo ritmo, gravado também em 1962, pela RGE; o LP *Maysa*, que trazia a canção *Demais*, composição de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, essa canção marca bem a carreira da cantora e é uma música que expressa bem o momento emocional da artista, foi gravado em 1964, pela gravadora Elenco ME.

Ao longo da década de 1960 a artista viveu uma relação também conflituosa com Miguel Azanza, de nacionalidade belgo-espanhol, que era casado quando conheceu a cantora em 1963 e se separou para que ficassem juntos. Passaram a maior parte do tempo na Europa, onde Maysa se apresentava em boates e gravou alguns discos em espanhol, francês e italiano¹⁸⁷.

No final da década de 1960, Maysa começa a ser jurada nos festivais de música organizados pela TV Record, onde antes tinha participado em alguns dos festivais, como em 1964, em que interpretou a música *Dia das rosas*, ficando em sexto lugar, e a canção campeã foi *O cavaleiro*, de Geraldo Vandré.

¹⁸⁷ Maysa (compacto duplo) Barclay – França (1963); Ad ogni costo (compacto simples) GTA Records – Itália (1967) e Et maintenant (compacto simples) GTA Records – Itália (1968).

Um de seus últimos disco *Canecão Apresenta Maysa*, que saiu do show feito na casa de shows carioca, gravado pela Continental em 1969, e que marcava a volta da cantora ao Brasil, pois tinha passado uma longa temporada fora do país.

Em 1970 lançou pela Philips o LP *Ando só numa multidão de amores*, com as músicas *Molambo*, de Meira e Augusto Mesquita, *Chuvas de verão*, de Fernando Lobo, *Me deixe só*, sua parceria com Roberto Menescal, *Três lágrimas*, de Ary Barroso, *Assim na terra como no céu*, de Ronaldo Menescal e Nonato Buzar, *Eu e Que eu canse e descanse*, de Marcos Vale e Paulo Sérgio Vale, além de *Bonita e Praias desertas*, de Tom Jobim, *Suas mãos*, de Pernambuco e Antônio Maria, *Yo sin ti*, de Arturo Castro e *Quando Chegares*, de Carlos Lyra.

Também no começo dos anos de 1970, Maysa separa-se de Azanza, passando a dedicar-se ao teatro e à televisão, participando da novela *O Cafona*, da TV Globo (1971) e compondo inclusive a música *Tema de Simone*, personagem central da história, assim como da novela *Bravo*, também da TV Globo (1974), ao lado do então namorado e galã Carlos Alberto.

Nos últimos anos de vida a canção *Meu mundo caiu* volta a obter sucesso graças à sua inclusão na trilha sonora da telenovela *Estúpido Cupido*, de Mário Prata, produzida pela TV Globo (1976-1977).

Em seus últimos anos a cantora se isolou da mídia e fixou residência em Maricá, no Rio de Janeiro, e em sua ultima entrevista, ao jornalista Aramis Millarch, crítico musical do jornal *O Estado do Paraná*, revela o motivo de ter optado por seu retiro:

"Eu tenho me afastado da vida musical porque a coisa começou a se tornar muito multinacional e eu não consigo ver o meu trabalho dessa maneira. Acho que eu não sei ser programada como um computador - gravar isso, aquilo porque vai vender. Todo mundo diz que vou morrer de fome. Não vai acontecer isso. O que me alimenta é a arte e não o dinheiro que vem da arte, entende?". (NETO, 2007, p. 329).

Em 21 de janeiro de 1977, se envolve em um trágico acidente de automóvel na ponte Rio - Niterói, ao seguir viagem para Maricá. Morreu aos 41 anos, esquecida pelo público, com uma grande discografia e trinta composições de sua autoria.

Sua trajetória volta a ser lembrada apenas nos anos de 2000, quando a TV Globo coloca alguns músicas da cantora como tema de suas tramas e também lança um especial sobre ela no ano de 2009.

3.1.2 Homenagens

Alguns meses após a morte de Maysa, a RGE reuniu seus principais sucessos no álbum duplo *Para sempre Maysa*, incluindo uma das suas mais famosas gravações para *Chão de Estrelas*, de Sylvio Caldas e Orestes Barbosa, *Marcada*, *Eu não existo sem você*, de Tom Jobim e Vinícius, e no disco 2, *Ouça*, *Meu Mundo Caiu* e *Se todos fossem iguais a você*, novamente de Tom Jobim e Vinícius, além das suas gravações de canções estrangeiras, como *Un jour tu verrás*, de Mouloudji, *I Love Paris*, de Cole Porter, *Quizas, Quizas, Quizas*, de Oswaldo Farres e *Besame Mucho*, de Consuelo Velasquez.

Marcus Viana, compositor, violinista e tecladista musicou em 2000 um poema inédito da cantora, *La enorme soledad*, sendo gravada pela cantora Paula Santoro, a música fez parte da trilha sonora da minissérie *Aquarela do Brasil*, produzida pela TV Globo.

No ano seguinte, outra interpretação de Maysa retoma o sucesso ao ser incluída como tema de abertura de uma minissérie, *Presença de Anita*, escrita por Manoel Carlos, da TV Globo, a música é *Ne me quites pas*, gravada em 1961, no disco *Maysa sing song before dawn*, sucesso do compositor e cantor Jacques Brel.

Em 2009, novamente a TV Globo lança uma minissérie, destacando a vida da cantora, intitulada *Maysa, quando fala o coração*, a minissérie foi dirigida por seu filho Jayme Monjardim, foi dividida em nove capítulos. Para interpretar a cantora, foi escolhida a atriz Larissa Maciel, novata na TV, sua semelhança com a cantora chamou muito atenção, ainda mais depois da caracterização.

A minissérie ganhou elogios e críticas, elogios em razão da caracterização dos personagens e cenário, e críticas foram por causa da abordagem da vida da cantora, escondendo algumas realidades que Maysa viveu. Alguns episódios da vida da cantora foram amenizados, principalmente a relação com seu filho. Também ficou de fora o fato de Maysa ter se envolvido com Ronaldo Bôscoli, ainda quando ele era noivo da cantora Nara Leão. Assim como as brigas entre a cantora e Elis Regina na década de 1960.

Outra homenagem à cantora foi realizada, em 2014, pela escola de samba do grupo especial, Acadêmicos do Grande Rio, que compôs um samba enredo em homenagem a Maysa, *Verdes olhos sobre o mar, no caminho: Maricá*, que seria um olhar da cantora sobre a cidade de Maricá – *O mar quando quebra na areia/ Desliza na beira da praia/ Ao som do piano, poesia no papel/ Maysa compondo, estrela no céu*. A escola fica na sexta colocação.

Ainda em 2014, a gravadora *Discobertas*, lança um Box com cinco CDs de Maysa, intitulado *Maysa Internacional* (figura 19). São álbuns raros que a cantora gravou no exterior e alguns nunca foram lançados no Brasil. No Box encontramos faixas musicais em espanhol, inglês, francês e italiano, além de canções retiradas de shows, festivais, e compactos.

Entre os discos, dois foram gravados nos Estados Unidos: *The Sound Of Love* (reedição do disco *Convite para ouvir Maysa*, nº2) que foi lançado em 1959, nos Estados Unidos, pela empresa *United Artists Records*; *Sings Songs Before Dawn*, gravado em Nova Iorque e lançado originalmente no mercado americano durante a turnê de Maysa por lá, além de ser também o álbum gravado pela artista com mais canções em língua estrangeira, dentre as quais o inglês, espanhol e até francês, marcando a primeira investida da cantora no idioma.

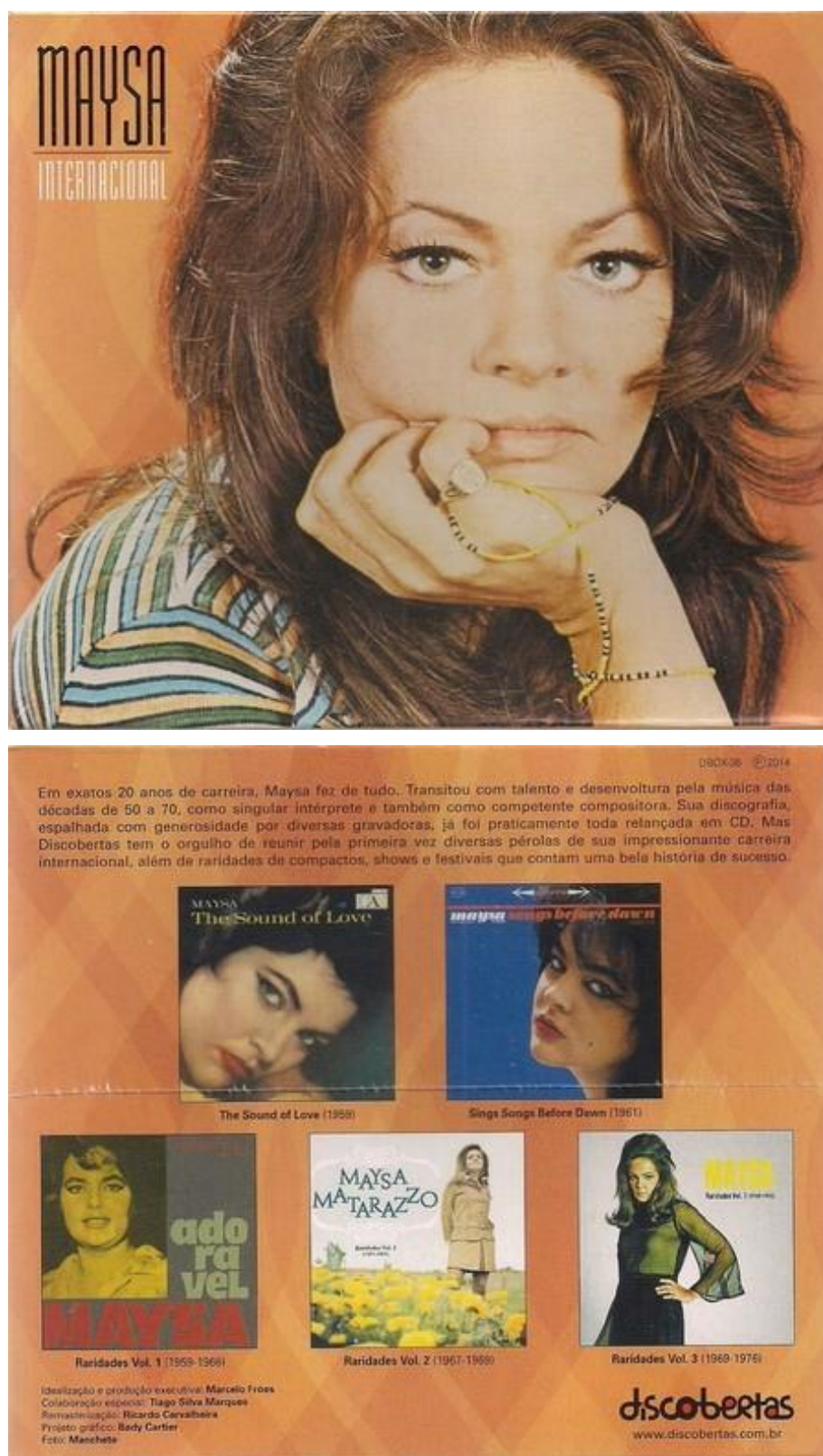
Além desses dois álbuns, ainda encontramos no box três CDs de raridades, o primeiro, *Adorável Maysa*, que abrange o período de 1959-1966 (volume 1) contendo 16 faixas musicais extraídos de vários compactos da cantora, o segundo, *Maysa Matarazzo*, 1967-1969 (volume 2) também com 16 faixas musicais e o terceiro, *Maysa* 1969-1976 (volume 3), com 15 músicas, sendo que 5 canções são faixas bônus, que foram gravadas ao vivo, no último show da cantora no Canecão.

Ao todo a caixa *Maysa Internacional* contém 47 faixas que ajudam a contar um pouco da história discográfica da cantora, de forma organizada, cronológica e referenciada na ficha técnica de cada CD.

Em exatos 20 anos de carreira, Maysa fez de tudo. Transitou com talento e desenvoltura pela música das décadas de 50 a 70, como singular intérprete e também como competente compositora. Sua discografia, espalhada com generosidade por diversas gravadoras, já foi praticamente toda relançada em CD. Mas Discografia tem o orgulho de reunir pela primeira vez diversas pérolas de sua impressionante carreira internacional, além de raridades de compactos, shows e festivais que contam uma bela história de sucesso. (DISCOBERTAS, BOX MAYSA INTERNACIONAL, 2014).

Os dois discos que foram gravados no exterior trazem a reprodução da capa e contracapa original, com os textos de apresentação do álbum e as fichas técnicas de cada um. A idealização executiva do trabalho foi feita por Marcelo Fróes, com colaboração especial de Tiago Silva Marques, remasterização de Ricardo Carvalheira e projeto gráfico de Baby Cartier.

Figura 19: Capa e contracapa do BOX Maysa Internacional, produzido pela gravadora Discobertas, em 2014.



Fonte: <http://www.locomotivadiscoms.com.br/pd-13987b-cd-box-maysa-internacional-5-cds-novo-lacrado-discobertas.html> Visitado em: 15/10/2017.

3.2 COMPOSIÇÕES DE “FELICIDADE INFELIZ”

Maysa compôs ao longo de sua carreira trinta canções sendo, em sua grande maioria, no estilo samba-canção, nos quais as letras remetem à uma reflexão sobre o amor, a angústia e a solidão, temas recorrentes no estilo que foi cultivado tanto por ela como por Dolores Duran.

A carreira da cantora e compositora, como já foi mencionado anteriormente sempre esteve sobre grandes holofotes, que em meio a sua fama deixavam explícitos os seus romances e suas crises amorosas e existenciais, que frequentavam repetidas vezes as manchetes das grandes revistas e jornais da época.

Essa proximidade entre vida e obra e a sua dimensão midiática carregam tais canções de uma densidade e dramaticidade próprias, de maneira que a idéia de performance da intérprete talvez atravessasse também seu cotidiano, o que se faria sentir nas suas letras que em alguns aspectos passam a ser monotemáticas.

Mas o sucesso de público mostra a complexa relação entre o indivíduo e o grupo, de forma que os amores e as dores da cantora e intérprete não são só compartilhadas, mas são identificadas como iguais ou semelhantes aos vividos ou observados pelo público (masculino e feminino) de sua época.

As canções de Maysa cumpriram a função social de comunicar sua condição emocional. Esse gênero musical trouxe a visão negativa, pessimista e sintetizou o questionamento de idealização da sociedade. As visões amorosas inseridas nas canções estão envoltas numa mistura de glamour e sofrimento. Essa mistura forma uma máscara social, dando um aspecto nostálgico e melancólico à época, que a emoldura de forma belíssima. Até mesmo o sofrimento foi glamourizado. (VALDÍVIA, 2014, p. 211)

Como exemplo podemos citar a letra da música *Maria que é triste*, composta em parceria com Henrique Sinometti, em 1956, e lançada no Compacto Duplo “Convite para ouvir Maysa nº3”, pela RGE, no mesmo ano:

Maria que é triste
Ninguém vai ter pena da gente
E a dor que você sente
Não é só você a sentir
Maria que é triste
Faz da saudade um brinquedo
Não chore, nem tenha medo
Tenta aprender a fingir (...)
Maria, faz da vida boemia
Segue em frente que um dia
Você aprende a viver

O tema da saudade, elemento recorrente na flossa, reaparece em diversas de suas composições, e se faz bastante presente em seu primeiro LP, *Convite para ouvir Maysa*, de 1956, com *Agonia*, *Tarde triste* e *Quando vem a saudade*, conforme os três trechos a seguir:

Neste mundo de agonias
Há quem viva de ilusões
Com sorrisos de alegria
Com uma aos turbilhões
Faz pouco da realidade
Que é triste pra quem vive assim
E pensa que a felicidade
Se consegue pra sempre sem fim
Quando acorda é tarde então
Vão atrás da felicidade
Mas quem mora em seu coração
É a dor de uma triste saudade

Tarde triste me recorda outros tempos
Que saudade... Que saudade...
Vivo só num turbilhão de pensamentos
De saudade... De saudade...
Por onde andará quem amei
Será que também vive assim
Sofrendo como só eu sei
Pensando um pouquinho em mim

As vezes eu fico sismando
Querendo ser tempo pra tempo me dar
De encontrar qualquer coisa real
Que me faça sorrir ou mesmo chorar
Eu já quis bater na saudade
Saudade que tenho de mim
De quando achei que saudade
Fosse rima pra samba assim
Por isso é que fico sismando
Querendo ser tempo pra tempo me dar
Se saudade é querer ficar perto
Eu preciso de tempo pra me encontrar

Em meio à procura da felicidade, entre a resignação, em que aceita a sua condição de sofredora, e a esperança de encontrar um amor que reconforte seu coração, diminua sua solidão e permita a superação de suas angústias, a temática das decepções e dos relacionamentos conflituosos não impede o eu lírico de reivindicar mais tempo para cuidar de si e se encontrar.

Ou seja, embora tais composições assinalem o relacional (a exterioridade e a necessidade do outro) como a grande dimensão que garantiria a sua felicidade, no

entanto não se perde de vista a dimensão pessoal e subjetiva desse processo (a interioridade e o equilíbrio pessoal).

A questão da vida interior, da própria personalidade e das emoções vividas reforça a marca das composições de Maysa, tanto que sua primeira composição, ainda na adolescência, quando contava com 12 anos de idade, os versos da música *Adeus* ¹⁸⁸, que foi uma das canções escolhidas para o seu álbum de estreia já apresentava essa perspectiva:

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 (...)
Mas quando este adeus tem outro gosto
Que só nos causa desgosto
Este adeus você não dá.

Atesta-se a facilidade da cantora de expor seus sentimentos e angústias em linguagem direta e simples, mas que por sua dimensão dramática, através de sua voz e dos arranjos das melodias apresentam um grande impacto a quem ouve.

A canção *Marcada*, do mesmo LP, o eu lírico descreve a infelicidade em um relacionamento, na solidão à dois, e que poderia refletir as insatisfações da autora com o seu casamento e a relação com o marido e a família Matarrazo:

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
Procurando em vão na fantasia
Um pouquinho só de alegria
Sofrendo calada, chorando sozinha
Trazendo comigo a dor que é só minha

A canção, que retrata um eu lírico insatisfeito, cansado e em sofrimento atingiu um grande sucesso de público, levando-nos a pensar que a canção refletia também a vida e as angústias de seus ouvintes.

¹⁸⁸ De acordo com Neto (2009) a canção foi escrita depois que seus pais a proibiram de sair de casa para se encontrar com uma amiga, sendo um castigo, pois Maysa se recusava a estudar e a arrumar seu quarto. (NETO, 2009, p. 45).

Como já foi afirmado, essa dimensão didático-pedagógica oferecia uma oportunidade, através do cancionário, de autorreflexão para parcelas consideráveis do público, e principalmente de identificação para o público feminino.

Sobre isso Izabel Cristina S. Teixeira, analisando o trabalho de escritores sobre as cantoras Maysa e Dolores Duran, menciona:

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. (TEIXEIRA, 2002, p.99)

O estilo samba-canção, como já mencionamos, possuía toda essa tendência melancólica, favorecendo o sucesso de várias músicas, compostas tanto por homens como pelas duas compositoras em questão (que não foram as únicas compositoras da época, mas como explicamos no primeiro capítulo, são as que mais produziram e as que tiveram um maior reconhecimento midiático e de público), então podemos dizer que década de 1950 era complacente para o sucesso do estilo.

O que exatamente distingue as duas compositoras dos compositores homens, é que, sendo as mulheres a maioria da classe admiradora do samba-canção encontraram nas canções de Dolores Duran e Maysa, uma referência real de suas dores e angústias, pois sabiam que aquela fossa era cantada e composta por uma mulher que também vivenciou tal sentimento.

Maysa é considerada a rainha da fossa, a maioria de suas canções que tornaram-se sucessos de vendas são aquelas de dor-de-cotovelo, sendo o maior sucesso de sua carreira, *Meu mundo caiu* lançado no álbum *Convite para ouvir Maysa nº2*, de 1958, um forte exemplo dessa característica da artista..

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...

Em *Ouçã*, gravada em 1956, no primeiro disco, e que também alcançou um grande sucesso o eu lírico afirma:

Ouçã, vá viver sua vida com outro bem
 Hoje eu já cansei de pra você não ser ninguém
 O passado não 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.

Nas duas canções encontramos um sofrimento da dor de amor, mas no qual o eu lírico se posiciona como agente de uma relação, ou seja, mesmo que se encontre destruído e com os sentimentos abalados busca se impor e reconhecer sua força, declarando sua capacidade de levantar e continuar.

Na canção *Ouçã*, em particular, observamos um eu poético que decide pela ruptura da relação ao parceiro, e que prefere sofrer a viver uma ilusão, uma libertação diante de um relacionamento fracassado, que passa por uma crise, mas que o parceiro não consegue enxergar os momentos bons e despreza a parceira.

Esta letra é anterior ao rompimento de seu casamento, como um retrato claro de sua relação impetuosa com o marido, que não apoiava sua carreira artística e que era melhor, assim, seguir sozinha.

Essas confissões amorosas aparecem de forma recorrente ao longo de toda a carreira da compositora, como na canção, *Não vou querer*, composta e gravada em um disco 78 Rpm e lançada em 1958:

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 vou 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.

As desilusões amorosas da cantora são tão frequentes que o eu lírico adota certo ceticismo amoroso, e questiona se a felicidade realmente existe, como na canção

Felicidade Infeliz, composta em 1958 e gravada no segundo álbum, *Convite para ouvir Maysa nº2*.

Felicidade, deves ser bem infeliz
Andas sempre tão sozinha
Nunca perto de ninguém
Felicidade, vamos fazer um trato
Mande 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
Eu vá esquecer
Felicidade não chore
Que às vezes é bom
A gente sofrer

Além do ceticismo amoroso apresenta-se, em alguns momentos, uma grande dose de crítica ao moralismo e às falsidades da sociedade da época, como na canção, *Rindo de mim*, em que a cidade, mais especificamente o Rio de Janeiro, sempre citado nas músicas da época, é o cenário no qual encontrou luz e inspiração, mas também ironias e falsidades, e que assiste o eu lírico, mesmo triste, insistir em procurar um amor.

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
Escolheu essa hora pra me acompanhar (...)
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

Ou em *Diplomacia*, que também está no álbum *Convite para ouvir Maysa nº2*, de 1958:

Pouco importa a razão da verdade
Que impede a felicidade
De morar no meu coração
Pouco importa se tudo hoje em dia
Se baseia na diplomacia
Que semeia a desunião
Se é preciso ouvir toda gente
Que só diz aquilo que não sente

Que faz pouco da minha aflição

O olhar crítico em relação à sociedade da época se manifesta também na forma da afirmação das escolhas e opções que fazia em seu cotidiano, como em *Resposta*, gravada em 1956 já no primeiro álbum da cantora, que responde aos possíveis críticos de sua personalidade forte ou gênio difícil, pois ela seria muito explosiva, falava e agia da maneira que achasse necessária, de forma autêntica, sem se importar com o ambiente e nem com as pessoas que o frequentavam, em uma sociedade em que os modelos de mulher e de classe social na qual ela se inseria eram de contenção, normatização e rígido controle.

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

No entanto, alguém que enfrenta tantas tensões entre a sua personalidade e seu comportamento em relação ao contexto social e cultural no qual se insere sofre um desgaste, enfrenta grandes obstáculos e, eventualmente, se pergunta se poderia ser ou fazer diferente. Por exemplo, em *Voltei*, composta em 1960, em parceria com Henrique Simonetti, encontramos um eu lírico arrependido, diferentemente da canção anterior, que não quer mais causar tristezas.

Meu verso sempre tão triste
Volta pedindo desculpas
Pelo triste que causou
Meus olhos tantas vezes decantados
Inda mais desencantados
Voltam triste ao que deixou
Voltei, com meus olhos
Com meu verso e a todos eu peço
Que me aceitem como sou
Com meu verso sempre triste
Com meus olhos desencantados
Sendo sempre como sou
Meu verso sempre tão triste
Volta pedindo desculpas
Pelo triste que causou

Destaca-se como exceção entre as músicas de Maysa uma canção na qual o eu lírico demonstra a percepção das dores de amor como resultado de suas próprias ações, também com manifestação do sentimento de culpa.

Trata-se de *Me deixe só*, composta em 1970 em parceria com Roberto Menescal, gravada no disco *Ando só numa multidão de amores*, gravado pela Philips onde o eu lírico se culpabiliza pelos desencontros amorosos ao mesmo tempo em que também afirma a força de quem escolhe a solidão:

Não vou querer mais
 Não vou poder mais
 Teu olhar na minha vida
 A tua calma companhia
 Embora te queira tanto amor
 Me deixa só
 Errada e complicada
 Não posso a tua paz
 De nada me adianta a tua voz
 Me cansa o teu eterno perdão
 Embora eu queira tanto o teu peito amigo, amigo
 Me deixe só

A segurança quanto às escolhas, no entanto, não impedem a sensação de desamparo ou perplexidade, e o eu lírico, entre resignado e aflito, se questiona sobre o que realmente procura, se um amor, um carinho ou um momento de paz, como em *O que*, lançado em um 78 RPM, em 1957:

O que que eu estou procurando
 No vago aflito 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

Em *Você*, parceria com Henrique Simonetti, de 1959, parte do disco *Convite para Ouvir Maysa, n° 4*, encontramos um eu poético que mesmo lamentando por perder um amor, que chegou e tão depressa partiu, ainda está feliz, pois o sentimento de saudade o faz relembrar esse amor, que ainda está vivo em seu interior.

Hoje eu estive pensando
 Longo tempo sem chorar

Sem sofrer também
 Apesar de pensar em você
 Você veio e se foi
 Tão depressa
 Depressa demais
 Pra deixar a saudade que deixou

Deserto de nós dois, do mesmo LP e igualmente, em parceria com Simonetti, a saudade também é referenciada, mas agora o eu lírico afirma a ilusão de um amor que aparentemente recusa-o devido ao medo desse sentimento:

As praias desertas nos esperam
 Estão desertas de nós dois
 O mar nos está chamando
 Sentem saudades de nós dois
 O vento me bate gritando
 Me diz que não devo faltar
 Eu sofro e vivo chorando
 Pois sei que você não está
 Por isso é que a vida passando
 Me diz que é inútil chorar
 Pois sei que é meu o carinho
 Que você tem medo de dar

Não é mais meu composta juntamente com Erlon Chaves¹⁸⁹ e David Nasser¹⁹⁰, em 1974, e que é uma das últimas canções da cantora, remete a amizade, que consola corações melancólicos, sofridos e cansados de viver em um mundo triste.

Me dê tua mão que eu aprendo
 Difícil foi desaprender
 Por onde eu andei foi tão triste
 Que quase não deu pra te ver
 Não peça tão já meu sorriso
 Dê tempo pra eu me entender
 Que tudo que é teu, meu amigo
 E meu porque tinha que ser
 Me abraça, me aperta em teu peito
 Quem sabe eu consiga esquecer
 E o que me matou não é mais meu

Essas amizades valiosas também incluíam, com certeza, as parcerias musicais que a compositora manteve ao longo dos anos em que gravou seus muitos discos,

¹⁸⁹ Maestro, arranjador, pianista e cantor brasileiro que teve uma marcante participação na televisão brasileira. Dados disponíveis em: www.dicionariompb.com.br/erlon-chaves. Visitado em 04/10/2017.

¹⁹⁰ Compositor e jornalista brasileiro, trabalhou no jornal *O Globo*, nas revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*. Compôs em parceria com diversos compositores famosos, como: Wilson Batista, Francisco Alves, e Herivelto Martins, entre outros. Biografia e dados artísticos disponível em: www.dicionariompb.com.br/david-nasser. Visitado em 04/10/2017.

O saudosismo também se expressa em relação a um passado no qual o eu lírico era amado, em contraste com um presente de abandono, é marcado em *Canção sem título*, lançada no Compacto Simples *Tristeza*, pela gravadora RCA Victor, em 1966:

Que tristeza havia em mim
 nesse mesmo lugar
 que saudade eu senti
 do que estava por vir
 Quanto pranto mágoa
 quanta desesperança
 na certeza do que?
 e havia esse sol pra mim
 e eu sabia do amor

Na canção *Quando vem a saudade*, de seu primeiro álbum, de 1956, apresenta um eu lírico disposto a viver a plenitude de um amor, em seu presente e indiferente ao futuro, em uma rara demonstração de otimismo em relação aos meandros da vida amorosa:

Nem que algum dia eu venha a chorar
 E viver pelos cantos sem nunca te ver
 Eu só quero presente podendo te amar
 Pois futuro sem ti, eu não vou querer ter
 São tão poucos momentos que são como agora
 Em que estamos tão perto e te tenho pra mim
 Só eu sei como dói quando chega a hora
 Em que vem a saudade e eu chego ao fim

Esse otimismo também se faz presente na canção, *Mundo Novo*, do disco *Convite para Ouvir Maysa*, nº 2, de 1958, o eu lírico sonha viver um romance feliz, seguir de mãos dadas e rir das tristezas do passado:

Vamos conseguir já não é hora de parar
 Pois somente agora é que o amor está pra chegar
 Veio de tão longe pra trazer tanta ternura
 Vem tomar lugar da velha amiga amargura
 E de mãos coladas nós riremos do passado
 Neste mundo novo seguiremos abraçados
 Tudo que passou será somente um sonho mal
 Neste mundo novo viveremos afinal

Essa positividade, mais uma exceção do que uma regra no repertório da cantora e compositora, é reafirmada em quatro outros momentos distintos, sendo três deles em parcerias, uma feminina e duas masculinas.

O primeiro, *Toda sua*, gravada no disco *Convite para ouvir Maysa nº4*, de 1959, afirma o vínculo afetivo e a alegria da reciprocidade:

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

O segundo, em *Vem Comigo*, com o parceiro de diversas músicas Henrique Simonetti, e gravada no LP *Voltei*, em 1960, refletindo um momento de retomada da carreira musical da cantora, carregado de sentimentalismo e repleto de esperanças que precisam ser compartilhadas:

Vem, vem ver comigo agora
 Você que tão triste chora
 O lado bonito da vida
 Um sol brilhante cheio de ternura
 Onde nunca existiu a censura
 Onde a gente se sente querida
 Vem, vem ver comigo agora
 Você que tão triste chora
 Este mundo que agora é meu
 E que pode ser seu
 Onde tudo é tão diferente
 Não existe a saudade na gente
 O passado a gente esqueceu

O terceiro, com Vera Brasil¹⁹¹, na canção *Amor paz*, de 1967, gravada no compacto duplo *Dias de Rosas*, pela RCA Victor, que propõe a superação de um passado de dores através de um novo amor:

Vem pra mim
 Gosto muito (tanto) de você
 Você não vê
 Vem pra nós
 Que eu tenho a paz
 E lhe dou com grande amor
 Que antes sofreu, mas aprendeu
 De tanto amar sozinho

¹⁹¹ Vera Brasil compositora, cantora e instrumentista é filha do compositor e violonista Sivan Castelo Neto, tendo gravado discos na década de 60. Biografia disponível em <http://dicionariompb.com.br/vera-brasil/dados-artisticos> Visitado em 24/10/2017.

Crê em mim
E não busque ir mais alem

E o quarto, com a música *Nós*, composta com Júlio Medaglia¹⁹², e gravada no Programa Ensaio da TV Cultura, em 1975, o eu poético identifica na entrega ao amor um ato de libertação e regeneração, reforçando a perspectiva das diversas canções de Maysa que identificam no afeto do outro uma sensação de confiança e paz, ou na negação ou no fim desse afeto, um motivo de ruína e dor:

Vou-me embora
Vou de encontro a tua vida
Me soltar pra que me faças tua ilha
E descansar meu medo imenso
Em tua força e por fim
Mostrar-te quanto sou capaz só por te ter

No entanto, em termos quantitativos e como marca autoral e vivencial, a infelicidade amorosa, repleta de mágoas e rancor, se faz não só presente, mas constante, como em *Fale Baixo*, parceria com Henrique Simonetti, de 1958, no álbum *Convite para Ouvir Maysa*, nº3, que apresenta um claro desprezo em relação a um antigo amor que não valorizou seus sentimentos e hoje vive a chorar,

Quando você quiser falar de amor
Ou do amor que fui eu
Fala baixo, por favor
Quando você achar que o mundo é mau
Que viver faz mal
Fala baixo, por favor (...)
Quer se fazer de infeliz
Faz drama no que diz
Talvez pra impressionar
Mas quando falar de amor
Fala baixo, inda mais baixo, por favor
Porque amor quem te deu foi só eu

Um exemplo curioso dessa dimensão performática, e praticamente identitária, que está ligada a Maysa é *Tema de Simone*, uma canção composta por ela para sua

¹⁹² Júlio Medaglia, arranjador, maestro e compositor, se relacionou com a cantora Maysa, surgindo daí a letra da referida canção. Passou uma temporada fora do Brasil se especializando em regência sinfônica e quando retorna ao Brasil participou como arranjador na canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, em 1967, marcando assim o início do *Tropicalismo*.

personagem na novela *O Cafona*, de 1971, que parece reforçar os estereótipos da mulher que desafia os padrões e sofre por amor:

Não sei que rosto
 Eu vou usar de noite
 Em qual desgosto
 Eu vou curtir meu papo
 Pra que amor eu vou
 Eu vou sair senhora
 Pra que amor eu vou
 Eu vou sair senhora (...)
 Talvez melhor será
 Fazer-me um quando
 Pra olhar no espelho
 Dos desesperados
 Que somos todos juntos
 Que estamos todos juntos
 Na busca enorme
 De sermos separados

Essa dimensão midiática da canção, no sentido de que tanto quanto o estilo da cantora e compositora também se faz presente a caracterização de um personagem de ficção televisiva e as expectativas de seu desenvolvimento ao longo da trama, e certa convergência entre a vida pessoal da atriz e intérprete com o estereótipo daquele papel representado surge como um caso raro, capaz de reforçar a dimensão performática da cantora e compositora e exemplificar de maneira bastante clara esse vínculo direto entre vida e obra.

Finalmente, devemos citar duas canções que não se engradam no tema fossa e, portanto, destoam dos conteúdos recorrentes da produção musical de Maysa, a primeira, *Nego malandro do morro*, gravada no LP *Convite para ouvir Maysa nº4*, em 1959, que é um samba ligeiro, que embora fale sobre sofrimento amoroso o identifica como matéria prima para a música e relata a experiência de um outro personagem, sem dimensão confessional:

Nego malandro do morro
 Não deixe que o choro vá te atrapalhar
 Compõe tuas belas falsetas
 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

O reconhecimento de que dor de amor não serve apenas para inspirar sambas-canções, mas também o ritmo mais sincopado do samba, pode justificar uma certa percepção de linhagem musical, de modo que a outra canção que destoa do conjunto é *Escuta Noel*, gravada no LP *Maysa*, em 1957, e que apresenta uma homenagem a Noel Rosa, em um elogio de sua originalidade e uma crítica aos que o copiam:

Onde estás Noel que não escutas?
Os plágios das tuas musicas que se ouvem por ai
Frequentaste tanto tempo a academia de melodia
E samba não se faz de amizade ou simpatia
O samba agora criou outro estilo
Sambista só sabe sambar pra granfino
E a favela agora ponto de turista
De society de artista e a poesia acabou
Vem Noel, vem fazer a serenata
Tua musica faz falta e ninguém nunca igualou

A demonstração de admiração por Noel Rosa, um compositor da década de 1930, considerada a Era de Ouro do samba, serve como uma crítica às músicas compostas mercadologicamente e que não teriam a beleza e o refinamento da poesia dos sambas do notável compositor de Vila Isabel.¹⁹³

Em geral, as canções de Maysa refletem de forma intensa a boêmia e seu cotidiano noturno e amoroso, sempre regado pela bebida alcoólica e o uso de medicamentos diversos, em meio aos seus relacionamentos fracassados e suas dores de amor, deixam entrever, com idas e vindas, altos e baixos, as fragilidades e forças da cantora e compositora, que refletem, de forma mais ou menos precisa, sentimentos e percepções de um grande número de mulheres de sua época.

Maysa não é uma mulher comum, mas o mel e o fel de sua trajetória não são incomum para aqueles que compravam seus discos, assistiam aos seus shows e seguiam suas participações televisivas, em parte pela curiosidade ou apreço, em parte pelo autorreconhecimento ou empatia.

¹⁹³ Curiosamente, como já apontado anteriormente, a tradição da historiografia da música popular brasileira durante muito tempo identifica no próprio samba-canção, do qual Maysa é uma das principais representantes, essa dimensão mercadológica e uma clara inferioridade artístico-musical quando em comparação com o samba que a antecede e a bossa nova que a sucede.

CONCLUSÃO

Ao analisarmos as obras de Dolores Duran e Maysa, em meados do século XX, como objeto de trabalho percebemos as dificuldades das mulheres serem artistas e, particularmente, compositoras naquela época.

Com relação à vida e a obra das cantoras e compositoras, notamos que Dolores Duran e Maysa vieram de lugares sociais diferentes, a primeira de família pobre do Rio de Janeiro, teve que largar os estudos cedo para ajudar nas despesas da casa e começou a cantar ainda na adolescência nos programas de auditores das rádios e a participar de grupos de teatros, enfrentou preconceito não apenas por ser cantora, mas também pela sua posição social e raça.

Já Maysa, oriunda de uma família tradicional do Espírito Santo, sempre conviveu cercada por músicos, aprendeu piano e violão na infância e estudou canto para aperfeiçoamento.

Embora as duas cantoras estivessem no mesmo momento artístico, década de 1950, Maysa conseguiu uma divulgação maior como cantora e compositora no período, estourando nas vendas dos discos e lançando de dois a três LPs por ano, enquanto Dolores Duran, não atingiu sucesso momentâneo, brilhava mais como intérprete nos programas da Rádio Nacional e nos shows das boates cariocas, sendo que seu prestígio como compositora somente se consolidou após sua morte repentina, a partir da qual as letras começaram a ser regravadas constantemente.

A relação com a mídia era muitas vezes conturbada, principalmente no caso de Maysa, que viveu um percurso atribulado, cheio de escândalos e confusões, confundindo muitas vezes sua vida pública e privada, que em muitos momentos parecia se converter em uma performance, muitas vezes difícil de ser caracterizada como se desenvolvida de forma consciente ou inconsciente e que, por exemplo, criava-lhe uma dificuldade artística, e não técnica, para o canto no estilo leve da bossa nova, o que lhe exigia um esforço de treino e reorientação.

A projeção midiática da cantora e compositora, não só como objeto de manchetes, fofocas e notícias, mas como intérprete e atriz de teatro e TV pode estar relacionada com essa dimensão performativa, que no caso de Dolores Duran foi muito menor.

Tanto que Dolores Duran não só se consolidou como uma grande intérprete de sambas-canções, mas como cantora versátil, com gravações de ritmos distintos como o samba e o forró, mas também como compositora cuja obra foi constantemente revisitada e regravada ao longo das décadas posterior à sua morte, marcando suas músicas como um dos grandes legados da música popular brasileira.

Reconhecer o prestígio dessas cantoras e compositoras, focando em suas letras de sambas-canções, mas não esquecendo suas histórias de vida e as narrativas e memórias que deixaram consolidadas, buscamos caracterizar suas canções como reflexo de uma época e de uma organização social do país no período, mas também apontar a participação da mulher na música popular brasileira para além dos papéis consolidados de intérprete ou musa inspiradora.

Estas duas compositoras, que também se destacaram enquanto intérpretes, estavam inseridas em um ambiente dominado pelo gênero masculino, tendo que driblar preconceitos que buscavam limitar os espaços femininos ao âmbito doméstico, como zelosa dona de casa, esposa dedicada e mãe exemplar, em contraste com o estigma de quem seguia outro caminho e era considerada leviana e vulgar.

O desafio enfrentado, primeiramente por Dolores Duran, para se afirmar como compositora pode ser dimensionado pelo fato de que no início de sua carreira como compositora, suas músicas autorais eram registradas sob o pseudônimo de “Durando”, o que entendemos refletir duas possibilidades, igualmente válidas: a primeira, de que pela própria dificuldade de se afirmar como compositora naquele período¹⁹⁴ em que praticamente havia um monopólio desse campo por homens, e a segunda, que por receio de se apresentar como compositora e não ser recebida com prestígio ou mesmo suscitar comparações negativas com sua atuação como intérprete.

Aos poucos essas mulheres foram conquistando reconhecimento e legitimidade nos espaços, e no ambiente musical como grandes intérpretes que eram e também como compositoras.¹⁹⁵

Inseridas no ambiente noturno e boêmio de Copacabana, no Rio de Janeiro, ambas as cantoras utilizaram esse cenário como inspiração para suas composições, e

¹⁹⁴ Observando os discos da época, podemos perceber que a grande maioria são canções de compositores e poucos discos aparecem o nome de alguma compositora, e mesmo o cancionário das duas artistas aqui abordadas trazem um número imensamente maior de composições de autores masculinos do que femininos.

¹⁹⁵ No caso de Dolores Duran a dificuldade de reconhecimento como compositora foi mais difícil e demorada, pois somente ocorreu após sua morte, em 1959.

várias de suas composições remetem ao cotidiano da noite de diversão, liberdade, música e bebida, como a refletir um *habitus* daquela época e daquele local, a partir das suas formas de interação social e enquanto condicionante das ações e das narrativas compartilhadas.

Podemos observar que as cantoras, inseridas em uma sociedade tradicional, representam um “desvio codificado” de seu tempo, onde suas vontades foram além do que era exigido para as mulheres na época, e assim criaram espaços próprios para a manifestação de suas personalidades e visões de mundo, ora com maior ou menor aproximação com as suas obras e seus eus líricos.

Mesmo quando a condição feminina não é abordada diretamente nas canções o eu lírico das compositoras apresenta questões essenciais a partir dos relatos de seus amores e desamores, com distintas possibilidades do papel feminino, em uma complexa relação entre as suas histórias pessoais, as expectativas dos papéis sociais e a penetração midiática ou o apelo comercial de suas obras. Estas músicas apresentam, portanto, dimensões particulares da condição feminina, embora o eu lírico tenha características próprias em cada caso.

Nas letras de Dolores Duran há uma maior preocupação com a narração do contexto externo e de certa temporalidade da personagem sobre o que viveu, o que houve e a relação causa e consequência daquilo que se vive, de forma que as letras valorizam as lembranças, a dimensão temporal no contraste entre o passado e o presente, entre outros aspectos.

Já no caso das letras de Maysa o mundo interior projeta o presente e o sensível e o confessional ocupam o centro da própria obra, em um tom claramente reflexivo e presentista.

Utilizando uma classificação temática em relação aos conteúdos narrativos, nas músicas de Dolores Duran, que apresentam uma maior amplitude temática e diversidade de estilo, ao mesmo tempo em que se encontram lamentos pelos sofrimentos de amor e pela solidão também mostra-se a força de uma narradora capaz de romper com relacionamentos esgotados, a afirmação de autonomia ou a força da superação.

Assim, doze canções da compositora apresentam traços dessa postura de força, sendo que dez foram gravadas pela primeira vez por vozes femininas (sendo duas delas

pela própria autora)¹⁹⁶ e somente duas por vozes masculinas¹⁹⁷, que de modo geral reforçam a dimensão de gênero da música.

O tema do fim de relacionamento¹⁹⁸, com boas ou más recordações, dor ou resignação, e o de submissão, humilhação e arrependimento¹⁹⁹, em tom queixoso ou fatalista, tem distribuição idêntica em termos de gênero em cada grupo, sendo três cantadas por mulheres e duas por homens.

Para quem ficou marcada como porta-voz de grandes tristezas e dores de amor, em suas composições somente sete músicas abordam tal tema de forma direta, com elementos tanto de fragilidade e dramaticidade como de superação, sendo quatro primeiramente gravadas por cantoras²⁰⁰ e três por cantores²⁰¹, assim como o tema da culpa também aparece em três canções, dividida em uma intérprete feminina²⁰² e dois masculinos²⁰³, sendo que nenhuma dessas foi gravada por Dolores Duran.

Essa falta de identidade de gênero nas composições de Dolores Duran, nos mostra como a cantora estava à frente do seu tempo, pois a maioria das composições, compostas pelo gênero masculino, denota a mulher como injusta, cruel, traidora e culpada das dores e término das relações.

Utilizando como exemplo entre outros possíveis, *Deus me perdoe* (gravada em 1959 por Carlos Augusto) apresenta uma grande dose de culpa por uma suposta dor provocada em quem se ama, o que poderia ser, de forma ligeira, como algo da conduta desejada ou esperada da mulher, o fato de que a canção seja entoada por um intérprete masculino mostra a ambivalência das letras e dos comportamentos por elas apontados, ou pelo menos, aponta a possibilidade de ressignificação da canção a partir da troca de gênero do intérprete.

Entre as canções em que o eu lírico assume uma postura de culpa pela desventura amorosa (*Deus me perdoe*, *Se quiseres chorar* e *Castigo*) nenhuma foi

¹⁹⁶Como *Se é por falta de adeus*, *Céu particular*, *Falsos amigos*, *Só ficou a saudade*, *Olhe tempo passando*, *Canção da Tristeza*, *O que eu faço?* e *Quem foi?*, além de gravadas por ela pela primeira vez, *Não me culpe* e *Fim de caso*.

¹⁹⁷*Ideias erradas* e *Estrada do Sol*.

¹⁹⁸*Não me culpe*, gravada por ela, *Só ficou a saudade* e *Se eu tiver*, com vozes femininas, e *Idéias erradas* e *Vou chorar*, masculinas.

¹⁹⁹*Quem sou eu*, *Sou toda tua* e *Castigo*, entoadas por mulheres, mas nenhuma por ela, e *Arrependimento* e *Leva-me contigo*, por homens.

²⁰⁰*Olhe o tempo passando*, *Ternura antiga*, *Se eu tiver* e *Quem foi?*

²⁰¹*Vou chorar*, *Volte em um dia de chuva* e *Noite de Paz*.

²⁰²*Castigo*.

²⁰³*Deus me perdoe* e *Se quiseres chorar*.

gravada por Dolores Duran, sendo que as duas primeiras foram gravadas pela primeira vez por homens e somente a segunda por uma mulher.

Das músicas que falam sobre a força do eu lírico em enfrentar as relações amorosas e os valores sociais que lhes cercam, como *Céu particular*, *Falsos amigos*, *Se é por falta de adeus*, *Não me culpes*, *Só ficou a saudade*, *Idéias erradas*, *Fim de caso*, *Olhe o tempo passando*, *Canção da Tristeza*, *O que é que eu faço*, *Quem foi? E Estrada do Sol*, a compositora foi a primeira intérprete de duas (*Não me culpes* e *Fim de caso*), enquanto entre as outras dez somente duas (*Ideias erradas* e *Estrada do Sol*) tiveram sua primeira gravação por intérpretes masculinos.

Ou ainda, *Solidão*, cuja primeira gravação foi realizada pela autora, e que embora reconheça frustrações e dores de escolhas do passado, projeta esperanças no futuro, não culpabilizando seus ex-parceiros por seu sofrimento sendo outra demonstração de uma postura inovadora frente ao papel social feminino em voga no período.

Esses exemplos demonstram a dificuldade de estabelecer-se uma relação direta entre o eu lírico e o artista, além de oferecer elementos para uma reflexão da memória social de Dolores Duran enquanto mulher sofrida, sem que possamos distinguir quanto disso era sua vida e quanto era parte da performance da intérprete.

No contexto da época o papel feminino socialmente esperado era o de submissão, convertendo a mulher em uma prisioneira dos costumes tradicionais, onde sua vida se limitava a casar e cuidar dos filhos.

No entanto, em várias letras das canções de Dolores Duran encontramos uma ambiguidade, com um eu lírico com o perfil da mulher tradicional e outro com o da mulher moderna, às vezes sujeita à submissão do parceiro, enquanto em outras, livre para terminar um relacionamento fracassado.

Nas composições de Maysa, por sua vez, encontramos um número tão elevado de letras que entoam a solidão e angústia vivida pela cantora que estes se tornam temas recorrentes e situadas dentro de um único estilo musical, diferentemente de Dolores Duran, que apresentava uma variedade temática muito maior, entre tristezas e alegrias, além de distintos estilos, como fossa, toadas, baião e bossa-nova.

Assim, a obra de Maysa, que apresenta um número significativo de músicas, no entanto, sofreu um relativo abandono e esquecimento, com um número ínfimo de

regravações, em contraste com as composições de Dolores Duran, regravadas inúmeras vezes ao longo das décadas após a sua morte.

Esse “esquecimento”²⁰⁴ das canções compostas por Maysa, em claro contraste com uma certa “permanência” das músicas criadas por Dolores Duran, podem se relacionar com dois aspectos: a recorrência da temática da tristeza e da dor de amor restringiu o interesse, marcando a obra como datada ou repetitiva, a relação direta, explorada de forma exaustiva em termos midiáticos, entre vida e obra, assim como a dimensão performática de sua criadora não só enquanto compositora, mas também como intérprete e como personagem esvaziava as canções de seu apelo dramático quando entoadas por outras vozes.

Tais aspectos apontam para uma mesma realidade, que as canções de Maysa apresentavam a temática da fossa ou dor de cotovelo de tal forma recorrente que as músicas inevitavelmente ganham duas particularidades, em primeiro lugar passam a representar algo tão autoral que acabam adquirindo uma dimensão cíclica, em um desfile infinito de tristeza, saudade, solidão, sofrimento e abandono, de tal modo que se torna um estilo único de “ser e cantar”, como se essas duas coisas estivessem intimamente ligadas, e, em segundo lugar, como decorrência disso, resulta em algo datado, fortemente marcado pela mesma intérprete e, portanto, com um número de regravações bastante pequeno.

De qualquer modo, as composições são representativas de sensibilidades sobre a condição feminina, expressas a partir da perspectiva de duas mulheres, em um mundo dominado e mediado pelas referências patriarcais do período, em um meio no qual o eu lírico era, na maioria absoluta das vezes, masculina.

²⁰⁴ Esse esquecimento será amenizado, pois a gravadora Biscoito Fino irá lançar no começo de 2018, um álbum dedicado à obra da grande cantora e compositora Maysa, intitulado “Esta chama que não vai passar” reúne 21 intérpretes, que relembram os grandes sucessos da cantora, sucessos de suas composições e músicas de outros compositores gravados em sua voz. Entre os intérpretes, destaca-se o cantor Ney Matogrosso, cantando uma das músicas mais famosa de Maysa, *Meu Mundo Caiu*, Alcione, também grava uma canção de muito sucesso da cantora, *Ouçá*. Nesse álbum terá a valsa inédita Nós, de Maysa e Julio Medaglia, que foi interpretada uma única vez na televisão por Elizeth Cardoso, e é revivida por Célia e Dominginhos. Alaíde Costa interpreta Demais, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira. Maria Bethânia escolheu Quando Chegares, de Carlos Lyra, por se lembrar da interpretação de Maysa. Bom Dia Tristeza, única parceria de Adoniran Barbosa e Vinicius de Moraes é mostrada em choro-canção por Beth Carvalho. Cauby Peixoto, amigo pessoal de Maysa, faz um registro emocionado de *Ne me Quitte Pas*, de Jacques Brel. Os versos delicados de Quando a Saudade Vem, da própria Maysa, ganharam emoção precisa na voz de Olivia Hime. Um dos maiores sucessos da primeira fase da carreira de Maysa, Franqueza, de Denis Brean e Osvaldo Guilherme, foi a escolhida por Zélia Duncan.

Ambas se destacam como compositoras, dando voz aos amores femininos, mostrando que a mulher possuía caminhos diferentes do convencional da época e assim, abriram espaços para novas compositoras que surgiram nas décadas posteriores. Dolores Duran e Maysa são, como todas as mulheres, iguais, diferentes, únicas e nos representam.

FONTES

CD “Entre amigos”, gravadora Biscoito Fino, encarte por Ângela de Almeida, 2009.

Box “Os Anos Dourados de Dolores Duran”, gravadora EMI, encarte Rodrigo Faour, 2010.

Box “Maysa Internacional”, gravadora Discobertas, 2014.

<http://www.forroemvinil.com/dolores-duran-esse-norte-e-minha-sorte/>

<http://dicionariompb.com.br/ribamar>

<http://dicionariompb.com.br/dolores-duran/critica>

Programa De lá pra cá <https://www.youtube.com/watch?v=E8Z321oZxmc>

<https://oglobo.globo.com/cultura/disco-traz-gravacoes-historicas-ineditas-de-dolores-duran-3122663>

<http://www.toque-musical.com/?cat=164>

http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI03385

Programa em homenagem a Dolores Duran – Por toda minha vida:
<https://www.youtube.com/watch?v=59ilMpDmsbg&t=28s>

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Ronaldo Conde. *As divas do Rádio Nacional*. Ed. Casa da Palavra. Rio de Janeiro, 2012.

AMORIN, Ana Maria Martins. A mulher e o samba: a violência cantada. *Padê: Est. em Filos., Raça, Gên.e Dir. Hum.* Brasília, v. 1, n. 1/2, p. 89-102, jan./dez. 2009

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em Detalhes*. São Paulo: Editora Planeta, 2006.

AVANCINI, Maria Marta Picarelli. *Nas tramas da fama: as estrelas do rádio em sua época áurea, nos anos 40 e 50*. Dissertação de mestrado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, fevereiro de 1996.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. São Paulo, 2011.

BARROS, Mônica Siqueira Leite de. *As mulheres trabalhadoras e o anarquismo no Brasil*. Dissertação de mestrado em História, UNICAMP, Campinas, 1979.

_____. *A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira*, In: *Per Musi*, Belo Horizonte: n.29, 2014, p.154-168.

BASSANEZI, Carla. “Mulheres dos “Anos Dourados””. In: Del PRIORE, Mary (org.). *Et alii. História das mulheres no Brasil*. -- São Paulo: Contexto/Editora UNESP, 1997, p. 607-639.

_____. *Virando as páginas, revendo as mulheres; revistas femininas e relações homem-mulher, 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Revistas Femininas e o ideal de Felicidade Conjugal (1945-1964)* Cadernos Pagu, 1993.

_____. *Mulheres dos “Anos Dourados”*. São Paulo: Contexto, 2014.

BLOMBERG, Carla. *Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar*. Projeto História nº 43. Dezembro de 2011

BORGES, Beatriz. *Samba-Canção: Fratura e Paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

BOSCO, Francisco. *Dorival Caymmi*. São Paulo: Publifolha, 2006. (Folha Explica).

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. *Sociologia*. (organizado por Renato Ortiz) São Paulo: Ática, 1984.

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHAES, Flávia Fernandes de. ; MANSANO, Sonia Regina Vargas. *Mulheres e Lutas Políticas: Conquistas e Limites Vividos na Segunda Metade do Século XX*. Revista Inter. Interdisc. INTERthesis, Florianópolis, v.13, n.2, p. 141-164 Mai-Ago. 2016.

CASTRO, Ruy. 2005. Carmen – uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.

_____. *A noite do meu bem. A história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

CRUZ, Maria Áurea Santa. A Musa Sem Máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

FAOUR, Rodrigo. *Dolores Duran: a noite e as canções de uma mulher fascinante*. São Paulo: Record, 2012.

_____. História sexual da MPB – a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2006.

FERREIRA, Gustavo Alves Afonso. Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical. Dissertação apresentada na pós-graduação da Universidade Federal Fluminense, Niteroi, 2007.

GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

GOMES, Tiago de Melo. Lenço no Pescoço: O Malandro no Teatro de Revista e na Música Popular. Dissertação de mestrado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, julho de 1998.

HAHNER, June E. A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HAMBURGUER, Esther. “Diluindo as fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano”. In: SCHWARCZ, Lília M. et alii. *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, v.4, p. 439-488.

HOMEN, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto de. História de canções: Tom Jobim. São Paulo: Leya, 2012.

HUPFER, Maria Luisa Rinaldi. As Cantoras do Rádio: símbolo da nascente industrial cultural brasileira. São Paulo: Senac Editoras, 2009.

KUSUMOTO, Meire. Obscenamente genial. Revista VEJA, edição 2283, 22 de agosto de 2012 (Disponível em < <http://veja.abril.com.br/infograficos/especiais/nelson-rodrigues/literatura.shtml> >, Visitado em 13/09/2016)

JACOMEL, Mirela Caroline Werneque. Poéticas e Amores em Processo: Canções de Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz. Tese de Doutorado, UEL, Londrina, 2012.

LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante “a mais alta patente do rádio” e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Editora Alameda, 2014.

LOGULLO, Eduardo, Maysa: meu mundo caiu. Osasco, São Paulo: Novo Século Editora, 2007.

LOPES, Maria Aparecida. Foi Assim: Contribuição para um Estudo Histórico do Samba Canção (1946-1957). Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.

LEITE, Mirian L. Moreira. Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura. São Paulo. Ed. Ática, 1984.

MATOS, Maria Izilda S. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *A cidade que mais cresce no mundo: São Paulo território de Adoniran Barbosa*. São Paulo: Perspectiva. 2001, vol.15, n.3, p. 50-57.

MARTINS, Ana Paula Vosne. Um lar em Terra Estranha. Curitiba: Tetravendo, 2002.

MILANI, Vanessa Pironato. *Samba Em Fascículos – Vertentes Do Gênero Na Coleção História Da Música Popular Brasileira Em Tempos De Consolidação Da Indústria Cultural Brasileira*. Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 2015.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *A canção no feminino, Brasil, século XX*. Labrys (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *REVISTA USP*, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro 2010.

_____. A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *Historia & Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. *História e música popular: um mapa de leituras e questões*. Rev. hist., São Paulo: n. 157, dez. 2007.

_____. O conceito de “MPB” nos anos 60. *História, questões e debates*. Curitiba, UFPR, n. 31, p.11-30, 1999.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. Boemia, aqui me tens de regresso: Mundo Boêmio e Sensibilidades na MPB (1940-1950).

NAVES, Santuza Cambraia. ET AL. *Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil*. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais* 51, São Paulo, 1o. semestre de 2001.

NEPOMUCENO, Bebel. Protagonismo Ignorado. In: BASSANEZI, Carla. PEDRO, Joana Maria. *Nova História das Mulheres no Brasil*. Ed. Contexto: São Paulo, 2013.

NETO, Lira. *Maysa: só numa multidão de amores*. Ed. Globo: São Paulo, 2007

NEVES, José Roberto Santos. *Maysa*. Ed. Do Autor: Vitória, 2008.

NUNES, Valentia da Silva. *Baú de Máscara: O arquivo da cantora e compositora Maysa*. Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

OLIVEIRA, Márcia ramos de. *Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

PEDRO, Joana Maria. *Os sentimentos do Feminismo*. Brasília: Paralelo15, 2006

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PONTES, Heloisa. *Intérpretes da Metrópole: História Social e relação de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. Tese apresentado no curso de livre-docência Departamento de Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary (org.) *História das Mulheres no Brasil*. 8ª Ed. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Mulher, História e feminismo*. Campinas/ S.P. Cadernos AEL, 1995/1996.

RIBEIRO, Manoel P. Formações discursivas: o malandro e a violência contra a mulher na mpb (1930-1945), *Rev ABRAFIL*, n. 8, 2011, p. 122-134.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*.

SANTOS, Liana Pereira Borba dos. *Mulheres e revistas: a dimensão educativa dos periódicos femininos *Jornal das Moças*, *Querida* e *Vida Doméstica* nos anos 1950*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira: Das Origens à Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.1:1901-1957.

_____. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.2:1958-1985

SOIHET, Rachel. *Bertha Lutz e a ascensão social da mulher, 1919-1937*, Dissertação de Mestrado História/UFF, 1974.

VASCONCELLOS, Eduardo A. de. *Noel Rosa para ler e ouvir*. São Paulo: Annablume / Barcarola, 2004.

VEIGA, Ana Maria. *Mulheres em rádio e revista – imagens femininas na Época de Ouro da música Rio de Janeiro (1930 – 1945)*. Perspectivas interseccionais de gênero e classe. ST 17, UFSC, 2006.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia. SP, Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Izabel Cristina dos Santos. *A poética do amor em Dolores Duran e Maysa*. Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre do curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. *Do Samba à Bossa Nova: inventando um país*. Curitiba: Appris, 2015.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve historia do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: Do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *Música Popular, Mulher e Trabalho*. São Paulo, SENAC, 1982.

VALDÍVIA, Marcia Barros. *A felicidade Infeliz de Maysa Matarazzo em tempo do American Way off life: Reflexão sobre a boemia paulistana nos anos 50*. Cordis. Mulheres na história, São Paulo, n. 12, p. 185-226, jan./jun. 2014.

VINCE DE MORAES, José Geraldo. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. Rev. bras. Hist. vol.20 n.39 São Paulo 2000.

WASSERMAN, Maria Clara. *“Abre a cortina do passado” A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)*. Dissertação de mestrado Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

ANEXOS

ANEXO A: Letras das canções de Dolores Duran

Músicas de Dolores Duran

- A noite do meu bem
- Arrependimento (Dolores Duran e Fernando César)
- Céu particular (Dolores Duran e Billy Branco)
- Canção da tristeza (Dolores Duran e Edson Borges) (A morte desse amor)
- Castigo
- Deus me perdoe (Dolores Duran e Edson Borges)
- Estrada do sol (Dolores Duran e Antonio Carlos Jobim)
- Falsos amigos
- Fim de caso
- Ideias erradas (Dolores Duran e Ribamar)
- Leva-me contigo
- Me deixa em paz
- Minha toada (Dolores Duran e Edson França)
- Não me culpes
- Noite de paz
- Olhe o tempo passando (Dolores Duran e Edson Borges)
- O Negocio é amar (Dolores Duran e Carlos Lyra)
- O que é que eu faço? (Dolores Duran e Ribamar)
- Patinho feio (Dolores Duran e Oscar Castro Neves)
- Pela rua (Dolores Duran e Ribamar)
- Por causa de você (Dolores Duran e Antonio Carlos Jobim)
- Prece de Vitalina (Dolores Duran e Chico Anísio)
- Quem foi? (Dolores Duran e Ribamar)
- Quem sou eu? (Dolores Duran e Ribamar)
- Se é por falta de adeus (Dolores Duran e Antonio Carlos Jobim)
- Se eu tiver (Dolores Duran e Ribamar)
- Se quiseres chorar (Dolores e Carlos Lyra)
- Só ficou a saudade (Dolores Duran e Fernando César)
- Solidão
- Sou Toda “tu” (Dolores Duran e Fernando César)
- Ternura antiga (Dolores Duran e Ribamar)
- Tome conta de você (Dolores Duran e Edson Borges)
- Volte num dia de chuva (Dolores Duran e Fernando César)
- Vou chorar (Dolores Duran e Lúcio Alves)

LETRAS

1. A NOITE DO MEU BEM²⁰⁵

Composição: Dolores Duran

Ano: 1959

Disco: 78 RMP e compacto duplo “Dolores Duran no Michel de São Paulo”, 6069/CEP-4568, 1959.

Gravadora: Musidisc

Intérprete: Dolores Duran

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 irmãos se encontrando

Para enfeitar a noite do meu bem

Ah, eu quero o amor, o amor mais profundo

Eu quero toda beleza do mundo

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, como este bem demorou a chegar

Eu já nem sei se terei no olhar

Toda pureza (ternura) que eu quero lhe dar.

²⁰⁵ Gravada por mais de 140 cantores, entre eles: Marisa Gata Mansa (1959), Nelson Gonçalves (1960), Dick Farney (1960), Maysa (1961), Ribamar (1964 e 1969), Altemar Dutra (1964 – versão em espanhol “la noche de mi amor” de Armando Quezada), Dalva de Oliveira (1966 – versão em espanhol - e 1997), Elis Regina (1968), Tom Zé (1973), Clara Nunes (1974), Kid Abelha (2000) e Hebe Camargo e Raul Di Blassio (piano) (2001). (FAOUR, 2012, p. 485)

2. ARREPENDIMENTO²⁰⁶

Composição: Dolores Duran e Fernando César
Disco: LP “Eu gosto de samba”, BBL 1036, 1959.
Gravadora: RCA Victor
Intérprete: Dircinha Batista

Maldita hora em que eu perdi perdão
E tanto me humilhei
Maldito pranto do arrependimento
Que tanto chorei
Agora eu sinto as horas que passei
Acusando a mim mesma
E querendo morrer
Quando eu devia apenas não pensar
Sorrir e não sofrer
O seu perdão caiu que nem esmola
Sobre a minha dor
Como se fosse pecado eu sonhar
E tentar outro amor
Agora eu sinto uma vergonha imensa
Não do meu pecado
Mas do se perdão
Maldita hora em que eu me humilhei
Se me humilhei em vão

²⁰⁶ Gravada por 9 artistas - Dircinha Batista (1959), Ellen de Lima (1959), Roberto Luna (1959), Neila Garça (1959), Fats Elpídio (1960), Agnaldo Rayol (1963), Trio Los Panchos (1964) Ribamar (1969) e Maria Bethânia (2000). (FAOUR, 2012, p. 494)

3. CANÇÃO DA TRISTEZA OU A MORTE DESTE AMOR²⁰⁷

Composição: Dolores Duran e Edson Borges

Disco: LP “Morgana”, CLP 11.120, 1959.

Gravadora: Copacabana

Intérprete: Morgana

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 vá

E mais além, se eu te lembrar

Terá de ser assim

Com mágoa e dor

Que eu viva para sempre

A morte deste amor

²⁰⁷ Gravada por 5 artistas: Morgana (1959), Lúcio Alves (1959), Agnaldo Rayol (1960), Marisa Gata Mansa (1974) e Jane Duboc e Keko Brandão (2007).

4. CASTIGO²⁰⁸

Composição: Dolores Duran
Disco: LP “Nora Ney”, BPL 24, 1959.
Gravadora: RCA Victor
Intérprete: Nora Ney

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 sozinha
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 sei agora

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

²⁰⁸ Gravada por mais de 87 artistas, entre eles: Nora Ney (1958, 1968, 1973/2000), Maysa (1959 e 1974), Dalva de Oliveira (1963), Dóris Monteiro (1975), Nelson Gonçalves e Zizi Possi (1987), Joanna (1997), Fagner (2007) e Lana Bittercourt (2013).

5. CÉU PARTICULAR

Composição: Dolores Duran e Billy Branco

Disco: LP “Canções e saudades de Dolores – Marisa Gata Mansa e Denise Duran”, CLP 11.176, 1960.

Gravadora: Copacabana

Intérprete: Denise Duran

Você que é tão certinho

E que sempre viveu

Tão direitinho

Será que você é feliz

E tão realizado

Quanto diz?

Desconfio desse céu particular

Dessa ausência de desejo

Com tantos ensejos

A me perturbar

Será que quando a noite vem

Você não chora mais que eu

Que erre por um amor

Que foi triste, mas foi meu?

Terá valido a pena

O que você viveu

Ou quem será que está com a razão sou eu?

6. DEUS ME PERDOE

Composição: Dolores Duran e Edson Borges

Disco: LP “Falando ao coração”, LPNG 4050, 1959.

Gravadora: Polydor

Intérprete: Carlos Augusto

Deus me perdoe
Mas levar esta vida que eu levo
é melhor morrer
Relembrando a fingida mulher
Que me abandonou
Eu aumento a saudade
Que tanto me faz sofrer
Se ela quisesse voltar
Eu perdoava
Se ela voltasse
Na certa, recordava
O bom tempo feliz que ficou
Ficou pra trás
Tenho sofrido bastante
Não posso mais
Ai, meu Deus

7. ESTRADA DO SOL²⁰⁹

Composição: Dolores Duran e Antonio Carlos Jobim

Disco: LP “Antonio Carlos Jobim e Fernando César na voz de Agostinho dos Santos”, LPNG 4018, 1958.

Gravadora: Polydor

Intérprete: Agostinho dos Santos

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
Vamos 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

²⁰⁹ Gravada por mais de 65 cantores, entre eles: Trio Irakitan (1964), Nara Leão (1971) Elis Regina (1971 e 1973), Gal Costa (1979 e 1999), Tom Jobim (1980, 1981), Fernanda Takai (2007) e Tetê Espíndola (2007). (FAOUR, 2012, p. 501).

8. FALSOS AMIGOS

Composição: Dolores Duran
Disco: 78 RPM, 80-2217a, 1960.
Gravadora: RCA VICTOR
Intérprete: Claudia Regina

Esses falsos amigos
Que vivem dizendo
Que eu devo ir embora
Eles vão criar caso
Arruinar minha vida
Depois vão embora
Botam tanto defeito nele
O que é bom ninguém vem contar
Mas depois que 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 ele for meu
Ele é perfeito
Eu sou mais ele
E nada mais tenho a falar.

9. FIM DE CASO²¹⁰

Composição: Dolores Duran

Disco: Compacto Duplo “Dolores Duran no Michel de São Paulo”, CEP-4568, 1959.

Gravadora: Copacabana

Intérprete: Dolores Duran

Eu desconfio que o nosso caso está na hora de acabar
Há um adeus em cada gesto, em cada olhar
Mas nós não temos nem 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, eu estou desconfiada
Que o nosso caso está na hora de acabar.

²¹⁰ Gravada por mais de 40 artistas, entre eles: Marisa Gata Mansa (1960), Isaura Garcia (1969), Ribamar (1969 e 1976), Dóris Monteiro (1971), Waleska (1971), Maysa (1974), Nelson Gonçalves (1976) Marília Pêra (1990), Nana Caymmi (1994), Emílio Santiago (1994), Oswaldo Montenegro (1997 e 1999) e Gal Costa (2003).

10. IDEIAS ERRADAS²¹¹

Composição: Dolores Duran e Ribamar

Disco: LP “Carlos Galhado”, BBL 1035, 1959.

Gravadora: RCA VICTOR

Intérprete: Carlos Galhado

Não faça ideias 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 se aproveita
E não se faz senão aquilo que merece
Depois ele se vai, a gente aceita
A gente bebe, a gente chora, mas esquece.

²¹¹ Gravada por 27 artistas, entre eles: Lúcio Alves (1960), Paulinho Nogueira (1962), Miltinho (1960 e 1976) e Carlos Navas (2007).

11. LEVA-ME CONTIGO²¹²

Composição: Dolores Duran

Disco: LP “Agostinho, sempre Agostinho”, XRLP 5081, 1960.

Gravadora: RGE

Intérprete: Agostinho dos Santos

Ai...

Leve-me contigo

Pela noite 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 eu 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

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

²¹² Canção gravada por 15 artistas, entre eles: Ellen de Lima (1960), Morgana (1960), Marisa Gata Mansa (1960) e Pery Ribeiro (1997).

12. ME DEIXA EM PAZ

Composição: Dolores Duran
Disco: 78 RPM, 3.114a, 1960.
Gravadora Columbia
Intérprete: Cauby Peixoto

Me deixa em paz!
Você não vê que eu estou sofrendo?
Você não vê que eu estou fazendo
Mais do que posso
Para esquecer?

Quando eu estou
Pensando que estou me curando
E que a saudade está passando
Lá vem você
Eu preciso amar alguém
Que seja diferente de você
Prefiro até a solidão
Mas quero estar distante de você
Me deixa eu paz
O que eu sonhei foi tão sincero
E foi tão puro que eu não quero
Repetir pra não manchar
Me deixa, sim
Sozinho no meu desencanto
Com a minha mágoa
Com o meu pranto
Mas, por favor, me deixa em paz!

13. MINHA TOADA

Composição: Dolores Duran e Edson França

Disco: LP “Esse Norte é minha sorte”, CLP 11.092, 1959.

Gravadora: Copacabana

Intérprete: Dolores Duran

Minha roça, meu cavalo

Minha casa de sapê

Minha lua, meu cachorro

Minha viola e você

Minha noite enluarada

Meu amor, minha canção

Meu riacho, minha estrada

E você no coração

14. NÃO ME CULPES²¹³

Composição: Dolores Duran

Disco: LP Dolores canta para você dançar nº 2, CLP 11039, 1958.

Gravadora: Copacabana

Intérprete: Dolores Duran

Não me culpe

Se eu ficar meio sem graça

Toda vez que você passa por mim

Não me culpe se os meus olhos o seguirem

Mesmo quando você nem olhar pra mim

É que eu tenho muito amor, muitas saudades

E essas coisas custam muito a passar

Não me culpe, não

Pois vai ser assim

Toda vez que você passar por mim.

²¹³ Gravada por 12 cantores: Jules Joy (1958), Marisa Gata Mansa (1960), Ribamar (1969), Waleska (1975), Wilson Simonal (1983), Nana Caymmi (1992 e 1994), Gustavo Gasparini (1999), Ná Ozzetti (2001), Zezé Gonzaga (2002 e 2008), Izzy Gordon (2005) e Claudette Soares (2008). (FAOUR, 2012, p. 512)

15. NOITE DE PAZ²¹⁴

Composição: Dolores Duran

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa nº4”, XRLP 5045, 1959.

Gravadora: RGE

Intérprete: Maysa

Dá-me, Senhor

Uma noite sem pensar

Dá-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 de mais puro e mais sincero

Uma só noite de paz pra não lembrar

Que eu não devia esperar e ainda espero

²¹⁴ Gravada por mais de 19 cantores, entre eles: Lucio Alves (1960), Denise Duran (1960), Ribamar (1969), Clara Nunes (1974), Lotita Rodrigues (1980) e Vânia Bastos (2007).

16. O NEGOCIO É AMAR²¹⁵

Composição: Dolores Duran e Carlos Lira

Disco: CD “Leopardo”, 001/81, 1981.

Gravadora: Açai

Intérprete: Marisa Gata Mansa

Tem gente que ama, que vive brigando
E depois que briga acaba voltando
Tem gente que canta porque 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 que são fracos, que dão pra beber
Outros fazem samba e adoram sofrer
Tem apaixonado que faz serenata
Tem amor de raça e amor vira-lata
Amor com champagne, amor com cachaça
Amor nos iates, nos bancos de praça

Tem homem que briga pela bem-amada
Tem mulher maluca que atura porrada
Tem quem ama tanto que até enlouquece
Tem quem dê a vida por quem não merece
Amores à vista, amores à 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...

²¹⁵ Gravada por 18 artistas, entre eles: Nelson Gonçalves e Fafá de Belém (1984), Lara Leão e Roberto Menescal (1985), Carlos Lira (1987 e 1993), Jorge Aragão (2004), Aline Muniz (2010). (FAOUR, 2012, p. 514).

17. O QUE É QUE EU FAÇO?²¹⁶

Composição: Dolores Duran e Ribamar

Disco: LP “A pedida é samba” MOFB 3237, 1961.

Gravadora: Odeon

Intérprete: Isaura Garcia e Walter Wanderley.

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 essa 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

²¹⁶ Gravada por Leila Silva (1963), Ribamar e Zito Righi (1963), Meninão (1964), Clara Nunes (1968), Nana Caymmi (1994), Soraya Rávenne (1999), Izzy Gordon (2005), Zezé Motta (2007) e Mauro Senise (2009). FAOUR, 2012, p.515).

18. OLHE O TEMPO PASSANDO²¹⁷

Composição: Dolores Duran e Edson Borges
Disco: LP “A sua Marisa” CLP 11.089, 1959.
Gravadora: Copacabana
Intérprete: Marisa Gata Mansa.

Olha, você vai embora
Não me quer agora
Promete voltar
Hoje você faz pirraça
Até acha graça se me vê 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
Olha o tempo passando
Você me perdendo com medo de amar
Olha, se fico sozinha
Acabo cansando de tanto esperar.

²¹⁷ Gravada pelos cantores: Maricene Costa (1960), Denise Duran (1960), Martha Mendonça (1968), Maria Bethânia (1971), Caçulinha (1975), Nana Caymmi (1994), Ana Velloso (1999), Izzy Gordon (2005), Célia (2007) e Mauro Senise (2009). (FAUOR, 2012, p. 516).

19. PATINHO FEIO

Composição: Dolores Duran e Oscar Castro Neves
Disco: LP “Bossa Nova mesmo”, P 630.424 L, 1960.
Gravadora: Philips
Intérprete: Laís

Eu sou o patinho feio
Não posso amar ninguém
Eu vivo pedindo amor
Tanto eu chamo, ninguém vem
Você cresceu comigo
Pra você não sou ninguém
Você não vê quando eu rio
Nem quando eu choro também
Quando eu me pinto demais
Você é o primeiro a falar
Você diz que sabe tudo
E quer a todas e não vê
Mas não sabe que o patinho feio
Desde pequenininho que ama você.

20. PELA RUA

Composição: Dolores Duran e Ribamar

Disco: LP “Gosto de você”, BBL 1030, 1959

Gravadora: RCA Victor

Intérprete: Alaíde Costa

No ar parado passou um lamento

Riscou a noite e desapareceu

Depois a lua ficou mais sozinha

Foi ficando triste e também se escondeu

Na minha vida uma saudade meiga

Soluçou baixinho

No meu olhar

Um mundo de tristeza veio se aninhar

Minha canção ficou assim sem jeito

Cheia de desejos

E eu fui andando pela rua escura

Pra poder chorar.

21. POR CAUSA DE VOCÊ²¹⁸

Composição: Dolores Duran e Antonio Carlos Jobim

Disco: LP Dolores canta para você dançar...²¹⁹, CLP11.011, 1957

Gravadora: Copacabana

Intérprete: Dolores Duran

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, o sonho
Nós somos o amor

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

²¹⁸ Gravada por mais de 130 cantores, alguns como Maysa (1958, 1964 e 1969), Sylvia Telles (1957 e 1960), Angela Maria (1958 e 2003), Lúcio Alves (1959), Tom Jobim (1967, 1987, 1981 e 2004), Frank Sinatra (1971 - versão em inglês “Don’t ever go way”, de Ray Gibert), Nara Leão (1984), Cauby Peixoto (1986 e 2011), Roberto Carlos (2008), Caetano Veloso (1974, 1976 e 2008), Tim Maia (1997), Martinho da Vila (2002) e Zeca Baleiro (2007). (FAOUR, 2012, p. 518)

²¹⁹ Primeira composição gravada por Dolores Duran.

22. PRECE DE VITALINA

Composição: Dolores Duran e Chico Anísio
Disco: LP “Esse Norte é minha sorte”, CLP 11.092, 1959
Gravadora: Copacabana
Intérprete: Dolores Duran

São José, por seu favor
Sem lhe fazer meu criado
Diga aí pra Santo Antônio
Que eu continuo de lado
Em junho de 36
Pedi pra ele um marido
Ou ele tem má vontade
Ou se esqueceu do pedido

São José, eu sou Lili
Sou filha do véio Sá
Moro aqui em Aracaqui no Estado do Ceará
Aperreie Santo Antônio
Não deixe eu ficar titia
Eu sei que não custa nada
Se custasse eu não pedia

Santo Antônio já casou
Encarnação e Carmela
Casou inté Do Socorro
Que é bucho de banguela
Das moças da minha idade
Quem tem pouco tem três filhos
Ó xente, só eu não caso
Danou-se, tô no desvio

Me vou, tô no desvio
Tô toda engraçada, eu não aguento mais
Eu não arranjo ninguém, moço!
Danou-se!

23. QUEM FOI?²²⁰

Composição: Dolores Duran e Ribamar

Disco: LP “Canções e saudades de Dolores – Marisa Gota mansa e Denise Duran”, CLP 11.176, 1960

Gravadora: Copacabana

Intérprete: Denise Duran

Quem foi?

quem foi que andou dizendo

que eu vivo sempre sofrendo

que eu vivo sempre chorando?

não teve razão

quem me fez essa maldade

que eu vivo sofrendo é verdade,

mas sofro sorrindo, cantando

o pranto para mim não existe

não choro quando estou triste

sorriso sempre na dor

não dou valor ao coração

não ligo a uma ingratidão

não choro por um amor

o pranto para mim não existe

não choro quando estou triste

sorriso sempre na dor

não dou valor ao coração

não ligo a uma ingratidão

não choro por um amor

quem foi?

quem foi?

quem foi?

²²⁰ Gravada por: Ribamar (1960 e 1969), Marisa Barroso (1961), Eleonora Barroso (1961), Ana Lúcia (1961), Núbia Lafauette (1961), Cauby Peixoto (1962), Altemar Dutra (1963), Hebe Camargo (1963), José Ricardo (1970), Elizeth Cardoso (1978) e Mariúza (1999). (FAOUR, 2012, p. 528).

24. QUEM SOU EU?²²¹

Composição: Dolores Duran e Ribamar

Disco: 78 RPM, 10.129^a, 1958

Gravadora: RGE

Intérprete: Maricene Costa

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

È amor e será sempre assim

Quem sou eu

Pra querer que você

Goste apenas de mim?

Se mil vezes você me trair

Perdoarei

Que 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

Meu amor é mais forte que eu

Quem sou eu pra mudar?

²²¹ Gravado por: Neuza Maria (1959), Leny Andrade (1959) e Lúcio Alves (1960). (FAOUR, 2012, p. 528).

25. SE É POR FALTA DE ADEUS²²²

Composição: Dolores Duran e Antonio Carlos Jobim

Disco: 78 RPM, 17.159^a, 1955

Gravadora: Continental

Intérprete: Doris Monteiro

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 e nem chorar

Não precisa dizer

O que eu não quero escutar

Deixe meus olhos vazios

Vazios de sonhos

E dos olhos seus

Não querer enganar

Só por falta de adeus

²²² Gravada por : Dick Farney (1959 e 1974) Doris Monteiro (1955 e 1975), Nana Caymmi (1994), João Gilberto (1994), Claudette Soares (1995), Lula Ribeiro (1996), Àurea Martins (1996), Issy Gordon (2005), Keiko Yoshida (2007) e Leny Andrade (2007). (FAOUR, 2012, p. 529).

26. SE EU TIVER

Composição: Dolores Duran e Ribamar
Disco: LP “A suave Marisa”, CLP 11.089, 1959.
Gravadora: Copacabana
Intérprete: Marisa Gata Mansa

Se eu tiver
De começar de novo
E 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 voz
E apertar outras mãos
Não podendo fingir

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

27. SE QUISERES CHORAR

Composição: Dolores Duran e Carlos Lyra
Disco: CD “Sambalanço”, RCIP-0030, 2000
Gravadora: Rip Curi (Japão)
Intérprete: Carlos Lyra

Esse ar abandonado
Essa incerteza no teu olhar
Mas quem foi que te ensinou
As tristezas do amor
Que eu menti
Que é pra não te fazer chorar?
Onde está o olhar que eu amava?
E essa mágoa
De onde é que ela vem?
Eu daria uma vida inteirinha
Pra não ver a tristeza infinita
No lugar desse olhar tão bonito
De amor e de paz
Mas, se quiseres chorar agora
Não vá embora
Aqui estou eu, meu amor
O meu amor ainda é só teu.

28. SÓ FICOU A SAUDADE

Composição: Dolores Duran e Fernando César

Disco: 78 RPM, 80-1794^a, 1957.

Gravadora: RCA Victor

Intérprete: Ester de Abreu

O meu amor por você
Que há 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, pra quê?
Se só ficou a saudade
Do meu amor por você

29. SOLIDÃO²²³

Composição: Dolores Duran

Disco: Lp “Dolores canta para você dançar, vol.2º”, CLP 11.039, 1958.

Gravadora: Copacabana

Intérprete: Dolores Duran

Ai, a solidão vai acabar comigo
Ai, eu já nem sei o que faço e 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

²²³ Gravada por mais de 20 cantores, entre eles: Nora Ney (1958 e 1974), Marisa Gata Mansa (1960 e 1976), Ribamar (1969 e 1976) e Paulinho Moska (2007).

30. SOU TODA “TU”

Composição: Dolores Duran e Fernando César

Disco: LP “Dóris”, LPCB 37.080, 1959

Gravadora: Columbia

Intérprete: Dóris Monteiro

Fugir de ti eu já tentei
E não consigo
Sou toda tua e onde for
Irás comigo

Eu precisava sair de ti
Por um momento
Pra que eu pudesse só um pouquinho
Ser eu por dentro

Fugir de ti, quem foi que disse
Que eu poderia
Se eu fugisse nem sei de mim
O que seria

Fugir de ti chega a ter graça
Essa quimera
Sou tua tanto que me esqueci
Como é que era

31. TERNURA ANTIGA ²²⁴

Composição: Dolores Duran e Ribamar

Disco: 78 RPM, 6.226b, 1961.

Gravadora: Copacabana

Intérprete: Luciene Franco

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

Ah, se eu pudesse esqueceria

Vivo, e vivo só porque te espero

Ai, esta amargura, esta agonia

²²⁴ Gravada por mais de 50 artistas, entre eles: Nelson Gonçalves (1963), Altemar Dutra (1968 e 1970), Clara Nunes (1974), Roberto Carlos (1974 e 1975), Angela Maria (1983), Pery Ribeiro(1992) e Alcione e Maria Bethânia (2003). FAOUR, 2012, p. 535)

32. TOME CONTINHA DE VOCÊ

Composição: Dolores Duran e Edson Borges

Disco: LP “Canções e saudade de Dolores – Marisa Gata Mansa e Denise Duran”, CLP 11.176, 1960.

Gravadora: Copacabana

Intérprete: Marisa Gata Mansa

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

Se aparecer uma mulher assim
Com essa baça de mistério assim
Lembre dos conselhos tão certinhos que lhe dou
E tome continha de você

Sei que a tentação anda soltinha por ai
Cuidado bem, é bom se prevenir
Pos vai ser preciso muita fé, muito amor
Para você resistir

Tome continha, tome, por favor
Guarde pra mim todinho o seu amor
Lembre desta vida tão bonita que eu lhe dou
E tome continha de você

Tome continha, tome, por favor
Guarde pra mim todinho o seu amor
Lembre desta vida tão bonita que eu lhe dou
E tome continha de você meu bem
Que eu sei tomar conta de mim muito bem
Que eu sei tomar conta de mi

33. VOLTE NUM DIA DE CHUVA

Composição: Dolores Duran e Fernando César

Disco: LP “Toni”, (hi-fi) 2039, 1959.

Gravadora: Musicdisc

Intérprete: Toni Vestane

Hoje, não!

Hoje é sol!

Volte outro dia

E então falaremos de perdão

Perdão lembra a maldade

Maldade lembra dor

Não quero sentir saudade

Não quero nem falar de amor

Hoje, não

Hoje é sol

Volte outro dia

Escolha um dia triste

Ou uma noite fria

Pois assim pode ser

Que eu consiga escutar

Não irei perdoar

Mas, quem sabe, talvez

Fosse esquecer

34. VOU CHORAR

Composição: Dolores Duran e Lúcio Alves
Disco: LP “A noite do meu bem”, MOFB 3143, 1960.
Gravadora: Odeon
Intérprete: Lúcio Alves

Vou ficar
Contando as horas
Vagando sozinha
Pensando, lembrando de ti
Vou ficar
Mas vai contigo esse amor
Triste amor que é tão grande
E eu não posso lembrar
E por mais que eu não queira
Vou chorar
Eu, se quiser
Posso enganar
Posso dizer que não vou
Nem sequer recordar
Mas, amor
Não adianta mentir
Pois eu sei que pra sempre
Eu irei te lembrar
E por mais que eu não queira
Vou chorar

FONTE B: Letras das canções de Maysa

MÚSICAS DE MAYSA

- Adeus
- Agonia
- Amor paz (c/ Vera Brasil)
- Canção sem título
- Deserto de nós dois (Maysa e Henrique Simonetti)
- Diplomacia
- Escuta Noel
- Fala baixo (Maysa e Henrique Simonetti)
- Felicidade infeliz
- Marcada
- Maria que é triste (Maysa e Henrique Simonetti)
- Me deixe só (Maysa e Roberto Menescal)
- Meu mundo caiu
- Mundo novo
- Não é mais meu (Maysa, Erlon Chaves e David Nasser)
- Não vou querer
- Nego malandro do morro
- Nós (Maysa e Julio Medaglia)
- O que
- Ouça
- Quando vem a saudade
- Resposta
- Rindo de mim
- Saudades de mim
- Tarde triste
- Tema de Simone
- Toda tua
- Vem comigo (Maysa e Henrique Simonetti)
- Você (Maysa e Henrique Simonetti)
- Voltei (Maysa e Henrique Simonetti)

Letras

1. ADEUS

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para Ouvir Maysa”, RLP 0013, 1956.

Gravadora: RGE

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 este adeus tem outro gosto
Que só nos causa desgosto
Este adeus você não dá.

2. AGONIA

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para Ouvir Maysa”, RLP 0013, 1956.

Gravadora: RGE

Neste mundo de agonias

Há quem viva de ilusões

Com sorrisos de alegria

Com uma aos turbilhões

Faz pouco da realidade

Que é triste pra quem vive assim

E pensa que a felicidade

Se consegue pra sempre sem fim

Quando acorda é tarde então

Vão atrás da felicidade

Mas quem mora em seu coração

É a dor de uma triste saudade

Faz pouco da realidade

Que é triste pra quem vive assim

E pensa que a felicidade

Se consegue pra sempre sem fim

Quando acorda é tarde então

Vão atrás da felicidade

Mas quem mora em seu coração

É a dor de uma triste saudade

3. AMOR PAZ

Composição: Maysa e Vera Brasil

Disco: Compacto Duplo “Dia das Rosas”, LC 1168, 1967.

Gravadora: RCA Victor

Vem pra mim
Gosto muito (tanto) de você
Você não vê
Vem pra nós
Que eu tenho a paz
E lhe dou com grande amor
Que antes sofreu, mas aprendeu
De tanto amar sozinho
Crê em mim
E não busque ir mais alem
Criança vem
Vou lhe cantar
Uma canção
Que começa agora
No teu sonho bom
E tem a música
Que vem te (lhe) ofertar
Um canto meu
De amor paz

4. CANÇÃO SEM TÍTULO

Composição: Maysa

Disco: Compacto Simples “Tristeza”, LC 6224, 1966.

Gravadora: RCA Victor

Que tristeza havia em mim
nesse mesmo lugar
que saudade eu senti
do que estava por vir

Quanto pranto mágoa
quanta desesperança
na certeza do que?
e havia esse sol pra mim
e eu sabia do amor

Mas o que eu não sabia
que existia você
indo assim eu morria
pra nascer em você

5. DESERTO DE NÓS DOIS

Composição: Maysa e Henrique Simonetti

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa nº4”, XRLP 5068, 1959.

Gravadora: RGE

As praias desertas nos esperam
Estão desertas de nós dois
O mar nos está chamando
Sentem saudades de nós dois

O vento me bate gritando
Me diz que não devo faltar
Eu soffro e vivo chorando
Pois sei que você não está

Por isso é que a vida passando
Me diz que é inútil chorar
Pois sei que é meu o carinho
Que você tem medo de dar

As praias desertas nos esperam
Estão desertas de nós dois
Quanto tempo ainda vamos ficar
Desertos de nós dois?

Por isso é que a vida passando
Me diz que é inútil chorar
Pois sei que é meu o carinho
Que você tem medo de dar

As praias desertas nos esperam
Estão desertas de nós dois
Quanto tempo ainda vamos ficar
Desertos de nós dois?
Desertos de nós dois?
Desertos de nós dois?
Desertos de nós dois?

6. DIPLOMACIA

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa nº2”, XR, 1958.

Gravadora: RGE

Pouco importa a razão da verdade
Que impede a felicidade
De morar no meu coração
Pouco importa se tudo hoje em dia
Se baseia na diplomacia
Que semeia a desunião

Se é preciso ouvir toda gente
Que só diz aquilo que não sente
Que faz pouco da minha aflição
Pouco importa a razão da verdade
Que impede a felicidade
De morar no meu coração

Se é preciso ouvir toda gente
Que só diz aquilo que não sente
Que faz pouco da minha aflição
Pouco importa a razão da verdade
Que impede a felicidade
De morar no meu coração

7. ESCUTA NOEL

Composição: Maysa

Disco: LP “Maysa”, RLP 0015, 1957.

Gravadora: RGE

Onde estás Noel que não escutas?
Os plágios das tuas musicas que se ouvem por ai
Frequentaste tanto tempo a academia de melodia
E samba não se faz de amizade ou simpatia

O samba agora criou outro estilo
Sambista só sabe sambar pra granfino
E a favela agora ponto de turista
De society de artista e a poesia acabou
Vem Noel, vem fazer a serenata
Tua musica faz falta e ninguém nunca igualou

8. FALA BAIXO

Composição: Maysa e Henrique Simonetti

Disco: Compacto Duplo “Convite para ouvir Maysa nº3”, EP 90.000, 1958.

Gravadora: RGE

Quando você quiser falar de amor
Ou do amor que fui eu
Fala baixo, por favor
Quando você achar que o mundo é mau
Que viver faz mal
Fala baixo, por favor

Se promessa de ante eu prometo
Lhe provar você vive de tristezas
Só pra poder chorar
Quer se fazer de infeliz
Faz drama no que diz
Talvez pra impressionar

Mas quando falar de amor
Fala baixo, inda mais baixo, por favor
Porque amor quem te deu foi só eu

Se promessa de ante eu prometo
Lhe provar você vive de tristezas
Só pra poder chorar
Quer se fazer de infeliz
Faz drama no que diz
Talvez pra impressionar

Mas quando falar de amor
Fala baixo, inda mais baixo, por favor
Porque amor quem te deu foi só eu

9. FELICIDADE INFELIZ

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa nº2”, XR, 1958.

Gravadora: RGE

Felicidade, debes ser bem infeliz
Andas sempre tão sozinha
Nunca perto de ninguém
Felicidade, vamos fazer um trato
Mande 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
Eu vá esquecer
Felicidade não chore
Que às vezes é bom
A gente sofrer

Esteja bem certa porém
Que o destino bem cedo fará
Com que teu rosto eu
Eu vá esquecer
Felicidade não chore
Que às vezes é bom
A gente sofrer

10. MARCADA

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa”, RLP 0013, 1956.

Gravadora: RGE

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

Sofrendo calada, chorando sozinha
Trazendo comigo a dor que é só minha

Procuro em vão na fantasia
Um pouquinho só de alegria

11. MARIA QUE É TRISTE

Composição: Maysa e Henrique Simonetti

Disco: Compacto Duplo “Convite para ouvir Maysa nº3”, EP 90.000, 1956.

Gravadora: RGE

Maria que é triste
Ninguém vai ter pena da gente
E a dor que você sente
Não é só você a sentir

Maria que é triste
Faz da saudade um brinquedo
Não chore, nem tenha medo
Tenta aprender a fingir

Maria, tristeza é companhia
O mar é que sente alegria
Em ver a gente sofrer
Maria, faz da vida boemia
Segue em frente que um dia
Você aprende a viver

Maria que é triste
Faz da saudade um brinquedo
Não chore, nem tenha medo
Tenta aprender a fingir

Maria, tristeza é companhia
O mar é que sente alegria
Em ver a gente sofrer
Maria, faz da vida boemia
Segue em frente que um dia
Você aprende a viver

12. ME DEIXE SÓ

Composição: Maysa e Roberto Menescal

Disco: LP “Ando só numa multidão de amores”, 765116L, 1970.

Gravadora: Philips

Não vou querer mais
Não vou poder mais
Teu olhar na minha vida
A tua calma companhia
Embora te queira tanto amor

Me deixa só
Errada e complicada
Não posso a tua paz
De nada me adianta a tua voz
Me cansa o teu eterno perdão
Embora eu queira tanto o teu peito amigo, amigo

Me deixa só
Errada e complicada
Não imponha tua mão no meu caminho
Eu prefiro amar tua distância
A morrer em outra despedida
A ir morrendo em outra direção
Embora eu queira tanto o teu peito amigo

13. MEU MUNDO CAIU

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa nº2”, XR, 1958.

Gravadora: RGE

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. MUNDO NOVO

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa nº2”, XR, 1958.

Gravadora: RGE

Vamos conseguir já não é hora de parar
Pois somente agora é que o amor está pra chegar
Veio de tão longe pra trazer tanta ternura
Vem tomar lugar da velha amiga amargura

E de mãos coladas nós riremos do passado
Neste mundo novo seguiremos abraçados
Tudo que passou será somente um sonho mal
Neste mundo novo viveremos afinal

E de mãos coladas nós riremos do passado
Neste mundo novo seguiremos abraçados
Tudo que passou será somente um sonho mal
Neste mundo novo viveremos afinal

15. NÃO É MAIS MEU

Composição: Maysa, Erlon Chaves e David Nasser

Disco: LP “Maysa”, SE 11004, 1974.

Gravadora: Odeon

Me dê tua mão que eu aprendo
Difícil foi desaprender
Por onde eu andei foi tão triste
Que quase não deu pra te ver

Não peça tão já meu sorriso
Dê tempo pra eu me entender
Que tudo que é teu, meu amigo
E meu porque tinha que ser

Me abraça, me aperta em teu peito
Quem sabe eu consiga esquecer
E o que me matou não é mais meu
E eu vivo pra não mais morrer

16. NÃO VOU QUERER

Composição: Maysa

Disco: 78 RPM, lado B, 10087, 1958.

Gravadora: RGE

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 vai 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

Não vou sofrer, não vai 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

17. NEGO MALANDRO DO MORRO

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa nº4”, XRLP 5045, 1959.

Gravadora: RGE

Nego malandro de morro
Não deixe que o choro vá te atrapalhar
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.

18. NÓS

Composição: Maysa e Julio Medaglia

Disco:

Gravadora: RGE

Vou-me embora
Vou de encontro a tua vida
Me soltar pra que me faças tua ilha
E descansar meu medo imenso
Em tua força e por fim
Mostrar-te quanto sou capaz só por te ter

Estou chegando
Ah como é doce a caminhada
Por saber teu beijo longo na chegada
Pensei parar pra prolongar
A tua espera se ficavas mais aflito
E aumentava teu amor
Fiz-me numa dança, criança que me faz mulher

Como imensa flauta te vi me acenando
Vem ser! Joguei meu desespero no velho telhado
Que ficou no tempo sem amanhecer
E teu grito rouco tão louco acordou meu viver

E agora venho andando
Peito cheio de incerteza
E meu corpo quer ser teu intensamente
Espera tanto o teu silencio
Que me faz acreditar
Que o mundo é nosso
E já sei por que ficar.

19. O QUE

Composição: Maysa

Disco: 78 RPM, 10057, 1957.

Gravadora: RGE

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...

20. OUÇA

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa”, RLP 0013, 1956.

Gravadora: RGE

Ouçã, vá viver sua vida com outro bem

Hoje eu já cansei de pra você não ser ninguém

O passado não 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.

21. QUANDO VEM A SAUDADE

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa”, RLP 0013, 1956

Gravadora: RGE

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

São tão poucos momentos que são como agora
Em que estamos tão perto e te tenho pra mim
Só eu sei como dói quando chega a hora
Em que vem a saudade e eu chego ao fim

Grande amor que não posso e não quero esconder
Vou vivendo esta vida, curtindo essa dor
Eu só quero que um dia tu possas saber o que é o amor

Grande amor que não posso e não quero esconder
Vou vivendo esta vida, curtindo essa dor
Eu só quero que um dia tu possas saber o que é o amor

22. RESPOSTA

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa”, RLP 0013, 1956.

Gravadora: RGE

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.

23. RINDO DE MIM

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa”, RLP 0013, 1956

Gravadora: RGE

Vejo na luz da cidade
Tanta irônia tanta falsidade
Sinto tão grande agonia
Quando o Sol se deita e se vai a tarde

Não sei porque a tristeza
Escolheu essa hora pra me acompanhar
Só, 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

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

24. SAUDADES DE MIM

Composição: Maysa

Disco: Compacto Duplo “Convite para ouvir Maysa nº3”, EP 90.000, 1958.

Gravadora: RGE

As vezes eu fico sismando
Querendo ser tempo pra tempo me dar
De encontrar qualquer coisa real
Que me faça sorrir ou mesmo chorar

Eu já quis bater na saudade
Saudade que tenho de mim
De quando achei que saudade
Fosse rima pra samba assim

Por isso é que fico sismando
Querendo ser tempo pra tempo me dar
Se saudade é querer ficar perto
Eu preciso de tempo pra me encontrar

Eu já quis bater na saudade
Saudade que tenho de mim
De quando achei que saudade
Fosse rima pra samba assim

Por isso é que fico sismando
Querendo ser tempo pra tempo me dar
Se saudade é querer ficar perto
Eu preciso de tempo pra me encontrar

25. TARDE TRISTE

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa”, RLP 0013, 1956

Gravadora: RGE

Tarde triste me recorda outros tempos
Que saudade... Que saudade...
Vivo só num turbilhão de pensamentos
De saudade... De saudade...

Por onde andará 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

Por onde andará 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

26. TEMA DE SIMONE

Composição: Maysa

Disco: Compacto Duplo “Tema de Simone”, BR 6069012, 1971

Gravadora: Philips

Não sei que rosto
Eu vou usar de noite
Em qual desgosto
Eu vou curtir meu papo
Pra que amor eu vou
Eu vou sair senhora
Pra que amor eu vou
Eu vou sair senhora

Se vou falar
Do meu cabelo longo
É bom saber se é moda
Morrer tão de repente
Ou se é melhor parar
Pra fazer hora
De olhar nas coisas
Ou dizer porque
O medo é geral
O medo é geral

Talvez melhor será
Fazer-me um quando
Pra olhar no espelho
Dos desesperados
Que somos todos juntos
Que estamos todos juntos
Na busca enorme
De sermos separados

27. TODA TUA

Composição: Maysa

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa Nº4”, XRLP 5068, 1959

Gravadora: RGE

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.

28. VEM COMIGO

Composição: Maysa e Henrique Simonetti

Disco: LP “Voltei, XRLP 5078, 1960

Gravadora: RGE

Vem, vem ver comigo agora
Você que tão triste chora
O lado bonito da vida
Um sol brilhante cheio de ternura
Onde nunca existiu a censura
Onde a gente se sente querida

Vem, vem ver comigo agora
Você que tão triste chora
Este mundo que agora é meu
E que pode ser seu
Onde tudo é tão diferente
Não existe a saudade na gente
O passado a gente esqueceu

(Vem, vem ver comigo agora
Você que tão triste chora)

Vem, vem ver comigo agora
Você que tão triste chora
Este mundo que agora é meu
E que pode ser seu
Onde tudo é tão diferente
Não existe a saudade na gente
O passado a gente esqueceu

29. VOCÊ

Composição: Maysa e Henrique Simonetti

Disco: LP “Convite para ouvir Maysa nº4”, XRLP 5045, 1959

Gravadora: RGE

Hoje eu estive pensando
Longo tempo sem chorar
Sem sofrer também
Apesar de pensar em você

Você veio e se foi
Tão depressa
Depressa demais
Pra deixar a saudade que deixou

Mas eu gosto dessa saudade
Ela é você, é de você, se chama você
E você pra mim é o carinho feito gente
E amor que a gente sente sem saber nem porque
Enfim pra mim, você é meu você

Você veio e se foi
Tão depressa
Depressa demais
Pra deixar a saudade que deixou

Mas eu gosto dessa saudade
Ela é você, é de você, se chama você
E você pra mim é o carinho feito gente
E amor que a gente sente sem saber nem porque
Enfim pra mim, você é meu você

30. VOLTEI

Composição: Maysa e Henrique Simonetti

Disco: LP “Voltei”, XRLP 5078, 1960.

Gravadora: RGE

Meu verso sempre tão triste
Volta pedindo desculpas
Pelo triste que causou
Meus olhos tantas vezes decantados
Inda mais desencantados
Voltam triste ao que deixou

E tudo recomeça novamente
Eu me entrego docemente
E a tristeza eu me dou
Voltei, com meus olhos
Com meu verso e a todos eu peço
Que me aceitem como sou
Com meu verso sempre triste
Com meus olhos desencantados
Sendo sempre como sou

Voltei, com meus olhos
Com meu verso e a todos eu peço
Que me aceitem como sou
Com meu verso sempre triste
Com meus olhos desencantados
Sendo sempre como sou

Meu verso sempre tão triste
Volta pedindo desculpas
Pelo triste que causou