



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MIRELE CAROLINA WERNEQUE JACOMEL

POÉTICAS E AMORES EM PROCESSO:
CANÇÕES DE DOLORES DURAN, JOYCE MORENO E
ALICE RUIZ

Londrina
2012

MIRELE CAROLINA WERNEQUE JACOMEL

POÉTICAS E AMORES EM PROCESSO:
CANÇÕES DE DOLORES DURAN, JOYCE MORENO E
ALICE RUIZ

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras. Linha de pesquisa: Diálogos Culturais.

Orientador: Prof^o. Dr. Luiz Carlos Santos Simon.

Londrina
2012

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

J17p	<p>Jacomel, Mirele Carolina Werneque. Poéticas e amores em processo : canções de Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz / Mirele Carolina Werneque Jacomel. – Londrina, 2012. 204 f. : il.</p> <p>Orientador: Luiz Carlos Santos Simon. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Duran, Dolores, 1930-1959 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Moreno, Joyce, 1948- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ruiz, Alice, 1948- – Crítica e interpretação – Teses. 4. Análise do discurso – Teses. 5. Amor na música – Teses. 6. Canções de amor – Teses. I. Simon, Luiz Carlos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 801:784.4</p>
------	--

MIRELE CAROLINA WERNEQUE JACOMEL

POÉTICAS E AMORES EM PROCESSO:

CANÇÕES DE DOLORES DURAN, JOYCE MORENO E ALICE RUIZ

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras. Linha de pesquisa: Diálogos Culturais.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
UEL – Londrina, Pr.

Prof. Dr. Julio Cesar Valladão Diniz
PUC-RJ

Profa. Dr^a. Lúcia Osana Zolin
UEM – Maringá, Pr.

Profa. Dr^a. Loredana Límoli
UEL – Londrina, Pr.

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
UEL – Londrina, Pr.

Londrina, 24 de setembro de 2012.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Luiz Carlos Santos Simon, pelas orientações e tantos ensinamentos nessa trajetória.

Ao professor Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes pelas correções e sugestões no Exame de Qualificação, e pelas colaborações em sua disciplina.

À professora Dra. Loredana Límoli pelas importantes contribuições no Exame de Qualificação.

Ao professor Dr. Julio Cesar Valladão Diniz por ter aceitado participar da Banca de Defesa desta tese.

À professora Dra. Lúcia Osana Zolin pela participação na Banca de Defesa e por ter apresentado a mim novos caminhos durante minha formação.

Aos meus pais pela paciência e incondicional incentivo.

Ao meu companheiro sempre presente, Antonio Carlos Aleixo.

A CAPES pela concessão da bolsa de doutorado.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. **Poéticas e amores em processo: canções de Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz.** 2012. 204 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma análise das interseções entre as práticas amorosas representadas nas canções de Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz. O objetivo principal é problematizar as experiências culturais, discursivas e estéticas de cada compositora como expressões da modernidade e do papel social que desempenham as mulheres, em diferentes momentos da segunda metade do século XX. Foi necessário perscrutar as mudanças socioculturais desse mesmo período para se compreender em que medida a canção popular pode representar identidades no âmbito da cultura brasileira e, da mesma maneira, como a investigação das práticas amorosas nas canções analisadas desnudam novos comportamentos do sujeito moderno face a essas transformações. Por esse viés, o primeiro capítulo dedica-se ao estudo da canção brasileira como um bem cultural, da qual se alimenta a indústria da música. Ao mesmo tempo, propõe-se discutir questões acerca do gênero discursivo como um produto da identidade cultural brasileira contemporânea. Ao lado desse debate, constrói-se a participação da mulher nessa arte, na tentativa de afirmar a importância de sua contribuição para reorganizar e consolidar novas experiências culturais, estéticas e discursivas na canção popular brasileira. Com isso, fundamentam-se as problematizações realizadas no último capítulo, em que se discutem fragmentos do discurso sobre o amor nos tempos modernos, observando elementos representantes dos novos comportamentos vislumbrados na sociedade. Sendo assim, este trabalho apresenta os amores em processo nas canções de Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz.

Palavras-chave: Canção. Processo. Dolores Duran. Joyce Moreno. Alice Ruiz.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. **Poetics and loves in process: Dolores Duran, Joyce Moreno and Alice Ruiz's songs.** 2012. 204 f. Thesis (Doctorate in Literature) – State University of Londrina, Londrina.

ABSTRACT

This research presents an analysis of the intersections between the love practices represented in Dolores Duran, Joyce Moreno and Alice Ruiz's songs. The main objective is to question the cultural, discursive and aesthetic experiences of each composer as expressions of modernity and the social role played by women in different moments of the second half of the twentieth century. It was necessary to scrutinize the sociocultural changes of that period to understand the extent to which popular song can represent identities in the context of Brazilian culture and to also understand how the investigation of love practices discussed in the songs lay bare new behaviors of the modern individual in the face of these transformations. The first chapter is dedicated to the study of Brazilian music as a cultural asset, which feeds the music industry. At the same time, it has the purpose of discussing issues about genre as a product of the contemporary Brazilian cultural identity. This debate also builds the participation of women in this art, in an attempt to assert the importance of their contribution to reorganize and consolidate new cultural, aesthetic and discursive experiences in Brazilian popular songs. The problematizations performed in the last chapter are based on the information in the first chapters of this thesis, in which fragments of discourses about love in modern times are discussed, observing representative elements of this new behavior in society. Thus, this research presents the love in process in the songs of Dolores Duran, Joyce Moreno and Alice Ruiz.

Key-words: Song. Process. Dolores Duran. Joyce Moreno. Alice Ruiz.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. **Poetics et amours in processo**: canções de Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz. 2012. 204 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à présenter une analyse des intersections des pratiques amoureuses représentées dans les chansons de Dolores Duran, Joyce Moreno et Alice Ruiz. Son objectif principal est celui d'interroger à propos des expériences culturelles, discursives et esthétiques de chacune des compositrices comme expressions de la modernité et du rôle social joué par les femmes des différents moments de la seconde moitié du XX siècle. Il a fallu examiner les changements socio-culturels de cette période pour comprendre dans quelle mesure la chanson populaire peut-elle représenter des identités comprises dans la culture brésilienne et, de même façon, comment l'enquête à propos des pratiques amoureuses dans les chansons analysées révèlent des nouveaux comportements du sujet moderne face à ces changements. Par ce biais, le premier chapitre est consacré à l'étude de la musique brésilienne en tant que bien culturel dont se nourrit l'industrie musicale. En même temps, on propose la discussion des questions au sujet du genre discursif comme émanation de l'identité culturelle contemporaine brésilienne. Parallèlement à ce débat, on construit la participation des femmes dans cet art, à l'essai d'affirmer l'importance de leur contribution à la réorganisation et à la consolidation des nouvelles expériences culturelles, esthétiques et discursives dans la chanson populaire brésilienne. Avec cela, fondée sur les problématisations effectuées dans le dernier chapitre, auquel ils se discutent des fragments du discours sur l'amour dans les temps modernes, en observant des nouveaux comportements trouvés dans la société. Ainsi, ce document présente les amours en procès dans les chansons de Dolores Duran, Joyce Moreno et Alice Ruiz.

Mots-clés: Chanson. Procès. Dolores Duran. Joyce Moreno. Alice Ruiz

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CANÇÃO BRASILEIRA E MUDANÇAS CULTURAIS NO SÉCULO XX ...	14
2.1	SOCIEDADE URBANA INDUSTRIAL	16
2.2	MUDANÇAS E DESEQUILÍBRIOS	24
2.2.1	Canção Brasileira e Acelerações Tecnológicas	29
2.2.2	Conceitos	38
2.2.3	Canção: um Gênero Popular	45
2.3	CANÇÃO E SOCIEDADE	55
3	A MULHER NA FORMAÇÃO SOCIAL DA CANÇÃO BRASILEIRA	63
3.1	PRIMEIRO OUVINTES, DEPOIS COMpositoras	70
3.2	ESTILOS E IMAGENS NA MPB	80
3.3	COMPOR E INTERPRETAR: ATIVIDADES DISTINTAS.....	88
4	POÉTICAS E AMORES EM PROCESSO	92
4.1	DOLORES DURAN: AMOR E SEPARAÇÃO	94
4.1.1	Canções de Expectativa	97
4.1.2	Canções de Separação	105
4.1.3	Canções de Reflexão	119
4.2	JOYCE MORENO: AMORES EM PROCESSO	124
4.2.1	Estética do Amor: Processos Poéticos e Naturalistas.....	129
4.2.2	Desejo de Amar em Três Atos.....	143
4.3	ALICE RUIZ: O AMOR É A POESIA DO CORPO	149
4.3.1	Um vício: Amores da Modernidade	152
4.3.2	Desejos Femininos na Modernidade	168
	ULTIMAS CONSIDERAÇÕES	180
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	188
	FONTES	194

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS	195
DISCOGRAFIA	196
ANEXOS	200

1 INTRODUÇÃO

Elegendo a canção como objeto de estudo, este trabalho se inscreve no campo dos diálogos culturais na medida em que a composição se constitui, na maioria das vezes, como crônicas do cotidiano, da vida social e, não raro, da própria experiência cultural, estética e discursiva do/a compositor/a. O processo gestante das canções populares permite que o/a autor/a faça de sua obra um espaço lírico-amoroso, porta-voz de suas emoções, decepções e frustrações, além do modo de compreender o universo que o/a cerca. É desse espaço social que o/a compositor/a se nutre para organizar ideias e descrever, portanto, as impressões sobre pequenos ou amplos fatos que lhe são perceptíveis, importantes e, muitas vezes, perturbadores. A canção, assim, torna-se depositária da ideologia de um sujeito, que busca equilibrar confissões para não transformar seu material de trabalho em simples traços biográficos.

O tom confessional perpassa grande parte das canções lírico-amorosas, redimensionando a produção poética aliada à melodia, e reconstruindo (ou desconstruindo) retratos da vida social. A tarefa do/a compositor/a é a de reinventar esse sentimento em linguagem “literária”, metaforizada, diferente, portanto, do cotidiano e, por isso, mais densa e carregada de outros sentidos que nem sempre temos a sensibilidade de “ver/enxergar/sentir” sozinhos. As confissões derramadas sobre os versos exercem propósitos do lirismo, assim como firmam compromisso com realidades particulares, com o que se pode denominar como verdade mais ou menos consciente do universo circundante, pois a poesia, as construções poéticas já, em si, expressam o “sangramento inestancável do corpo da linguagem, não prometendo nada além de rituais para deus nenhum” (SECCHIN, 1996, p. 18). Assim, é possível apreender o inventário da fragmentação do sujeito lírico por meio dos interstícios da linguagem de uma composição musical. A linguagem da poesia preocupa-se com partículas, átomos do cotidiano. Nesse sentido, a composição se aproxima ainda mais do poema, já que a raiz comum entre os dois gêneros é a *poiésis*, a raiz do *gênero lírico*. E, por esse viés, esta tese propõe um trabalho poético em torno de textos-composições de canções populares brasileiras.

Essas ideias permeiam o debate que aqui se inicia. Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz, todas compositoras da segunda metade do século XX, são representantes de uma renovação cultural através da canção. Nesta pesquisa, suas composições tornaram-se objeto das discussões sobre as novas práticas amorosas vislumbradas a partir de 1950 no Brasil, sob a ótica feminina, observadas em cada signo do

amor representado em algumas de suas canções. Trata-se da problematização das novas identidades que a canção apresenta sobre os amores na modernidade.

Decorreu de reflexões como estas, acerca do cenário supracitado, a hipótese desta tese: a canção, uma arte popular mediada por mecanismos populares de comunicação, pode ser considerada um suporte de divulgação das novas práticas discursivas, estéticas e culturais sobre os relacionamentos amorosos? Na perspectiva dos diálogos culturais, analisando a obra contextualizada, traçamos objetivos que, cumpridos, nos levaram a responder à hipótese. Foi possível observar, diante do exposto, que as mudanças socioculturais operam transformações no sujeito, que também se torna volátil nas questões relacionadas à subjetividade. Ao observarmos que as mudanças socioculturais operam transformações nos indivíduos, que as emoções humanas se condicionam ao estado de coisas que a modernidade proporciona ao sujeito, nota-se que as relações sociais, sobretudo amorosas, e as novas formas de comunicação são processos contíguos. Assim, tentamos, aqui, compreender o amor também como expressão, comunicação, processo de interação entre pares, ou como valor, que para Barthes (1989) representa os argumentos que o sujeito profere para desmistificar o sentimento. O amor é uma das mais antigas expressões de afetuosidade e, por si, revela práticas tradicionais e inusitadas do comportamento humano.

As mudanças da segunda metade do século XX atingiram todas as interfaces das emoções do sujeito moderno. Com elas, apresentam-se novas formas de amar, que verificaremos nas canções analisadas ao final deste trabalho. Então, com a finalidade de problematizar num dos representantes culturais mais populares, a canção brasileira, as novas e tradicionais práticas amorosas, nosso trabalho se organizou em dois principais eixos: primeiramente, ressaltamos as mudanças socioculturais que subsidiaram a formação e consolidação da indústria cultural no Brasil, elevando a canção a um bem de consumo e engendrando uma identidade de acordo com sua relação com o público consumidor; e a formação de novas identidades amorosas representadas nas canções, considerando-as um meio popular de interação. Desse modo, cumpre-se a proposta de organizar uma discussão acerca da representação das práticas amorosas na canção popular, tendo em vista o seu *locus* de produção, circulação e armazenamento. Em outras palavras, esta pesquisa busca comprovar que Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz destacam-se como compositoras que anunciam em seus respectivos momentos históricos as novas experiências estéticas, culturais e discursivas sobre os amores da modernidade, tornando-se porta-vozes das renovações no campo da linguagem e do comportamento feminino.

No intuito de promover tais discussões, no capítulo de abertura nos propusemos a discutir os processos que indicam mudanças no cenário socioeconômico para compreender quais situações favoreceram a intervenção da indústria e do mercado no *hall* das produções culturais. As artes e artefatos culturais passam a ser alvo de reproduções seriadas, visando atingir a população de massa, mediando simulacros de uma cultura também massiva. Nesse âmbito, conduzimos as discussões para as mudanças que sofreu a canção na segunda metade do século XX, em função de um projeto de renovação e consolidação da uma identidade cultural para o país. Considerando a canção brasileira uma arte caracterizada pelo imediato, organizamos nossas discussões para que também fosse possível contemplar a relação entre arte e público, isto é, em que medida a canção popular é representante de uma cultura, do mesmo modo que grupos socialmente definidos consomem a arte musical como objeto da cultura que ele mesmo produz. A canção do século XX, por esse viés, é compreendida como uma caixa de ressonância das experiências culturais, estéticas e discursivas do sujeito moderno.

A segunda parte da pesquisa corresponde ao estudo da participação de mulheres compositoras e intérpretes no cenário da canção popular brasileira, enfatizando, também, a segunda metade do século XX, pois este será o período das mudanças socioculturais aqui discutidas como suportes de formação e consolidação de uma nova cultura brasileira, fundada no campo das ideias e dos comportamentos do sujeito contemporâneo. Tendo em vista nosso objeto de estudo, qual seja, composições de Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz, percebemos que há traços de um ideologia fundada em práticas mais feministas, tanto em seus comportamentos, como na materialidade de seus discursos e suas experiências estéticas e culturais. Não obstante, a pesquisa promove um debate sucinto sobre os Estudos de Gênero, isto é, os procedimentos teórico-metodológicos sobre relações sociais, em que se verificam diferenças ou semelhanças entre discursos masculinos e femininos, apenas como uma ferramenta de análise da participação da mulher na produção de canções, o que permite que se compreenda o modo como elas constroem discursos através de suas abstrações do cotidiano amoroso. Trata-se de um olhar sobre as experiências das intérpretes e compositoras que se destacaram em seu tempo, problematizando confrontos entre paradigmas interpostos pelas desigualdades de gênero.

Posteriormente, o debate produzido nos dois primeiros capítulos subsidiaram as análises do terceiro, em que se verificam as experiências culturais, estéticas e discursivas das três compositoras, endossando as formas de representação das novas práticas

amorosas, compreendidas como resultado da identidade do sujeito contemporâneo. Por esse viés, cada composição foi analisada como um conjunto de expressões que significam o amor e as intimidades dos relacionamentos amorosos, em processo e em evolução, conforme as mudanças socioculturais de seu tempo. Esse tempo é cronológico e, conforme os objetivos traçados nesta pesquisa, corresponde ao momento em que cada uma das compositoras dedicou-se à temática amorosa. Dolores Duran compromete-se com o amor em sua vida pessoal e em seu trabalho com a música, e podemos considerar a década de 1950 como o período áureo de sua carreira. Joyce Moreno começa a compor ao final da década 1960, e, sendo assim, destacamos o período entre 1970 e 1985 como o momento mais profícuo no que diz respeito às suas composições sobre os relacionamentos amorosos. Alice Ruiz tem na década de 1990 até 2005 o auge das produções que se dedicam à intimidade das pessoas e, por esse viés, tornou-se o momento mais interessante para nossas discussões. Logo, o denominador comum entre as questões debatidas nesta pesquisa, diante de cada composição, é engendrado pelo termo processo, caracterizando o conceito sobre os relacionamentos amorosos em evidência durante a segunda metade do século XX.

O desnudamento das interfaces entre as experiências poéticas e as práticas amorosas dá o tom maior desta pesquisa. São momentos de relevantes mudanças em que se verificam marcas na postura e no pensamento do sujeito moderno, marcado por diferentes emoções, sobretudo pelos amores em processo.

2 CANÇÃO BRASILEIRA E MUDANÇAS CULTURAIS NO SÉCULO XX

O uso do termo “pós-modernidade” no âmbito das artes ainda é utilizado com restrições e receios. Isso porque há grupos de intelectuais que recusam a nomenclatura para conceituar, e até mesmo explicar, as transformações no cenário cultural do final do século XX. Para esses estudiosos, entre os quais nos colocamos, a contemporaneidade representa uma etapa polêmica da modernidade. Um momento em que estão em choque tradições e inovações de diferentes naturezas, transpondo, assim, a ideia de consolidação do pensamento ocidental. Todavia, não se pode negar a influência que os aspectos sociais, econômicos, linguísticos, entre outros, têm exercido sobre a formação das identidades culturais de cada região.

Nesse sentido, um estudo acerca da produção, circulação e armazenamento da canção brasileira, no contexto das mudanças culturais da segunda metade do século XX, nos leva a percorrer o cenário econômico-cultural brasileiro, pois, diante dele, foram implantadas as primeiras empresas brasileiras de telecomunicação e expandiram-se as transmissões radiofônicas, desencadearam-se novas estratégias de comunicação, por meio das quais “o mercado de bens culturais” se apropriou das artes. Esse processo explica-se, inclusive, a partir da chamada “lógica cultural do capitalismo tardio”. A expressão, cunhada por Fredric Jameson em seu livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2000), refere-se ao argumento de um discurso sobre os novos comportamentos surgidos em quase todas as sociedades ocidentais, em função de uma visada “ruptura” com o movimento moderno. Por essa ótica, a algumas formas de arte foram implantadas o prefixo “nova/o”, como o novo expressionismo, o *nouveau roman*, no Brasil o neo-simbolismo, neo-realismo, enfim, a lista é extensa se considerarmos que a contemporaneidade instaura, a partir das décadas de 1950 e 60, “novos” olhares para o que a modernidade havia proclamado em seus primórdios. Juntamente ao cenário das artes inovadoras, surge uma sociedade, para Jameson, totalmente nova, a “sociedade pós-industrial”, ou sociedade de consumo, sociedade da informação, *high-tech*, sociedade urbana industrial, entre outras denominações. Tais explicações têm a finalidade de demonstrar não apenas “que a nova formação social em questão não mais obedece às leis do capitalismo clássico” (2000, p. 29), mas também que o momento profere o mais puro estágio do capitalismo que qualquer outro que o precedeu. Embora o conceito de Jameson acerca de uma ressurreição do capitalismo nos polêmicos tempos “pós-modernos” alimente pesquisas da área, já estão em circulação novas correntes

teóricas que avançam essas ideias, propondo reflexões sobre os bens de consumo, trabalho formal e informal, no âmbito da nova sociedade urbana industrial, como é o caso do *Capitalismo Cognitivo*, discutido por Olivier Blondeau (1999), Yann Boutang (1999), entre outros. De imediato, é necessário esclarecer que discutir nomenclaturas acerca das marcas socioculturais, políticas e econômicas não perfaz os objetivos principais da pesquisa. Ressalte-se apenas que o momento sobre o qual focamos nosso debate corresponde à contemporaneidade: tempos mais recentes na história da nação, marcados pela fase mais complexa e audaciosa da modernidade.

O acelerado desenvolvimento industrial no Brasil, e, de certo modo, das indústrias de bens culturais, fez proliferar mecanismos de produção, bem como produzir novas estratégias discursivas para levar indivíduos contemporâneos a tornarem-se mais consumistas, o que significa dizer, tornarem-se consumidores de produtos não necessariamente urgentes para a sobrevivência cotidiana.

A disseminação de uma cultura, ainda que comercial, pela sociedade dividida em classes – muitas delas economicamente desfavorecidas – surge como contradição ao que podemos denominar aqui de “alta cultura”. Ou seja, indivíduos assumem uma postura elitista ao defender a oposição entre *high e low art*, cujo estigma é típico dos reduzidos grupos de intelectuais tradicionais, e se veem cercados pelas necessidades mercadológicas do sistema capitalista, que, por eles próprios, é alimentado. Trata-se do “populismo estético” americano, que, segundo Jameson (2000), sustenta a ideia de que a “alta cultura” é amparada pelo sistema capitalista e marcada pela associação direta às instituições que pensam sobre (e fazem) a manutenção histórica da arte voltada às elites, como é o caso, em particular, das Universidades.

Diante do exposto, nesta primeira parte, discutiremos questões acerca de uma problemática sociocultural, isto é, a organização de uma face da cultura brasileira contemporânea, pela qual a canção brasileira circula, sintetizada em convencionais oposições como moderno X pós-moderno, alta cultura X cultura de massa, enfim, conceitos que isolam de forma inflexível produções artísticas voltadas às classes sociais mais populares, massivas. Em *Culturas híbridas, poderes oblíquos* (1997), Canclini sugere que se questionem binarismos culturais, pois, para além de oposições (e posicionamentos) ortodoxos, há um entrelugar que brota justamente do cruzamento das diferenças, ou em suas margens. É por essa perspectiva, também, que o amor em Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz não

constitui uma determinante dos relacionamentos amorosos, tampouco se pode afirmar que não há sentimentos outros além do amor romântico.

Posteriormente, neste trabalho, verificaremos um conjunto de mudanças socioculturais ligadas ao desenvolvimento da indústria da música no Brasil e os sintomas causados na intimidade do sujeito contemporâneo.

2.1 SOCIEDADE URBANA INDUSTRIAL

A partir da segunda metade do século XX, nota-se no Brasil, bem como em outros países Latino-Americanos, uma rápida evolução no ramo industrial e mercadológico. De modo geral, isso se deveu, entre outros fatores, aos desenvolvimentos tecnológicos sob a influência do sistema de monopolização do capital, ou de acúmulo de bens materiais, na Europa e Estados Unidos. É certo que o sistema capitalista brasileiro nunca permaneceu autônomo, apoiado apenas no mercado interno. Em alternados momentos do passado econômico, percebe-se a inclinação para o capital associado, como afirma Ianni (1989), articulando-se às multinacionais. Mas, por outro, o que se pode chamar de percurso do processo de industrialização brasileira demonstra que alguns fatores causaram lentidão e diferentes oscilações no desenvolvimento da economia, principalmente no período que abrange o governo getulista e o Golpe de 64. Porém, e de imediato, pode-se inferir que o retardo evolutivo se deveu à concentração dos poderes de decisão a poucos grupos detentores do poder econômico no país.

Os interesses políticos que movimentaram a campanha de Juscelino Kubitschek à presidência, somados à incursão de indústrias estrangeiras no Brasil e à promessa de liberdade de expressão emergida do pós-guerra, incentivaram os investimentos no ramo industrial brasileiro. Sevcenko (2001) ressalta que após a Segunda Guerra Mundial intensificaram-se as mudanças tecnológicas com efeitos multiplicativos sobre praticamente todos os campos das experiências humanas. Esse estado de coisas permitiu, ainda, sua rápida evolução no Brasil, e o Estado de São Paulo, por apresentar este cenário em maior proporção, torna-se o centro econômico e um dos principais divulgadores das produções culturais do país. Importante lembrar que a ocorrência da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) provocou uma das maiores crises econômicas da história europeia, entretanto, por sua vez, favoreceu o crescimento das nossas indústrias.

A partir do primeiro governo Vargas (1930-1945), conhecido como “Era Vargas” por representar quinze anos ininterruptos na liderança do país, além do seu segundo mandato, que aconteceu entre os anos de 1951 e 1954, algumas decisões parecem ter provocado importantes alterações no quadro socioeconômico. Getúlio Vargas em pouco tempo se tornou um governante “populista”, por traçar um plano de administração que parecia beneficiar os trabalhadores, mas que, em verdade, protegia e fortalecia os grandes latifundiários do país. Mas a crise mundial inflamou com a Segunda Guerra (1939-1945), e o setor cafeeiro do país foi atingido pelos resquícios do corte nas exportações. Não restava alternativa a não ser investir na produção nacional. Tem-se, nesse momento, os primórdios da evolução industrial brasileira (SUZIGAN, 1988), quando foi possível perceber, com mais clareza, a influência das tecnologias desenvolvidas na Europa e Estados Unidos, no auxílio da produção do aço, minérios, produtos químicos, criação de usinas, enfim, subsídios primordiais para a criação de outras indústrias derivadas. Juntamente a esse estado de coisas, estrutura-se a sociedade de consumo brasileira e define-se um mercado de bens de consumo. Dessa maneira entendido, o capitalismo percorre caminhos irrestritos e se reflete, com forte influência, no campo da cultura.

No início da década de 60, a população brasileira também esperava cumprirem-se as promessas de abertura política e reorganização econômica oriundas dos anseios oportunizados no período Pós-Guerra, e, ainda, apelava ao sentimento de liberdade e democracia que abrangia o mundo, em termos culturais, pois que o momento foi propício para os meios de comunicação transformarem a arte e a cultura em mercadorias de consumo. A popularização e disseminação dos meios de comunicação contribuíram para a formação de um conjunto de atividades que tornaram acessíveis obras e discursos sobre a arte antes elitizados e consumidos por um grupo reduzido de brasileiros/as. No livro *Os cinco paradoxos da modernidade* (1990), Antoine Compagnon faz uma leitura do processo de apropriação da arte pelo mercado e explica de que maneira o mercado passa a ser um dos seus principais mediadores da cultura a partir de 1960.

Analisando cinco fatores contraditórios que constituem a modernidade, desde Baudelaire e Flaubert na literatura, Monet na pintura, até os polêmicos registros de Andy Warhol, Compagnon (1990) afirma que o isolamento da arte no meio elitista reforçou a divisão entre uma arte de elite e uma arte de massa. Essa oposição forçou o aparecimento de expressões artísticas mais acessíveis, porém baratas, conhecidas como *Pop Art*, transformadas em bens de consumo através da apropriação do mercado. De acordo com Compagnon, “os

grandes homens da *art pop* são bem conhecidos, justamente porque suas obras foram reproduzidas industrialmente [...]. A condição da arte moderna resulta pois do fato de que o artista não mais depende de um patrão que encomenda obras, mas de que ele ofereça seus objetos num mercado anônimo” (1990, p. 89-90). Assim, a liberdade de expressão artística que desde então embalou nossos/as contemporâneos/as artesão/ãs, muitas vezes como reação à arte modernista acadêmica, pode ter aventado uma espécie de Revolução Cultural, que Jameson (2006) atribui à criticada pós-modernidade.

O conceito de pós-modernismo não é amplamente aceito no Brasil, tampouco representa a continuação dos projetos de renovação da linguagem que propuseram os modernistas. Nessa resistência também se justificam os aparecimentos de novas formas de arte, com maior ou menor qualidade estética, julgadas por críticos especialistas ou não, em consonância com o desenvolvimento dos novos meios de comunicação. Por outro lado, lembra Jameson em seu livro *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo* (2006), a dissolução das fronteiras entre a arte erudita e a arte popular permitiu a apreciação, por parte de algumas academias menos conservadoras, de expressões artísticas inovadoras, resultantes de relações interdisciplinares. As propagandas, por exemplo, são alimentadas pelas mesmas tecnologias investidas na arte, na música, na literatura, e muitas vezes, usufruem destes fenômenos culturais para atingir determinados públicos, como é o caso dos já referidos intelectuais tradicionais. Estão se tornando raras, hoje, pessoas que se recusam a pensar ou consumir as novas artes contemporâneas, não pelo prestígio do novo, mas pela dissolução das fronteiras discursivas. A arquitetura das cidades, as fachadas de prédios, nossas próprias vestimentas revelam a influência de novos caminhos que a arte contemporânea percorreu.

Para Bourdieu (1998), todo contexto artístico-cultural da segunda metade do século XX representa outro papel na sociedade brasileira. Segundo ele, a prática que expandiu o mercado cultural não representou, naquele momento, em medida alguma, uma revolução cultural nem mesmo alçou promessa de democratização da arte. Pelo contrário, o fenômeno somente desnudou a dependência da arte em relação ao sistema capitalista, e, ao mesmo tempo, não criou condições para que a população brasileira em geral apreendesse a arte de forma plena e significativa. Nesse sentido, Bourdieu explica as divisões da sociedade em classes sob o ângulo que vê o modo de produção nela instaurada:

De fato, a estatística de frequência ao teatro, ao concerto e sobretudo ao museu (uma vez que neste último caso, talvez seja quase nulo o efeito de obstáculos econômicos) basta para lembrar que o legado de bens culturais acumulados e transmitidos pelas gerações anteriores, pertence *realmente* (embora seja *formalmente* oferecido a todos) aos que detêm os meios para dele se apropriarem, quer dizer, que os bens culturais enquanto bens simbólicos só podem ser apreendidos e possuídos como tais (ao lado das satisfações simbólicas que acompanham tal posse) por aqueles que detêm o código que permite decifrá-los (BOURDIEU, 1998, p. 297).

A tentativa de Bourdieu desmistificar os fatores decorrentes da interferência do mercado na seara artística surge por meio de uma crise compreendida pelo crítico como ausência de letramento da população (ocidental) espectadora e consumidora das produções culturais. Quer dizer, a arte, ainda que amplamente divulgada, distribuída para a sociedade, somente é apreendida pelos que possuem domínio sobre os códigos, sobre a linguagem que se constrói em cada gênero discursivo reconhecido.

Considerando os valores atribuídos ao objeto artístico contemporâneo, é necessário observar que para um consumidor desavisado, isto é, à margem de qualquer estatuto de erudição e desprovido do domínio sobre os códigos artísticos, não há diferenças entre cultura de elite e cultura de massa, pois esse grupo certamente tem acessos restritos aos meios que lhe colocam em contato com uma obra de arte. Sua compreensão de originalidade da obra, ou mesmo a noção de cópia e simulacro em relação à arte, é consideravelmente restrita. Jameson (1994) alertou há algum tempo que a reificação da cultura é oportunizada por um grupo reduzido de intelectuais, aqueles vinculados às academias, os quais estigmatizam o público maior, o massivo, e a eles se opõem, ainda que estes mesmos intelectuais estejam também expostos às investidas do mercado.

Numa perspectiva semelhante, Renato Ortiz (1991) lembra que, em meados da década de 60, muitas produções artísticas sofreram retaliações pelos órgãos censores, por ocasião da Ditadura Militar, proibindo a publicação de obras de arte, a apresentação de musicais ou peças de teatro. A situação criada, face às imposições de ordem, fez com que a sociedade aderisse a uma cultura “disciplinadora”, e, de forma violenta, proliferou um tipo de arte alienante. Nas palavras de Ortiz, a repressão e a censura procuraram “garantir a integridade da nação base de um discurso repressivo que elimina as disfunções, isto é, as práticas dissidentes, organizando-as em torno de objetivos pressupostos como comuns e desejados por todos” (ORTIZ, 1991, p. 115). Mas tal projeto não previu os artifícios e recursos que a linguagem revela... e as músicas de protesto de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, entre outros, são claros exemplos nesse sentido.

Tratou-se, portanto, de um período marcado pela ampla produção e difusão de bens culturais, que, no entanto, eram lentamente consumidos em função das restrições da censura. Nesse sentido, duas frentes teriam impedido a arte brasileira contemporânea de ser difundida entre a população de massa na segunda metade do século XX: uma se explica pela tentativa de não permitir a subversão dos populares; outra corresponde à efemeridade que advém dos métodos de ensino facilitadores, que não proporcionam aprofundamento intelectual e crítico à população.

Umberto Eco aborda o assunto do paradigma da modernidade em relação à arte contemporânea em seu livro *Apocalípticos e integrados* (1979). Segundo ele, “toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda colocação em crise do ‘modelo cultural’ precedente” (1979, p. 34), o que nos faz pensar o modelo cultural disseminado na contemporaneidade como um sistema de valor que difere da cultura que lhe antecedeu, qual seja, a cultura moderna para aqueles que defendem a pós-modernidade. Compagnon (1990) vê como contraditórias as faces que a arte moderna revela. Uma forma de arte contemporânea, representada, segundo ele, pela *Pop Art*, não garante seu estatuto enquanto arte moderna e contemporânea pelo fato de não ser acessível. Pelo contrário, os objetos artísticos, suas combinações, são tão paradoxais que impõem ao espectador uma leitura aprofundada para que seja possível atingir a mensagem.

O cenário cultural da segunda metade do século XX no Brasil apontava, então, para a consolidação do mercado de bens simbólicos e culturais na medida em que a nova sociedade urbana industrial buscava o acesso ao universo cultural antes visitado, em sua maioria, pelas camadas mais privilegiadas da sociedade. Um dos mais importantes efeitos do sistema capitalista sobre a cultura é o surgimento, proliferação e adaptação do meio de comunicação televisivo. Com a presença da televisão nos lares, surge, de certo modo, uma unidade nacional midiática, pois, nas palavras de Beatriz Sarlo, “com a televisão todas as subculturas participam de um espaço nacional-internacional que adota características locais segundo a força que tenham as indústrias culturais de cada país.” (1997, p. 103). Nota-se, portanto, que os elementos integrantes da cultura brasileira sofreram uma transformação a partir da segunda metade do século XX no sentido de se reconfigurar enquanto prática social de linguagem, subdividida conforme os espaços habitados por cada grupo e sua situação econômica e cultural.

Em pouco mais de uma década da sua chegada ao Brasil, a televisão já representava a via de acesso à cultura de massa. Segundo Renato Ortiz (1991), a década de

1960 figura como cenário da concretização do maior veículo de comunicação. Pouco tempo depois, por volta de 1970, o país abriga suas primeiras indústrias do disco, editoras e, conseqüentemente, as campanhas de publicidade. Esses três setores correspondem ao reflexo da estrutura social, qual seja, a de uma sociedade ansiosa por consumir produtos culturais até então distantes e, não raro, desconhecidos em função dos limites de produção e comunicação de outrora. Somam-se a estes fatores as manobras realizadas pelas elites, ou grupos dominantes do universo midiático, com o intuito de excluir a participação mais popular de importantes processos de formação e transformação social, como observa Coutinho (2006). No caso da televisão, as produções artísticas e as informações por ela transmitidas se convertem em uma mercadoria preparada para alienar o espectador. Uma vez convencido de “verdades” enunciadas pelo ator ou atriz, pelo/a jornalista, pelo/a apresentador/a, como as tendências da estação, as marcas de carro, produtos de beleza, enfim, o público perde a autonomia crítico-reflexiva e passa a vislumbrar um universo da contracultura, tomando para si um ponto de vista que nem sempre pertence ao seu contexto socioeconômico.

Perry Anderson, no ensaio *Balanço do Neoliberalismo* (1995), observa que o modelo atual das sociedades capitalistas se deve à ideia de liberalismo econômico e de liberdade política do cidadão, sem intervenção e/ou a regulação social pelo Estado. Tal comportamento, denominado “neoliberal”, foi percebido após a Segunda Guerra Mundial e tinha como linha de frente a reação de alguns grupos opositores contra o Estado intervencionista. Fica claro que o modo como se organizam as sociedades de consumo tem raiz comum com o modelo de sociedade capitalista neoliberal e, portanto, integram-se em uma mesma unidade. Porém, se a incipiente sociedade brasileira de consumo – sociedade capitalista neoliberal, nos termos de Anderson – participou, do ponto de vista econômico, da primeira fase do ciclo expansivo da estrutura industrial com a despedida do governo de Juscelino Kubitschek, logo foi surpreendida pela incursão de bens culturais no *hall* dos laboratórios industriais.

Sarlo (1997) observa que os valores culturais foram se perdendo a partir da transformação das identidades populares mais tradicionais, condicionadas às investidas do mercado de bens culturais. A cultura transmitida pela mídia converte a população à sociedade eletrônica, homogeneizando esse público:

Aparentemente, não há nada mais democrático do que a cultura eletrônica, cuja necessidade de audiência, a obriga a digerir, sem interrupções, fragmentos culturais de origens as mais diversas. Na mídia, todo mundo pode sentir que há algo de próprio, e ao mesmo tempo, todo mundo pode imaginar que, o que a mídia oferece é objeto de apropriação e desfrute (SARLO, 1997, p. 104).

Acreditando nessa cultura midiática, a população das classes pobres, massiva, identifica seus gostos e desejos num consumo, por assim dizer, imaginário, pois, enxerga na cultura de massa suas próprias experiências, suas crenças políticas, sua linguagem, ideais de beleza e saúde, enfim. Esse estado de coisas principia-se na consolidação da televisão no Brasil, e atinge, sobretudo, a juventude da época, pois sem esse grupo não havia a possibilidade de transmissão dessa nova cultura midiática às gerações posteriores.

Uma questão importante, também debatida por Sarlo (1997), é que a homogeneização das culturas seria nociva ao próprio sistema econômico de um país, pois os desejos tendem a ser os mesmos no âmbito da cultura midiática. Contudo, os meios e as condições de realização desses desejos estão condicionados às desigualdades econômicas. Nesse sentido, opera-se um conflito na identidade social dos indivíduos que creem pertencer a uma camada socioeconômica a partir do momento em que desejam determinado produto e buscam meios incomuns a sua condição para adquiri-lo, como é o caso da pirataria.

Esther Hamburger (1998) lembra que a presença da televisão nas residências implicou na reprodução de representações que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação. Em particular, a telenovela divulga um novo espaço público, onde predominam as leis do mercado e das indústrias da cultura de massa:

As novelas difundem, por todo país, o que os emissores imaginam como o universo glamouroso das classes médias urbanas, com suas inquietações subjetivas, sua ânsia de modernização, sua identidade construída em torno de uma atualidade sempre renovada e exibida por meio do consumo de últimos lançamentos eletrônicos, de decoração e vestuário [...]. A moda, a gíria e a música que cada novela lança transmitem uma certa noção do que é ser contemporâneo. (1998, p. 442-443).

Não foi por acaso que as telenovelas ganharam cada vez mais amplas sessões na programação das emissoras, e, do outro lado dos bastidores, a cada mudança cultural mediada pela televisão, maior público ansioso pelas imagens do cotidiano moderno, do público e do privado, que lhe circunda. Ao averiguar que problemas de ordem social e política causavam polêmicas, investiu-se gradualmente nos temas românticos, familiares,

disputas profissionais, entre outros. A trajetória das personagens femininas nas telenovelas, lembra Hamburger, sugere a capacidade de aglutinar experiências públicas e privadas numa mesma situação, mostrando ao público perfis bastante problemáticos, mas sedutores.

É inegável que os processos que culminam nas transformações da cultura estão diretamente associados à expansão urbana. As manifestações artísticas tradicionais, orais e locais se misturam aos novos artefatos culturais, produzidos em laboratórios para atender à sociedade urbana industrial. O modo como são pensadas as estratégias de produção dos bens de consumo visam sustentar a ideia do contínuo crescimento das cidades. Canclini (1997) afirma que a esfera pública, nesse contexto, é ocupada por pessoas que raciocinam tecnicamente sobre as demandas sociais, seguindo critérios de rentabilidade e de eficiência. O mercado, diz Canclini, “reorganiza o mundo público como palco do consumo e dramatização dos signos de *status*. As ruas tornam-se saturadas de carros, de pessoas apressadas para cumprir obrigações profissionais ou para desfrutar uma diversão programada, quase sempre conforme a renda econômica” (1997, p. 288). Dessa maneira, o sujeito contemporâneo é refém da cultura, já que ao seu redor os ambientes são constituídos por “intercâmbios”, que Canclini considera como contratos entre os modos de socialização. Em outras palavras, o sujeito contemporâneo estabelece novas formas de comunicação que coordenam múltiplas temporalidades no interior de uma sala com o rádio ou a TV, e, atualmente, o computador e a internet. A mídia não só proporciona a atualização das informações de forma imediata, muitas vezes em tempo real, com transmissões ao vivo; ela se tornou substituta de interações sociais e o cidadão, há algum tempo, não precisa sair de sua casa para ir às compras. A mídia torna o cidadão cliente, conforme aponta Canclini, faz reproduzir nas pessoas conceitos que ela propõe para sobreviver na sociedade urbana industrial.

Ao lado desses fatores mais ligados à economia na sociedade urbana industrial, estão complexos processos de transformação de práticas socioculturais e discursivas no contexto dos interesses midiáticos. Considerando uma História da Sexualidade, a segunda metade do século XX mostra que uma nova cultura ganha corpo, mas aberta em relação à sexualidade, o que permitiu a toda forma de representação artística mais espaço para a explanação das intimidades do corpo (STEARNS, 2010, p. 227). Todavia, inevitáveis aspectos negativos surgiram nesse contexto, como a exploração da sexualidade feminina enquanto objeto mercadológico, a exposição do corpo e das intimidades tanto homo quanto heterossexual no sentido de se banalizar tais práticas sexualizantes, tudo sob o signo da Revolução Sexual.

A articulação do mercado de bens culturais aos meios de comunicação dissipou-se nos campos de produção, circulação e armazenamento da canção brasileira. Como arte caracterizada pelo consumo imediato, integra um conjunto de interesses que faz movimentar, de forma mais intensa, a indústria da música. Todavia, considera-se a canção parte de um complexo ciclo, por assim dizer, previsível, que inicia e finaliza no seio da sociedade urbana industrial, como veremos no tópico a seguir, quando verificaremos de que forma a canção popular é produzida, circula e é armazenada no conjunto das manifestações artísticas emergidas da sociedade urbana industrial.

2.2 MUDANÇAS E DESEQUILÍBRIOS

Uma das artes mais disseminadas entre as camadas populares – especificamente a musical – sucumbiu ao processo de industrialização, deixando, em muitos casos, de pertencer a um público elitizado para assumir seus postos em vitrines de lojas e telas de computadores.

A crítica sobre as artes em sociedades industrializadas e sobre a indústria cultural foi tema polêmico para os intelectuais da Escola de Frankfurt, cujas obras chegaram ao Brasil no fim da década de 1960, momento em que se consolidava um mercado de bens culturais voltado à sociedade de massa. Tais conceitos, segundo Ortiz (2010), contribuíram para a compreensão das mudanças que surgiram a partir do desenvolvimento da indústria cultural no Brasil e, extensivamente, discutir a problemática da sociedade de massa em nível nacional. Contudo, Ortiz aponta contradições no pensamento frankfurtiano, dos quais a própria designação “cultura de massa” implicaria uma revisão do ponto de vista da sociedade de classes. Neste primeiro capítulo, buscamos investigar por que caminhos a canção brasileira, objeto de nossa pesquisa, trilhou sua história, ao longo da segunda metade do século XX, entendendo que foi um momento de intensas transformações, tanto dos meios de comunicação, como da própria estrutura social. E, nesse sentido, destacam-se as mudanças numa das mais populares e acessíveis formas de arte: a canção.

O modo como se estruturou a sociedade brasileira, a partir da segunda metade do século XX, também foi modificado em relação às décadas anteriores. Para a sociedade de massa, os valores atribuídos a um objeto de arte já não superam os de sua reprodução. O desprezo em relação à cultura de massa não vem das massas, mas da tradicional aristocracia, porque reconhece na cultura uma forma de poder.

A sociedade brasileira, apesar de caracterizar-se como reprodutora dos modelos europeus, promoveu a difusão de bens culturais, ainda que transformados em mercadorias de consumo. Os investimentos na fabricação de celulose, por exemplo, abrem possibilidades para o desenvolvimento das editoras, da mesma maneira que a indústria do disco é amparada pela produção de sua matéria-prima. Com exceção à censura, no período de ditadura militar, que apenas regulava o conteúdo das informações, os setores de produção culturais vivenciaram um dos momentos mais profícuos de sua história. Para Ortiz,

O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa (ORTIZ, 1991, p. 121).

Especificamente, no exame do processo de evolução da indústria no Brasil, verifica-se que o conceito de “indústria cultural” tal como elaborou Adorno em *Indústria cultural e sociedade* (2002) tornar-se-ia uma crítica incisiva. Primeiro, porque sua concepção de arte de qualidade se aplica apenas à arte mais clássica; segundo, porque do seu ponto de vista a obra de arte popular não deve receber qualquer qualificativo, pelo fato de que sua natureza é imediatista.

O conceito primeiro de “indústria cultural”, exposto em *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, por Adorno e Horkheimer, revela que o termo “indústria cultural” não se limita a um local onde se produz matéria-prima para bens de consumo, mas refere-se à estandardização, padronização dos objetos produzidos, danificando, não por acaso, a individualidade do sujeito, na figura do consumidor. Mais tarde, Adorno critica o domínio da indústria cultural sobre as artes, afirmando que esse fenômeno mercadológico fez nascer a “barbárie estética”, denominação atribuída a toda arte não erudita. Para Adorno, a cultura industrializada “ensina e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada” (2002, p. 53).

Numa perspectiva mais recente, cunhada nas ideias de Rodrigo Duarte (2003), a reprodução dos objetos de consumo se impôs na história de forma intermitente e paulatina, pois, segundo ele, Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994) já havia verificado os processos de reprodução técnica em

sociedades antigas. Para Duarte, a visibilidade do fenômeno representado pelos meios de comunicação não possui transparência dos elementos institucionais, isto é, os intelectuais orgânicos promotores e organizadores dos conceitos veiculados pelas mídias, mascaram, em verdade, os mecanismos de apreensão da ideologia que permeia cada objeto de consumo, sendo, assim, o espectador, manipulado pela própria linguagem que absorve e internaliza. Os conteúdos disseminados pelos *media* ampliam os meios de produção capitalista, pois tornam o sujeito refém de uma cultura surgida dentro de um laboratório industrial. Zuin (2001) ressalta que a massificação e consumo da produção cultural seguem um princípio burguês, que não implica a concretização de uma sociedade democrática. Pelo contrário, o indivíduo, no seio da sociedade urbana industrial, tem seus desejos fetichizados de maneira forçada, pois, sugere Zuin, a escolarização formal é deficiente e causa problemas sociais e culturais no indivíduo.

Mas, se os anos de 1960 representaram um solo fértil para o surgimento da chamada sociedade urbana industrial, conseqüentemente, os anos 70 subsidiaram a consolidação do mercado de bens culturais. Portanto, foi nesse período intermediário que ocorreu a expansão da indústria cultural no Brasil no que confere o setor produtivo e de divulgação dos bens de consumo. A visada “evolução da indústria”, promoveu, diante de políticas mais incisivas de desenvolvimento econômico, o capitalismo brasileiro circunstanciado pelo sistema monopolista, ou seja, o capitalismo tardio. Portanto, a partir do momento em que surgem as chamadas “alta cultura” e “cultura de massa”, despontam, inevitavelmente, as modalidades acessíveis de cultura e meios de veicular essa cultura. Quer dizer, a indústria cultural é uma consequência do modo de reprodução socioeconômico e, de qualquer modo, tende a homogeneizar a sociedade consumista.

Segundo Ortiz (1991), a produção da cultura popular de massa no Brasil, apesar do lento desenvolvimento da indústria, foi alvo do sistema capitalista. Em processos de resistência e persistência, bens culturais foram, aos poucos, sendo incorporados ao mercado para a sobrevivência de setores particulares dessa indústria. Talvez por prognosticar tal situação é que Adorno afirma de maneira contundente que “o mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural” (2002, p. 15), e as estruturas sociais, concluímos, sofrem transformações em função do sistema de produção, circulação e consumo de bens simbólicos, fatores estes também determinados pelo sistema capitalista.

Em *A economia das trocas simbólicas* (1998), Pierre Bourdieu explica de que modo a cultura erudita e a cultura de massa seguem rumos diferentes na era capitalista e industrial. A produção considerada erudita, atendendo a um conjunto de normas estéticas e

culturais, pode se integrar a um sistema de produção a partir do momento em que estabelece uma ruptura com as frações não-intelectuais, inclusive, das classes dominantes. Fatalmente, nessa perspectiva, todo artefato cultural que se dispõe ao sistema de produção torna-se cultura de massa e está disponível, em forma de simulacros, à sociedade urbana.

Para compreender a relação entre o campo das produções eruditas e o grande público, formado pelas classes menos privilegiadas economicamente, é necessário ter conhecimento de como funciona a lógica das transformações, em que a indústria se apropria de um bem cultural e o torna mercadoria para a sociedade de consumo; também se deve ter em vista a estrutura das obras produzidas nesse contexto; e, ainda, a lógica da sucessão, ou substituição, no esquema de manutenção do mercado.

Ao lado das realizações científicas e tecnológicas no campo da cultura, de sua reprodução em laboratórios industriais, modificam-se também as formas de violência, resultantes das lutas sociais. Ianni (2004), em uma interessante análise das ondas de violência e terrorismo que se instauram no capitalismo, julga que quanto mais se desenvolvem as forças produtivas e as relações de produção próprias do capitalismo, “desenvolvem-se as diversidades e desigualdades, as formas de alienação, técnicas de dominação e lutas pela emancipação. Aprofundam-se, generalizam-se e multiplicam-se as contradições sociais [...], desenvolvem-se as técnicas de repressão e as formas de tirania” (IANNI, 2004, p. 170-171). Decorrem, portanto, da instabilidade socioeconômica as disputas na vida social e na vida cultural, de modo que os grupos populares necessitam transformar a violência simbólica que recebem das elites em violência física como instrumento de ascensão, de revide, para alcançarem o *status* desejado.

É certo que as artes, na atualidade, sucumbem às ditaduras do comércio e da sociedade de consumo. Os interesses das elites, como vimos, são destrutivos e já não retrocedem, nem mesmo diante do apelo das academias e dos críticos da indústria cultural. Benjamin (1975) afirma categoricamente, já na década de 1930, que o sistema capitalista preparou sua própria supressão, principalmente depois de atingir todas as searas culturais. Se as técnicas de reprodução avançaram sobre a autoridade da obra em si, não há mais trabalho que possa elidir do objeto reproduzido sua despolitização.

O hibridismo cultural, isto é, múltiplas formas de expressão cultural em uma sociedade, é observado por Canclini em seu estado mais efêmero. Para ele, principalmente a partir da década de 1990, as artes passaram por um redimensionamento, e até mesmo por uma substituição, pois os meios de divulgação da arte também se

transformaram com o advento da modernidade, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Nas palavras do antropólogo argentino,

Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem (1997, p. 22).

De acordo com Canclini, o cenário atual representa um espaço onde se fundem as tradições e as inovações da modernidade e, portanto, consiste num fenômeno derivado de tudo aquilo que lhe antecedeu, perspectiva ancorada nas mesmas proposições desta tese, com exceção do rompimento temporal que Canclini, Jameson e, em partes, Benjamin propuseram em alguns de seus textos com a divisão entre modernidade e pós-modernidade. O debate, apesar de relevante, é contestado pelas incertezas que o próprio movimento social produz.

Mas se a constituição da cultura de massa remonta aos anos 60, e nela surge a geração que vai se confrontar com o movimento modernista, principalmente no comportamento em relação aos padrões estéticos, que valores adquiriu a cultura nas décadas posteriores? Já se pode visualizar uma tradição no âmbito da cultura de massa pela sua permanência na vida social. O sentido de “inovação”, muito diferente do conceito de arte original, muitas vezes à beira do experimentalismo, toma conta das necessidades pessoais e coletivas, que vão das novas arquiteturas aos inusitados modelos de bolsas e sapatos. Atualmente, o aspecto homogêneo da arte tem aberto caminhos para as derivações no sentido de resgatar elementos de outras épocas, revivendo novamente costumes antigos. Talvez esse seja um sintoma da contemporaneidade. O ir e vir no tempo. Quer dizer, para quem acredita que a modernidade esgotou-se e as transformações decorrentes do final do século XX anunciaram a pós-modernidade, entende que ela se instalou em nossas casas e também em nossa consciência. Dessa forma, parte do que é “vendido” como arte e bens culturais, como os novos shows, as novas exposições de arte, os novos discursos sobre a arte, as novas literaturas, enfim, incorporou traços pós-modernos, que, muitas vezes, revelam comportamentos também inovadores face aos rumos que o sistema capitalista tomou. A discussão nesse campo é ampla e complexa. Veremos, nesse sentido, o modo como as compositoras estudadas nesta pesquisa

reagiram face às mudanças culturais de suas respectivas épocas. Por enquanto, fiquemos atentos ao modo como as canções retratam esses conjuntos de inovações aqui discutidas.

2.2.1 A Canção Brasileira e Acelerações Tecnológicas

Um termo que bem ilustra as sensações de tranquilidade, de relaxamento, diversão, emergidas ao mesmo tempo quando se absorvem alguns tipos de melodia, é *fruição*. Mas a música, seja instrumental, seja acompanhada por uma determinada composição, também pode provocar nostalgia, medo, reações que não se manifestam casualmente. A música acompanha as atividades humanas desde as primeiras civilizações, produzidas por instrumentos que, muitos deles, hoje desconhecemos. Operada pelas linguagens, na canção desenvolveram-se e ramificaram-se variados subgêneros. A canção passou a ser instrumento de trabalho, via de acesso ao sentido, recurso imaginário, expressão de resistência, entre outras múltiplas e complexas marcas de identidades adquiridas com o tempo. Por subgênero, entendam-se os estilos, os ritmos, os arranjos musicais que determinam grupos específicos de canções, ou seja, a canção popular é formada por variados estilos, os quais denominamos subgêneros da canção popular brasileira.

A partir do momento em que a indústria cultural vislumbra a importância da música nas atividades da vida social, e percebe que se trata de um tipo de arte bem mais acessível que outros, consumida pela televisão, numa casa noturna, num encontro familiar, enfim, busca projetar meios de produzir essa arte do som com o fito de torná-la mercadoria vendável.

O mercado brasileiro de bens culturais, sobretudo da música brasileira, como vimos no tópico anterior, tem nas décadas de 1930 e 40 seu apogeu, principalmente porque é elevada à importância do elemento nacional, representante da arte e da cultura brasileira. Apesar da grande penetração de produções musicais estrangeiras nos meios de comunicação brasileiros, fato que se intensifica mais ainda a partir da década de 70, com o número elevado de filmes norte-americanos e europeus nas recém criadas salas de cinema, as composições musicais afloraram já no início do século XX, com as primeiras rádios nacionais.

A chegada do fonógrafo e do gramofone ao Brasil marca o momento de preparação para a chamada “Era do Rádio”, inaugurada com a Casa Edison, primeira empresa gravadora de discos no país, fundada por Fred Figner e mantida em funcionamento de 1902 a

1932 (CABRAL, 1996). Nesse período, por ocasião do Centenário de Independência do Brasil, é inaugurada também a radiodifusão, que transmitia por meio de receptores espalhados pelas cidades do Rio de Janeiro, Niterói, Petrópolis e São Paulo, os discursos políticos do então presidente da república, Epitácio Pessoa, além de óperas transmitidas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em pouco tempo surgem as emissoras Rádio Sociedade (1923) e Rádio Clube do Brasil (1924), ambas com programações curtas, emitidas em dias alternados e sem qualquer catálogo publicitário. Nos anos de 1926 e 27, são inauguradas outras duas emissoras de rádio, a Mayrink Veiga e a Rádio Educadora do Rio de Janeiro.

De modo geral, a programação das rádios contemplava discursos políticos, palestras de variados temas e, é claro, música erudita reproduzida por orquestras próprias. No entanto, pelas ruas e casas noturnas circulavam, já no final do século XIX, variadas manifestações musicais de caráter tipicamente urbano. O choro e o maxixe são exemplares nesse sentido. Mas também tomaram forma popular brasileira a valsa, de origem germânica, a habanera e a polca, provenientes de regiões da Áustria (CABRAL, 1996). Contudo, a sociedade da época, principalmente aqueles que tinham acesso às programações do rádio, não apreciava tais manifestações populares. 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.

É certo que a precariedade dos equipamentos, muitos ainda em fase de experimentação, inviabilizava a apresentação de intérpretes nas rádios, evento que só recebe aperfeiçoamento em meados de 1930, com certa disputa entre novas rádios, como a Tupi (1935), tutelada por Assis Chateaubriand, a Rádio Record (1931), fundada por Paulo Machado de Carvalho a partir da antiga Rádio Sociedade e, não menos importante, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro (1936), a qual apresentou a primeira radionovela brasileira: “Em busca da felicidade”, de 1941. Todas as emissoras procuravam manter o melhor elenco de cantores, músicos, radioatores, melhorar as instalações e os equipamentos, pois já estava decretada a grande concorrência entre os empresários radialistas. Nomes como os de Carmen Miranda, Elizeth Cardoso, Silvio Caldas, Dalva de Oliveira, entre outros, eram disputados sob forma de incitantes contratos de trabalho.

Mas a “Era de ouro do rádio” foi desmantelada pela vinda da televisão para o Brasil, situação que provocou transformações na política da “moral” radialista. Para manter o emprego de seus funcionários, o rádio foi obrigado a pôr fim ao *broadcast* – produções caras e figuradas por ilustres personalidades, além das orquestras particulares. Portanto, as emissoras tiveram que se adaptar aos novos tempos, escolhendo uma nova linha de programação. As transmissões de conteúdo político-partidário continuaram, mas as produções musicais deveriam atingir, a partir de então, as classes menos favorecidas, as quais não teriam condições financeiras de adquirir aparelhos de TV.

Diante do elevado número de artistas da música, que surgiram naquela época, a escolha temática das composições apresentava uma estreita correspondência com os espaços sociais mais polêmicos. De acordo com Sérgio Cabral (1996), muitos aludiam à arte musical, por exemplo, ao cenário político, no intuito de mapear uma história dos feitos e acontecimentos políticos através da música. Quer dizer, as composições tinham intenções de protesto, denúncia ou simplesmente o registro, por meio da canção, de situações de tal natureza na sociedade brasileira. “Seu Julinho vem” (1929), de Freire Júnior, expõe abertamente, nesse sentido, a tendência esquerdista do seu autor. Nos versos “Seu Julinho vem, Seu Julinho vem / Se o mineiro lá de cima descuidar / Seu Julinho vem, Seu Julinho vem / Vem, mas custa, muita gente há de chorar”¹, está marcada a preferência do compositor pela candidatura de Júlio Prestes e seu empenho na campanha para presidente. Vale lembrar que as composições espelhavam também questões locais, pois as inovações tecnológicas, tanto no caso do rádio como da televisão, chegaram primeiramente às regiões de maior força política e, portanto, estavam circunscritas ao eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Na mesma esteira, de acordo com Viana (1995), o tempo da *belle époque* no Rio de Janeiro trouxe à tona a moda da “regionalização” para a música popular. Tratava-se de um gosto nacional e local que dá início ao aspecto folclórico do gênero musical. O compositor Catulo da Paixão Cearense soube aproveitar os aspectos da cultura nordestina e sertaneja para produzir suas canções, e “A flor do maracujá”² talvez seja uma de suas composições mais próximas ao universo místico-religioso da cultura sertaneja.

O mercado musical inicia de fato com as gravações das marchinhas de carnaval e, concomitantemente, a profissionalização dos/as compositores/as brasileiros/as. Os registros de autoria feitos na Escola Nacional de Música ou na Biblioteca Nacional asseguravam os direitos dos/as compositores/as, o que lhes garantia, além do *status*, a fama no

¹ Composição em anexo.

² Idem.

cenário artístico. O momento em questão estava propício para as novidades no processo de composição da música brasileira. Mas a TV, por sua vez, também buscava recursos para garantir sua posição na mídia brasileira, como vem fazendo até hoje. De acordo com Beatriz Sarlo,

A cultura audiovisual escolhe seus próprios juízes e reconhece a força do número já que seu negócio está na ampliação incessante dos públicos, mais do que na distinção elitista de grupos. A diferenciação em subculturas audiovisuais é um fenômeno subordinado à ampliação e à homogeneização: as neotribos culturais têm a impressão de cultivar os mais exclusivos particularismos com inteira liberdade, e não são desmentidas contanto que não entrem na disputa do mercado audiovisual global (SARLO, 1997, p. 108).

O pensamento de Sarlo propõe a ideia de que os meios de comunicação não definem classes sociais. Pelo contrário. Não se pode falar em hegemonia cultural de classes dominantes, tampouco uma cultura imposta pela elite. Tanto a TV como emissoras de rádio tendem a unificar seus espectadores, derrubando as estratificações em nível simbólico, pois essas diferenças de classes não deixam de existir, ainda que as mídias não as legitimem.

Contudo, é certo que havia tipos de programação que privilegiavam determinados gostos. É o caso do samba-canção, que vinha se fortalecendo desde as décadas de 1920 e 30, e cada vez mais ganhava espaço entre as gravadoras. O subgênero da canção brasileira passou a simbolizar um ritmo mais voltado ao nacional, como ocorreu nas demais expressões culturais, artísticas e literárias do país devido aos movimentos engendrados pelas duas primeiras gerações do Modernismo, cujo projeto nacionalista foi permeado por ideias antropofágicas que resgatam os signos do nativismo. Eis o estado em que se encontravam a maioria das produções artísticas do país.

Mas até a chegada do Estado Novo, não se pode afirmar que havia no país um ritmo próprio de música. O que se tem notícia, segundo Viana (1995), é sobre o gosto musical das classes populares, o qual se aproximava muito das marchas carnavalescas e outros subgêneros advindos de outras culturas, como é o caso do lundu, uma canção de raiz africana tocada quase sempre em zonas urbanas. As músicas populares, competindo com as eruditas, começam a penetrar em grupos da elite brasileira por meio dos jovens interessados – gradativamente, pelas aulas de violão com os próprios compositores da época. Conforme Viana, “o samba, naquela época, não era visto como propriedade de um grupo étnico ou uma classe social, mas começava a atuar como uma espécie de denominador comum entre vários

grupos, o que facilitou sua ascensão ao status de música nacional” (1995, p. 120). Todo esse movimento musical acompanha o crescimento urbano e, não raro, encontramos registradas em suas canções as transformações pelas quais passou o país, sobretudo o Rio de Janeiro. O cenário contemplado nas composições, na maioria das vezes, descreve a expansão dos subúrbios e favelas cariocas, além da distinção entre dois mundos instalados numa mesma cidade: o da população rica e o da população pobre. “Favela”³, de Roberto Martins / Waldemar Silva, exemplifica esta constatação. Surgem, no mesmo contexto, novos subgêneros que, sob o ritmo do samba, trazem em seu bojo a espontaneidade, o humor e, quase sempre, o improviso, como, é o caso do partido-alto⁴. Ao lado deste, segundo Sant’Anna (1986), estiveram os boleros e tangos, subgêneros musicais em voga no Brasil de 1940 e 50.

A despeito da influência norte-americana na música popular e erudita, alguns sambistas-compositores atuavam na defesa da cultura nacional. Em “Canção para Inglês ver”, de Lamartine Babo, “Não tem tradução”, de Noel Rosa e “Tem Francesa no morro”⁵, de Assis Valente, percebem-se marcas ufanistas de preservação do estilo nacional e repúdio à suposta invasão, sobretudo jazzística na produção musical do país (SANT’ANNA, 1986). O fato é que em meio aos temas regionais e locais, o samba-canção se tornou uma “caixa de ressonância” dos sentimentos amorosos, trágicos e românticos da classe média, que obtinham maior efeito sob a voz de Dalva de Oliveira, Herivelto Martins, Nora Nei, e Dolores Duran – de quem trataremos com mais afinco no próximo capítulo. De acordo com Sant’Anna, foi Lupicínio Rodrigues quem instaurou a estética do *kitsch* na música brasileira, e com certa “fenomenologia da cornitude” (1986, p. 211), por ter declarado em suas composições os problemas dos amores não correspondidos na época. Todo este cenário antecede dois gêneros musicais particulares que promoveram certo distanciamento entre as classes populares e as canções populares. São eles a bossa nova e o Tropicalismo.

Considerando a situação econômica e cultural que corresponde ao início da segunda metade do século XX, em meio aos avanços tecnológicos, sobretudo os voltados para o setor televisivo, entram em decadência as emissoras de rádio, que já não conseguiam disputar com a TV a atenção da elite brasileira. Voltada, então, para as classes trabalhadoras, as rádios procuraram agradar o gosto mais popular com canções bastante diferentes das que

³ Composição em anexo.

⁴ Estilo de música híbrido e variável que combina o conjunto de uma quadra de versos e o refrão alternadamente. O estilo é comum em rodas de samba e tem como principal característica o improviso (*Enciclopédia da música brasileira*).

⁵ Composições em anexo.

ilustraram a “Era de Ouro” das rádios no Brasil. Os músicos que compunham as grandes orquestras passaram a integrar, com isso, a categoria de músicos desempregados, gerando grande crise no campo da música erudita. De acordo com Cabral (1996), até mesmo o compositor Heitor Vila-Lobos recebeu a incumbência de entregar ao presidente Getúlio Vargas um documento requerendo a intervenção do Estado na vida cultural do país para a possível salvação do profissional musicista. Foi neste solo instável, com a canção popular envolta por crise financeira que emergiram novos subgêneros da canção popular e, prepararam terreno para a bossa nova, um movimento musical que não só renovaria a categoria, como propunha uma nova concepção de música⁶.

A influência norte-americana na composição da bossa nova é inquestionável, dada a presença do *jazz*, do *cool jazz* e do *be-bop* (*jazz* contemporâneo). Prenunciada no início da década de 1950 por Lúcio Alves – seguidor do estilo de Frank Sinatra, por Dick Farney, Johnny Alf e pelo grupo Os Cariocas, a bossa nova foi inaugurada de fato com a canção “Hino ao Sol”, em 1955, de Antonio Carlos Jobim e Billy Blanco (BRITO, 2005). Todavia, o estilo novo vai afirmar-se no país e ser reconhecido como bossa nova apenas em 1958. As subsequentes mudanças de estilo, melodia e composições da música popular, a partir de 1950, se devem, portanto, à consolidação do conceito bossanovista, qual seja, o de uma música urbana, constituída em grande parte por jovens e estudantes e, por isso, denominada “participante”; destituída do sentimentalismo *kitch*, dos chavões poéticos, mas endossada pela abordagem crítica dos problemas de um país subdesenvolvido (CAMPOS, 2005). Ascende, nessa medida, o cenário musical brasileiro, com a incursão da música em programas de televisão, como aconteceu com os programas “da Bossa”, posteriormente intitulado “O Fino da Bossa”, tendo à frente Elis Regina e Jair Rodrigues. Também com “Bossaudade”, apresentado por Elizeth Cardoso e Ciro Monteiro, (componentes da chamada “velha guarda”) e, ainda, o “Jovem Guarda”, organizado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. Todos estes programas, transmitidos pela TV Record de São Paulo, compuseram o conjunto de atividades artístico-musicais da década de 1960.

A mesma emissora de TV, ainda nos idos de 1960, promoveu o primeiro “Festival de Música Popular Brasileira”, quando se apresentaram Caetano Veloso, cantando “Alegria, Alegria”, e Gilberto Gil e os Mutantes, com “Domingo no parque”. Surge, desse encontro, o *Movimento Tropicalista* sob a influência do movimento modernista

⁶ Oficialmente, o estilo bossa nova é inserido no mercado brasileiro em agosto de 1958, quando são lançados os LPs de João Gilberto, Vinícius de Moraes e Tom Jobim. “Chega de saudade” é considerada a canção inaugural.

Antropofágico, da estética Concretista, da Cultura *Pop* e das ideias vanguardistas da época. O disco *Tropicália (Panis et circensis)*, de 1968, inaugura o movimento, além de representar o Manifesto dos Tropicalistas. A partir daí, a música popular brasileira, reconhecida então como a MPB, ganha nova roupagem, constituindo-se de um conjunto de características sociopolíticas nunca vistas antes. Surgiu, por outro lado, um mercado de festivais amparados pelas emissoras de TV, as quais ofereciam valorosos prêmios aos vencedores com a finalidade de atrair um maior número de inscritos e, conseqüentemente, de telespectadores/as. Augusto de Campos, em *Balanço da bossa e outras bossas* (2005), afirma que em 1966, quando aconteceu o 2º Festival, o número de músicas concorrentes ultrapassava 2.600. Para ele, “a televisão guindou muitos dos compositores e intérpretes à categoria de ‘mitos’ da arte de consumo, como os astros de cinema e os jogadores de futebol” (CAMPOS, 2005, p. 128).

Palavras ditas, assinaladas ou cantadas por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Torquato Neto, Tom Zé, Hélio Oiticica anunciavam ao público, já exigente, um posicionamento da esfera artística face às imposições do mercado e da indústria do entretenimento. O Tropicalismo revelou ideias-manifestos em suas canções representantes do movimento. Nele, se inscrevia a expressão de resistência, da opinião, da política, tal qual o cinema que retrata a mesma época. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967), ambos de Glauber Rocha, e *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, são três das centenas de filmes mais polêmicos e censurados pela Ditadura.

Apesar da vigilância dos censores acerca das produções no campo da música, processo acompanhado pelos registros de direitos autorais, o mercado musical não se intimidou e resistiu, tanto quanto o movimento alegórico por trás das composições de protesto. Nesse sentido, a chamada MPB, devido ao “apuro literário de suas letras tanto quanto por suas inovações harmônicas, amiúde se afasta da estereotipia da música canonicamente popular” (PAES, 2006, p. 126). Quer dizer, a MPB depois dos anos de 1980 foi revestida de um semieruditismo ao gosto das elites do país. Para José Paulo Paes, “a MPB se tornou um produto estético capaz de atender ao paladar mais discriminativo da *intelligentsia* de hoje, que, todavia, na área da literatura, continua a consumir especialidades ortodoxamente eruditas, como a poesia de Eliot, Pound e Kaváfis, a ficção de Svevo, uns poucos autores de uso corrente” (2006, p. 126). Além da política vendável circunscrita na MPB⁷, dando limites de acesso à população economicamente pobre, a não participação nos

⁷ Entendam-se MPB por um conjunto de canções que nasceram de atitudes politicamente engajadas dos compositores populares durante as décadas de 60 e 70. Posteriormente, a MPB adquiriu novos estilos e tornou-se um gênero musical que não se pretende massivo, mas que subjaz às tendências musicais consumidas pelas classes populares.

meios de divulgação e consumo dessa arte promove um retorno ao *status quo*, pelo simples fato de que uma canção produzida para ser mais popular tornou-se, na realidade, impopular. Apesar de ser arte aparentemente mais acessível, isto é, para apreciar uma música popular, muitas vezes, basta apertar um botão, ligar um aparelho e ouvi-la – essa MPB veicula conteúdos desinteressantes a alguns grupos acostumados com refrãos facilitadores, repetitivos, elaborados para a rápida memorização, ao gosto do mercado dos estilos *best-sellers*. Assim, novamente, às classes mais populares são oferecidas condições para se consumir um compêndio de composições baratas, fabricadas em pequenas gravadoras, com um conteúdo, muitas vezes, impensado, pois, na realidade, é composto dentro do grande objetivo do mercado musical – a venda:

Nenhuma pessoa avisada ignora o empenho com que, em busca do lucro mais fácil e mais imediato, a indústria do disco promove maciçamente os enlatados musicais, de origem americana as mais das vezes, através da rede de emissoras comerciais, promoção que é evidentemente nociva à MPB, uma vez que tende a marginalizá-la nas programações [...]. A rigor, não são produtos artísticos, mas sim comerciais, uma espécie de *jingles* de si mesmos manufaturados com obsolescência planejada para durar menos que os repolhos de Malherbe (pois seria despropositado falar aqui de rosas), e serem rapidamente substituídos por uma nova safra (PAES, 2006, p. 127-8).

A despeito do que Paes considera serem os “enlatados musicais”, conceito este adequado ao processo de produção e consumo das canções mais populares numa sociedade urbana industrial, a ideia que faz sobre a nocividade dos gêneros massivos parece reduplicar as definições adornianas sobre as músicas de boa ou má qualidade. Se a MPB se quis “popular” *sui generis*, não há porque considerá-la uma canção voltada apenas às elites, ou tratá-la como um objeto de pura qualidade estética. Não faz sentido, num contexto em que se privilegiam as diferenças, a inclusão sociocultural, levantar muros que impedem a ampla disseminação de qualquer tipo de arte. A MPB não reproduz uma sociedade burguesa e, por isso, não pode ser considerada uma arte de elite, ou para as elites. De certo modo, a perspectiva de Paes alimenta um sistema de signos interessante aos grupos sociais detentores dos privilégios culturais, estabelecendo, ao mesmo tempo, normas para acessá-lo.

Em *Música popular – leituras e desleituras*, Diniz (2002) defende a produção crítica contextualizada ao objeto, discordando da perspectiva de Paes. A cultura midiática, para Diniz, é notadamente globalizada e voltada para o entretenimento e o/a estudioso/a deve munir-se de tais conhecimentos, acrescentando ao seu ofício novas funções. Uma delas é repensar criticamente os atributos da nova vida cultural, plural e democratizada.

A canção, por sua vez, insere-se em uma linha evolutiva, como qualquer arte, e se transforma em novos gêneros e subgêneros discursivos, daí a necessidade de se problematizar o objeto de acordo com seu contexto de produção e circulação. Analisar, por exemplo, as canções de Dolores Duran sob o mesmo foco cultural que semeia a discussão em Alice Ruiz representa desconsiderar uma tradição cultural, adequada a cada situação e a cada geração. Portanto, é uma operação excludente apontar no hall de produções cancionistas um conjunto alocado nas categorias clássico e popular. A canção popular brasileira reconhece em si diversos estilos, para os quais direcionam-se um público e uma estética, sob os quais deitam-se diferentes tipos de crítica.

A definição de uma visão essencialista e preservacionista da tradição na música busca fundamentos na história e tende apenas a ela beneficiar. Uma leitura crítica da tradição musical mostra que, a despeito do desejo de historiadores em perscrutar apenas os caminhos da canção, a problematização das construções culturais que se empenham em manter o *status* da canção é mais relevante no sentido de demandar fatores sociais para a compreensão das composições como objetos de experiências estéticas e culturais. Desse modo, o interesse pela tradição da oralidade ocorre apenas porque representa um emaranhado de discursos inscritos na cultura. Isso porque a tradição oral é capaz de reinventar vozes.

Nesse sentido, Olinto e Schollhammer (2002) lembram que a canção popular por si própria representa as diversidades sociais e culturais da contemporaneidade, principalmente porque os diversos meios de comunicação formam elos com os diferentes elementos da obra de arte. A mesma rapidez com que se produz, se faz circular e consumir uma arte de curta extensão como a música, é a mesma que integra a vida das gerações que vivenciaram o final do século XX e início do XXI em várias atividades de linguagem e é também a estratégia para seduzir o público consumidor. A própria linguagem opera essa rapidez, que é produto do atual contexto de produção, fator já prenunciado por Italo Calvino no seu livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). A propósito da observação de Calvino sobre a economia das narrativas e a concisão na escrita revelarem-se fenômenos próprios do processo de comunicação nestes “tempos congestionados”, percebe-se a instauração da economia do pensar, também operada pela linguagem, ou melhor, pelo atrofiamento da linguagem, os atos de fala que não provocam a reflexão, que não problematizam as estruturas sociais e não tentam promover a humanização/transformação do sujeito, para mencionar a proposição de Antonio Candido (2006). Essa linguagem que permeia as composições, semelhantemente à linguagem literária, também retrata a vida social.

E, se, por um lado, ela cria situações para a reflexão, pode, também, criar situações para reprodução de comportamentos que só interessam aos grupos dominantes. Ou seja, quanto menos a população refletir acerca dos problemas sociais e da estrutura social, menos têm acesso a conhecimentos e menores são suas chances de revidar nos processos de reorganização social.

2.2.2 Conceitos

Classificar, hoje, a música brasileira é tarefa complexa, devido ao grande número de ritmos e estilos que dela se aproximaram, fecundando novos subgêneros. No século XX, por exemplo, com as influências norte-americanas e europeias, surgem novos estilos musicais adaptados ao gosto brasileiro. Percebe-se, nessa esteira, que a raiz da chamada MPB (Música popular brasileira) compartilha o contexto de surgimento do estilo bossa nova, ponto de vista defendido por Sant'Anna (1986), e, com semelhante característica, se estende às composições de orientação “tropicalista”. Contudo, é preciso considerar o conjunto de influências que se exerceu sobre o surgimento da MPB que, para além das observações de Sant'Anna, apontam para a renovação da linguagem e a elaboração de discursos que configuram protestos pela democratização. Afastam-se, portanto, daquelas canções populares previamente voltadas para as pistas de dança, que visam à comercialização desmedida, às disputas por um lugar nas rádios comerciais. Não seria possível afirmar, contudo, que toda produção musical que antecede os anos de 1950 não constitui um pronunciamento social, uma expressão de resistência ou mesmo uma manifestação identitária local. A MPB há algum tempo não se limita ao repertório bossanovista e tropicalista. Hoje, música popular brasileira refere-se a toda canção de ampla circulação na sociedade, independente de faixa etária ou classe social. Diante dessas questões, interessa, aqui, reconhecer o percurso das canções brasileiras para que possamos compreender melhor a partir de quais fatores os relacionamentos amorosos se tornaram interessantes objetos de representação, registrando as diferentes experiências amorosas.

Mário de Andrade, em seu texto *Pequena história da música* (1987), afirma que as manifestações musicais populares surgem da fusão de cantigas e danças trazidas pelas culturas que aqui se instalaram com a penetração de grupos de espanhóis, franceses, africanos, portugueses. Porém, atribui-se a Portugal a influência do estilo “amoroso”, ou seja, uma dominante presente nas cantigas portuguesas queixosas que, no geral, “contam penas de

amor, raramente são sensuais e muito pouco satíricas” (1987, p. 182). Porém, o ritmo mais lento das cantigas amorosas não obteve boa receptividade no país. Conforme revela Mário de Andrade, o lundu africano apresentava uma maneira mais cômica de falar dos variados temas cotidianos, inclusive os amorosos, fato que atraía os apreciadores da música mais ritmada.

O hibridismo cultural presente no Brasil também configura sua estética musical. De acordo com Tatit (2004), o século XX foi suficiente para a consolidação de uma identidade sonora do país, contudo, é impossível negar que o envolvimento corporal sempre balizou a música brasileira. É sabido que a história da música no Brasil tem início com as manifestações africanas advindas da mesma cultura, devido ao fato de haverem aqui escravos trazidos de países africanos. Para os grupos indígenas, a música e a dança sempre estiveram associadas a rituais próprios de sua cultura, independente de ser um ato fúnebre ou festivo. Já em grupos de origem africana, elas simbolizam apenas comemorações e os momentos de descontração.

O período do Brasil Colônia representa, nesse contexto, a mixagem das culturas de raiz africana e indígena que influenciaria, segundo Tatit (2004), o samba e o Carnaval no Brasil independente. Até meados do século XVIII, a música circulava oralmente no território brasileiro. Por meio do trabalho de Domingos Caldas Barbosa é que o ritmo oriundo dos batuques, isto é, o Lundu, passa a ser divulgado pelo Brasil e outros países de Língua Portuguesa. No entanto, a formação de uma identidade nacional conferida à música erige do trabalho crítico de Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos. Para eles, o projeto modernista não podia deixar de lado a música de raiz, especialmente as danças que constituíam referência na cultura brasileira. Tatit considera Mário de Andrade influente sobre compositores de seu tempo, e Villa-Lobos extraía do folclore brasileiro a matéria-prima para seus arranjos eruditos, que tinham como “pano de fundo” um projeto cívico-educacional amparado por Getúlio Vargas. Essa seria a tentativa de trazer para o país o refinamento internacional adquirido por Villa-Lobos em sua estadia na Europa.

A penetração dos povos europeus no Brasil promoveu o apagamento de parte da cultura indígena em detrimento da cultura europeia. Mas os grupos trazidos para o trabalho escravo também carregaram consigo seus costumes, seu folclore, fato que gerou manifestações musicais diversificadas, heterogêneas, do mesmo modo que contribuiu para o hibridismo na linguagem. A esse tipo de música somavam-se as religiosas, a maioria portuguesas, utilizadas para a “catequização” dos índios. O momento, para Albin (2003), é do nascimento de uma musicalidade popular no Brasil, isto é, um estilo voltado a grupos

especificamente não-eruditos, formados por trabalhadores escravizados, e, por isso, o termo popular, nesse contexto, refere-se à situação de produção e circulação das canções. Difere, portanto, das características populares contemporâneas e anti-burguesas da modernidade, em que se verificam discursos pela defesa da cultura popular na forma de representações de diferentes dissidências e pensamentos nas canções. Se antes, nos primórdios da civilização brasileira difundiam-se canções de melodias mais marcadas pelo contexto de produção, atualmente, essas fronteiras se espriam abonando todos os grupos sociais da possibilidade de consumir os diferentes subgêneros da canção. Uma das importantes marcas do canto popular brasileiro seiscentista é de Gregório de Matos Guerra. Seus versos eram acompanhados por melodia executada em viola de arame, e todo aparato tinha a finalidade de seduzir as escravas do Recôncavo Baiano.

O século XIX anunciou compositores e instrumentistas que operavam a música brasileira na fronteira do popular e do erudito. Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga, ambos cariocas, administraram um repertório bastante popular apresentado em peças de teatro, solenidades e shows isolados. A música, antes do surgimento do rádio e do gramofone, era única e esperada ansiosamente pelo público, pois não havia qualquer outra forma de consumir a arte que não fosse presencial. Mas a novidade do rádio e das ferramentas de gravação de músicas chega ao Brasil nos primórdios do século XX, marcando o período de modernização urbana das maiores cidades brasileiras, evolução tecnológica dos meios de comunicação, e inaugurando novas características para a música produzida por compositores brasileiros. A expansão do legado musical novecentista segue, então, acompanhada e influenciada por novos estilos, sobretudo europeus e norte-americanos. O momento em questão é a década de 1920. A partir daí, toda produção musical passa a ser chamada *canção brasileira*, um gênero híbrido marcado essencialmente pelo ritmo do Lundu – e suas variantes – e pelo temário do folclore campesino, isto é, pequenas cenas ou narrativas do cotidiano rural.

A emergência de uma canção de caráter nacional deveu-se à passagem do já esgotado sistema socioeconômico que configurava o Brasil agrário para o urbano, cuja figura do público consumidor urbano foi sendo construída alinhada ao crescimento da industrialização da cultura brasileira. O Estado Novo, regime político fundado por Getúlio Vargas em 1937, também conhecido como “Golpe de 37”, apresentava como uma de suas políticas o “trabalho como dever social”. Buscava-se para o país uma identidade nacional que poderia, e deveria, ser revelada em sua produção cultural. Nessa medida, a contribuição de

Mário de Andrade, então funcionário do Departamento de Cultura de São Paulo, e as colaborações de Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Candido Portinari, foram fundamentais para a consolidação do projeto de identidade nacional. Imprensa, rádio, cinema e as comemorações em âmbito nacional revelaram importantes meios de divulgação do novo modelo do Estado brasileiro. Mas, esse esforço pela formação da identidade nacional foi, de certa forma, complexo e, por vezes, polêmico. Algumas medidas impostas para se controlar o trabalho artístico foram decretadas, entre elas, a arrecadação dos direitos autorais. O desejo de uma postura elitista e da elevação do nível estético da arte marcou o regime autoritário e o discurso fortemente nacionalista do governo Vargas. Desse ponto de vista, o samba, que exalava ímpetos contra a ordem e contra o trabalho, por carregar o signo da ociosidade, da boemia e da malandragem, ficou expressamente visado pelos censores estadonovistas e muitas composições foram impedidas de serem registradas (ALBIN, 2003).

O desdobramento do gênero “canção popular” se dá rapidamente, pois em poucos anos o Brasil já contemplava os sambas e as serestas, entre outros estilos advindos de outras culturas, já mencionados neste trabalho. Portanto, como canção popular brasileira pode-se entender as produções emergidas no final do século XIX e início do século XX, marcadas por aspectos nacionalistas, ainda que pouco nítidos, mas representativos da identidade nacional, da cultura brasileira. O trabalho, iniciado por Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros, entre outros/as, prossegue com Catulo da Paixão Cearense, compositor que prenuncia o tema sertanejo na música. É necessário esclarecer que a obra sertaneja de Catulo representa a vivência do homem do sertão, tal como Monteiro Lobato o fez na literatura, e não guarda parentesco com o gênero comumente denominado sertanejo na atualidade.

Em *Música popular: um tema em debate* (1966), Tinhorão lembra que o samba surgiu e se fixou na cultura brasileira num período de 60 anos, que vai de 1870 a 1930, quando a classe média urbana, gerada pelo processo de industrialização, anuncia a presença do Estado Novo. O gênero, ou subgênero para nós, representou uma das contribuições culturais das primeiras camadas urbanas do Rio de Janeiro. Pixinguinha e Os Oito Batutas, o maestro Alfredo Vianna, Donga (Ernesto dos Santos), João da Baiana (João Machado Guedes) são alguns representantes desse importante período da canção popular brasileira. São eles, portanto, os precursores do samba carnavalesco que entretinha de um lado a classe média nos salões da *Belle Époque* e, de outro, os operários nas ruas com seus blocos dançantes.

De certo modo, é necessário concordar com a formulação de Tinhorão a respeito do surgimento da MPB. Mas, por outro lado, o que se pode entender como música popular brasileira é um tipo de canção orientada por uma perspectiva mais crítica, que, muitas vezes, se confunde com a música erudita, restrita a um público mais reduzido. Por esse viés, a MPB difere de outras canções populares. O termo/sigla MPB, tal como hoje é utilizado, surge na segunda metade do século XX, atribuído ao conjunto de composições urbanas, cunhadas por aspectos sociais e politicamente engajadas, sobretudo por meio das alegorias de protesto contra relações de poder. Assim entendida, a produção musical dos anos de 1870 a 1930, que antecede a chegada de outros subgêneros, entre eles a bossa nova, como já foi dito anteriormente, é aqui considerada *Canção popular brasileira*, visto que o signo MPB adquiriu outro conceito desde que passou a ser utilizado para dar nome a uma categoria da música brasileira de caráter ideológico e engajamento sociocultural.

Com a mediação da música pelo rádio recém chegado ao Brasil na década de 1930, a canção popular passa a representar a principal arte popular brasileira. As vozes que predominaram na época foram as de Carmen Miranda, ao lado de Mário Reis e Silvio Caldas, parceiros em sua carreira no Brasil, antes de ser contratada para cantar nos Estados Unidos com o Bando da Lua. O percurso da canção brasileira segue revelando dezenas de compositores, cantores e cantoras, grupos musicais que, juntos, edificaram a importante fase das produções musicais. Naquele momento, as rádios brasileiras alternavam sua programação com notícias sobre a Segunda Guerra Mundial e o recém-criado samba-canção. Apesar de as marchinhas de carnaval serem bastante apreciadas pelos diferentes públicos da época, o estado de romantismo que configurava algumas canções, influenciadas pelo bolero e pelas baladas norte-americanas, também contemplava o gosto dos ouvintes. O estilo do samba-canção foi, para Sant'Anna (1986), o preparatório para o surgimento do subgênero que provocou transformações na música brasileira: com vocês, a bossa nova!: “[...] nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e entrevistas, mobilizando enfim os meios de divulgação mais variados” (BRITO, 2005).

As primeiras manifestações da bossa nova foram diretamente influenciadas pelas músicas populares estrangeiras. O Jazz, originário da cultura popular em comunidades negras dos Estados Unidos, era praticado em instrumentos de metal e bateria e contava com o recurso da improvisação. Foi um movimento artístico que influenciou o surgimento de inúmeros outros subgêneros populares.

No Brasil, a concepção do novo estilo esteve sempre ligada, conforme Brito, à ideia de conjunto harmônico, isto é, o valor estético, melodia, conteúdo e interpretação combinam uma regularidade, sem que um elemento predomine sobre os outros. Nas palavras de Brito: “Na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro em evidência” (2005, p. 22). Seria oportuno citar a harmonia da obra “Águas de março” como exemplo, cujo arranjo sincopado está indissociado do conjunto estético-semântico da composição. Diante do exposto, a figura do compositor e a do intérprete existiriam em função da obra, pois nela se inscreve a configuração dos sentidos. O interesse final é o da divulgação da obra, não do seu criador, tampouco de quem a cantará. Minimamente, estes seriam lembrados na história da música por analogia à bossa nova.

Interessa esclarecer que o movimento bossanovista não se colocava como adversário da canção popular dos anos 30, menos ainda do samba-canção e das marchinhas de carnaval. Sua crítica estava voltada às produções puramente comerciais, mal elaboradas e idealizadas, que exploravam o público consumidor por meio de recursos fáceis. De acordo com Brito (2005), a estética da bossa nova propunha a valorização dos recursos da música como forma de se pensar em uma arte de consumo imediato, mas não imediatista – isto é, que permanece na cultura, a tal ponto que passa a ser produto de exportação, influenciando o próprio jazz que lhe sucedeu. A bossa nova revela, portanto, um teor fortemente voltado à renovação da música popular, cultuando as práticas do cotidiano brasileiro.

O movimento de renovação musical iniciado com a bossa nova foi invadido, na década de 60, pela Jovem Guarda (CAMPOS, 2005). Embora outros tipos de manifestações musicais tenham surgido no momento em questão, como as músicas do nordeste e as sátiras de protesto, isoladas, de Juca Chaves, os opositores da bossa nova tentaram desconstruir o estilo com a falácia de que poucos entendiam o movimento bossanovista, que não seria uma arte voltada para o povo brasileiro. O resultado foi a proposta feita pela Jovem Guarda de que era necessário o retorno ao samba folclórico, o samba-canção ao estilo “amor-dor-flor” e à falsa concepção de música “verde-amarela” de que Oswald de Andrade se orgulhava em repetir em sua *Pequena história da música popular brasileira* (1936). Para Medaglia (2005), as produções ao estilo “iê-iê-iê” só existiram em função de um número reduzido de elementos que alcançaram popularidade através dos recursos modernos de telecomunicação. Diferente da bossa nova que tinha como característica o uso do linguajar

mais simples, feito de elementos retirados do cotidiano da vida urbana e que revelava uma poética cheia de humor, ironia e malícia, as produções da Jovem Guarda revelavam um conjunto de frases prontas, elaboradas para seduzir o público. O uso de chavões poéticos simbolizava uma estratégia de permanecer no imaginário dos jovens, como alguns exemplos que até hoje permanecem no imaginário social: “Que festa de arromba, broto legal, brasa, mora...”. Esse momento coincide com a expansão da sociedade urbana que, em parte, se dá à custa do êxodo rural – na tentativa bem sucedida do governo em ampliar o desenvolvimento do país.

O que foi chamado de “falecimento da bossa nova” por Gilberto Mendes (2005) causou diferentes discussões, mas todas guiadas pelo mesmo impasse: era necessário resgatar as fontes da nacionalidade engessadas, ainda que por um período curto, pelo estilo da Jovem Guarda. A linha evolutiva e o espírito de pesquisa que caracterizou a bossa nova vai reaparecer, com os mesmos propósitos, na MPB e na nova geração de baianos que se lançou nos Festivais de Música Popular Brasileira.

Em *MPB: caminhos da arte brasileira mais reconhecida do mundo* (1998), Roberto Moura realiza um mapeamento de vários estilos que contribuíram com a formação da música popular no Brasil. Do ponto de vista de Moura, o samba é o estilo que revela a identidade nacional brasileira. Mas, apesar de compartilhar com Albin (2003) da ideia de que toda manifestação musical não erudita configura-se MPB, Moura trata as manifestações musicais por outras nomenclaturas, como o choro, chorinho, o samba, a bossa nova, entre outras. Nesse sentido, novamente salientamos que MPB nem sempre foi a terminologia utilizada para designar os estilos populares de música brasileira. Antes, porém, o Brasil ouvia suas canções populares, seus sambas, suas bossas... seriam as “modernas músicas populares urbanas”, nas palavras de Tinhorão (1998).

As canções populares divulgadas nos Festivais de Música Brasileira, ou Festivais de MPB, a partir de 1965, lançam um novo conceito de música popular. Tratava-se de um novo código cultural apresentado à sociedade, em que se propunham novas melodias, diferente dos estilos anteriores, e composições criativas no sentido de se refletir acerca das práticas sociais e dos signos da cultura brasileira. Uma identidade cultural é mais evidente nessas canções, pois nelas, ou a partir delas, seria possível discutir a sociedade em seus diferentes aspectos, do ponto de vista de grupos sociais determinados. Essa categoria musical formou-se a partir de outras categorias musicais, tais como o já mencionado samba-canção e a bossa nova. De acordo com Ulhôa,

Na MPB é fundamental a problemática da nacionalidade [...]. Num primeiro momento, quando o samba se converte em símbolo da brasilidade, a noção de nação é central para a mediação dos conflitos entre o Estado e as massas urbanas; posteriormente, quando se traz para o campo da canção o ‘engajamento estético’ do modernismo, rompe-se com a hegemonia do samba. É quando a vanguarda tropicalista assume posturas de autocrítica e abre espaços para ‘novas misturas e novas hierarquias’; depois do tropicalismo vale tudo (samba, rock, reggae etc.) na MPB (2001, p. 52).

Assim, a MPB torna-se uma categoria da música popular produzida no Brasil, cuja construção ideológica afirma seus representantes e consumidores no seio de uma classe, que se caracteriza pela autonomia de suas escolhas no campo da música, pelo engajamento sociocultural, pela reflexão crítica acerca da práxis humana.

Esse critério utilizado por Ulhôa, do qual compartilhamos, mostra que o termo MPB não designa esteticamente todas as canções populares produzidas no Brasil. Mas uma categoria que nasce num contexto sócio-político-econômico determinante para a formação de uma nova cultura brasileira, uma cultura mais voltada para as questões nacionalistas mais amplas, sem, contudo, desvencilhar-se da frivolidade de cenas do cotidiano brasileiro.

2.2.3 Canção: um Gênero Popular

Afirmar de forma objetiva, pontual e inflexível, que uma composição produzida *sui generis* para ser musicada não constitui um poema, não cabe nesta pesquisa. Do mesmo modo, não procede a informação de que um protocolo estético possa impedir que as poesias passem a figurar em canções. Entre poetas e poetisas brasileiros/as já nasceram inúmeros poemas com fortes traços musicais, ritmados ao ponto de despertar nos/as profissionais musicistas a sensibilidade que leva à transposição do gênero. Nesse sentido, aqui propomos uma discussão acerca do processo de abstração das formas poéticas, de modo que possamos compreender com mais clareza as barreiras e os diálogos entre artes tão parecidas.

Em Vinícius de Moraes tem-se o exemplo mais recorrente da aproximação e também das diferenças entre poesia e música. O poeta se tornava um compositor à medida que oferecia a Tom Jobim suas poesias para que fossem cantadas, quando não propunha o contrário, isto é, trabalhava composições para melodias prontas. Outros textos do poeta pertenciam ao gênero textual “canção” e não receberam *status* de poema. Enfim, seu ofício de poeta foi o de dividir-se entre as duas artes e em ambas expressar também o amor. Para

lembrar algumas obras de arte da parceria “Tom e Vinícius” que discutem o amor e a intimidade no Brasil, basta citar “Eu não existo sem você”, “Garota de Ipanema”...

Destarte, o poeta das canções é precursor de um caminho pelo qual percorreram muitos outros. Paulo Leminski tem seu poema “Verdura” cantado por Caetano Veloso, “Versos escritos n’água”, de Manuel Bandeira, foi musicado por Dorival Caymmi. Hilda Hilst poetizou e Maria Bethânia cantou seu texto. A lista é ampla. É maior ainda por derivar de dois gêneros tão semelhantes. Sem contar com os versos de Cecília Meirelles, de Carlos Drummond de Andrade, e como esquecer de Camões?, todos presentes em composições contemporâneas, como se fossem *mythus*, narrativas simbólicas e autênticas que percorrem gerações. Seria este um traço da moderna poesia brasileira? Existiria uma raiz comum de onde surgiram variadas formas poéticas, num tempo em que canção e poesia constituíam uma única arte expressa de modo diferente?

O Modernismo de 1922 representou um movimento heterogêneo e eclético, abrangendo diferentes formas de artes. Apesar do interesse pelo folclore brasileiro, pelas manifestações orais representativas do cotidiano, o olhar para a música não foi tão intenso como para a pintura e a literatura, devido ao fato de ser a canção uma arte ainda mal configurada, destituída de traços nacionalistas, com economia estética inviável para a incursão na “semana de exposições”, em São Paulo (SANT’ANNA, 1986). O que se pode citar da referência ao Modernismo, são os trabalhos de Mário de Andrade e as composições de Villa-Lobos, além de canções de Noel Rosa, que resvalam no “poema-piada”, cuja característica gira em torno das sátiras aos costumes das velhas escolas literárias, paródias da História do Brasil, e o esforço em tematizar a vida moderna, os problemas sociais que dela derivam, entre outros aspectos, como é o exemplo de “Esta vida”, poema de Guilherme de Almeida:

Um sábio me dizia: esta existência,
 não vale a angústia de viver. A ciência,
 se fôssemos eternos, num transporte
 de desespero inventaria a morte.
 Uma célula orgânica aparece
 no infinito do tempo. E vibra e cresce
 e se desdobra e estala num segundo.
 Homem, eis o que somos neste mundo.
 [...]
 Um pobre me dizia: para o pobre
 a vida, é o pão e o andrajo vil que o cobre.
 Deus, eu não creio nesta fantasia.
 Deus me deu fome e sede a cada dia
 mas nunca me deu pão, nem me deu água.
 Deu-me a vergonha, a infâmia, a mágoa

de andar de porta em porta, esfarrapado.
Deu-me esta vida: um pão envenenado.⁸
[...]

Mas a relação entre música e poesia, ao se estreitar a partir de 1950, com o surgimento da bossa nova e a criação da *Revista de Música Popular Brasileira*, gera aos pesquisadores do campo literário e musical a frequente dúvida: afinal, a composição é também um poema, é uma forma de poesia? De acordo com Sant'Anna (1986), o período de *equivalências* entre as duas artes encerra-se com o estilo bossanovista, para, a partir daí, surgir o momento de consolidação de *identidades* musicais no país. Se até 1950 a poesia e a composição poderiam confundir-se, em função dos mesmos traços estéticos, após esse momento, a bossa nova surge com uma proposta de redefinição da cultura musical, uma cultura que pudesse garantir sua identidade. Para ele,

A Bossa nova não é apenas a música da classe média da Zona Sul carioca, mas seria a elaboração de um produto mais sofisticado, tanto musical quanto literariamente, revelando uma alegria de viver correspondente ao clima eufórico do governo de Juscelino Kubitschek (1955-1960). A Bossa nova instaura também uma redescoberta ecológica da natureza urbana carioca e se apresenta formalmente um certo depuramento que a aproxima das correntes de vanguarda iniciadas em 1956 na série literária (1986, p. 179-180).

Sant'Anna entende que o movimento artístico bossanovista irrompe um caminho renovador, como arte autônoma, paralelo e, ao mesmo tempo, semelhante ao da literatura. O processo por meio do qual surgem as obras musicais e literárias revela-se parte de uma mesma unidade e que vai se desmembrar apenas no momento em que se constitui a intenção de cada gênero. Quer dizer, a composição, que nasce de uma melodia já existente, ou atendendo ao apelo do gosto musical da população, é também produto de uma atividade de linguagem, de uma experiência social e discursiva. A poesia moderna, de fato não depende de uma melodia ou ritmo musical, mas ela igualmente nasce da experiência discursiva e social do/a poeta/isa. A composição para ser musicada *sui generis*, é preciso lembrar, reside num campo previsível. Nesse sentido, é menos autônoma que a poesia. Esta, pelo contrário, representa o imprevisto, o descompromisso com uma realidade consciente. Ela é parte da paisagem contemplada, mas também é o átomo imperceptível a olhos desatentos.

⁸ Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gu.html>

Todavia, apesar de se estabelecer para a bossa nova um tom a mais no quesito popular, considerando a canção popular brasileira, Sant'Anna pouco se distancia da proposta veiculada no texto de Paes (2006). Se a bossa nova é elevada ao gosto da classe média da Zona Sul Carioca, além de representar um “produto mais sofisticado”, comparada, inclusive, à literatura, nada mais se pode dizer do samba-canção de 1950, que surge justamente de um contexto semelhante. O samba-canção é tão urbano quanto a bossa nova, pois a vida boêmia, os amores, as tristezas e alegrias cantadas são produtos do sujeito urbanizado. Para Diniz (2002) não se trata de diagnosticar a integridade das manifestações musicais brasileiras, mas de se constatar que “o *ethos* de uma originalidade popular traz consigo as cicatrizes da história. O popular não se confunde com o popularesco;” (2002, p. 180), o que significa afirmar que os espaços de circulação da canção popular devem, necessariamente, ser considerados como medida de uma esfera sociocultural através da qual emergem essas canções.

Nadja Vladi (2011) apresenta em seu artigo “O negócio da música” uma discussão fundamental para se compreender o que ou quem fornece o parecer estético de uma canção. O gênero musical, para ela, funciona como uma “marca de competências, que cria determinados programas textuais e gera condições de produção e reconhecimento sendo fundamental para o processo de comunicação da música e para o seu negócio” (2011, p. 71). Para atender ao consumo popular, a chamada indústria cultural produz uma diversidade mercadológica de acordo com as tensões sociais do momento e as práticas econômicas de cada grupo consumidor. O gênero musical, dessa forma, se reflete em todo processo de produção das canções e permite que esse mercado trabalhe numa ampla faixa de interesses. Apesar dos aspectos regionalistas também influenciarem nos estilos musicais predominantes em cada região, tem sido cada vez mais comum a troca de experiências musicais entre essas regiões do país. De nossa parte, esta seria a condição da canção enquanto gênero discursivo da voz, da experiência estética, da performance. Canção popular é um gênero discursivo do qual inúmeros subgêneros proliferaram no século passado.

Júlio Diniz organiza semelhante debate no texto “O recado do morro – criação e recepção da música popular brasileira” (2003). A partir da prerrogativa teórica de Umberto Eco no que diz respeito à abertura da obra, ou seja, “obras inacabadas”, a canção não apontaria para um objeto definido. Ao contrário, somente poderia ser classificada enquanto um determinado subgênero a partir do instante em que abre caminho para possibilidades múltiplas de interpretação: tanto pelo executante imediato (intérprete) como pelo público

consumidor e, não raro, crítico. Trata-se de uma “tradição da oralidade” que contribui para a compreensão da construção de um processo comunicativo e coletivo de audição. “A oralidade tem o seu acetato gravado na memória dos grupos sociais, das comunidades de ouvintes. As melodias, os ritmos, o repertório, todas as formas estão em tensão num corpo musical que se sustenta na tradição de ouvir e passar adiante o recado que o outro ouviu, já traduzido, rasurado, incorporado e ressemantizado” (2003, p. 128).

O processo recai numa rede de interesses que tanto atende ao público consumidor, como também beneficia as grandes empresas do ramo musical. É evidente que as gravadoras e estúdios realizam contratos temporários, ou indeterminados, com artistas que produzem exatamente nos padrões do “gosto popular”, para que gere o consumo em massa, por extensão os lucros e movimento desse modo a indústria da música.

É por esse viés que a internet entra, sobretudo a partir do século XXI. A reprodução em série de canções digitalizadas e seus clipes, e as ferramentas de comunicação levam ao público, em tempo imediato, aquilo que se quer ver/ouvir. De acordo com Vladi, o consumo da música também é uma experiência cultural e estética, pois a internet abre espaço para a autonomia do público em escolher um repertório diferenciado, que não segue o mesmo estilo, como é o caso das canções sequenciais do CD. Com as ferramentas da internet, é possível comprar diferentes estilos musicais, com variados ritmos, e compor um disco de nossa preferência.

Nesse sentido, percebe-se uma reorganização dos processos de (re)produção e consumo das canções, possibilitado pelo surgimento de novos atores do campo musical. Se o espectador possui a “liberdade” de escolher um repertório particular, é possível que ele também participe dos processos de definição dos subgêneros correspondentes à música brasileira. Em termos de consumo, a canção também recebe a orientação das indústrias fonográficas atentas ao que a sociedade de massa deseja. As reconfigurações do mercado da música proporcionaram mudanças no cenário artístico, fazendo com que o texto da canção seja considerado como tal a partir de uma construção coletiva, de reconhecimento coletivo e de uma demanda de mercado.

Trotta (2005) denomina “identidades musicais” os signos reconhecidos coletivamente no âmbito das canções. Seriam, do ponto de vista de Trotta, categorias musicais. Mas essa ideia não se aplicaria, por exemplo, a um poema musicado, pois o arranjo linguístico do texto poético não responde a uma melodia instrumental, mas ao ritmo fonético, que é um artefato da poesia correspondente à melodia musical. Assim, um poema musicado

perde o *status* de poema e passa a ser reconhecido como canção. No entanto, enquanto texto impresso, leva consigo características do gênero lírico.

Com o poema, os operadores de leitura são outros. O texto poético já vem determinado como tal pelo poeta, pois não depende de processos de consumo e interesses industriais para ser produzido. Mesmo surgindo das experiências culturais e estéticas do sujeito histórico, assim como a canção, o poema é intencionalmente lírico, nascido do gesto lírico.

Antonio Cícero, poeta e ensaísta, entende que o poeta é sempre um crítico das formas antigas de poesia e por isso estabelece o comparativismo com seus antecessores e seus contemporâneos. Nas palavras de Cícero,

A famosa *querelle des anciens et des modernes* é uma das manifestações desse processo de relativização recíproca. O resultado é que o conjunto das formas poéticas tradicionais se revela como contingente, isto é, como apenas um dos conjuntos possíveis de formas que a poesia é capaz de empregar. Ao se mostrarem contingentes, as formas tradicionais acabam por aparecer também como acidentais, arbitrárias e convencionais. Isso quer dizer que uma coisa é poesia, e outra coisa são as formas que ela adquire em cada cultura ou época (CÍCERO, 2005, p. 18-9).

Diante do exposto, a poesia pode ser entendida como imanente ao sujeito histórico, tal como Lukács afirma ser o herói épico, cuja origem e fim se deram unicamente na cultura grega (LUKÁCS, 2000). Em outras palavras, cada momento histórico, cada cultura, cada grupo social assume uma forma poética, independente da contingência histórica, ou da essência da poesia. O emblema “ser fiel à poesia” é ser fiel à liberdade poética, como lembra Antonio Cícero, é insubordinar-se às convenções que tentam engessar as formas poéticas e domesticar o *ser* poético imanente ao sujeito histórico. O/A poeta/isa é imbuído de maior sensibilidade em relação às peculiaridades da natureza, do ser humano, da sociedade, enfim, e, assim, não deve preocupar-se com regras a serem seguidas, com códigos estabelecidos em sua linguagem. Ao contrário disso, poetas e poetisas elevam sua poesia ao patamar ideológico, pois toda palavra, todo signo, como afirma Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1999), é ideológico. Operada pela linguagem, a poesia surge entretecida pela (na) ideologia do/a autor/a.

Essas manifestações, por assim dizer “experimentalistas” na poesia, são representadas com muita propriedade pelas vanguardas do final do século XIX e primórdios do século XX, tais como o Dadaísmo e sua tentativa de promover a poesia e outras formas de

arte *nonsense*, aleatórias. Talvez esse novo comportamento do sujeito artístico (poeta/isa) tenha recebido influência do conjunto de versos livres e da forma revolucionária do *Un coup de dés*, de Mallarmé, que marcou o rompimento com as formas tradicionais de poesia em 1897, fato que o poeta francês já havia anunciado em um de seus textos mais importantes: *Crise de vers*, de 1895.

Outro interessante apontamento feito por Antonio Cícero é a respeito da denominação “modernista” atribuída a toda manifestação poética vanguardista, isto é, devido a sua plasticidade, o termo “moderno” remete ao rompimento com o modo como a poesia vinha sendo feita (CÍCERO, 2005). Dessa maneira, o moderno representa o inovador, o singular, aquilo que propõe/impõe uma forma diferente da que lhe antecedeu. A esse conceito, inevitavelmente, está associada a lei do mercado movimentado pela indústria cultural, tendo em vista a necessidade de reprodução seriada de um mesmo objeto revestido de variadas formas. Quer dizer, pouco tempo depois que a poesia modernista propõe inovações estéticas e ideológicas, ela torna-se objeto do sistema econômico, que vê na arte uma forma de ascensão. Esse estado se aplica muito mais à canção que propriamente à poesia, pois a arte musical pressupõe outras formas de divulgação e, ainda, representa uma forma de arte muito mais acessível.

No caso da música, a modernidade se instala de duas maneiras. Após um longo período de imitação dos estilos musicais europeus, a década de 1920 busca no experimento da linguagem modernista a organização de uma música brasileira, fato que se concretiza no samba-canção, como vimos anteriormente. O papel de Heitor Villa-Lobos foi de grande importância, principalmente pela aproximação entre a música e a cultura brasileira em seu trabalho. Por vias paralelas, contudo, as tecnologias inovadoras procuraram investir nessa cultura musical, visando lucros, por um lado, e atendendo aos interesses políticos e sociais por outro.

Da mesma maneira que a poesia, a música é uma arte poética. Nesse sentido, podemos tomar emprestadas as referências à poesia feitas por Octávio Paz na introdução de *O arco e a lira*, quando trata de “Poesia e poema”:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo,

conjuuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história, em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Idéia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 1982, p. 15-6).

Diante da ampla e extensa ideia da natureza poética, o trecho acima nos permite indagar sobre particularidades do processo de produção artística. Ao contemplar a experiência poética do autor, percebemos que a poesia surge não apenas do arranjo entre os versos, que convencionalmente denomina-se poema. O estado é de uma criação, imitação, simulação, da organização de ideias traduzidas em múltiplas formas, eis o real método da poesia: transparecer na concretude de um poema. Pensando no processo que dá origem à composição, é possível, então, afirmar que a canção se instala, emerge e significa na forma da composição. Em outras palavras, a unidade poética é o fio condutor da poesia e da canção, pois ambas surgem do estado de poeticidade do sujeito, compreendendo as observações de Paz no trecho acima. Assim, a diversidade das artes – ressaltamos: a poesia e a canção – não impede a unidade poética da segunda, pelo contrário, reforça a natureza comum entre elas (PAZ, 1982).

Caso partíssemos da ideia de que arte significa uma expressão operada pela linguagem, num movimento de representação da realidade, chegaríamos à conclusão que poesia e canção constituem duas formas de arte e desse modo compreendemos a noção de “criação” impetrada por Paz no texto citado. À sua maneira, a composição também tem como característica revelar este mundo e criar outro, pelo simples fato de ser arte. E se nos incumbissem da tarefa de provar que, assim como a poesia, a música promove ensinamentos, moral, faz revelações, floresce memórias, a tese defendida seria, bem provável, a de que as metáforas estão presentes nas experiências de linguagem, bastando ao/à escritor/a, ou ao/à compositor/a organizá-las com boa sensibilidade. Portanto, a poesia e a canção são produtos

de uma experiência social, materializada por um tipo de linguagem que se permite alegórica. Veja-se, a título de exemplo, a composição “Travessuras”, de Oswaldo Montenegro:

Travessuras
(Oswaldo Montenegro)

Eu insisto em cantar / diferente do que ouvi,
Seja como for recomeçar, / nada há, mas há de vir
Me disseram que sonhar / era ingênuo, e daí?
Nossa geração não quer sonhar, / pois que sonhe a que há de vir
Eu preciso é te provar / que ainda sou o mesmo menino
Que não dorme a planejar travessuras
e fez do som da tua risada um hino.⁹

O preparo da linguagem nesta composição é feito de forma singela na medida em que se busca retratar os sonhos inocentes, como sonhos que envolvem qualquer indivíduo em sua infância. Tais palavras remetem-nos aos versos de Manoel de Barros, que também dizem sobre a infância, como este fragmento, por exemplo:

Remexo com um pedacinho de arame nas minhas memórias fósseis.
Tem por lá um menino a brincar no terreiro entre conchas, osso de arara,
sabugos, asas de caçarolas, etc. (...)
O menino também puxava, nos becos de sua aldeia, por um barbante sujo,
umas latas tristes. (...)
O menino hoje é um homem douto que trata com física quântica.
Mas tem nostalgia das latas.
Tem saudades de puxar por um barbante sujo
umas latas tristes. (...)
Aos parentes que ficaram na aldeia esse homem
encomendou uma árvore torta...
Para caber nos seus passarinhos.
De tarde os passarinhos fazem árvore nele. (BARROS, 2001, p. 47).

A poesia nascida da experiência que Manoel de Barros, enquanto poeta, possui com a linguagem, mostra um repertório povoado de signos aludidos à infância, às criancices, às travessuras do sujeito inocente, enfim. Não porque o poeta é um pequeno adulto, ou um adulto imaturo, mas porque é sensível às metáforas. Todo ato artístico é, essencialmente, linguagem, pelo fato de significar e comunicar (PAZ, 1982). Diante dessa relação entre a composição de Oswaldo Montenegro e o poema de Manoel de Barros, resta-nos considerar que não se deve definir ou impor limites estanques no campo da arte moderna, pois, em alguns casos, o que difere uma arte das demais é o suporte, os meios pelos quais a

⁹ Disponível em <http://letras.terra.com.br/oswaldo-montenegro/47889/> Acesso em 4 de maio de 2010.

obra chega ao público. Ora, sabemos que canção é arte musical porque possui melodia, porque se vale de um estilo. Uma poesia é constituída de versos. É por meio de um gênero, relativamente estável, para citar Bakhtin (1992), que a arte se divide em categorias para chegar ao público. Portanto, cabe aqui a prerrogativa formulada por Terry Eagleton quando assegura que “a literatura não pode ser, de fato, definida ‘objetivamente’. A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não da natureza daquilo que é lido” (2001, p. 11). A literariedade se instaura na linguagem por meio da exploração dessa linguagem. Não é escrita imaginativa, mas se vale da imaginação do/a autor/a. Um exemplo interessante sobre a linguagem e imaginação como artefatos que, juntos, dão forma à obra de arte é o filme espanhol *Sombras de Goya*. Uma trama que, embora não seja focada na trajetória do pintor espanhol Francisco Goya, apresenta a figura de uma mulher que recria sua realidade a partir dos caminhos que percorre sua imaginação. O processo de criação, nesse caso, ocorre paralelamente à realidade da personagem, fato que institui uma espécie de “ficção” dentro da “ficção”. Em síntese, o comportamento da personagem é circunstanciado pela representação de sua loucura, provocada pelas torturas dos inquisidores. Essa loucura revelaria, por outro lado, como a imaginação é parte da realidade, e tende a modificá-la. Talvez tenha sido com perspectiva semelhante que Eagleton (2001) considerou falha a distinção entre “fato” e “ficção”, pois os dois fenômenos podem conviver e, por que não, surgir do mesmo objeto. A literatura possui marcas pragmáticas do real, traços da história de pessoas, mas o que interessa é a função que essas marcas exercem na obra de arte.

As tentativas de designar o objeto literário não resultam como informações significativas para o campo das artes. Pelo contrário, é mais necessária a compreensão de que a literatura trabalha a linguagem de forma peculiar, intensifica as metáforas do cotidiano. O caminho percorrido aqui faz retornar à questão da intenção do texto, discutida anteriormente. Mas essa intenção é também relativa, pois pode modificar-se no tempo.

Francisco Bosco observa que a estrutura de um gênero textual, relativamente estável, porta disfarçadamente uma hierarquização. Nesse caso, a poesia seria superior à música, pois, esta, despida de qualquer arranjo sonoro, não deve ser elevada ao gênero poema. O próprio questionamento “letras de música é poesia?” já insinua essa inferioridade da canção, pois, o contrário, raramente se realizaria, isto é “poesia é letra de música?”. A questão, por esse viés, seria: uma composição é capaz de alcançar a qualidade estética de um poema? Mas se é possível, como afirma Bosco (2006), estabelecer algum tipo de comparação, de equivalência entre ambas as artes, significa que não há diferenças extremas

que eventualmente as separem, do mesmo modo como estão separadas as artes de elite X arte de massa. A composição possui uma estética que não está presente na composição artística do poema *sui generis*. O elemento musical faz parte da composição e a influencia na organização dos signos. Já a poesia moderna possui apenas o ritmo que emerge da sonoridade das próprias palavras que a compõem, mas não é prejudicada por isso. Se existe algum tipo de comprometimento, este pertence à música, pois o compositor põe a composição a serviço de uma melodia, e retira dessa mesma melodia o motivo para selecionar o signo. Destituída da musicalidade, a canção tende a sobreviver como composição, não como poema, assegura Bosco (2006). A relação de reciprocidade entre música e composição é a barreira que impede esta de transcender o gênero e tornar-se poesia. O encarte dos discos e CDs não representam de modo algum, na perspectiva de Bosco, um livreto de poemas.

Foi discutido neste tópico que as duas formas de arte – canção e poesia – possuem semelhanças e diferenças. Se por um lado, possuem diferentes intenções, são veiculadas por suportes distintos e possuem elementos diferenciadores em sua estrutura estética, por outro emergem das mesmas instâncias criadoras: do sujeito ideológico e da linguagem. Contudo, ao poema impõe-se a tarefa de elevar-se enquanto arte, por si próprio, com seus próprios recursos. À composição soma-se a melodia, e ambas unidas adquirem o *status* de arte musical. Como isolar, por exemplo, a canção “Escrito nas estrelas”, se é a interpretação e o tom da voz de Tetê Espíndola que marcaram essa música? E quanto à “Cio da terra”, interpretada por MPB4 e Quarteto em Cy, que sentido faz a canção sem a força de um coral que nos lembra um “coral” de cortadores de cana?

Desta ideia é possível extrair a seguinte formulação: a garantia da permanência solitária da composição em seu tempo, e em outros, destituída da melodia, não depende apenas de sua qualidade estética, visto que o conjunto de recursos metafóricos também é garantido pela melodia, pelos arranjos sonoros, pela tonicidade da voz, entre outros recursos.

2.3 MÚSICA E SOCIEDADE

Pensar a arte musical em sua concretude, isto é, sua circulação pelas emissoras de rádios, nos aparelhos de CD embutidos em automóveis, num fone de ouvido, no pensamento... é passear pelo cotidiano, como ler uma crônica literária, um poema, um cordel. Desde que o ser humano descobriu como produzir sons, compor, organizá-los

harmonicamente e armazená-los, a música tornou-se permanente, quase uma extensão das sensações humanas, e talvez seja a mais popular e acessível das artes já existentes. Mas, ao mesmo tempo em que a música representa uma ramificação das produções artísticas mais breves, carrega consigo saberes como qualquer outro discurso, pois se trata de uma atividade de linguagem, uma organização estética da língua, como se observa na discussão que o linguista Bakhtin/Voloschinov realiza em *Discurso na vida e discurso na arte* (1976).

Nesse ensaio, o autor compreende a poética como artefato sociológico – entenda-se poética como todo enunciado envolvendo formas artísticas e estilos variados – somos alertados de que há muitos estudos, alguns bastante equivocados, que costumam utilizar métodos de análise da obra artística que separam forma e conteúdo. O método sociológico de base marxista, para Bakhtin/Voloschinov, só tem validade quando interpreta as relações causais entre a literatura e a vida social. Em outras palavras, ao contrário do que se tem feito no estudo da obra de arte, estrutura estética e conteúdo ideológico devem refletir as estruturas sociais de onde a arte emerge. Neste trecho do ensaio, o autor esclarece sobre a pertinência da relação de causalidade entre arte e realidade:

Todo artístico que se torna objeto de oferta e demanda, isto é, que se torna uma mercadoria, está sujeito, quanto ao seu valor e circulação na sociedade humana, à determinação de leis sócio-econômicas. [...] desde que se torna um fator social e está sujeita à influência de outros fatores, igualmente sociais, [a arte] ocupa seu lugar, naturalmente, dentro do sistema global de determinação sociológica (BAKHTIN/VOLOSCHINOV, 1976, p. 02).

O objeto artístico é imaneamente social, pois as relações sociais, as estruturas de classe, as relações de poder, enfim, são elementos que afetam diretamente o fazer artístico e contribuem com a prática social de pensar a vida por meio da arte. “Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social afetando outra formação social. O estético, tal como o jurídico ou o cognitivo, é apenas uma variedade do social” (BAKHTIN/VOLOSCHINOV, 1976, p. 03).

As tentativas de investigação da obra de arte por si apenas, considerando seus elementos intrínsecos, em que criador e contemplador são excluídos do processo, estreita e fetichiza o objeto. A arte constitui uma expressão que, por sua vez, opera-se em atividades de linguagem e, portanto, reflete as condições humanas de determinado tempo. Em sua acepção restritiva, o método formal seja talvez o maior responsável por esse tipo de investigação fetichista. Contudo, da mesma maneira, a estrutura estética da obra não pode ser estudada no individualismo do autor ou do público. Seria o mesmo, para

Bakhtin/Voloschinov, que estudar a psique do proletário sem considerar as relações de produção que determinam sua condição subserviente na sociedade. É por isso, também, que discutimos no tópico anterior que os gêneros ligados à canção são considerados como tais a partir de uma “decisão coletiva”. Mas qual seria, diante do exposto, a tarefa do método sociológico no estudo da poética e da canção? Considerando a assertiva bakhtiniana, uma poética sociológica deve compreender a forma comunicativa fixada em determinada estrutura estética. Ou seja, ler toda canção como fato social, como parte de um sistema tal qual o literário. Assim, o estudo da forma poética da canção deve contemplar sua formação social estética, isto é, os aspectos intrínsecos da composição e sua situação de produção e recepção. É com esse olhar direcionado para a análise sociológica do objeto artístico que esta pesquisa propõe o exame de canções de temática amorosa compostas por Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz, discussão organizada no último capítulo.

As canções são, de fato, artes do imediato. Não porque são curtas, mas, primeiramente, porque sua circulação entre determinados públicos é caracterizada pelo imediatismo, pela efemeridade. Segundo, devido ao fato de permanecer pouco tempo em circulação, surgem novas composições com o mesmo intuito: alimentar uma necessidade imediatista de ouvir novas canções de um estilo bastante semelhante. Ela emerge de uma esfera particular no campo da arte, circunscrita pela estética audiovisual e pelo conteúdo ideológico. No tópico anterior, percorremos as principais constatações acerca da estrutura composicional da canção, que se serve dos mesmos elementos da poética. No entanto, a perspectiva interacionista da arte, vista em Bakhtin/Voloschinov (1976), requer que forma e conteúdo sejam indissociáveis para o público e, nesse sentido, buscaremos realizar aqui um movimento semelhante com a música.

A comunicação estética fixada na canção é única e intransferível a outros tipos de discursos, como o jurídico, o moralista, o acadêmico, entre outros. Ou seja, a canção possui autorização para fugir da realidade, para criar outra realidade. Logo, é importante compreender a canção como conjunto de enunciados poéticos na medida em que constituem formas de comunicação estéticas especiais. A música representa a performance da poesia. “Uma obra de arte, vista do lado de fora desta comunicação e independentemente dela, é simplesmente um artefato físico ou um exercício lingüístico. Ela se torna arte apenas no processo de interação entre criador e contemplador, como o fator essencial nessa interação” (BAKHTIN/VOLOSCHINOV, 1976, p. 04), isto é, a arte deixaria de sê-la para tornar-se um enunciado comum, extra-artístico, caso não houvesse a interação entre interlocutores

(emissor/receptor), numa determinada situação comunicacional, qual seja, o campo das artes. Isso não implica que as falas e ações cotidianas sejam desprestigiadas nessa seara. Ao contrário, ela adquire valor quando está diluída no arranjo estético, e vice-versa. Veremos posteriormente, a esse respeito, o caso das canções de autoria feminina.

A música representa uma arte que unifica e aproxima grupos sociais distintos. O gosto e a apreciação deste gênero permitem a convivência, a aceitação das diferenças, pois ela promove o rompimento de barreiras sociais e discursivas ao promover um ambiente interacionista entre arte e sujeito. Pensemos, por exemplo, em uma danceteria popular frequentada por pessoas de diferentes classes sociais. O ambiente, em geral tomado pela música, não distingue as variedades econômicas, diatópicas, étnicas, enfim. Ao contrário, todos/as convivem num mesmo ambiente, ainda que por poucas horas, bastando para isso a interação a partir de um mesmo estilo musical. A propósito do consumo da música em locais e/ou momentos de descontração, percebe-se que o ambiente e as pessoas nele presentes assumem para si a finalidade do gênero contextualizado, ou seja, a situação determina uma prática do indivíduo, como é o caso da canção para entretenimento. Estas nascem para a descontração, não para a reflexão acerca do objeto. As canções têm um endereço e uma intencionalidade. Os locais onde a música é o artefato central da comunicação, por exemplo, possuem, em geral, altos volumes e, sendo assim, tornam-se inviáveis outras formas de comunicação que não sejam a própria música e, por que não, a dança.

Numa análise austera a respeito deste assunto, o filósofo Theodor Adorno, em 1938, quando se refugiou nos Estados Unidos com o grupo frankfurtiano, em função do regime nazista alemão, publicou o ensaio *Sobre o caráter fetichista da música e a regressão da audição*. O texto apresenta um conceito de “gosto musical” muito diferente do que se possa entender como prazer, empatia ou apreciação. Nas primeiras linhas do texto, Adorno afirma que a música constitui a “manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento” (ADORNO, 1999, p. 65), deixando subentendido que a arte emerge da emoção dos indivíduos e, por isso, submete-se a atitudes humanas, sejam elas nobres ou não, ou, ainda, aventando a ideia de que nem toda música/canção pode receber o *status* de arte.

O ponto de vista adorniano, assim compreendido, revela que a arte musical é dividida em dois grupos distintos. O primeiro é formado pelas manifestações musicais libertinas, perturbada por excitações bacânticas, que estão na “moda”, remetem a um estilo que faz “sucesso” imediato em grande parte da sociedade. Para este grupo, Adorno atribuiu à

denominação de *músicas ligeiras ou de entretenimento*. Tais canções funcionariam como “fundo”, como segundo plano para atitudes libertinas. Elas promovem o prazer do momento, uma excitação de fachada que “transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo” (1999, p. 70). Trata-se de um público obediente e disciplinado, isento da reflexão acerca do objeto do qual se apropriou.

Num outro pólo, estariam, para Adorno, as chamadas *músicas eruditas*, “sérias” e de qualidade superior às de entretenimento. Por isso, não constituem uma arte imediata no sentido de ser rapidamente substituída por outra canção do mesmo estilo na cultura musical, tampouco atendem a uma estética forçosamente superficial. De contraparte, a música clássica, canônica, causaria no/a ouvinte o desconforto no sentido de instigar a estabelecer um juízo de valor sobre a arte enquanto fato social. Mas, se tomássemos a compreensão de Adorno sobre a música de empréstimo para analisarmos a canção, certamente o questionamento seria: o papel da canção popular, discutido anteriormente, visa apenas ao entretenimento? A teoria de Adorno tenta desconstruir uma identidade histórica agregada ao surgimento da música popular norte-americana, e não se caracteriza como suporte teórico para analisarmos a formação da arte musical brasileira, já que se trata de uma visão hostil em relação às formas de arte popular.

É verdade que a circulação das duas esferas da música, embora pertençam a universos distintos, está circunstanciada pelo mercado musical. Não se deve negar que existe a predominância da música de entretenimento no mercado musical brasileiro, justamente devido ao fato de ser um tipo de arte direcionado à sociedade de massa. Basta averiguar lojas populares, shoppings, casas de som, livrarias, entre outros, onde se encontram com maior facilidade os CD’s de Ivete Sangalo do que os de Joyce Moreno, por exemplo.

Seria possível, nesse contexto, ampliarmos a discussão e examinarmos em que medida a arte e a cultura popular são capazes de humanizar a sociedade e, ao mesmo tempo, dadas as condições do objeto artístico, podem oprimir e até mesmo arrefecer o indivíduo.

Pensar a música como fato social pode ser uma condição para se obter maior complexidade no processo de recepção. Se a música é bastante acessível e, portanto, muito consumida, por que não pensar em sua influência sobre o receptor. Qualquer arte apreciada e problematizada modifica o inconsciente cultural do indivíduo e, no caso das

canções voltadas para o entretenimento, a influência resulta numa espécie de limitação das práticas de linguagem.

A polarização em que se encontra a canção brasileira tem mostrado que os estilos mais populares como o rock, o reggae, o samba e a MPB diferem de outros com fins de entretenimento, como é o caso dos subgêneros pagode e sertanejo, produzidos para um fim específico, qual seja, o de representar uma linguagem facilitadora que responde às diferentes tendências estabelecidas pela mídia. Tal polarização pode ser caracterizada pela circulação de composições de qualidade estética ao lado de outras que nem sempre são construídas com o intuito de fazer o espectador refletir sobre o objeto estético. Hoje, é possível encontrar numa danceteria os chamados “hits” do momento (sertanejo universitário, forró, funk, entre outros), intercaladas por Zizi Possi, Marisa Monte, Jorge Aragão, Sambas carnavalescos, enfim... Basta atribuir o ritmo adequado à situação. O gosto musical é canalizado por uma série de fatores provenientes dos valores emergidos na sociedade de massa.

Um dos mais complexos valores é a banalização do relacionamento amoroso, oriundo de artifícios apregoados pela mídia televisiva, que faz campanhas a favor de temas afins ao amor imediato, bem como as próprias canções imediatistas. Os subgêneros sertanejo, pagode e funk são exemplares nesse sentido. Sob esse aspecto, veremos nos próximos capítulos as transformações pelas quais passaram as concepções acerca dos relacionamentos amorosos em canções brasileiras, de meados do século XX até os dias atuais. Os conteúdos examinados num conjunto de canções categoricamente selecionadas serão subsídios para compreendermos como o amor se destaca na vida social e em que medida a arte musical é capaz de traduzir as sensações vividas por seus criadores.

Entretanto, todos tendem a obedecer às modas musicais de suas respectivas épocas históricas. Isso porque não se pode afirmar que houve algum momento em que imperou uma única e irrefutável concepção de gosto musical. Principalmente no final do século XX e com as discussões acerca da chamada indústria cultural no Brasil, a ideia que se apregoa sobre canção não admite conceitos estanques. Ao contrário disso, um gosto musical, semelhantemente ao conhecimento, pode ser consciente ou inconsciente. É relativo, digamos. Assim como serão relativas as legitimações de cânones postos convencionalmente no *hall* das canções mais consumidas por uma fatia considerável da sociedade. Este cânone musical é injustificável no que corresponde ao sentido de gosto arrolado por Adorno como critério de julgamento. Um valor é atribuído na medida em que a canção circula por entre seus consumidores e o gosto de cada indivíduo torna-se circunstanciado pelas suas práticas sociais

e discursivas, e até mesmo pelos ambientes em que o mesmo se encontra. Poderíamos pensar, nesse âmbito, que o sujeito fabrica o sucesso de uma mercadoria não porque a aprecia, mas porque a consome de forma acrítica. Seria, portanto, uma espécie de masoquismo, síndrome de Estocolmo, consumir uma arte precária que alimenta o pensamento acrítico. Se Marx¹⁰ atribuiu ao mercado as relações sociais precárias e o sistema capitalista seria o espelho do “homem” e das relações de produção, é conveniente a essa discussão considerar que a riqueza do sistema de produção capitalista é representada pela imensa acumulação de mercadorias que têm as propriedades necessárias para satisfazer as necessidades humanas, sejam elas fisiológicas ou utópicas. Vale, nesse caso, considerar que o conceito de quantidade impera sobre o de qualidade no âmbito da sociedade capitalista.

Se um determinado estilo musical de entretenimento irrompe o mercado e dele toma conta satisfazendo as fantasias humanas de parte da população, temos, em primeiro lugar, o fator *quantidade* imperando no processo de consumo. A utilidade desse mesmo estilo musical se transforma no *valor-de-uso*, isto é, a mercadoria ganha “valor” devido à quantidade em que é utilizada e/ou consumida. Quanto à *qualidade* dessa mercadoria (a música), abstraído o seu *valor-de-uso*, resta-lhe apenas o fato de ser produto de um trabalho. Mas seria possível atribuir o conceito marxista de trabalho à produção seriada de músicas cujo objetivo final é a vendagem? De imediato, é evidente em Marx que trabalho significa operações humanas, isto é, força social de trabalho individual, pautado num finalidade, e, nesse caso, não podemos avaliar a música laboratorial como produtor do esforço de trabalho. O esforço, nesse caso, consistiria na produção de shows, participação em programas de rádio e TV. Portanto, o fator qualidade se aplica parcialmente à música de entretenimento, pois ela faz parte de uma era de reprodutibilidades técnicas, exigindo menos mão-de-obra, menos forças do trabalho.

Vimos nesta primeira parte da pesquisa que o contexto cultural brasileiro está permeado por variadas expressões artísticas, mas, em quase todas as instâncias sociais, a música é a arte que prevalece, ora pelo seu imediatismo, ora pela fácil circulação do gênero. Se desde os primórdios a sociedade brasileira produz, recebe e consome a música como a arte que integra os mais simples eventos sociais, hoje, ela não só representa um gênero amplamente trabalhado em sala de aula, como constitui objeto de ensinamento garantido por

¹⁰ No capítulo I de *O capital* (s/d), Marx considera que todas as mercadorias do sistema de produção capitalista subscrevem dois grupos: o da *quantidade* e o da *qualidade*. E são essas duas propriedades que podem ser úteis sob diferentes aspectos ao nosso trabalho, embora a tese não se filie aos conceitos marxistas.

lei na educação básica. Portanto, o estudo das canções brasileiras pode contribuir para o detalhamento das histórias que juntas representam nosso país.

3 AS MULHERES NA FORMAÇÃO SOCIAL DA CANÇÃO BRASILEIRA

No livro *História das mulheres no Brasil* (2005), organizado por Mary Del Priore, um conjunto de textos apresenta perspectivas historiográficas particulares acerca de acontecimentos e fatores em que predominam, como personagem principal, as mulheres no Brasil. São ressaltadas também situações em que a figura feminina não recebe o reconhecimento social por suas tarefas domésticas, artesanais, no comércio informal, enfim, sendo tratada de forma intolerante pelo companheiro, ou pela sociedade de modo geral quando se tratam de mulheres, solteiras, descasadas ou prostitutas.

Uma obra dessa natureza é necessária no sentido de tornar públicas realidades que, muitas vezes, escondem diferentes vivências, que desconhecemos por razões diversas. Nesse contexto, o conceito de amor perpassa pelas diferentes histórias das mulheres brasileiras. E os amores vividos pelas mulheres são, algumas vezes, entendidos como sinônimo de dedicação, mas, não raro, também são entendidos como sinônimo de subserviência. Tal perspectiva se reflete em atitudes, e nas produções artísticas, quando a história trata especificamente de escritoras, compositoras, artistas que se empenham nessa temática. Se mapearmos, por exemplo, as canções de autoria feminina no Brasil, sobretudo as compostas nas décadas de 1940 e 50, encontraremos muitos exemplos que descrevem o universo feminino circunscrito pela esperança e pelo sonho de um amor correspondido. Dona Ivone Lara¹¹, com a contribuição de Delcio Carvalho, compôs a romântica “Sonho meu”, cujos versos expressam o canto como forma de confessar as dores de amar: “Traz a pureza de um samba / Sentido, marcado de mágoas de amor”; Marília Batista, Linda Batista, Maysa, Dolores Duran, entre outras, dedicaram-se quase que exclusivamente ao tema. Para Cravo Albin (2003), os/as boêmios/as das décadas de 1940 e 50 tinham a melancolia como aliada na composição e, por isso, cantavam o amor pelas madrugadas, como se esse amor tivesse como desfecho a desilusão. Era o sentimento dos poetas da noite emoldurando os versos de suas canções. Especialmente, Dolores Duran possui um repertório de canções que retratam o amor nessa perspectiva melancólica.

É diante desse cenário, em que se verificam nas canções retratos de amores vividos ou sofridos, que nos propusemos a examinar de que maneira as três compositoras escolhidas organizaram seus discursos e que concepções sobre o amor e intimidades marcam suas canções.

¹¹ <http://www.donaivonelara.com.br/>

O valor que a sociedade brasileira confere à arte musical é inegável, pois, como discutimos no primeiro capítulo, trata-se de uma arte bastante acessível, disseminada entre variados grupos que carregam consigo diferentes concepções acerca da história e do amor como sentimento que integra a vida de homens e mulheres. Na música, é possível encontrar a expressão de um tempo, de um acontecimento, uma referência a alguém, enfim, a funcionalidade e a intencionalidade das canções são múltiplas, capazes de promover tanto a reflexão do indivíduo, como a sedução do mesmo. Basta lembrar canções politizadas como “Podres Poderes”, de Caetano Veloso, em que se proclama a civilização frente à modernidade e à tirania burguesa. Ou, num outro pólo, as canções sedutoras dos bailes funks, ou o repertório dos forrós e sertanejos universitários dirigidos pelas centenas de duplas e bandas que emergem no seio da indústria cultural. Caso fôssemos traçar um perfil do gosto musical brasileiro, não chegaríamos a uma conclusão pontual, mas perceberíamos que há um considerável número de consumidores das canções imediatistas, *best-sellers* – tanto os chamados enlatados norte-americanos, como os mistos de pagode e sertanejo aqui mesmo produzidos, um grupo mais populoso que os/as apreciadores/as da MPB, samba-canção, bossa nova...

Investigar o modo como as relações de intimidade e amor surgem em forma de canções em que seja possível compreender determinadas representações da vida social consiste não apenas em vislumbrar fases de maior ou menor romantismo na sociedade brasileira, mas também possibilita compreendermos diferentes olhares sobre o que representa a canção em nossa cultura. Por esse viés, no capítulo primeiro, procuramos averiguar no cenário cultural, de onde emergem produções artísticas musicais, os processos de produção e consumo das artes, quando percebemos que a expansão urbana endossou grande parte do que aqui chamamos indústria cultural. Por outro lado, essa mesma expansão promoveu o isolamento do sujeito contemporâneo. Agora, neste capítulo, verificaremos se as relações amorosas também passam por modificações diante das novas identidades criadas – ou impostas – pela sociedade urbana industrial. Assim, tais apontamentos e discussões aqui arrolados estarão a serviço do exame que se fará, posteriormente, de algumas composições de Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz. Portanto, é necessário perpassarmos por um debate que coloca em evidência a participação das mulheres na formação social da música, assim como de outras artes, inclusive a literária, para compreendermos sob quais aspectos os punhos, as vozes e o pensamento femininos podem contribuir, de maneiras diferentes, com discursos sobre a vida e sobre a arte. Nesse sentido, torna-se relevante tratar de que meios as

mulheres se apropriaram de uma escrita que representasse seus anseios, que problematizasse o relacionamento amoroso ideal, sonhado por jovens ansiosas pelo casamento. Começamos, desse modo, por essa seara que revela uma íntima relação entre os pensamentos femininos, desta e de outras épocas, e a escrita.

Sabe-se que, até o século XVIII, o domínio sobre a escrita e, conseqüentemente, sobre os fundamentos de linguagem, era atividade restrita a poucos. Em geral, eram aos primogênitos que se garantia a formação escolar e profissional. Escrita e saber quase sempre estiveram ligados às relações de poder, lembra Norma Telles (2005). O conhecimento acerca de um código linguístico funcionou por muito tempo como meio de dominação e, dessa forma, engendrava modos de socialização, pois o indivíduo alfabetizado tinha “passagem” livre por diferentes meios sociais. Por outro lado, o papel social do indivíduo não alfabetizado¹², bem como seu comportamento, era cerceado pelas relações de poder, reprimido por quem dominava um sistema de escrita que, na maioria das vezes, eram os homens brancos, oriundos de família aristocrata. De acordo com Telles, foi apenas no século XIX que se estabeleceu uma transformação no público leitor, que passou a ser constituído, gradualmente, por mulheres burguesas, cujo tempo de ociosidade alternava-se com as tarefas domésticas, como educar filhos/as, assistir o marido e ordenar as empregadas na limpeza da casa. Importante lembrar que no processo de educação dos filhos/as, as mulheres reproduziam um modelo patriarcal de conduta destinada aos homens e às mulheres, adquirida no decorrer de sua infância e juventude. Nesse sentido, a educação burguesa tornava pessoas depositárias de uma cultura fundada no binarismo e em oposições tradicionais, tais como homem/mulher, público/privado, certo/errado, razão/emoção, enfim.

Nesse contexto, chega ao Brasil o gênero romance, que passou a circular, em princípio, pelas capitais economicamente mais importantes, sob o formato de folhetim. O modelo romanesco advindo da Europa, julgando-se o período cunhado pelo estilo romântico, propunha a caracterização de uma sociedade da ordem, pautada nas relações hierárquicas entre homens e mulheres por meio do espelho familiar cristão, do comportamento feminino exemplar aos/às filhos/as, da educação burguesa, do matrimônio, ou seja, o romance caracterizava-se como um modo de representação de costumes sociais e, com isso, preenchia os pensamentos das jovens leitoras com ideais moralizantes. Não raro, obras que fugiam a este cenário, como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, eram potencialmente criticadas e censuradas. Em outros casos, romances que não contextualizassem o modelo europeu, ou

¹² Entenda-se “alfabetização” como apropriação gradual de um sistema de escrita.

fossem de autoria feminina, eram, propositalmente ou não, engavetados, esquecidos em gráficas e bibliotecas, como o romance *Úrsula*, de 1859, escrito pela maranhense Maria Firmina dos Reis, que, além de tentar levar ao público uma arte pensada e realizada por uma mulher, apresentava como personagem principal um negro. Por outro lado, a reduplicação das imagens femininas e masculinas fundamentadas num sistema patriarcal e cristão aparece nos primeiros romances brasileiros, de modo que os fatores socioculturais propagados pela sociedade brasileira do século XIX eram transportados para a ficção. O romance *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo é exemplar nesse sentido. Nele se repete o emblema do relacionamento amoroso tradicional, comum naquela sociedade.

Todavia, ler os romances e os jornais de meados do século XIX não garantia às mulheres a abertura à participação em assuntos relacionados à vida política e pública de sua comunidade. O contato com os folhetins tornou-se, de certa maneira, uma ocupação para as jovens da burguesia incipiente que não tinham oportunidade de trabalhar e estudar. Seus afazeres, na realidade, se restringiam às tarefas domésticas e a leitura também passou a ocupar os lares da burguesia. Daí surge a ideia de que o romance do século XIX representa um gênero literário constituído por imagens dos costumes e comportamentos próprios da família tradicional burguesa, entre as quais o escritor, romancista e individualista, promove uma concepção particular das intimidades e dos relacionamentos amorosos, em que a maioria das mulheres são seres frágeis e submissos.

Norma Telles (2005) ressalta que as dificuldades de acesso à educação formal impediram instruções necessárias às mulheres para participarem da vida pública mais cedo no Brasil. Assim, o espaço da mulher estava circunscrito ao âmbito privado. Além disso, no século XIX, não se via com bons olhos mulheres envolvidas em qualquer tipo de atividade não domiciliar, tampouco preocupadas com questões que envolviam a economia e política. Elevadas eram as mulheres que cumpriam seu fado, que celebravam o amor-destino. Tanto na vida quanto na arte, são inúmeros os retratos de uma trajetória marcada por opressões, e, desse modo, percebe-se que se tratava de práticas culturais disseminadas na sociedade da época.

Houve, contudo, mulheres que romperam o paradigma das tradições. Na literatura brasileira, Maria Firmina dos Reis foi uma das pioneiras a realizar essa empreitada. Além de publicar *Úrsula* (1859) e o livro de poesias *Cantos à beira-mar* (1871), escreveu para jornais, em suplementos literários. Seu trabalho como professora das séries iniciais também foi marcado por uma ideologia vanguardista, principalmente por ter fundado uma

escola mista, para meninos e meninas, situação inexistente em sua região. O livro *Escritoras brasileiras do século XIX*, publicado em 1999 e organizado por Zahidé Muzart, constitui um dos importantes trabalhos para resgatar essa face desconhecida da História da Literatura.

Na música, Chiquinha Gonzaga promoveu não só a nacionalização da música, mas também lutou pela liberdade no país. Seu trabalho introduziu inúmeras atividades em nosso território, como a primeira marchinha de carnaval, a primeira pianista de choro, abriu caminho para as canções populares nos ambientes mais aristocráticos de sua época, além de fundar a primeira sociedade protetora dos direitos autorais¹³.

Se por um lado o sexo feminino sucumbia à tradição falocêntrica por meio da educação e de práticas culturais, por outro, os diários foram as primeiras “caixas de ressonância” da angústia de viver no aprisionamento do sistema patriarcal. Eram, contudo, diários secretos que guardavam informações da intimidade feminina no contexto de sociedades burguesas conservadoras.

Dos diários para os jornais. Com a expansão da imprensa no Brasil, foi se tornando comum a presença de assinaturas femininas em circulação pela sociedade. Na verdade, as palavras dessas escritoras principiantes estavam presentes entre as colunas de assuntos políticos, os anúncios e as matérias sobre a economia do país. Mas sua participação estava restrita aos comentários de etiqueta, moda e receitas culinárias. Apenas nas últimas décadas do século XIX é que a mulher efetivamente ganhou autonomia para discutir assuntos importantes da sociedade brasileira, e até mesmo fundar e organizar jornais. O processo de aquisição das modalidades de linguagem se acentua na medida em que elas passam a ocupar os bancos escolares, evento também consolidado em fins do século XIX.

Nísia Floresta¹⁴, elegendo a educação e a escrita como instrumentos de trabalho, integra o conjunto dos primeiros nomes da emancipação feminina no Brasil, publicando, inclusive, seus textos em jornais da época, quando a imprensa ainda era uma atividade embrionária. As ações de Nísia Floresta irrompem as fronteiras entre o universo público e o privado, respectivamente estabelecidos como modos de socialização masculinos e femininos. Nísia tornou-se pioneira tanto na educação feminina como no registro dos meios de opressão em relação à mulher. É autora do primeiro livro a discutir os direitos da mulher publicado no Brasil. Trata-se de *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, baseado no livro da feminista inglesa Mary Wallstonecraft. A escritora, também poetisa, foi

¹³ Consultar site <http://www.chiquinhagonzaga.com/>

¹⁴ Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, foi educadora, escritora e poetisa brasileira.

modelo para outras mulheres brasileiras que buscavam firmar suas ideias contra a opressão e a favor dos direitos como cidadãs.

A educação no seio familiar, salvo raras exceções, foi atividade de responsabilidade exclusivamente feminina, tendo em vista os protocolos da maternidade e o distanciamento que os homens estabeleciam das tarefas domésticas. Não foi surpreendente o fato de que a mulher também adentrasse o universo escolar sob o signo de educadoras e instrutoras de ensino. Se de um lado os homens dedicavam-se às disciplinas das ciências exatas, da saúde, as mulheres, de outro lado, escolhiam as licenciaturas, quase todas voltadas para a área das humanidades. Assim, o magistério transformou-se em um trabalho para mulheres, pouco desempenhado por um homem. De acordo com José Veríssimo,

A mulher brasileira, como a de outra qualquer sociedade da mesma civilização, tem de ser mãe, esposa, amiga e companheira do homem, sua aliada na luta da vida, criadora e primeira mestra de seus filhos, confidente e conselheira natural de seu marido, guia de sua prole, dona e reguladora da economia de sua casa, com todos os mais deveres correlativos a cada uma dessas funções. Nem as há, ou pode haver mais difíceis, nem mais importantes e consideráveis e, portanto, mais dignas e mais nobres e, se houverem de ser desempenhadas na perfeição, requerer-se-iam na mãe de família mais capacidades do que têm em comum ainda os mais capazes chefes de Estado. Se esse ideal, como todos os ideais não pode ser atingido, nem por isso devemos abandoná-lo, porque, em moral, para alcançarmos o mínimo compatível com a imperfeição humana, havemos de pretender o máximo (VERÍSSIMO, 1985, p. 122).

No tratado descrito por Veríssimo, vemos em que medida a cultura patriarcal está diluída na concepção de mulher brasileira para a maioria dos homens da mesma época. Curiosamente, afirmava-se que a mãe deveria ser a “primeira mestra de seus filhos”, e a escola seria uma extensão do lar, da família, reproduzindo o modelo de educação. Na declaração de Veríssimo fica ainda evidente o procedimento convencional das tarefas pertencentes à mulher, que deveria respeitar os ideais desejados pela sociedade e exercer, dessa forma, o controle sobre a família. Tratava-se de um comportamento pautado na sensibilidade, no amor incondicional à instituição familiar, no compromisso de manter o estilo de vida dominante na sociedade brasileira. Por outro lado, as mulheres de classes populares não prestigiavam o universo cultural androcêntrico, pois as condições financeiras não permitiam frequentar escolas, tampouco pensar a família como instituição burguesa. De acordo com Soihet (2004), as mulheres das camadas populares constituíam, no século XIX e início do século XX, um grupo estereotipado, menos sutil, e insubmisso. Decorrem, portanto,

desse comportamento menos burguês das mulheres de classes populares, os principais movimentos de orientação feminista. Portanto, é possível perceber que a classe social foi um elemento modificador das tarefas atribuídas à mulher brasileira, pois àquelas que não possuíam o casamento e a educação dos filhos como objetivo principal eram delegadas atividades extra-domésticas para contribuir com o sustento da família.

O século XX foi um período de inúmeras conquistas e transformações no que diz respeito ao comportamento das mulheres brasileiras. Da crescente incursão pelo mercado de trabalho, universidades, meios de comunicação, à conquista pelo direito ao voto e, sobretudo, à luta pela autonomia sobre seu corpo. Todas atitudes que contribuíram para a gradual transformação da cultura de opressão à mulher nesse país. O resultado da transgressão que irrompe as fronteiras entre público e privado, no âmbito da cultura patriarcal, revela a presença de brasileiras na formação de inúmeros projetos socioculturais. Neste texto, interessa verificar de que forma as mulheres brasileiras participaram na formação social da música no Brasil, considerando que a arte de compor é parte de um processo que inicia com as primeiras práticas feministas, entre elas, a busca pelo acesso à escrita.

No âmbito da arte musical, a participação das mulheres brasileiras é relativamente ativa, pois em nossas investigações sempre nos deparamos com uma obra de autoria feminina surgida ao longo da história da música popular em nosso país. Fosse reproduzindo as imagens femininas tradicionais, ou transgredindo esses valores culturais, as mulheres, conscientemente ou não, contribuíram para a construção da história e é a partir dessa história – ou da falta de uma história das mulheres na música – que se alimentam trabalhos de desnudamento das facetas de nossa sociedade. A música, especificamente, consiste numa arte bastante presente no universo feminino, pois fazia parte da educação destinada às mulheres, sobretudo as aulas de piano para as meninas da família burguesa. Percebe-se, nesse sentido, que as composições acrescentam novas e diferentes perspectivas sobre a história, pois seu estatuto de arte permite lançar sobre a realidade olhares mais peculiares, separando, muitas vezes, determinado objeto de seu contexto e sinalizando novos modos de interpretá-lo. É desse modo que concebemos as composições que circunscrevem o relacionamento amoroso na canção brasileira, como textos históricos cujo objeto representa as diferentes concepções acerca do amor no Brasil, ao longo do século XX. Portanto, para esta pesquisa é importante perscrutar por que caminhos as composições de autoria feminina e de representação do amor seguiram e de que maneira os relacionamentos amorosos foram retratados em algumas canções populares brasileiras. Portanto, passamos a discutir alguns

tópicos relacionados à circulação de canções com temática amorosa, de autoria feminina e masculina, visando ao entendimento das concepções de amor que lhes subjazem.

3.1 PRIMEIRO OUVINTES, DEPOIS COMpositorAS

Em uma pesquisa que pretende mapear a participação das mulheres em determinada arte, qual seja, a arte musical brasileira, tem-se a história oficial como maior fonte de dados e, por que não dizer, como maior aliada, pois é nela que devemos nos debruçar para buscar informações mais e menos divulgadas, e comparar essas informações com outras referências de maior interesse ao nosso objeto. Considerando, assim, que um dos enfoques da pesquisa está na participação das mulheres na produção cancionista brasileira durante a segunda metade do século XX, faremos, neste tópico, em princípio, uma introdução que contemple as primeiras manifestações de autoria feminina nesta arte para, posteriormente, chegarmos ao momento de maior interesse: as produções posteriores a 1950.

É sabido que a música que circulava no Brasil, nos primórdios da colonização, não pregava distinções de sexo. Já no século XVII, com a chegada de trabalhadores africanos e descendentes, as músicas, além de religiosas, ganharam um estilo mais prazeroso, aliando o erotismo aos movimentos sensuais das danças africanas, fator que passa a marcar as relações de gênero no âmbito da canção enquanto performance da voz e do instrumento. Em geral, era o lundu que aproximava seus tocadores, seus dançarinos e dançarinas, seus cantores e suas cantoras, enfim, num ritual de corpo e voz, descontraído, exótico... Tratava-se de uma das poucas formas de escapar do cotidiano escravista. De acordo com Tatit (2004), esse estado da sonoridade no país, em que se mesclava religiosidade e festejos sociais, corresponde às raízes da canção brasileira, que mais tarde alçaria o estilo samba. Ao lado das transformações por que passava a música brasileira, estavam os primeiros sinais de urbanização, as revoltas contra os colonizadores, as batalhas por ouro e diamantes, enfim, fatores que firmaram uma divisão socioeconômica também presente na canção brasileira: configurando, assim, os estilos erudito e popular. A canção erudita guardava traços religiosos e maior influência européia e por isso circulava entre as classes mais altas; a popular era guiada pelos batuques, tocada em momentos de descontração, produzida e consumida pela população média e baixa. Desse cenário, nascem as primeiras modinhas brasileiras, tematizando, sobretudo, o amor.

A herança falocêntrica na música em geral deveu-se à profissionalização dos cancionistas europeus, e, por influência, tal processo estendeu-se aos nossos primeiros compositores. Tem-se notícia de que Domingos Caldas Barbosa levou para Portugal o ritmo brasileiro, que fez maior sucesso naquele país, já que possuía mais tecnologias para a gravação das canções. Somente no começo do século XX é que os brasileiros compositores puderam alcançar a condição de profissionais da música, devido à chegada do gramofone.

Embora a atividade de compor canções seja recente na história das mulheres, como ouvintes, as brasileiras desfrutavam dos cantos que retratavam as cidades, a cultura oral, as figuras importantes do cenário sociopolítico. Mas eram nas canções amorosas que se encontravam as mais ricas referências a elas. Composições que as desenhavam como frágeis, casadoiras, quando não lhes atribuía um corpo desejável ou uma pele mestiça exalando perfumes tropicais. Nesse sentido, a canção também representava os modelos de comportamento e socialização que se propagavam às suas respectivas épocas, através de princípios educacionais e culturais e que cumprem o papel social do homem: seja para consolidar a hierarquia nas relações de gênero, seja para mostrar que as desigualdades estão se apagando entre homens e mulheres, quando o assunto é o relacionamento íntimo.

Chegamos a uma questão fundamental na discussão sobre o papel exercido pelas mulheres na formação da música popular brasileira: quem é a mulher da canção brasileira? – entenda-se tanto as compositoras, quanto intérpretes e, sobretudo, as representações do feminino nas canções.

É sabido que as primeiras manifestações musicais brasileiras são de autoria masculina. Conforme já mencionado no capítulo anterior, foi sob as penas de Gregório de Mattos Guerra, Domingos Caldas Barbosa (pseudônimo Lereno Selinuntino), Laurindo Rabelo, Xisto Bahia, entre outros, que a arte musical genuinamente brasileira foi inaugurada e consolidada, devido aos ritmos ou gêneros brasileiros que, embora híbridos, foram surgindo dos experimentos musicais desses poetas-compositores.

Considerando os documentos históricos que nos servem de guia para mapearmos a atuação de nossos/as cancionistas, Chiquinha Gonzaga (1847-1935) foi a primeira mulher brasileira a irromper o universo da música, no manejo da pena e do instrumento. A pianista ilustra um repertório mais clássico, de forte influência europeia. Contudo, sua dedicação se voltou para os tons nacionalistas, de modo que Chiquinha Gonzaga representa uma importante musicista na formação da música brasileira. O piano esteve presente na educação das famílias de maior poder aquisitivo, pois antes de frequentar bancos

escolares, crianças de classe média tinham aulas de piano, para garantir uma formação cultural mais clássica, bastante próxima aos modelos europeus. Tratava-se de aulas iniciadoras, que conduziram crianças e jovens ao universo musical erudito. Pouco demorou a surgirem seguidores/as de Chiquinha Gonzaga, ainda no século XIX. O que se pode registrar aqui a respeito das composições da pianista carioca, é que o ritmo das marchinhas obteve maior sucesso entre seu repertório. Quanto ao modo como suas composições apresentavam a mulher brasileira, percebemos que Chiquinha tentou fundir imagens das mulheres da cor negra, abrindo mão de referências calcadas nas imagens femininas europeias. Trata-se da maneira como a cultura brasileira fazia referência ao sexo feminino, com descrições sutis, exaltando a beleza, os traços da brasilidade, diferente da exposição sexual hoje difundida na cultura contemporânea. “A Brasileira” é exemplar dos aspectos acima discorridos:

Eu adoro uma morena sacudida
De olhos negros e faces cor de jambo
Lábios rubros, cabelos de azeviche
Que me mata, me enfeitiça, põe-me bambo¹⁵
[...]

Da mesma forma, a compositora inova a linguagem da canção popular para fazer as vezes do homem negro e brasileiro. Da ótica feminista, seria conveniente ressaltar a menção ao representante da sensualidade masculina no país tropical, feita por uma mulher já no início do século XX, fato que é inversamente proporcional às referências femininas ainda hoje. É incomparavelmente maior o repertório de canções que tratam da mulher como símbolo da cor brasileira. Portanto, Chiquinha Gonzaga prenuncia e irrompe o que se pode denominar manifestos feministas da canção brasileira:

Eu tenho um benzinho tão bonitinho
Ele é moreninho queimadinho do sol
Por ser pretinho eu não injeito
Quanto mais preto melhor

Venha cá benzinho vamos dançar
Deixa esta tristeza vamos aproveitar
Chegou São João, vai ter fogueira
E muito amor no coração¹⁶

¹⁵ Disponível em <http://chiquinha-gonzaga.musicas.mus.br/letras/1766033/> acesso em 08 de Jan. de 2011.

¹⁶ Idem.

O amor também é temática recorrente na obra de Chiquinha Gonzaga. Seja como forma de dedicação, como apelo à volta do companheiro querido, ou simplesmente à declaração ao parceiro amoroso. A figura das mulheres, na obra referida, quase sempre está sujeita a se entregar ao amor de um homem, pois a história das mulheres no Brasil de fins do século XIX mostra que o comportamento feminino deveria seguir no embalo da cultura patriarcal, legitimando as convenções de ordem cultural.

Dando um salto na história, considerando a ênfase desta parte da pesquisa, qual seja o de perscrutar os caminhos das composições brasileiras de autoria feminina na segunda metade do século XX, pode-se afirmar que o cancionero no Brasil recebeu – e reconheceu – a influente participação de um grupo de mulheres compositoras já a partir de 1930.

Os idos de 1920 e 30 representam o início da Era de Ouro do Rádio no Brasil. Influenciados pelos ruídos da Semana de Arte Moderna, pelas transformações políticas e a penetração de novas tecnologias, o país vê surgir um grupo de compositores e intérpretes que começaram a divulgar seus trabalhos visando difundir uma nova cultura, genuinamente brasileira, e a tentativa de afirmação da profissão dos cancionistas. As canções começam a tomar parte da cultura e do cotidiano da sociedade brasileira, que reservava parte do dia para ouvir as primeiras transmissões pelos aparelhos de rádio. Carmen Miranda destaca-se como uma das primeiras intérpretes do rádio, cantando sambas carnavalescos, seguida de Aracy Cortes, Marília Batista, Aracy de Almeida, Gilda de Abreu e Olga Prager Coelho, todas ingressando para o universo do samba-canção a partir do final de 1930.

Marília Batista (1918-1990) foi uma das primeiras compositoras brasileiras do século XX. Herdeira de família tradicional e filha da pianista Edith Monteiro de Barros Batista, Marília Batista estudou música (teoria, solfejo e harmonia) no Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ, dedicando-se ao violão. As composições em parceria com o irmão, Henrique Batista, são as mais importantes. Para exemplificação, transcrevemos abaixo um trecho de “Menina fricote”, 1932, de Marília e Henrique Batista, uma modinha que oscila entre o humor e a crítica a uma “sociedade de aparências”:

Maria Fricote

(Marília Batista e Henrique Batista)

Não sei que doença deu na Risoleta
 Que agora só gosta de ouvir opereta
 Cheia de prosa, cheia de orgulho
 Cheia de chiquê
 E faz fricote como o quê
 Não canta mais samba
 Só quer imitar Lucienne Boyer
 Parle moi d'amour
 Só quer l'argent, l'argent toujours
 Ela não sabe nem ler
 E já quer gastar o francês
 E diz que despreza
 Quem só fala português

Essa Risoleta está muito mudada
 Está cheia de pose
 Pra ser elegante
 Ela diz que o bastante
 É usar bois de rose
 Quelque chose bois de rose?

Ela diz pra mim
 Que quando está gripada
 Não faz atchim não
 Porque não fica bem
 Em vez de atchim, ela faz acthem
 Diz que o au-au é le chien
 [...]

A canção mostra de que maneira são vistas mulheres que ostentam riquezas e um *status* que não lhes pertencem. Ao tecer a crítica, percebe-se que os compositores possuem o discernimento de que as mulheres não representam seres frágeis, silenciados, mas apresentam-se ousadas e ambiciosas quando se trata do perfil social. Daí a exposição do desejo de liberdade da mulher tratada na composição. O comportamento dessa figura feminina, considerada “doença” traduz ao mesmo tempo o estranhamento da sociedade e a dificuldade que as mulheres tinham em derrubar alicerces da opressão.

Uma das características dos cancionheiros no Brasil era a boemia. Nas rodas de samba, nos bares, nos teatros, havia sempre grupos cantando e compondo os sambas-canções que ilustram o cotidiano das primeiras décadas do século XX. É certo que esse momento foi pouco profícuo até 1945, pois as rádios transmitiam notícias da Segunda Guerra em quase toda programação. Contudo, segundo Cravo Albin (2003), as noites boêmias da

“Paulicéia e de Copacabana” ainda embalavam-se na melancolia do samba-canção como uma caixa de ressonância do sentimentalismo brasileiro, fato que torna esse subgênero da canção popular brasileira um documentário das casas noturnas e de dezenas de cantores/as e compositores/as que nesse período atuavam.

Sobretudo na década de 1950, nomes como o de Carmélia Alves, conhecida como “rainha do baião”, interpretando principalmente composições de Luiz Gonzaga, Ângela Maria e Nora Ney, cantoras mais ligadas ao samba-canção. Posteriormente, Claudette Soares, intérprete do gênero bossa nova – ao lado de Maysa, destacaram-se por surgirem, no cenário musical, em um momento importante da história do país. Tratava-se do pós-guerra, quando o país recebeu diferentes influências culturais, entre elas, novos gêneros musicais estrangeiros, como foi o caso do *jazz*.

Nos primeiros anos de 1950, acompanhando a ambientação da canção brasileira, percebe-se que há um deslocamento geográfico em que se concentrou um maior número de compositores/as e cantores/as das canções populares, pois da Lapa e do Estácio, passam a circular mais pela Zona Sul do Rio de Janeiro, especificamente Copacabana, bairro de classe média e média alta. Os/as cancionistas também expressam uma maior melancolia nesse momento, instaurando o romantismo exacerbado no samba-canção e na eminente bossa nova. Nesse âmbito, a compositora Dolores Duran surge com um dos maiores repertórios melancólicos da história do samba-canção. A respeito de sua obra e trajetória, trataremos no último capítulo desta pesquisa, quando nos dedicaremos às três compositoras selecionadas para nosso estudo.

A visada titulação de realeza do rádio era ostentada por inúmeras jovens de meados do século XX. Cantar, para essas mulheres, representava uma forma de reconhecimento de sua importância no âmbito cultural, ainda que em suas canções as mulheres fossem representadas como românticas “rainhas do lar”. As irmãs Linda e Dirce Batista, Marlene e Emilinha Borba foram “Rainhas do Rádio”, sendo esta a primeira brasileira a apresentar-se no Teatro Olympia, de Paris, convidada por Edith Piaf (ALBIN, 2003).

Também interpretando os sambas-canções das décadas de 1930 e 40, esteve a cantora carioca Odete Amaral. No mesmo período, Dalva de Oliveira também atuava nas rádios e em shows da noite carioca. Sua carreira consolidou-se quando fez parte do Trio de Ouro, de 1936 até 1949, com seu companheiro Herivelto Martins e Nilo Chagas, parceria que, mais tarde, contribuiu para que fosse eleita “Rainha do rádio” em 1952. A cantora Elizeth Cardoso foi apresentada ao público por Jacob do Bandolin ainda na década de 30, e

segue a linha das intérpretes do samba-canção romântico. No caso da cantora Zilda, sua participação nas rádios e shows em boates noturnas se deveu à Zé da Zilda, seu companheiro amoroso. A dupla também atuou nessa época. Em homenagem ao esposo, Zilda compôs em parceria com Airton Borges e Adolfo Macedo os sambas “Vai, que depois eu vou” e “Vem me buscar”. A primeira canção quer mostrar que o amor é único e indissolúvel, pois o companheiro lhe é insubstituível, sem o qual resta apenas o sofrimento: “[...] Sei que vai pra longe / Não poderei esquecer / Já implorei ao Senhor / Não me deixe neste mundo a sofrer”.

Ao lado das cantoras e compositoras do samba-canção, a carioca Helena de Lima começou nos programas de rádio e, tão logo obteve sucesso, passou a compor suas canções. Em parceria com Maria Eugênia, compôs “Ausência”, um samba-canção dramático e melancólico em primeira pessoa, como se retratasse a alma feminina:

Ausência

(Helena de Lima e Maria Eugênia)

Ausência de alguém que me ama
É mágoa que não sei disfarçar
Saudade é uma vida incompleta
É dor que se traz no olhar

Ausência de alguém que se ama
É noite que não quer acabar
Mas se ouço os teus passos
e escuto a tua voz
Sorrio, voltaste enfim
[...]

Novamente, tem-se o retrato do sofrimento em função da ausência do ente amado. A canção popular representa um dos artefatos mais bem construídos para traduzir as frustrações, os desejos, as dores de amar. Compartilha, nesse sentido, com aspectos da poesia, pois, de acordo com Paz (1995), o amor está intimamente associado ao gênero lírico.

Em meados da década de 1950, o ritmo bossa nova passa a ganhar maior espaço nas rádios e nos shows das boates noturnas, ficando o samba-canção restrito aos grupos mais românticos e boêmios. Maysa destaca-se como intérprete e compositora dos dois ritmos. Uma de suas principais composições foi “Meu mundo caiu”, canção em primeira pessoa, representando um drama trágico-amoroso.

Nesse período, outros nomes inflaram o conjunto de intérpretes da bossa nova e, não raro, do samba-canção. Dóris Monteiro, Marisa Gata Mansa e Silvia Telles são exemplos desse grupo de mulheres cantoras que transitaram entre a rádio e a recém-chegada

TV no Brasil. Leni Andrade foi uma intérprete que pouco atuou no Brasil. Seus trabalhos alcançam sucesso a partir de 1960, principalmente depois de sua atuação no espetáculo *Gemini V*, atuando com Pery Ribeiro.

Rosinha de Valença foi compositora, cantora e violinista que atuou na música popular brasileira entre os anos 60 e 80. Apresentou-se em programas como *O fino da Bossa*, ao lado do parceiro instrumentista Baden Powell. “Usina de prata” foi uma de suas principais composições: “Usina de prata, / ninho de solidão. / Peguei tanto peixe n’água / dei um talho na minha mão / é lá que se vão meus ais / E as dores do coração [...]”. Rosinha de Valença contribuiu com a formação instrumental da bossa nova e participou do grupo “Brasil 65”, divulgando a canção popular brasileira por outros países.

Entre outras vozes femininas da bossa nova e do samba canção, já mencionadas, citamos Janet de Almeida, Rosana Toledo e Wanda Sá, três intérpretes de canções bossanovistas de compositores como Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto. Janet de Almeida também compôs ao lado de Haroldo Barbosa, Pereira Matos, entre outros.

Das intérpretes que nascem no seio da bossa nova estão Nara Leão, Clara Nunes – esta, numa linha mais voltada para as raízes afro-brasileiras – e Elis Regina, todas se destacando na década de 1960. Também em 1960, Elza Soares lança seu primeiro sucesso, “Se acaso você chegasse”. Seus estilos – samba, bossa nova, MPB, sambalanço, samba rock – ganham o país por serem múltiplos e inovadores. Beth Carvalho consolida sua carreira como compositora e intérprete na década de 1960, favorecendo a cultura popular das comunidades paulistas e cariocas em suas composições, em estilo samba-canção e bossa nova. Em 1965, Dona Ivone Lara se torna a primeira mulher a fazer parte da ala de compositores de uma escola de samba, com o samba-enredo “Os cinco bailes da história do Rio”, para a Império Serrano. Ao final dessa década, Clementina de Jesus também contribuiu com os sambas carnavalescos. Alcione iniciou sua trajetória no samba neste período, seguida por Leci Brandão¹⁷, compositora que iniciou a carreira na década de 70. Sandra de Sá também inicia neste período, contudo o apogeu de sua carreira foi registrado nos primeiros anos de 1980, com o Festival MPB 80, promovido pela Rede Globo de Televisão. Jovelina Pérola Negra, mulher de voz rouca e tom popular, tem participação do disco *Raça Brasil*, fato que a eleva no cenário musical em 1985.

¹⁷ <http://www.lecibrandao.com.br/>

Encenando nas tardes de domingo, os grupos do chamado Movimento Jovem Guarda, inspirados, muitos deles, em Elvis Presley e Beatles, também possuíam jovens mulheres interpretando e compondo os ritmos “iê iê iê”. Três delas se destacaram nas décadas de 60 e 70: Martinha, Vanusa e Wanderléia. Martinha é também compositora e possui suas canções em estilo romântico. Destaca-se em seu repertório “Eu daria minha vida”, composição cujo tema é o sofrimento causado por um amor que partiu. Não fica evidente se houve a morte ou o abandono, mas não há dúvidas de que um amor ausente quase sempre foi motivo para entristecimentos exacerbados das partes envolvidas em relacionamentos que foram abortados.

Nara Leão, Rita Lee e Gal Costa¹⁸ são algumas das poucas mulheres já experientes com a música, que representaram a fase tropicalista da canção brasileira. Nara Leão convive com a arte musical desde 1956, quando se matricula na academia de violão de Menescal e Carlos Lyra. Além de participar da discografia *Tropicália ou Panis et circensis* (1968), quando Nara Leão torna-se cantora de protesto e passa a apoiar as atividades dos Centros Populares de Cultura da UNE (CPC's).

Com a banda Os Mutantes, Rita Lee enveredou para o rock n'roll. N'Os Mutantes, Rita Lee permaneceu de 1966 a 1972; a banda participou do III Festival de Música Popular Brasileira, acompanhando Gilberto Gil na apresentação de “Domingo no parque”. Posteriormente, interpretou também o estilo bossa nova.

Na trajetória de 1960, o cenário musical passa a contar com a carioca Nana Caymmi, que venceu o I Festival Internacional da Canção em 1966. Também a baiana Maria Bethânia estreia como cantora na peça de Nelson Rodrigues, em 1963, *Boca de ouro*.

Diante de toda produção musical brasileira realizada até o final da década de 60, em que surgiram importantes compositoras e intérpretes, como vimos até aqui, muitos ritmos novos foram desenvolvidos a partir de arranjos advindos da bossa, do samba-canção, do rock, enfim. Todo conjunto de canções com esses e outros estilos, divulgadoras da cultura brasileira pode ser considerado canção popular, bem como a MPB representa um subgênero dentro dessa classificação. A denominação não exclui o lugar conquistado pelo samba-enredo, o samba-canção, a bossa nova e a jovem guarda, mas deles se nutre para dar corpo ao estilo subsequente, portador de uma crítica maior em relação à arte musical. Destacam-se, na passagem dos anos 60 para 70 os Novos Baianos, em que atuou como vocalista a Baby Consuelo.

¹⁸ Verificar FONTES.

Joyce Moreno transita nesse momento entre a bossa nova e a recém-chegada MPB. Em sua carreira artística e profissional, compôs, interpretou, apresentou programas de televisão. Joyce foi influenciada pelo *jazz* norte-americano e, por isso, gravou inúmeras canções de compositores dos EUA. Faremos um estudo mais aprofundado de sua obra no último capítulo desta pesquisa, quando trataremos especificamente das três compositoras selecionada para nossas discussões sobre o amor e intimidades do sujeito moderno.

A partir do final da década de 70 e início de 80, inúmeras cantoras e compositoras ingressaram na MPB, principalmente em razão dos Festivais Internacional da canção e de Música Popular Brasileira (I a VII FIC, e MPB 80 e MPB Shell 81 e 82). Desse período, sobressaíram-se Gal Costa, Miúcha, Elba Ramalho, Leila Pinheiro, Zizi Possi e Fafá de Belém. Todas intérpretes e/ou compositoras de ritmos diferentes, traçando diálogos entre samba-canção e MPB, além do rock, bastante disseminado no momento. O início da trajetória de Alice Ruiz na música também se dá na década de 70, contudo seu apogeu viria na década de 1990, quando suas composições foram gravadas por Itamar Assumpção, pela banda Blindagem, Alzira Espíndola e Cássia Eller, entre outros. As composições de Alice Ruiz serão parte de nosso *corpus* de análise e sobre a obra da compositora e sua trajetória na música, estudaremos posteriormente.

A mistura de MPB com samba-canção, rock e axé traceja a obra de outras cantoras e compositoras que se consolidam nas décadas de 1980 e 90. Ângela Ro-Rô, Ná Ozetti, Sueli Costa, Simone, Marina Lima, Tetê Espíndola, Adriana Calcanhoto, Daniela Mercury, Zélia Duncan, Ana Carolina e Marisa Monte¹⁹ são também importantes mulheres responsáveis pela manutenção da cultura musical brasileira, seja cantando ou compondo. Ora firmando um estilo mais romântico, ora mais agitado, com temas locais ou universais, suas canções buscam retratar as paixões, os vícios, manias, carências, enfim, imagens da psique de homens e mulheres contemporâneos/as e que representam os comportamentos sociais na contemporaneidade.

Recentemente, algumas novas cantoras e compositoras adentraram o campo da MPB resgatando composições mais antigas, com novas roupagens e novos ritmos, adaptados ao novo gosto do público. Luciana Alves, Mariana Aydar, Vanessa da Mata, Maria Rita, Fernanda Porto, Luciana Mello, Bebel Gilbeto, Paula Lima, Fabiana Cozza, Ana Cañas, Karina Buhr, Luiza Possi, Maria Gadú, Preta Gil, entre muitas outras, representam esse grupo.

¹⁹ Idem.

Uma safra de cantoras do estilo *pop* e *pop rock* emerge da indústria cultural da música, interpretando e compondo canções imediatistas, isto é, com rápida circulação e pouco tempo de vida ativa. O grupo é formado, entre outras, por Ivete Sangalo, Cláudia Leite, Wanessa Camargo. Outras que já estiveram na mídia, hoje são pouco lembradas. É o caso da dupla Pepê e Neném e da cantora Simoni, que migrou para a música gospel. O funk também se encaixa nesse conjunto de produções, além do sertanejo chamado “universitário”. São melodias que agregadas às composições visam mais ao ritmo que à reflexão acerca do que é tratado em sua temática. Isto não invalida o fato de suas composições influenciarem comportamentos agressivos em relação à mulher, pois, em sua maioria, essas composições são polêmicas formas de banalizar o sexo feminino e, não raro, vulgarizar as mulheres detalhando e explorando seus corpos.

O que se pretendeu até aqui foi realizar um mapeamento sobre a participação das mulheres em nosso cancioneiro, seja como cantoras ou compositoras. É necessário compreender, diante do exposto, que muitas vozes e punhos femininos contribuíram para a formação dos estilos musicais brasileiros, divulgando parte de nossa cultura com mais ou menos emoção, conforme seus respectivos estilos musicais. Logo, cumpre reafirmar que nossa pesquisa busca também demonstrar que as mulheres compositoras são importantes figuras que promovem a divulgação da cultura musical brasileira. Para ilustrar a próxima parte deste texto, selecionamos algumas canções que demonstram diferentes formas de representação da mulher brasileira nas canções de temática amorosa, compostas no século XX.

3.2 ESTILOS E IMAGENS NA MPB

A discussão sobre o entrecruzamento das vozes do/a poeta/isa e do chamado *eu lírico* tem ecoado nas teorias contemporâneas em que se defende a ideologia do sujeito empírico como fator determinante da elaboração da obra de arte.

O/a autor/a empírico/a, utilizando a nomenclatura de Umberto Eco (1994), corresponde ao sujeito histórico, promotor da obra de arte, do texto literário, da canção, dá forma “empírica” à tela, à escultura, à composição, enfim, trata-se do indivíduo cuja atividade o/a faz receber o *status* de artista. Num plano semelhante, porém distinto, a figura denominada por Eco de “autor-modelo” representaria o *eu lírico*, um fenômeno não-humano, mas que interfere na criação artística. Do mesmo modo, a *persona lector* possui suas duas

modalidades: leitor empírico e leitor-modelo. O primeiro é o ser humano que manuseia a obra de arte, está diante dela, a mentaliza. O leitor-modelo, embora não exista fisicamente, também interfere na apreciação da obra, na sua compreensão. Pode-se dizer que nesse processo há uma “via de duas mãos”: o leitor empírico se aproxima fisicamente da obra, enquanto o leitor-modelo absorve a mensagem. Nas palavras de Eco, “Um leitor-modelo encontra e atribui ao autor-modelo o que o autor empírico pode ter descoberto por um feliz acaso” (1994, p. 50). Analisando o perfil do “autor-modelo”, verifica-se que o traçado teórico de Bela Jozef constitui um bom exemplo, já que defende funções específicas para a autoria masculina e feminina. No texto *A Mulher e o processo criador* (1989), Jozef considera incorreta a afirmação de que literatura não tem sexo, pois dizer que uma obra de arte é assexuada significa afirmar que a vida também é. Por esse viés, não seria coerente apregoar uma perspectiva, via de regra, unificante de todo tipo de autoria. Não há apenas um autor-modelo, mas são diagnosticados autores-modelos, diante de diferentes contextos, assim como leitores-modelos. É possível explicar esse fenômeno a partir das estruturas econômicas e sociais que confiaram diferentes papéis aos homens e às mulheres. E tal condição se reflete no ofício do/a poeta/isa. Uma obra de autoria feminina, por exemplo, edifica-se nos vieses ideológicos de sua criadora, representando, dessa forma, um espaço de experiências socioculturais em que de maneira alguma se pode refutar a história a partir da qual foi gerada. As desigualdades de gênero encontram-se neste contexto inseridas. Não significa afirmar, contudo, que a obra de arte tenha o compromisso de representar a realidade tal como ela se organiza. No entanto, todo sujeito artístico transmite uma posição específica, influenciada pelo seu ambiente, pela sua história. Por outro lado, há obras de arte que de fato retratam uma realidade que poderia existir, diferente da realidade empírica. A esses textos, atribui-se o valor da transgressão, da insubordinação, da tentativa de desconstruir uma cultura das dominações.

Desse pensamento, propomos algumas discussões pertinentes ao nosso objeto de estudo, entre elas: verificar nesse processo de autoria (empírica e modelo) as relações de gênero. Quer dizer, se os Estudos de Gênero consideram distintas as consciências masculina e feminina na produção artística, especificamente no âmbito da canção. Pretende, assim, perscrutar algumas produções de autoria feminina que possam demonstrar alguma inclinação política e ideológica acerca dos relacionamentos amorosos ao longo do século XX e verificar se há, nesse sentido, um conceito marcado nessas produções.

Para melhor organizarmos essa discussão, endossamos o estudo de Xavier (2007), em *Que corpo é esse?*, sobre o modo como os corpos femininos são concebidos na

literatura de autoria feminina. Tomando de empréstimo as nomenclaturas de Xavier, tentaremos adaptar conceitos acerca dos corpos femininos representados em algumas composições. De imediato, sanções do papel feminino, a que as mulheres estão muitas vezes condicionadas, dialogam com o que se pode abstrair da realidade representada, conferindo a obra maior função social e instrumento de problematização das relações sociais.

Mas a literatura, hoje, também apresenta outras faces de uma sociedade moderna mais urbanizada, que mostra o convívio de diferentes realidades num mesmo contexto. Patrícia Melo, por exemplo, constrói personagens femininas de maior autonomia sobre suas decisões, como é o caso de Érica, do romance *O Matador* (1995); Sonia Coutinho resgata o mito de Lucrecia Bórgia para dar corpo à personagem feminina do conto “Os venenos de Lucrecia” (1978); Marina Colasanti dá vez, voz e linha para sua moça tecelã. É necessário afirmar que uma consciência da transgressão, não só em relação às desigualdades de gênero, como em outras formas de opressão, instalou-se em nossa cultura há algum tempo, porém, ainda é necessário que se invista em discussões visando ao desnudamento das práticas sexistas, dos discursos falocêntricos, entre muitas atitudes dadas como machistas, para que seja possível reavaliarmos o papel exercido pelas mulheres em nossa sociedade.

Assim como outras atividades artísticas operadas pela escrita em Língua Portuguesa, a canção brasileira retratou as mulheres de diferentes formas, em forte correspondência com a realidade dos relacionamentos sociais e, especificamente, dos relacionamentos amorosos. O que se pretende afirmar aqui é que as composições também constituem um importante registro da história das relações de gênero, pois descrevem o cotidiano das cidades, dos bares, das famílias, dos casos amorosos...

Nossas compositoras quase sempre recorreram a cotidiano brasileiro para tecer cenas da vida amorosa. O discurso da vida, conforme Bakhtin/Voloschinov, repete-se na arte. Quer dizer, se o relacionamento amoroso é bem sucedido, os pares são descritos em estado de felicidade, de realização. Ao contrário, um relacionamento amoroso instável representaria a infelicidade do homem e da mulher, nos fazendo compreender que o ponto de equilíbrio emocional do ser humano, nessa perspectiva, é, primordialmente, a presença de um/a companheiro/a em sua vida sentimental. Começamos pela canção de uma das primeiras compositoras do século XX: Maysa. De inclinação romântica e melancólica, seus sambas-canções demonstram, em certa medida, a generalização do mal estar causado pela ausência de uma pessoa amada. “Tarde triste”, que apresenta a *voz lírica* feminina, é exemplar nesse sentido:

Tarde triste

(Maysa)

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
 [...]

O gênero samba-canção, nas décadas de 1930 até meados de 1960 comportou, em sua maioria, composições de temática amorosa e, com ênfase, sobretudo, no sentimentalismo exacerbado. Seja feminina ou masculina, a voz lírica nesse repertório expressa mais sofrimento que felicidade quando o assunto tratado era um relacionamento amoroso. Percebemos na canção acima que a música representa uma forma de confissão, de mostrar ao mundo o arrefecimento do sujeito como consequência do rompimento na relação amorosa. Nessa canção, marcada pelo gênero feminino, a figura principal sucumbe às lembranças do amor passado, que ainda lhe angustiam. Em “Tarde triste”, o corpo feminino, apresenta uma disciplina, que é resultado de uma histórica carência das mulheres, por, talvez, acreditarem no único amor, na dedicação incondicional ao companheiro. Conforme Xavier, “as regras impostas convivem com a noção de carência sem solucioná-la, impedindo, porém, a desintegração. Trata-se de um corpo previsível, uma vez que ser previsível é tanto o meio quanto o resultado final das regras impostas” (2007, p. 58). Portanto, Xavier assimila a cultura a uma disciplina internalizada, depositada na educação das mulheres que vivem, em linhas gerais, para o amor. Nesse aspecto da representação do corpo disciplinado na literatura, Xavier busca subsídio em Foucault (1987) e Bourdieu (2005). O primeiro analisa na sociedade os “corpos dóceis” sob o domínio das disciplinas sociais. Segundo ele, “esses métodos que permitem o controle minucioso das operações sobre o corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar de ‘disciplina’ ” (FOUCAULT. Apud, XAVIER, 2007, p. 58). Nesse

sentido, o corpo feminino seria conduzido a uma disciplina do amor, isto é, para o completo aprisionamento, a mulher seria “educada” na sociedade para viver como sujeito passivo.

No caso de Bourdieu, o conceito de “violência simbólica” também se aplica à ideia de controle sobre o modo de agir e pensar da mulher, pois, nessa perspectiva, o domínio sobre o sexo feminino se dá de forma velada, diluído em práticas culturais que aprisionam a mulher dentro do universo doméstico sem que ela própria perceba-se depositária de uma ideologia dominante.

Do ponto de vista da autoria, revelar os desejos femininos em composições como “Tarde triste” traduz, de direito e de fato, uma forma de transgressão. Ao contrário de legitimar o “destino de mulher”, a canção registra uma forma de protesto, tímido, mas que deixa claro o estado de insatisfação da mulher.

Na mesma esteira, a canção de Rosinha de Valença, “Madrinha lua”, compartilha do sentimentalismo arraigado na consciência de parte das mulheres brasileiras que esperam incondicionalmente um amor para alcançar a plena felicidade. O pedido feito à lua ecoa certo misticismo, como se a figura feminina desenhada nessa composição recorresse a outras fontes para encontrar um companheiro. Canções como essa, e “Tarde triste”, de Maysa, põem às claras o modo como algumas mulheres se comportam diante das relações sociais, desincumbindo-se do silenciamento ao revelar angústias da solidão. O recurso aos elementos da maternidade e família são próprios do Romantismo.

Madrinha lua
(Rosinha de Valença)

Minha madrinha lua
Traz um amor pra mim
Bem depressinha agora
Oh madrinha
Traz um amor pra mim
Minha madrinha lua
Você também não namora
Anda assim com eu
Oh madrinha
Ando sozinha agora

Sob a ótica da representação feminina, marcada nessa composição pelo adjetivo feminino “sozinha”, tem-se, em tom de confissão, o desejo da mulher por encontrar um amor, pois, conforme a canção, estar sozinha representa um estado “negativo”, isolado, solitário, comparado à lua, também solitária. A simbologia da “lua” em canções de temática

amorosa é comum principalmente por ser um vocábulo também do gênero feminino e por habitar, só, as noites, momento em que a solidão ecoa na cidade. Novamente é possível falar em transposição de “convenções” comuns às mulheres, pois tem-se em “Madrinha lua” a revelação do desejo feminino, à revelia de seu silenciamento.

Marcadas por um estilo mais fragilizado, porém destituído do sentimentalismo exacerbado, estão as representações de figuras femininas em canções da Jovem Guarda, que se desenvolveu e consolidou-se nas décadas de 60 e 70. Nelas, as mulheres também sucumbem às promessas de amor, ou esperam eternamente por seus pretendentes, contudo a carga emocional é menor que a do samba canção. Ou seja, são escassas as composições que ilustram o desespero da mulher diante da solidão. Em uma canção de Martinha, vemos que a ênfase não recai sobre a declinação da figura feminina solitária, mas sobre o sentimento mantido mesmo ao final do relacionamento:

Eu Te Amo Mesmo Assim
(Martinha)

Vieram me contar que você diz que não me quer
Mas que você me tem a hora que você quiser
Que sou apaixonada e você tem pena de mim
Não ligo e só respondo que eu te amo mesmo assim
[...]

Em canções como essa, percebe-se que o momento histórico correspondente ainda equaciona fortes traços da cultura patriarcal sob a égide de discursos que maculam a identidade feminina autônoma, configurando em seu lugar corpos disciplinados e obedientes (XAVIER, 2007). Mesmo assim, o fato de a mulher amar o homem que a insulta consiste num sintoma dos comportamentos atuais, pois, ainda que lhe seja apresentada a liberdade sexual, prefere alimentar seu aprisionamento no relacionamento não correspondido.

Após o período mais melancólico que marcou o samba-canção no Brasil – entre 1940 e 1960 – fase em que surge a compositora Dolores Duran, inicia o estilo bossa nova e, pouco tempo depois, tem-se o triunfo da Jovem Guarda, percebemos certa transgressão dos padrões sociais para as mulheres. Trata-se de um momento histórico marcado pela emancipação feminina, que revela maior participação em diferentes discussões, em diferentes formas de agir e pensar. A lei que garantiu o voto feminino e a elegibilidade das mulheres na política, o crescente ingresso de mulheres em universidades, como foi

mencionado anteriormente, são alguns dos fatores que contribuíram para as tentativas de desconstrução do sistema patriarcal. Uma canção de Leci Brandão expressa o desprendimento da mulher em relação às formas de aprisionamento sociocultural, resultante, assim, das novas posturas da mulher brasileira.

Mulher de Fibra

(Leci Brandão)

Não faz esse jogo comigo,
porque eu não mereço castigo,
sou mulher de fibra,
e já que você me ignora,
eu acho que chegou a hora de valorizar.

Quantas vezes eu fui o seu ombro amigo,
dei carinho, amor, cobertor abrigo,
quantas vezes eu me dediquei,
quantas noites em claro eu passei,
não dá mais pra viver esse amor bandido.

Porque você não vai embora,
se a vida é bem melhor lá fora,
siga o seu caminho e vai de vez,
se agora me propõe conserto,
vai ter que seguir no meu jeito,
eu quero é ser feliz.

Decretar a autonomia no relacionamento amoroso é uma forma de demonstrar que a figura feminina quer garantias de escolha, seja para viver sozinha ou aceitar um relacionamento instável, sem que isso represente pura solidão e sofrimento. Diferente, portanto, das canções anteriores, “Mulher de fibra” não reproduz o modelo feminino fragilizado, mas aponta as formas de se desvencilhar de uma relação instável. O corpo feminino em canções como essa é caracterizado pela liberdade, pela busca da identidade de mulher, como um sujeito de sua própria história, de seu próprio discurso. Conduzir suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento, eis a noção de corpo liberado para Xavier (2007).

Numa perspectiva um pouco diferente, a composição de Bebel Gilberto, em parceria com Dé e Cazusa, contempla um conceito mais contemporâneo acerca dos relacionamentos amorosos, desprendido, inclusive, das convenções que ainda circulam em sociedade. Nela, a representação da figura feminina resvala na promiscuidade, sugerindo ter

sido abordada por alguém que lhe deseja e pede para mudar de vida. Trata-se, portanto, de uma face da mulher moderna, singular nas representações em textos de autoria feminina:

Mulher sem razão

(Bebel Gilberto, Dé e Cazuza)

Saia desta vida de migalhas
 Desses homens que te tratam
 Como um vento que passou
 Caia na realidade, fada
 Olha bem na minha cara
 Me confessa que gostou
 Do meu papo bom
 Do meu jeito são
 Do meu sarro, do meu som
 Dos meus toques pra você mudar
 Mulher sem razão
 Ouve o teu homem
 Ouve o teu coração
 Ao cair da tarde
 Ouve aquela canção
 Que não toca no rádio
 Pára de fingir que não repara
 Nas verdades que eu te falo
 Dê um pouco de atenção
 Parta, pegue um avião, reparta
 Sonhar só não dá em nada
 É uma festa na prisão
 Nosso tempo é bom
 E nem vemos de montão
 Deixa eu te levar então
 Pra onde eu sei que a gente vai brilhar
 [...]

A autonomia sobre o corpo representa o triunfo da emancipação. Em “Mulher sem razão”, novamente instaura-se o corpo liberado no sentido de considerar questionáveis os elementos opressores sobre o corpo e a decisão da mulher sobre seu destino.

As atitudes femininas, os corpos femininos, os desejos das mulheres estão marcados nas composições, assim como o seu papel social – seja o de superar a vocação para o sofrimento, ou entregar-se aos sentimentos que fragilizam homens e mulheres. Em cada canção, em cada período do século XX, é possível perceber que os conceitos acerca do amor e do perfil das mulheres brasileiras transformam-se ao lado das mudanças na sociedade.

A arte não constitui um mero reflexo da realidade, mas por meio da arte é possível compreender peculiaridades do cotidiano, das relações sociais, que, muitas vezes, não despertam atenção a olhos nus. Nosso cancioneiro reflete e crítica os costumes e

conceitos, sobretudo acerca dos papéis destinados aos homens e às mulheres. No caso das canções selecionadas, a dissolução das culturas por aqui disseminadas, incutidas no inconsciente das compositoras, mostra traços da modernidade que desconhecemos, ou que conhecemos e não avaliamos com as mesmas lentes do escritor. Nesse sentido, destacam-se as composições em primeira pessoa, que de algum modo traduzem o estado emocional das mulheres, como se fossem gritos, confissões sobre suas carências, necessidades, ou frustrações, do mesmo modo que representam relacionamentos bem resolvidos.

Por outro lado, canções de autoria masculina interpretadas por mulheres podem sinalizar uma atividade distinta. Ao assumir uma composição, expressá-la, dramatizá-la, as cantoras/intérpretes levam consigo uma identidade outra, tracejada por um discurso, em geral, masculinizado, que propõe uma interpretação particular do universo feminino. No tópico que segue, tentaremos impetrar um estudo que examina o processo de composição e interpretação como atividades distintas, mas que possuem um elemento em comum: a canção.

3.3 COMPOR E INTERPRETAR: ATIVIDADES DISTINTAS

Ruth Finnegan, em seu artigo *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* (2008), observa que a arte musical retira as palavras do uso banal e lhes garante tanto o estatuto de arte como o de performance. A música se confunde com a poesia, principalmente com a poesia oral, pois inclui diferentes formas de canto, entoação, declamação e, não raro, dramatização. Enfim, a canção já é uma experiência humana, provada por todos/as. Palavras cantadas em canção e poesia são atividades emergidas de um mesmo contexto, qual seja, o da emoção lírica.

Na arte de compor para uma canção, texto, melodia e performance operam em conjunto. Contudo, o ato de interpretar uma canção pode ferir este processo, pois há fatores determinantes que impedem o/a intérprete de adentrar o universo da canção de forma plena. Vamos aos fatores.

É sabido que a canção é um gênero híbrido, formada por duas principais categorias: composição e melodia. Cada um desses elementos possui uma autoria, que pode se concentrar num mesmo sujeito empírico, ou numa dupla de cantores, ou um compositor e um músico, e, ainda, compositores podem preparar uma composição em parceria, assim como a melodia pode ser organizada e instrumentalizada por duas ou mais pessoas. Diante desse

processo, o/a intérprete assume um conjunto de ideias advindas da experiência de outros indivíduos, e delas se apropria no instante da interpretação.

Ao pensar num determinado tema, o/a compositor/a lança mão de um repertório de termos particulares a seu discurso, ideias que traduzem, muitas vezes, seus conceitos. Salvo exceções, uma canção de autoria masculina irá reproduzir uma ideologia pertencente ao universo masculino. Já a melodia – ou a musicalidade – incumbe-se da emoção, como ressalta Finnegan:

A “canção” é frequentemente vista como a combinação de “música” e “poesia” (ou “literatura”) – ambas em geral tomadas como duas artes distintas e analisadas em termo de comparação e contraste [...]. Por outro lado, temos (discutivelmente) a natureza representacional e cognitiva dos elementos verbais – as palavras são capazes de descrever e reportar coisas específicas de uma maneira que a música não pode – como contrapartida à eminente capacidade da música de exprimir emoções e “climas”. O modelo mais recorrente foi o de associar o “sentido” ao texto, e o “som” e a emoção à música (2008, p. 18).

Na perspectiva assinalada por Finnegan, a melodia é doadora de emoção à canção, pois a composição isolada se ajustaria aos moldes do poema, enquanto a canção está para a poesia. Vista por esse ângulo, a canção merece ser concebida não apenas como texto, mas como performance.

De acordo com Finnegan, para analisarmos uma “palavra cantada”, é preciso entender a canção como uma encenação por meio da voz, pois é na performance da voz que a canção vai durar no tempo. O que se pode depreender dessa assertiva é que uma composição resiste se possuir um sentido coerente. E, por sua vez, uma canção resiste ao tempo se possuir uma performance coerente.

Pensando no papel de uma intérprete que se apropria do discurso veiculado em composições de autoria masculina, entende-se que a partir do instante em que sua voz performatiza tais canções, torna-se também portadora da ideologia nelas inscrita. Contudo, não se pode afirmar que o/a cantor/a compartilha dos mesmos ideais e pensamentos do/a compositor/a. Sua interpretação é portadora da mensagem, todavia sua performance é semelhante à de um/a ator/atriz: trata-se de papéis desempenhados, que existem no âmbito da ficção. Casos como o de “Ai que saudades da Amélia”, que já foi interpretada pela cantora baiana Márcia Castro: “Nunca vi fazer tanta exigência / nem fazer o que você me faz. / Você não sabe o que é consciência / nem vê que eu sou um pobre rapaz. / Você só pensa em luxo e riqueza, / tudo que você vê você quer. / Ai, meu Deus, que saudade da Amélia, / aquilo sim é

que era mulher”; da canção “Meu pranto ninguém vê”²⁰, por Elizeth Cardoso: “Canto / pra fingir alegria. / Canto / pra matar nostalgia. / Aquela ingrata é culpada / do meu sofrer não ter mais fim / e a malvada ainda acha / que tem o direito de zombar de mim”; e, ainda, a canção “Sai do caminho”²¹, por Dalva de Oliveira: “Junte tudo que é seu, seu amor, seus trapinhos. / Junte tudo o que é seu e saia do meu caminho. / Nada tenho de meu, / mas prefiro viver sozinho”, exemplificam essa ideia. Elas compõem o rol de canções que tratam a mulher como objeto de desejo e de manipulação masculina; foram interpretadas por mulheres, mas suas performances não representam declarações de submissão. Moraes compreende que

Por tratar-se de um material marcado por objetivos essencialmente estéticos e artísticos, destinado à fruição pessoal e/ou coletiva, a canção também assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias do autor e de seu universo cultural. Além disso, geralmente uma nova leitura é realizada pelo intérprete/instrumentista. E, finalmente, o receptor faz sua (re)leitura da obra, às vezes trilhando caminhos inesperados para o criador (2000, p. 211).

Diferentemente, o ato de compor, para as mulheres, representa a oportunidade de externar modos de ver e interpretar o mundo. A interpretação, por sua vez, é uma encenação. Canções de autoria feminina podem revelar os anseios femininos, assim como as transformações por que passaram nos âmbitos público e privado, além contribuir com o desnudamento dos seus desejos ocultados em função de paradigmas culturais. Nesse caso, as composições primeiras do século XX, de punho feminino, demonstram que havia, por assim dizer, concepções de amor diferentes daquelas que hoje circulam em nossa sociedade. Mas, ainda que sejam observadas transformações sociais no que diz respeito à mulher e seus relacionamentos – o contrário também é verdadeiro – não é possível submeter essas composições às mesmas leituras que são feitas das manifestações femininas na história. Marcas de transgressão ou de afirmação da cultura são observadas desde que as mulheres passaram a compor para a arte musical.

A atividade de linguagem imbricada no processo da composição revela, diante do exposto, que a canção retrata, modifica, simula as práticas sociais e culturais que regem nossa sociedade, revelando também as consciências em torno do papel que a mulher desempenha, seja no âmbito público ou no privado, isto é, papéis sociais claramente envolvidos com a economia e a política (PERROT, 2005). É interessante reafirmar que no

²⁰ Composta por Aaulfo Alves e José Gonçalves

²¹ Composta por Custodio Mesquita e Evaldo Rui

mesmo *locus* ocupado pela literatura brasileira, as canções representam materiais artísticos dos quais emanam traços de nossos comportamentos, principalmente no que concernem às relações amorosas. Portanto, é coerente afirmar que conhecemos e reconhecemos a história do amor através das canções cantadas e pensadas por mulheres, pois considerar a composição como material artístico, produzido por sujeitos e inserido em contextos históricos, significa atribuir valor sociocultural a essas canções. Nesse sentido, verifica-se que uma canção deve ser examinada a partir dos pressupostos advindos de seu contexto de produção, que nem sempre possuem as mesmas condições de recepção e armazenamento.

A referência à *voz lírica* feminina não ocorre apenas em canções compostas por mulheres. Embora tenhamos um número bastante reduzido de canções de autoria masculina, cujo eu poético se declare feminino, é possível averiguar que os homens do nosso cancionário sinalizaram também para outras expressões que não julgam ou submetem a mulher a papéis submissos. Antonio Maria compôs, por exemplo, “Menino grande”, uma canção que mostra de forma sutil o carinho por parte de uma mulher: “Eu gosto tanto / do carinho que ele me faz, / faz tanto bem / o beijo que ele me traz”. O sentimento declarado por uma mulher não lhe coloca em condição passiva, de obediência. Julga-se, ao contrário, que a atitude em anunciar seu amor ao mundo corresponde ao deslocamento dos espaços do silêncio para os da voz.

As canções que serão analisadas na última parte desse trabalho trazem em seu bojo o modo como os relacionamentos amorosos são nelas retratados. Devido a esse objetivo, propusemo-nos a investigar três compositoras que atuaram em diferentes momentos do final do século XX, demonstrando suas performances no contexto histórico e cultural de suas épocas: Dolores Duran, que compõe entre na década de 1950; Joyce Moreno, esta em sua primeira fase, que se inscreve entre 1970 e 1980; e, por fim, Alice Ruiz, que dedicou-se às suas composições a partir de 1985. Todas possuem relevante repertório de canções, muitas de temática amorosa, e, portanto, representam modos particulares de se compreender o amor. Percorrida essa etapa, nas páginas seguintes, apresentam-se formas desenhadas do “amor” na vida e na arte, pelo viés da canção de autoria feminina. Expressões e práticas amorosas portadoras de um novo perfil da mulher brasileira destacam-se no repertório que seguem declarando os sentimentos e necessidades antes velados. Trata-se de uma arte que idealiza e cria uma realidade contígua ao que realmente o “amor” representa em nossa sociedade. A respeito disso, seguimos discutindo o amor na MPB.

4 POÉTICAS E AMORES EM PROCESSO

Do ponto de vista acadêmico, examinar os elementos estruturantes de uma composição não inviabiliza a análise dos aspectos culturais imbricados nas canções. Se mapeássemos a história do cancioneiro popular do Brasil, veríamos que muitos compositores foram mais intuitivos que técnicos ou graduados nessa arte. A sensibilidade e a sabedoria popular, nesse caso, seriam as alavancas acionadas para produção de belas canções brasileiras. Seja ao contemplar uma paisagem, seja, em tom de confissão, expressar dores ou alegrias, a canção transformou-se num “veículo” tracionado por diferentes emoções. As melhores escolas de música, como disse Tom Jobim, são as várias partes do mundo.

Mas é inegável que as experiências estéticas e culturais se refletem na arte, e essa arte musical proporciona ao/à compositor/a elevação e aprimoramento no processo de composição. Podemos considerar, nesse sentido, que se desenvolve uma práxis musical quando as “teorias”, isto é, os conceitos acerca dessa arte, surgem de práticas-experiências.

Ao partir de uma idéia, um clima e de uma estética, o/a compositor/a se apropria de três dos fundamentos para iniciar seu texto (ADOLFO, 1997). A ideia corresponde à temática que circunstanciará a composição, e que pode emergir de uma dor, de uma cena observada, de um sonho, uma fantasia, um estranhamento, entre outras situações imaginadas e recriadas. O clima e a estética seriam indissociáveis, ou seja, canções mais tristes são favorecidas por climas mais depressivos, boêmios. Da soma advinda do clima e da estética, pode-se extrair o estilo musical de alguns/mas compositores/as, principalmente os que possuem marcas peculiares, através das quais identificamos suas características. No caso de Maysa, compositora mencionada anteriormente, é possível abstrair de sua escrita um estilo amoroso-depressivo, pois a maior parte da atuação musical ocorreu nos bares noturnos, oscilando entre a bebida e a forte personalidade, numa época em que a representação dos amores estava a florada, sobretudo no samba-canção. É certo que não se deve impor um rótulo ou uma marca intransponível para qualquer artista. Todavia, é possível observar algumas tendências que possibilitam traçar-lhes um perfil. Ora, devem-se a esse processo as características musicais de Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz, de que trataremos adiante.

No campo da música, há diferentes tipos de estilos que, segundo Adolfo (1997), promovem rótulos na figura representada. Há, por esse ângulo, compositores/as do samba-canção, do samba carnavalesco, bossa nova, MPB, pop, valsa, pagode, sertanejo,

sertanejo universitário, entre outros, e que, na maioria das vezes, não migram entre os subgêneros. Como vimos no primeiro capítulo, a idéia de gênero e subgênero, no âmbito das canções, promove um “acordo” entre diferentes atores envolvidos nesse contexto: quem produz, quem faz circular e quem consome.

Os estudos realizados até aqui nos fazem compreender que meios e fatores sociais são fundamentais na expressão das formas de amar. Se os homens da canção brasileira contemplaram o sofrimento, as traições e os prazeres dos relacionamentos amorosos nas suas canções, as mulheres que contribuíram com essa arte também o fizeram. Chegamos a esta etapa da pesquisa com a idéia de que a canção popular brasileira, bem como a MPB, são instrumentos tradutores das diferentes formas de conceber o amor, um grande painel de imagens publicadas no ensejo das transgressões de gênero.

Duas questões circunscrevem esta pesquisa, nesse sentido: as canções estudadas aqui cumprem o papel de representar, através de uma estética particular, as emoções e práticas amorosas vislumbradas nos tempos da modernidade? As composições, ao contrário de legitimar um papel de submissão, revelam marcas da transposição de valores sociais impostos às mulheres de seus respectivos períodos? Viemos, no transcorrer de nossos argumentos, tentando responder a essas perguntas, fazendo-se, assim, delinear este debate. Neste capítulo, voltado para a leitura do *corpus* da pesquisa, o objetivo é apontar, por meio dos valores estéticos e socioculturais das composições selecionadas, os sentidos/manifestos sobre o amor, ou seja, práticas amorosas que as compositoras tiveram a sensibilidade de abstrair do cotidiano brasileiro e que se destacam nesse contexto por representar o desnudamento dos desejos femininos.

Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz são três nomes importantes da arte musical brasileira, que, em diferentes momentos, compuseram (novos) signos do amor em suas canções. O olhar artístico de cada uma delas sobre os relacionamentos amorosos temperou expressões dos seus sambas-canções e MPBs. Cada uma dessas mulheres, em três momentos do final do século XX, absorveu as tensões sociais, as práticas de linguagem, comportamentos esperados por homens e mulheres, as mudanças socioculturais, enfim, observando também de que maneira os relacionamentos amorosos eram concebidos e vivenciados, para, em seguida, discutir o que é socialmente “apropriado” ao comportamento feminino.

A seleção das composições a que nos propusemos examinar foi determinada, é claro, pela temática que delinea esta pesquisa. Procuramos destacar no

repertório de cada uma das compositoras já mencionadas as canções que retratam o relacionamento amoroso, independentemente do seu contexto. Foram, contudo, excluídas dos três repertórios as canções que teriam sido apenas interpretadas pelas três. Um importante detalhe que cumpre aqui assinalar corresponde às parcerias, cujo preparo de algumas canções, contou com a participação de músicos e instrumentistas. Porém, apenas a composição passa pelo crivo das análises, eximindo-nos da tarefa de problematizar as melodias e os arranjos musicais. Desse modo, para fundamentar nossas leituras, buscamos os conceitos sobre práticas amorosas verificadas na modernidade, como as de Octavio Paz (1993), Foucault (1984), Barthes (1989), Bauman (2004) e Giddens (1993), entre outros estudiosos observadores dos novos signos da intimidade e dos amores modernos.

4.1 DOLORES DURAN: AMORES E SEPARAÇÕES

*Há que assim se ver Dolores
como uma artista capaz
de dissecar os amores
em porções de dor e paz.
("Dolores Duran", Sandro Rebel)*

O samba-canção recebeu Dolores Duran nos idos de 1950, quando a cantora inicia sua carreira com pouco mais de 20 anos. Adiléia Silva da Rocha irrompe o cenário musical carioca somando-se aos cantores ultrarromânticos, que davam voz às composições imbuídas das dores de amar e da solidão – as chamadas “músicas de fossa”.

Seu ingresso para o universo artístico se deu logo na adolescência, após a morte do pai. Com as dificuldades financeiras da família, Dolores trabalhou desde muito jovem para assegurar a sobrevivência, o que também impediu a conclusão de seus estudos nos anos primários. Prioli Jayme (2000) lembra que a cantora foi autodidata e cedo aprendeu a cantar em outras línguas, ouvindo músicas em inglês, francês, espanhol, italiano. Esse requisito garantiu-lhe emprego como cantora em boates noturnas do Rio de Janeiro. Foi em ocasiões como essas que Dolores Duran conheceu Sérgio Porto, Antonio Maria, Maysa e Marisa Gata Mansa, seus mais íntimos parceiros na música e na boemia. De acordo com Ruy Castro (2008), a convivência com jornalistas, literatos e compositores cariocas da época lhe ensinou a valorizar o seu *spleen* e, quando começou a compor, assumiu em sua postura as desilusões amorosas de própria experiência.

A década de 1950 marca uma importante fase na carreira de Dolores Duran. Foi quando passou a cantar em sofisticadas boates cariocas e frequentar a noite com mais intensidade e dela abstrair a matéria-prima dos seus sambas-canção. Nas madrugadas, Dolores Duran cantava, bebia, compunha, ouvia boleros e sambas. Nessas interseções, iniciavam-se e terminavam alguns casos amorosos. Na crônica de Antonio Maria, escrita um dia após a morte da compositora, insinua-se não apenas sua discrição, mas, também, seu intimismo romântico, percebido nas composições e em seu comportamento:

Vi-a, pela primeira vez, no Vogue. Cantava escondidinha, fora de luz, atrás do saxofonista. Quase não se lhe via o rosto. [...] 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?’ (ALBIN, 2002).²²

As saídas noturnas favoreciam a expressão intimista da compositora. Se, por um lado, parecia, aos olhos do cronista, absorver as paixões ao seu redor, por outro, a solidão lhe acompanhava nas mesas dos bares da noite carioca e nas metáforas de suas composições. Porém, mesmo insistindo num estranho isolamento, Dolores Duran preferiu uma vida de excessos, intensa. A frase de Lupicínio Rodrigues “é na noite que se faz música, que se diz poesia com mais sentimento e onde, enfim, o amor é mais amor” vai ao encontro da imagem que Dolores Duran deixou para a canção popular brasileira. Os versos da compositora fluíam nos intervalos das apresentações, na alta madrugada, improvisados em guardanapos de papel e lápis de maquiagem, enquanto o pensamento se organizava ao observar as cenas da vida noturna carioca. No bairro Copacabana, os anos de 1950, no perímetro mais minado, como sugeriu Sérgio Porto, o famoso Beco das Garrafas e outros minúsculos espaços, como o Bacarat, uma cantora norteamericana, Ella Fitzgerald, aplaudiu com entusiasmo a Dolores Duran que interpretou “My funny Valentine”. Em outros lugares famosos da noite carioca, Vogue, Beguine, Montecarlo, Casablanca e O Cangaceiro eram apenas passageiros e embriões da noite para Dolores Duran, ao lado de seus companheiros também boêmios.

²² Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/dolores-duran/clips> Acesso em 09 de jun de 2012.

O cotidiano noturno de Copacabana pode ser traduzido pelas crônicas cariocas da época. Dentro de bares, restaurantes e boates, a alta sociedade, os cronistas, a imprensa, políticos, músicos, compositores, enfim, visitavam as noites com diferentes ensaios, acordos, promessas e as canções como parte daqueles cenários. A música era uma das principais atrações dos bares e casas noturnas, dos mais requintados aos mais populares. Ao mesmo tempo, tornava-se cada vez mais acessível a canção para a sociedade brasileira através das emissoras de rádio nacionais. O samba-canção, como vimos no primeiro capítulo, foi gradativamente atingindo uma dimensão mais ampla, construindo parte do cotidiano cultural dos espaços cariocas e, não raro, paulistas. De fato, estabelecia-se um eixo de produção e maior circulação da canção brasileira entre Rio de Janeiro e São Paulo. As canções ilustravam, todavia, um conjunto de valores e costumes conservadores em crise na sociedade urbana, o que apontava os primórdios das transformações que se consolidam nos anos 60 e 70. Os personagens desse cenário demonstram os conflitos afetivos comuns ao momento. Dolores Duran observava tal cenário.

O primeiro disco de Dolores Duran foi a público em 1952, com dois sambas para o carnaval do ano seguinte: “Que bom será”, de Alice Chaves, Salvador Miceli e Paulo Marques, e “Já não interessa”, de Domício Costa e Roberto Faissal. Contudo, sua projeção no cenário musical brasileiro ocorreu em 1954, quando gravou “Canção da Volta”, de Antonio Maria e Ismael Neto. No ano seguinte, a canção “Pra que falar de mim”, de Ismael e Macedo Neto, foi gravada por Dolores, fator que a aproximou de Macedo, com quem ficou casada por três anos.

A primeira composição de Dolores Duran é de 1955. Feita em parceria com Tom Jobim, “Se é por falta de adeus” tornou-se uma das canções mais melodramáticas da época. A experiência desta compositora com a boemia só poderia ter acontecido em Copacabana, ao lado de figuras como a do cronista Antonio Maria e do poeta Vinícius, relata Matos (1997). O que se criava nas noites, em meio aos goles de bebidas alcoólicas e aos tragos do cigarro, seria bem diferente daquilo que se compunha sob a luz do sol. Os signos da noite, em suas canções, eram representados pela escuridão, solidão, tristeza... imagens de uma melancolia aliada às paixões quase nunca correspondidas. Sua trajetória foi curta. Em 1959, e com poucos verões de sucesso, morreu aos 29 anos após apresentar-se no Little Club, dia 24 de outubro. O motivo: colapso cardíaco. De acordo com a autora de sua biografia, Maria Izilda de Matos, na noite de sua morte, Dolores chegou a casa ao amanhecer, foi para o

quarto, e avisou sua funcionária: “Não me acorde. Estou muito cansada. Vou dormir até morrer” (1997, p. 60).

Dolores Duran foi um expoente como cantora e compositora do samba-canção. Ao lado de Maysa Matarazzo, Nora Ney, Dalva de Oliveira, entre outras mulheres, consolidou a exaltação do amor romântico pela voz feminina. As canções de sua autoria confirmam um movimento cancionista desse período, em que se vislumbravam expressões melancólicas e dramáticas da vida noturna.

Inserida na carreira artística, Dolores Duran, de imediato, rompeu fronteiras culturais no campo da canção popular brasileira. A atuação nas rádios, nos palcos, casas noturnas, com o aval da família, não era comum a uma mulher da época. Conforme afirma Faour “naquele tempo a carreira de cantora era muito mal vista para as moças de família” (2010, p. 08), o que implica no perfil de uma mulher à frente de sua geração, na vida pessoal e artística.

A carreira de Dolores Duran se consolidou justamente na fase de transição entre os meios de comunicação tradicionais e modernos, e de desenvolvimento da indústria cultural no Brasil. Todavia, o momento ainda não proclamava a popularização da canção brasileira, no sentido de ser acessível a toda população. Tornou-se ícone do subgênero, ao estilo mais romântico, em correspondência com os anseios da sua geração contemporânea.

A vida noturna era o clima mais coerente com as composições da cantora romântica. Sempre ao estilo samba-canção, suas canções tratam, de diferentes maneiras, das dores e dos sofrimentos por amor. Muitas marcas e expressões da noite, como já foi mencionado, são frequentes em suas composições. Um exame mais minucioso de sua obra mostra que há diferentes faces e perspectivas sobre os relacionamentos íntimos, tudo isso balizado pelas grandes decepções amorosas que a própria compositora vivenciou.

4.1.1 Canções de Expectativa

As inquietações de Dolores Duran se revelam em suas canções. Embora o “eu lírico” venha marcado na maioria delas, como uma característica de personalidade e até mesmo de singularidade, não se pode negar a identidade da mulher que compôs, tampouco a dramaticidade com que essas canções foram (e ainda são) interpretadas. Sua linguagem, bastante romântica, era prosaica, assim como era simples sua postura. O que se destaca em sua carreira é justamente a sensibilidade com que tratava dos temas amorosos na canção e seu

estilo mais rebelde, tudo com simplicidade artesanal. Ambos os fatores configuravam em inovações para a cultura brasileira, que se encontrava, nesse período, em formação de identidade. Dolores Duran, ao lado de Maysa, inova o cenário musical por representar a síntese do amor e do seu próprio estilo musical. E estar ideologicamente à frente do seu tempo lhe proporcionou integrar grupos artísticos importantes, participar da *Era de ouro do Rádio* e ter sua obra reconhecida no Brasil. Aqui, a mulher protagoniza não só no conjunto de compositores do samba-canção, mas também nos palcos. Dolores emplaca sua voz e assina seus versos quando raramente a figura feminina rompia com o universo privado.

Um traço de suas frustrações, que assumia ter justamente por amar demais, era o medo da solidão, um elemento constante em sua obra. Uma composição sob o viés do “sofrimento humano”, extensivo ao relacionamento amoroso, resulta na declaração sobre o que mais temia acontecer em sua vida: ficar sozinha. Eis o estilo de “Solidão”:

Solidão

(Dolores Duran)

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

Vivendo para um 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 comigo²³

O sujeito amoroso é perseguido pela dor e o amor é um sentimento complexo nas canções de Dolores Duran. Nessa composição, não há uma experiência amorosa em relato. Ao contrário, há lamentações devido ao fato de o sujeito lírico não possuir um amor que lhe proporcione felicidades. Não se trata simplesmente de manter um relacionamento. Este deve ser marcado por momentos de alegria, não de sofrimento, como expressa a primeira estrofe.

A julgar os desejos explicitados no segundo parágrafo, o sujeito lírico demonstra carregar marcas dolorosas em suas experiências românticas. Se para deixar um campo de sofrimentos bastaria “qualquer coisa verdadeira”, nota-se que seu passado está manchado com mentiras envolvendo outros amores. Esta seria uma forma de expor sua

²³ CD *A música de Dolores Duran*. São Paulo: Lua Music, 2007.

vontade de eliminar as dores que os relacionamentos lhe causaram, sendo, portanto, um ato de arrependimento pela provável dedicação aos amores passados. Barthes (1989) indaga sobre a função das lágrimas diante das paixões do sujeito, o que pode ser explicado pelo romantismo mais ou menos intenso em sua vida. Assim, as lágrimas mencionadas na canção estão relacionadas ao corpo apaixonado e ao estado sentimental do sujeito. Outra menção ao sofrimento decorrente do relacionamento amoroso em crise, no *Fragmentos do discurso amoroso* (1989), é feito através do termo “insuportável”. O impulso da confissão insurge no acúmulo de sentimentos negativos repetidos e constatados na própria degradação do sujeito que decide pelo afastamento do ente amado.

Como prenúncio da esperança, assim denominada na canção, a própria vivência do eu lírico é determinada pela espera em obter novas companhias, preferencialmente no campo amoroso. O amor é personalizado e incumbido de reverter a situação promulgada pelo sofrimento dessa voz que reclama dos amores frustrados que lhe marcaram. O amor, em “Solidão”, torna-se um mito pelo qual se explica as boas e más atitudes amorosas do sujeito moderno. Se fôssemos buscar na mitologia dos povos antigos, provavelmente Afrodite, deusa do amor para os gregos, seria evocada para curar o sentimento da solidão do sujeito lírico. Todavia, a própria estrutura da composição mostra o “fechamento” do sujeito, como se estivesse cercado pela solidão, sem brechas a qualquer tipo de fuga. Essa ideia se configura no fato de a canção iniciar e terminar com os mesmos versos, em que se destacam as interjeições “Ai”, revelando, nesse sentido, a frustração ou indignação do sujeito. Por se tratar de um sujeito lírico mais representativo da modernidade, isto é, um indivíduo atingido por mudanças socioculturais, em que se transita entre o amor romântico e o amor passageiro, percebe-se que há tentativas de se superar o sofrimento com outras formas de amar, e, por que não, com outros parceiros, bastante diferente dos relacionamentos tradicionais, em que se visava à permanência indissolúvel dos contratos matrimoniais.

Nesse sentido, o “amor” pode ser compreendido em duas perspectivas: a primeira decorre do desejo que ele desperta no indivíduo; a segunda aponta para o desamor, ou seja, as marcas do sofrimento causado pelo “sentimento maior”. Em *A chama dupla*, na parte intitulada “A pré-história do amor”, Octavio Paz fala do primeiro registro de amor na história, que já surge ligado aos sentimentos de desejo e rancor. Trata-se da obra *As feiticeiras* (III a. C), de Teócrito. Simetha deseja e ao mesmo tempo detesta o homem que a possuiu e a abandonou, mas concluindo que não poderia viver sem Delfis, resolve matá-lo e morrer num mesmo fogo, como se o momento de morte selasse a eterna união. Segundo Paz, é a primeira

obra que retrata a mistura inseparável de ódio e amor. O amor como tema, assim, nasce na Grécia Antiga.

Diferentemente, a mulher ateniense recebeu outro *status*, que lhe conferia maior liberdade em relação ao amor. Eram livres as mulheres dos poemas, tanto de corpo, como de alma. A partir daí, amores e traições nunca mais deixaram de caminhar juntos nos registros literários, tampouco nas canções. “Solidão” faz menção ao duelo entre os dois sentimentos – amor e sofrimento – de modo que se compreenda que essa canção também reproduz os anseios amorosos da sociedade brasileira.

Uma canção produzida sob o signo da “noite” carrega o termo homônimo como o cenário para atuar o sujeito lírico sedutor. Em “A noite do meu bem”, não se produzem lamentos pela “solidão”. Ao contrário, como se pode constatar na composição, a pessoa desejada retorna após longo tempo distante, e, mesmo estando pressuposta a ideia de que, por determinado período, o sujeito lírico esteve sozinho, o que se vê é uma espécie de discurso da devoção ou, até mesmo, o festejo pelo retorno da pessoa amada:

A noite do meu bem

(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 o abandono de flores se abrindo
Para enfeitar a noite do meu bem

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

Ai eu quero o amor, o amor mais profundo
Eu quero toda a 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

Ai! como esse bem demorou a chegar
Eu já nem sei se terei no olhar
Toda a pureza que eu quero lhe dar²⁴

24 CD *A música de Dolores Duran*. São Paulo: Lua Music, 2007.

Nos versos de “A noite do meu bem”, percebe-se que o amor é um sentimento maduro, estabilizado, daí a necessidade em se dedicar ao/à companheiro/a, diferente das paixões que tornam o sujeito mais refém da emoção, como na composição anterior. Todo o “querer” do sujeito lírico se organiza em torno da pessoa com quem se relacionou no passado, e que, posteriormente, retorna para o relacionamento. Porém, as marcas do tempo presente, expressas no verbo querer e no advérbio “Hoje”, pressupõem a impaciência do sujeito lírico em receber novamente o companheiro. Seus pedidos referem-se ao presente imediato, como se não houvesse preocupações com um futuro, mas a pressa em recuperar o tempo distante do seu par, sugerindo correspondências com o *Carpe diem* horaciano, numa busca pelos prazeres imediatos da vida amorosa. Todavia, há um apego ao passado no sentido de responsabilizar o tempo pela crise amorosa. Como é possível verificar na última estrofe, ao findar sua declaração e os planos para um perfeito reencontro, o eu lírico mostra, com mais lucidez, o que de fato sente, ou deixou de sentir...

A característica intimista é inegável na poética de Dolores Duran (Matos, 2003b). Seja para lamentar o amor perdido ou festejar uma paixão, o destaque está na maneira como essa mensagem é registrada nos versos. Em “Eu quero paz de criança dormindo / e o abandono de flores se abrindo”, por exemplo, a alegoria se faz pela comparação entre as imagens construídas nos versos e a imagem que se pretende, criando um processo de *meta-representação*, que se instaura na construção de imagens dentro de outra imagem primeira, abstraída da própria composição.

O desejo pelas coisas belas e nobres do mundo para ofertar ao seu amor é resultado de uma concepção de amor temperada por desencontros e solidão. Se na canção anterior, “Solidão”, o sentimento homônimo caminha ao lado do sujeito lírico, em “A noite do meu bem” é o efeito causado pela saudade que movimenta as múltiplas – e sutis – imagens traduzidas no interior da composição. É certo que o amor é o território dessas declarações, porém, mesmo assim, a falta sentida é o que determina a atitude do sujeito lírico em construir um universo perfeito para “enfeitar a noite do meu bem”. Para essas canções, a observação de Matos sobre o amor em Dolores Duran é apropriada: “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” (2003a, p. 411). O aspecto doloroso presente nas representações do amor, assim como em outras canções da

compositora, emerge de um prazer peculiar ao momento, década de 1950, em que a vida noturna somava-se ao samba-canção e às experiências amorosas instáveis.

Dois símbolos da paixão e também da sexualidade em “A noite do meu bem” provêm dos termos “rosa”, no primeiro verso, e “estrela”, no segundo. Ambos representariam a fusão entre as emoções do ser humano e natureza, provocando, desse modo, um efeito de naturalidade ao amor. Do mesmo modo que signos mais sutis como “paz de criança”, “alegria”, “ternura” e “beleza” contribuem para as imagens delicadas do relacionamento amoroso.

Por esse viés, nota-se que nesta canção há um desejo de conquista, ou reconquista, que é contradito ao final da composição, pois, o tempo encarregou-se de marcar o sujeito lírico com o desapontamento da espera. Fica clara a pretensão de cuidar do seu amor, todavia, numa única estrofe é implantada a dúvida de que, possivelmente, o relacionamento não será o mesmo do passado, simplesmente porque o sujeito lírico duvida da própria pureza de seu olhar.

Nessa temática, a composição “O que é que eu faço”, em parceria com J. Ribamar, também expressa o amor como um jogo de emoções dolorosas. Nela, um conjunto de ideias-questionamentos é construído no entorno do que seria um amor de fato. Mas o conceito de amor, assim como em outras canções, pode carregar consigo contradições. Veja-se, por exemplo, nos seguintes versos: “Se não é amor / por que é que eu sinto esta vontade de chorar”, “Se não é amor / por que só tu vens alegrar o meu viver”, o amor, desse ponto de vista, causa o pranto e, ao mesmo tempo, a alegria, revelando-se, nesse caso, um sentimento causador da instabilidade no sujeito, de tal forma que o sujeito lírico encontra-se perdido em sua tarefa de agradar a quem ama: “Mas se for amor, responde coração / Responde meu amor que é que eu faço”. Contudo, por outro lado, se buscássemos referências em *Sociologia da sexualidade*, de Michel Bozon (2004) para analisar o amor sexual, veríamos que os fatores tristeza e alegria promovem o equilíbrio no ser humano. A sexualidade, do ponto de vista de Bozon, transformou-se no tempo, tornou-se um signo da modernidade, porém, é fundamental para o sujeito moderno compreender a sexualidade como objeto da intimidade, para que não haja desequilíbrio social ao expor práticas inapropriadas em determinados contextos.

O contexto dessas canções aponta para dois fatores diretamente relacionados ao tempo em que foram projetadas essas práticas amorosas: primeiro, pode-se considerar que o campo das relações amorosas passou a ser movimentado pelo desnudamento dos desejos da mulher, até bem pouco tempo silenciado no âmbito dos relacionamentos

sociais. Segundo, a cada signo do amor percebe-se a transgressão feminina como uma espécie de desapego ao relacionamento mais tradicional, como se não lhe causasse muitas preocupações o fato de estar sozinha ou sem perspectiva de um relacionamento amoroso.

Nesse conjunto, “Estrada do sol” resgata a ideia do equilíbrio emocional do sujeito, não retratando os sofrimentos da dor de amar, mas enfatizando a esperança de que o amor renove as alegrias da vida:

Estrada do sol

(Tom Jobim e Dolores Duran)

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

Quero que você me dê a mão
Que eu vou sair por aí,
Sem pensar no que foi que sonhei
Que chorei, que sofri,
Pois a nossa manhã
Já me fez esquecer
Me dê a mão, vamos sair,
pra ver o sol, o sol...²⁵

Ao vislumbrar a chuva e o cenário da cidade orvalhada, o nascer do sol, notamos que a natureza constitui um importante elemento nesta composição. Mas, não são as belezas da chuva ou do sol que, de fato, estão traduzidas na canção “Estrada do sol”. A medida está no modo como o sujeito lírico observa essas cenas, isento da dor, aberto a abstrair do universo urbano as paisagens mais sutis, reconhecendo na manhã uma espécie de renovação ou nascimento de novas formas de observar o mundo ao seu redor. Ao mesmo tempo, esse sujeito lírico atribui a um fenômeno natural o surgimento da própria canção: “... Ao vento alegre / Que me traz esta canção”, como uma metáfora mais sensorial que pragmática ou, de construção sintática.

Percebe-se que, ao contrário do signo da noite nas canções anteriores e dos sentimentos de tristeza e solidão que lhes subjazem, em “Estrada do sol” a manhã encena e abre fendas para outros sentimentos relacionados à superação do sofrimento de outrora, fato que a distancia de outras canções em que predominam imagens da solidão. Enquanto “A noite

²⁵ CD *A música de Dolores Duran*. São Paulo: Lua Music, 2007.

do meu bem” mostra que o cenário noturno é mais sensual e propício ao amor, na composição de “Estrada do sol” o dia é a representação de um amor singelo, resvalando na inocência dos olhos que por ventura observem os amantes. Ainda com relação à contraposição entre os aspectos da noite como cenário propenso à manifestação dos desejos amorosos, ressaltados em outras canções de Dolores Duran, e a manhã como o início de um ciclo, cabe aqui ressaltar não apenas a ênfase que se observa nas práticas amorosas, no que diz respeito à assimilação entre o sentimento e o próprio cotidiano dos indivíduos, mas também a percepção verificada abordagem temática desta canção.

Compor uma canção cujos efeitos de sentido produzam a ideia de alegria e satisfação, e, até mesmo, superação no campo amoroso, demonstrando que a mulher dos anos 50 não precisa reduplicar estereótipos da “eterna sofredora”, configura um ponto de vista mais bem esclarecido sobre os papéis sociais, pois, como se vê na canção, não há interesse em desdobrar pensamentos tradicionais sobre a mulher, mas desobrigá-la de cumprir o papel da mulher passível.

O elemento temporal, marcado pela afirmativa “É de manhã”, nos faz pensar na ideia de início, recomeço. Tal ideia se consolida no momento em que o sujeito lírico, desta vez sem marcas de gênero, declara o esquecimento do passado, principalmente as marcas negativas do relacionamento amoroso: “Pois a nossa manhã / Já me fez esquecer”. O pedido não é de reconciliação, mas sim um convite, para desfrutar belezas que a paisagem matutina pode proporcionar a um sujeito tomado pelo sentimento de amar. O que se nota, na atitude do sujeito lírico, é a elevação do amor ao sentimento que supera as questões da paixão. É a compreensão de que o amor é uma construção maior, consequência da maturidade no relacionamento. É, também, um esclarecimento de que Dolores Duran reconhecia no amor uma forma de projetar novos papéis para as mulheres, isto é, no próprio convívio e na dependência do companheiro, instaurando, já em 1950, ideias sobre a igualdade na diferença.

A respeito desse amor mais sóbrio, Giddens discute o amor romântico. Este, conforme assegura Giddens (1993), é uma prática que marca fins do século XVIII, com o diferencial do *amour passion*. O amor romântico decorre da necessidade de se individualizar os relacionamentos, sem analogia a contextos sociais mais amplos, como a participação das comunidades em decisões do casal, por exemplo. Os casais limitam-se ao seu ambiente familiar e além desse espaço nada da vida conjugal é discutido. O *amour passion*, para Giddens, assume maior liberdade no sentido de quebrar a rotina e as convenções. Assim, o amor deixou de ser uma instituição para ser uma consequência. Giddens faz a ressalva de

que o amor romântico não implica paixão, mas traz consigo a ideia de que o sentimento é instantâneo, ao contrário de compulsivo calcado apenas na sexualidade. Uma possível explicação para o amor romântico invadir a vida dos novos casais, em particular a das mulheres, consistiria num projeto, engendrado pelo homem, para que essas mulheres preenchessem suas vidas de sonhos fúteis e impossíveis. Mas há também outras práticas que influenciaram a consolidação desse sentimento, como, por exemplo, a disseminação do conceito de “lar” como *locus* de completa harmonia, pois às mulheres, em meados do século XVIII, foram delegadas tarefas junto ao universo doméstico, já que os homens estavam incumbidos de deixar seus lares todos os dias para garantir o sustento da família nas indústrias, na terra, nos armazéns, enfim. (HOLLANDA, 1991). Percebe-se que em “Estrada do sol” o sentimento é soberano em relação a outras práticas negativas do relacionamento amoroso, como a desconfiança, traição, sofrimento. O amor romântico promove justamente a superação de fatores outros no interior da vida amorosa, o que não seria possível no *amour passion*.

A despeito das marcas de gênero no discurso, não se pode desconsiderar a autoria de Dolores Duran. Não significa atribuir à compositora o que compete ao sujeito lírico, mas, sim, compreender que, assim como o ofício do/a poeta/isa, a compositora traduz em seus textos os aspectos do seu próprio cotidiano. Sabemos que Dolores Duran estava cercada por essa realidade “melodramática”. Talvez, nesse sentido, tenha preferido a expressão imperativa do verbo “querer”, revelando uma atitude emancipada do sujeito lírico conduzindo seu par, lhe mostrando um caminho talvez incerto, mas que apresenta novas situações para esquecer o sofrimento do passado. Tal atitude mostra a compreensão que se tem acerca do sentimento que marca o relacionamento amoroso, e o sujeito lírico, com sensatez, vislumbra um amor para além das pequenas atitudes do ser humano.

Das composições selecionadas para este estudo, algumas podem ser objetos da representação de um protesto, de uma espécie de contestação pelas armadilhas que o relacionamento amoroso pode proporcionar aos homens e às mulheres. Essa relação, também instável, será discutida no tópico seguinte.

4.1.2 Canções de Separação

As experiências noturnas de Dolores Duran tiveram o bairro Copacabana como o cenário multifacetado que é, cujos meandros abrigavam pessoas de diversos

comportamentos, classes, etnias, nacionalidades, hábitos, enfim, conectando-se ao amor sempre presente, de forma plena e conturbada, nas noites cariocas. Nesse contexto, afloravam sentimentos comuns ao cenário noturno, frutos das paixões regadas a muito álcool e, não raro, drogas comuns à época. Estamos nos referindo a meados de 1950, um momento de transições culturais em que se consolidava, ainda, uma identidade nacional para a arte brasileira. Na música, imperava o samba-canção, estilo aliado às casas e bares noturnos, por onde passeava e cantava Dolores Duran.

Mas, ao mesmo tempo em que muitos cantores e intérpretes das noites e madrugadas cariocas reuniam-se com seus amigos, a solidão, ironicamente, era uma das companhias que se tinha. Se como artista e boêmia Dolores teve, por vezes, a solidão ao seu lado, como mulher não foi diferente. Suas composições flagraram o mistério dessa solidão na noite, transformando em versos pensamentos que lhe visitavam, como se pode ver em “Ternura antiga”:

Ternura antiga

(J. Ribamar e Dolores Duran)

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 agonia²⁶

Estar sozinho/a ou ser sozinho/a? A solidão nas canções de Dolores Duran é metafórica e também empírica. É o retrato da noite, calada e vazia, no retorno para casa. É “estar sozinho/a na multidão”, é a distância de alguém que se ama ou deseja. Mas, não se trata simplesmente da ausência ou falta de uma companhia. Trata-se de alguém que, imbuído da saudade e imerso em ruas noturnas, sente vontade de chorar. Por outro lado, é perceptível o isolamento dos que pretendem vagar solitário pelas ruas, no cumprimento do seu fado, como se o destino de quem ama e não é correspondido fosse, de fato, a solidão.

26 CD *A música de Dolores Duran*. São Paulo: Lua Music, 2007.

Apesar do lirismo irradiado, o sujeito lírico não está marcado pelas diferenças de gênero, sendo, portanto, assexuado. São simplesmente pessoas que vagam pelas noites, sem rostos definidos, alimentando o saudosismo tão comum aos que têm a solidão como amiga. Todavia, não se pode perder de vista que tudo isso foi escrito sob o ponto de vista de uma mulher, e, por que não lembrar, interpretado por uma mulher. Logo, são dos anseios femininos que a canção se alimenta, mesmo que os temas sejam universais.

Esse constante isolamento do sujeito é voluntário em função do sentimento “mestre”: o amor. Pode-se entender, então, que o conceito de amor é também o de um sentimento romântico, instaurado na modernidade justamente porque ele torna o sujeito individualista, e, por vezes, egocêntrico.

O tom confessional, presente em grande parte das composições de Dolores Duran, está expresso morfologicamente nessa composição pelas interjeições e pelo elemento fático “Sim”, na terceira estrofe. Há, de fato, um interlocutor implícito em seu discurso. Outro elemento que se destaca nesse “diálogo” de mão única, refere-se ao uso dos pronomes demonstrativos determinados pela proximidade ao sujeito lírico: “*Esta* saudade”, “*esta* amargura”... Neste verso, incorre a representação de um conceito averiguado por Barthes em seus *Fragmentos de um discurso amoroso* (1989), cuja raiz é determinada pelo abandono: angústia. “O sujeito apaixonado, do sabor de uma ou outra contingência, se deixa levar pelo medo de um perigo, de uma mágoa, de um abandono, de uma reviravolta” (1989, p. 22). A angústia emerge dos intervalos de ausência da pessoa amada, seja em curto ou em longo prazo, o sofrimento é menor ou maior. Por outro lado, nota-se que o sujeito lírico tem a percepção de sua dependência em relação ao outro, tornando-se escravo do outro no relacionamento amoroso, configurando-se, assim, uma espécie de “vassalagem amorosa” (1989, p. 72).

Ao tratar a “distância” como “tão amiga”, o efeito de sentido transcende as declarações mais convencionais, que, em geral, reclamam a ausência de quem se ama. Essa distância poderia ser compreendida como sinônimo de “solidão”, tal como foi observada anteriormente, todavia, aqui assume significado menos negativo, algo mais terno.

A contrapelo, a espera se torna um processo penoso a quem ama. Sofre-se por amar e sofre-se por esperar: este parece ser o estado de alguém inconformado com o fim do relacionamento amoroso. Nesse sentido, percebe-se que o tempo agravou o sofrimento, mas também o fez compreender que não há mais motivos para esperar o retorno de quem ama.

O que se pode considerar como clímax do discurso proferido pelo sujeito lírico nessa canção instaura-se na última estrofe, com duas fortes declarações: “Sim, eu não te amo porque quero” e “Vivo e vivo só porque te espero”. Ora, se a noite é o mais tradicional cenário da solidão, é, provavelmente, na vida noturna que se encontrariam os subterfúgios para justificar a crise do sujeito por tanto amar, que, em outras palavras, seria o “eterno esperar” pelo seu amor. Por outro lado, nestes versos fica clara a submissão das pessoas ao amor, ou seja, não se trata de uma escolha do sujeito em querer amar. O sentimento, aqui, é identificado como algo mais autônomo que o ser humano passivo. E, apesar de se mostrar em uma condicional, “esquecer” a pessoa amada é uma decisão que não cabe ao sujeito lírico.

Numa parceria com Tom Jobim, em 1957, a composição “Por causa de você” foi gravada após Vinícius de Moraes reconhecer o talento de Dolores Duran. Essa composição mostra um sujeito lírico que ama intensamente, mesmo sem ser amado, e, da mesma maneira, expressa o medo da solidão:

Por causa de você
(Tom Jobim e 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 aguardando você
As flores na janela sorriam, cantavam
Por causa de você

Olhe, meu bem, nunca mais nos deixe por favor
Somos a vida e o sonho,
Nós somos o amor.

Entre, meu bem, por favor
Não deixe o mundo mau lhe levar outra vez
Me abrace simplesmente
Não fale, não lembre, não chore meu bem²⁷

Embora possa ser identificado como sentimento universal, o medo nem sempre está relacionado ao ato de amar. E expressar sentimentos e sensações na época em que Dolores Duran escreveu suas composições significa transpor uma ordem estabelecida socialmente, que era a do silenciamento feminino. Dolores Duran não se importou com esse

²⁷ CD *A música de Dolores Duran*. São Paulo: Lua Music, 2007.

aspecto e lançou a público intimidades e desejos pouco convencionais, talvez até velados pelos moralismos vivenciados naquele momento. Na composição de “Por causa de você”, a confissão é de um sujeito lírico feminino, representado no ambiente que é comum à mulher, isto é, a casa: “A nossa casa, querido / já estava acostumada aguardando você”. A casa configura-se pela representação metonímica em relação à mulher. A casa torna-se também uma metáfora extensiva à figura dessa mulher que, por sua vez, aguarda o retorno de seu amor. Em “As flores da janela sorriam, cantavam”, tem-se outra personificação também contextualizada ao ambiente do lar organizado pela mulher. Ali, a imagem feminina está ambientada no contexto dos lares mais tradicionais, calcados no cotidiano da família brasileira.

Nesse sentido, percebe-se que as imagens construídas na composição enfatizam a ideia da feminilidade de forma positiva. Diferente da ideia de “rainha do lar” oprimida, a mulher tem sua autonomia consolidada, sujeito do seu discurso e de suas vontades, capaz de elucidar a noção de amor que, nessa canção, se revela na afirmativa “Nós somos o amor”.

A atitude do eu lírico em convidar seu amor para permanecer no conforto do lar está ligado ao mesmo fato que o levou para longe: “Não deixe o mundo mau lhe levar outra vez”. Quer dizer, atribui-se o rompimento aos perigos do universo externo ao sentimento e ao relacionamento, contra os quais o sujeito lírico quer livrar seu amor. Fica claro, dessa forma, que o sujeito não é responsável pelas suas ações, pois se trata de uma vítima das maldades do mundo. Nesse sentido, uma espécie de infantilização da figura masculina ressignifica o discurso da mulher que pretende dominar seu relacionamento, fazendo com que o parceiro silencie-se diante do seu cuidado e da maneira como ela própria assume as rédeas do relacionamento. O discurso feminino não remete a um estado de submissão em relação ao amor que sente pelo companheiro, mas deixa transparecer sua capacidade de seduzir e perdoar o homem.

A exposição de suas feridas, a sinceridade de seus sentimentos e, sobretudo, a fidelidade na espera pelo retorno do homem que ama, eis alguns dos elementos que se destacam nessa composição. Mas, ao contrário de se pretender uma mulher fraca, frágil porque ama intensamente, ela se fortalece nessa espera. Assim, o amor nessas canções de Dolores Duran é um aliado da solidão e da angústia pela ausência sentida. Torna, ao mesmo tempo, o sujeito instável emocionalmente, apesar de fortalecer nele o desejo de recuperar o relacionamento. Nesse sentido, o “outro” no discurso desta canção experimenta um

sentimento de compaixão em relação ao sujeito lírico, pois este declara-se infeliz pelo amor não correspondido.

Ao provocar uma espécie de desequilíbrio, o amor também pode proporcionar a superação dos problemas emocionais. Segundo Bauman (2004), o termo “amor” tem sido utilizado de diferentes maneiras. As experiências amorosas passaram por súbitas mudanças nas últimas décadas, de modo que o sujeito encontra-se mais flexível e vulnerável às paixões. Não há limites sociais e culturais que tolham esse sentimento, hoje mais confuso, já que toda experiência íntima, incluindo-se o sexo, pode ser denominada amor.

O amor, para Bauman (2004), não possui sinônimos perfeitos, mas o sentimento carrega consigo a vontade de cuidar do “outro”, de proteger e preservar o ser amado. Porém, todo esse estado pode se dissipar no cotidiano dos relacionamentos por simples “falta de comunicação”. A acomodação no relacionamento, diz Bauman, pode esconder problemas que surgem nos momentos de ímpeto, desnudando questões fundamentais da relação, a que, muitas vezes, não se atribui o devido valor. Daí a prerrogativa do desequilíbrio emocional no âmbito do relacionamento amoroso.

Um dos prováveis impasses expressos nas canções de Dolores Duran é a vontade de mudar ou permanecer, como se o momento fosse não só de transição ou de choque entre ideias modernas e tradicionais, mas também a busca por um equilíbrio que tivesse como fim a consolidação de um relacionamento amoroso. Para Matos, as canções de Dolores Duran “apontam ambiguidades da figura da mulher: por um lado, com iniciativa, decisão, racionalidade, liberdade; por outro, uma essência feminina marcada pelo medo da solidão, a dor calada e aceita como castigo, carregada de culpa e marcada pela espera” (2003a, p. 415), mas o amor sempre aparece nas canções como o motivo, ou, até mesmo, princípio, dessas contradições.

A obra de Dolores Duran é um dos mais privilegiados repertórios para se recuperar o cotidiano da sociedade urbana em um momento de tensões sociais como foi a década de 1950. As experiências amorosas retratadas nas canções mostram que não havia mais o eterno compromisso com um amor, fosse matrimônio ou não, mas importava a busca pela felicidade, rompendo um paradigma social vinculado às práticas amorosas até então vivenciadas. Deixar de sofrer era uma das “bandeiras levantadas” à época, como manifestos pessoais. “Castigo” vem expressar, mesmo sutilmente, certo arrependimento e a reflexão acerca de um sofrimento em vão:

Castigo*(Dolores Duran)*

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

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

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

Se eu soubesse
 Naquele dia o que sei agora
 Eu não seria esse ser que chora
 Eu não teria perdido você²⁸

O amor nessa canção corresponde a uma forma de aprendizado, como toda prática social é uma forma de aprendizado. Mas, nesse caso, algumas questões se destacam e merecem maior reflexão. Apesar de se compreender o amor como um sentimento menos intenso que a paixão, porém mais profundo e duradouro, percebe-se, sobretudo nessa composição, que o amor também gera momentos de complexidade. O arrependimento seria a forma de se avaliar e refletir sobre os fatos que promovam experiências negativas no amor, e, nesse sentido, extrair dessas experiências o aprendizado para novas práticas amorosas vindouras. É o que expressam os versos: “Eu tive orgulho e tenho por castigo / a vida inteira pra me arrepender”. A maturidade adquirida com uma situação conflituosa também aparece na passagem: “Se eu soubesse / naquele dia, o que sei agora / eu não seria esse ser que chora”. Trata-se, assim, da lucidez adquirida com as experiências amorosas ancoradas ao sofrimento, fato que o submete à reflexão do papel que cumprem os pares no cotidiano do relacionamento amoroso.

Algumas afirmações expressas nessa canção mostram que o título anuncia a sensação de que está imbuído o sujeito lírico. Ao sentir-se “castigado”, compreende que a trajetória dos indivíduos está circunstanciada pelas suas ações, numa relação de causas e consequências, ou seja, são as experiências no amor que nos fazem amadurecer em nossas decisões. Essa prerrogativa leva-nos a perceber que o amor consiste em tomar decisões, como,

²⁸ CD *A música de Dolores Duran*. São Paulo: Lua Music, 2007.

por exemplo, continuar a amar, perdoar ou relevar, para, assim, preservar o relacionamento amoroso.

Na canção “Olha o tempo passando”, novamente surge a figura do sujeito lírico que demonstra não se entregar completamente ao amor, temendo sofrer ou perder outras oportunidades no campo amoroso. O próprio título expressa tal constatação.

Olha o tempo passando
(Dolores Duran e Edson Borges)

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 esperar²⁹

Já de início, o eu lírico feminino adverte seu par. Ao verificar que o par amoroso não lhe causa contentamento, a mulher contesta a indiferença do homem, pois se trata de um companheiro ausente e vulnerável a outras relações amorosas. Somando-se ao desprezo, o homem age com desdém e desvaloriza o amor que a mulher lhe oferece, como se sentisse prazer pelo seu sofrimento. Nos versos “Hoje você faz pirraça / E até acha graça se me vê chorar”, por exemplo, percebe-se que, mesmo dedicando-se ao parceiro, seu amor não é correspondido. Este seria o maior motivo que levou a mulher a manifestar-se através de uma espécie de ameaça, numa atitude bem diferente dos casais de décadas passadas, em que as mulheres dedicavam-se incondicionalmente aos seus companheiros. Nesse sentido, a canção de Dolores Duran marca claramente a transposição de valores culturais reservados ao sexo feminino, deixando de aplicar em imagens da mulher subalterna, eternamente oprimida, para traduzir novos comportamentos que lhe incumbem de superar, inclusive, a história da desigualdade de gênero.

²⁹ CD *A música de Dolores Duran*. São Paulo: Lua Music, 2007.

Na sequência, o verso “Você me perdendo com medo de amar” revela outra forma de ruptura, pois, aqui, a mulher porta sabedoria acerca de práticas amorosas e, principalmente, sobre o sentimento que o homem leva consigo, declarando sua impaciência na espera. Trata-se de um “aviso”, “conselho”, advindo de um sujeito que possui maior experiência e clareza com relação à vida amorosa. Toma-se como exemplo disso a ideia de condição estabelecida nos dois últimos versos da segunda estrofe.

A última parte da composição inicia com um verso homônimo ao título, pondo ênfase à mesma ideia da temática que o título introduz. Ao mesmo tempo, surge um novo aviso, no sentido de mostrar ao companheiro que o medo de amar resultará no fim do relacionamento. E, numa atitude madura do sujeito lírico feminino, a tentativa do “diálogo” precede qualquer outra atitude. De modo interessante, o último verso apresenta outra advertência através do verbo “Olha”, e, desta vez, expressa a impaciência do sujeito lírico feminino na espera pelo amor. Nessas marcas do interdiscurso, como o verbo “olha” e o pronome “você”, nota-se a aproximação da voz lírica com seu interlocutor, característica comum em textos românticos em que são recorrentes o vocativo e a linguagem conativa.

Na canção “Fim de caso”, há também a presença um sujeito lírico feminino observador e consciente dos conflitos que um relacionamento pode gerar. Mas, nessa canção, é justamente o “fim” de um relacionamento, a sensação de que não há mais sentimentos bons que o faz concluir essa impressão. Os versos que melhor destacam tal ideia são: “Eu desconfio que o nosso caso está na hora de acabar / Há um adeus em cada gesto, em cada olhar”.

Ao lado de Tom Jobim, Dolores Duran compôs uma canção que marcou sua carreira: “Se é por falta de adeus”. Nela, não há pudores para desmanchar um relacionamento. A força da mulher é o elemento central, sobretudo por ser capaz de dizer aquilo que o homem não é ou não possui:

Se é por falta de adeus
(Tom Jobim e Dolores Duran)

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 é preciso ficar
 Nem querer enganar
 Só por falta de adeus³⁰

A maturidade da figura feminina e sua perspicácia em perceber o que o outro não diz, mas sente, corresponde ao eixo da mensagem que carrega “Se é por falta de adeus”. O sujeito feminino compreende o relacionamento no âmbito da realidade, não idealiza, não sonha, apenas expressa de maneira discernida o que é ilusão e o que é verdade.

As declarações de amor a alguém, chorar por uma separação, lamentar a dor da solidão... são situações comuns a muitas canções de Dolores Duran. Há vozes líricas femininas, outras masculinas, outras sem marcas de gêneros, como é o caso da composição acima. Quase todos os versos dessa compositora mostram as faces positivas e negativas que o relacionamento amoroso possui. De modo geral, vimos que o repertório dessa compositora é marcado por temas correlatos ao amor e às intimidades de um relacionamento, raramente bem sucedido. Contudo, tanto a canção transcrita acima, como “Olha o tempo passando” destacam-se entre as demais anteriores por serem registros da plena autonomia do sujeito lírico dentro desse visado “relacionamento amoroso”.

Mesmo consciente de que há o sofrimento como etapa indissociável de uma separação, tem-se, ao mesmo tempo, a clareza sobre um sofrimento outro: o de não ser correspondido/a. Nesse sentido, percebe-se que o momento sociocultural em que as canções foram escritas conheceu, de fato, novas posturas sobre as intimidades de casais, deixando de lado conceitos tradicionais e experimentando prazeres com mais frequência. O momento pressupunha a efemeridade não só na vida social e econômica, mas, também, na vida sentimental dos brasileiros/as.

Dois construções alegóricas chamam atenção nessa composição: a primeira, como personificação ou metáfora sinestésica, está presente em duas passagens da segunda estrofe: “Seus olhos vivem dizendo” e “A tarde parece que chora”. Na primeira

³⁰ CD *A música de Dolores Duran*. São Paulo: Lua Music, 2007.

situação, é possível compreender uma relação metonímica do corpo, pois os olhos “expressam” – “dizer” não seria uma realização fonética, mas, por sua vez, é simbólico. No outro verso, um recurso à natureza mostra que a tarde pode receber uma atitude humana, e também pode ser entendida do ponto de vista sensorial, como se a chuva fosse a representação metafórica de lágrimas.

A segunda construção alegórica está na última estrofe: “Deixe meus olhos vazios / Vazios de sonhos / E dos olhos seus”. Aqui, a metáfora transita entre o alegórico e o real, pois nos olhos não se refletiriam mais os sonhos, que são produto do pensamento, tampouco refletiria os olhos da pessoa amada, pois seus corpos não teriam mais aproximação. Essa percepção de que as partes do corpo são formas alegóricas causadoras de sinestésias advém da maneira como o sujeito observa seu próprio corpo e o mundo que o cerca. Dolores Duran revelou-se uma talentosa observadora dos espaços mínimos entre o corpo físico e metafísico e, por isso, em seus versos estão contidas diferentes sensibilidades sobre os amores e as intimidades. Sofrer é produto da condição humana, mas perceber que o sofrimento pode ser uma escolha é a representação mais clara da transgressão social.

Numa perspectiva um pouco diferenciada, duas canções de Dolores Duran apresentam “confissões do arrependimento” – “Arrependimento” e “Falsos amigos”. Nelas, o sujeito lírico lamenta seu estado, lamenta sua experiência amorosa fracassada, como se a canção fosse a materialidade de um discurso perceptivo, o elemento divisor de duas fases em sua vida amorosa: uma fase menos consciente e outra fase mais consciente do seu sofrimento. Em “Arrependimento”, produzida em parceria com Fernando César, a voz lírica é feminina e seu discurso, curiosamente, opera um conflito advindo dessa transição entre o comportamento tradicional e o moderno. Nos versos iniciais, “Maldita hora em que eu pedi perdão / E tanto me humilhei / Maldito pranto do arrependimento / Que tanto chorei”, estão pressupostas as ideias de que houve uma traição e um pedido de desculpas não aceito pelo companheiro. Por isso, o discurso revela a indignação e o arrependimento pela postura do sujeito lírico, que é a de reconhecer suas falhas e tentar reparar um erro do passado. Na sequência, essa figura feminina surpreende ao declarar que a traição é uma forma de buscar a felicidade, e que não deve ser punida por essa decisão: “O seu perdão caiu que nem esmola / Sobre a minha dor / Como se fosse pecado eu sonhar / E tentar outro amor”. Nesses versos, não há um antagonismo estanque, que afirme a diferença entre homem e mulher, quem pode trair e quem não pode. Ora, a voz lírica é feminina sim, mas a canção trata de um ser humano, imbuído de paixões e necessidades, por isso não deve ser considerada uma atitude de protesto, mas a

tentativa de naturalizar a ideia de “igualdade na diferença”, um dos emblemas dos estudos de gêneros que discutem o ser humano acima das diferenças entre sexos.

Já em “Falsos amigos” o conflito é resultante de uma decepção amorosa. Dessa vez, o sujeito lírico é masculino e, novamente, a mulher comete uma traição, como vemos nos seguintes versos: “Vou contar a vocês / minha história / Este drama que me destruiu / Tive alguém que / amei com loucura / E este alguém me traiu / Minha história”. Não há a condenação da mulher por ter traído, tampouco a compaixão pelo sofrimento de um homem. Mais uma vez, o retrato é o de sujeitos que têm a paixão como elemento-chave de sua transgressão.

Canções românticas nem sempre declaram os sofrimentos do amor, as consequências da solidão, entre outras práticas amorosas que representam os relacionamentos mais dramáticos, como os que surgem em Dolores Duran. Algumas delas, também românticas, apontam a inversão de papéis sociais, como a mulher que é mais experiente que o homem no amor; outras mostram que a mulher é bastante forte para decidir romper o relacionamento que lhe faz sofrer, e até mesmo, manifestar sua insatisfação na vida amorosa. Esse processo nos faz perceber que Dolores utilizou-se dos temas da vida amorosa para expor papéis desempenhados por mulheres de sua geração.

“Canção da tristeza” também apresenta um sujeito lírico insatisfeito com sua experiência amorosa. Nesta composição, ao contrário da anterior, o manifesto refere-se a um relacionamento específico, ou seja, há um/a destinatário/a marcado/a, motivo pelo qual se deu o conflito romântico.

Canção da tristeza
(Dolores Duran e Edson Borges)

Que eu nunca mais escute
O som da sua voz
Que eu não veja mais, jamais.

E que não me comova mais
Com teu olhar
Que tudo teu em mim, se vá

E mais além
Seu eu te lembrar
Tem que ser assim
Com mágoa e dor.

Que eu viva para sempre
A morte desse amor.³¹

³¹ CD *A música de Dolores Duran*. São Paulo: Lua Music, 2007.

Celebrar a morte de um amor não representaria esquecer a pessoa amada ou superar o sofrimento. Essa rejeição e a perturbação sentida pelo sujeito lírico se amenizariam com o sofrimento do outro, alimentando sua mágoa e dor apenas para não sucumbir ao seu próprio sofrimento. Nessa canção, percebe-se que há a tentativa de vingar-se de alguém, sob o signo do orgulho-sofrimento, que, não raro, desponta nas canções de Dolores Duran. Trata-se da tentativa de desvencilhar-se do que lhe faz sofrer, com a clareza de que nem sempre se conquista o amor verdadeiro. Guedes, ao descrever a simbologia da compositora Dolores em nosso cancioneiro, faz a seguinte consideração:

Cantar Dolores. Dores, em espanhol. Foi isso que essa companheira veio fazer aqui no nosso mundo. Cantar as dores, e as piores: as dores de amor. Veio tão-somente expressar esses sentimentos atordoantes para luz daqueles que não sabem ou não podem expressar-se artisticamente. Seu trabalho era muito popular e o é ainda hoje. Ela mesma, na profundidade do seu espírito, não conhecia isso. Porque era um anjo. Um anjo cheio de amigos (GUEDES, 1997, p. 01).

A música já representa para os brasileiros um veículo para comunicar paixões, confissões, conflitos, ressentimentos. Recuperar esses aspectos nas canções de determinados artistas representa conhecer um pouco da história sociocultural do nosso país. E a música também registra transformações, marcas ideológicas individuais e coletivas, como é o caso das discussões sobre a igualdade de gênero.

“Canção da tristeza” possui algumas expressões da raiva, no sentido de tornar o outro depositário de um sentimento de mágoa pelo relacionamento mal sucedido. Nos versos da segunda estrofe, fica clara a tentativa do distanciamento, isto é, se o “olhar” do outro já lhe comoveu um dia, não o fará mais, por seu próprio desejo, pois sua vontade de desvencilhar-se do sentimento se revela como um rancor pelo fim do relacionamento. Sendo assim, a voz lírica projeta a imagem de algoz para a pessoa com quem viveu um amor, alguém que apenas causou-lhe dor, e de quem só restam recordações negativas, como um mal a ser eliminado de seu caminho.

O desejo, do sujeito lírico, é de que o amor acabe. Todavia, a revelação nos dois últimos versos nos faz perceber que o amor será algo permanente, sentimento contra o qual se lutará sem prazos definidos para sanar o sofrimento. Em *A transformação da intimidade* (1993), Giddens faz menção a esse amor que sufoca o sujeito como se fosse uma doença que deve ser controlada. O amor, nesse sentido, se não for equilibrado, pode causar a decadência dos que dele nutrem suas vidas amorosas. Percebe-se que o sujeito lírico não

aceita que o amor seja o sentimento causador de seu sofrimento, como se representasse algo superior aos conflitos individuais. Mas, ao contrário dessa percepção, o sujeito lírico compreende que o amor vivido não garante sua plena felicidade.

A reorganização da intimidade e um conceito de amor “sagrado” possuem seu início já na Idade Média, quando o Estado, amparado pela Igreja, influencia no modo como se deviam estruturar as famílias. Da perseguição aos celibatários à oficialização dos casamentos, práticas eram colocadas como regras de boa conduta aos cristãos, sendo, com isso, reforçada a autoridade do homem no âmbito familiar (PRIORE, 2005). Nesse período, já em curso a formação da burguesia comercial, novamente a Igreja intervém nos relacionamentos mostrando que o amor maior deve ser entregue a Deus, em detrimento do amor entre os cristãos, que não se poderia medir pelo desejo, mas sim pelo respeito e pela gratidão.

A organização do trabalho agrário, por volta dos séculos XVI e XVII, instituiu um comportamento aos casais unidos por matrimônio, isto é, a vida campesina, rural, envolta pelos trabalhos árduos, não proporcionava situações que conduzissem aos desejos amorosos e sexuais. Pelo contrário, uma espécie de embrutecimento cunhava a vida dessas famílias, que viam na relação apenas o “conviver”, dividir os problemas da casa e, certamente, obedecer aos valores da cristandade, como é o caso da procriação. Em contrapartida, a liberdade sexual representava, para os homens, oportunidades de manter relacionamentos extraconjugais e satisfazer seus desejos pessoais, já que no papel da “esposa” se instaurava no compromisso com a família.

A paixão, naquele contexto, segundo Giddens (1993), condenaria o ser humano ao desvio, à danação. Mas, esse conceito tornou-se obsoleto, e na modernidade, o amor assumiu espaços que lhe marcam como um sentimento múltiplo.

No livro *História do amor no Brasil* (2006), Mary Del Priore, realiza um mapeamento dos diferentes conceitos de amor no Brasil Colônia, até chegar aos séculos XIX e XX, quando são mais visíveis as transformações por que passaram brasileiros e brasileiras com relação ao amor, sobretudo a relação entre amor e matrimônio. Seja no âmbito familiar, ou nos ambientes públicos, a consciência a respeito de uma maior liberdade do corpo e da alma se revela como contingente do amor moderno.

Vimos que em canções de Dolores Duran os discursos tradicionais, no que diz respeito às práticas amorosas, entram em choque com o moderno, estabelecendo-se, assim, como modelos de transição, com tintas do passado e anúncios do futuro. E é com

relação aos tempos mais modernos da sociedade brasileira que a mulher se propõe a refletir mais sobre o amor e suas intimidades, seja para dedicar-se incondicionalmente ao companheiro, seja para pôr fim aos relacionamentos que lhe causam dor. Refletindo sobre os rumos de uma ideologia feminista, percebemos que Dolores Duran levou consigo o sentimento da insatisfação e em sua postura deve ser reconhecida a transgressão de gênero. No tópico seguinte, as marcas da autonomia evidenciam o olhar que a compositora lançou sobre os exemplos amorosos reconhecidos em sua época, e neles inscreve sua crítica ao amor e ao papel da mulher. As composições seguintes revelam esses aspectos da vida amorosa sob a perspectiva da mulher contemporânea.

4.1.3 Canções de reflexão

Mais que reivindicar sua felicidade e evitar desgostos sentimentais no relacionamento amoroso, algumas canções de Dolores Duran desenharam um sujeito lírico insatisfeito, arrependido por entregar-se a um amor que não o corresponde. Não há espaço, nessas canções, para papéis socioculturais em que homem e mulher devem cumprir paradigmas já ordenados na sociedade. Não há fôlego para incansáveis tentativas de ressuscitar um amor desgastado pelo cotidiano. Questiona-se o próprio matrimônio como uma instituição em declínio e na iminência de maiores rejeições por ser um tipo de vínculo mais formal. As composições cuja temática diz respeito aos relacionamentos amorosos modernos passam a expressar contradições, ambiguidades, múltiplos olhares sobre as relações sociais, sobretudo o papel da mulher na sociedade. Tensões e conflitos são comuns enredos para essa arte musical genuinamente brasileira: o samba-canção.

As mudanças nas relações de gênero foram rapidamente incorporadas ao objeto de trabalho de compositoras da época. Ao contrário de modelos hierárquicos, Dolores Duran problematizou o amor como uma prática social, como uma experiência humana inevitável para quem vive mais sob a luz da lua. O modelo dos relacionamentos amorosos, ainda nessa época, respeitava a tradição. Todavia, a ideia de amor romântico deu lugar para outras experiências e ganhou nova roupagem, com a busca pelas paixões, desejos e prazeres sexuais. Esses fatores contribuíram para o desprendimento feminino.

“Ideias erradas” é exemplar nesse sentido. Ela apresenta uma reflexão acerca dos aprendizados que o relacionamento amoroso pode proporcionar, mas, em

específico, nessa composição o sujeito demonstra estimar-se e valorizar-se, sobretudo em relação ao amor:

Idéias erradas

(J. Ribamar e Dolores Duran)

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

Não pense que se você me deixar
A dor será capaz de me matar
De um verdadeiro amor não se aproveita
E não se faz senão aquilo que merece

Depois ele se vai, a gente aceita
A gente bebe
A gente chora
Mas esquece³²

Amar a si antes de tudo, eis o contexto dessa confissão. Em lugar de entregar-se ao amor e ao sofrimento que o mesmo pode causar, como vimos nas canções do tópico anterior, “Idéias erradas” traz uma nova proposta para o relacionamento amoroso. É inegável a existência do desejo, da vontade de entregar-se. Todavia, não se trata de uma incondicional, pelo contrário, o amor não pode ser sinônimo de sofrimento. Antes de sofrer, de acordo com o sujeito lírico, é necessário valorizar-se.

Mas esse sentimento é imprevisível, como discute Bauman (2004), ao relatar o amor social e o amor psíquico. Percebe-se, nesse sentido, que o sentimento maior da vida amorosa tanto se alimenta do equilíbrio emocional, como sobrevive à vida em sociedade, ou seja, todo indivíduo controla suas emoções, necessariamente, a partir da compreensão do sentimento para si mesmo, em sua consciência, e a partir da convivência com o outro. E, mesmo resistente, o sujeito pode sofrer por amor. Então, vale a prerrogativa dos últimos versos: “A gente chora / Mas esquece”, declarando-se, desse modo, um sujeito moderno, mais equilibrado e racional face ao amor. Fossem tempos remotos, românticos, em que as figuras femininas permaneciam no silenciamento, as dores causadas pela decepção amorosa se prolongariam na trajetória das mulheres.

Em “Idéias erradas” não há elementos linguísticos que marquem o gênero da voz lírica. Tem-se, apenas, a revelação de que o seu interlocutor é masculino. Mesmo

³² CD *A música de Dolores Duran*. São Paulo: Lua Music, 2007.

assim, parte-se da premissa de que se trata de uma composição de autoria feminina e, sendo assim, possui traços de uma nova voz por meio da qual podem se expressar as mulheres, manifestarem-se. Nessa mesma linha de compreensão, em que a figura feminina se valoriza diante do relacionamento, há a percepção de que essa postura por parte da mulher pode surpreender o público masculino. Se é possível que o homem “faça ideias erradas” a seu respeito, entende-se que suas práticas no amor são, talvez, inovadoras, vanguardistas, e destoem do que se convencionava pensar do comportamento feminino à época.

A despeito do “eterno amor”, ou do “eterno sofrimento” comum às representações do romantismo na canção, o enredo de “Idéias erradas” deixa claro o “eterno enquanto dure”, como nos pensamentos mais modernos sobre o amor, em que a vida amorosa não se reduz a uma única pessoa.

Justificando uma liberdade visitada àquele momento, 1950, em que o Brasil reorganizava papéis sociais femininos e masculinos, cujos representantes começavam a ter percepção de uma cultura renovadora na iminência de aflorar, sobretudo no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, Dolores Duran compôs e cantou suas “Ideias erradas”. Todavia, não se tratam de equívocos sobre os relacionamentos que passavam por mudanças, mas, sim, do alerta que se faz sobre essas mudanças. Ao pedir que seu interlocutor não lhe teça críticas, o sujeito lírico abre caminho para que se percebam essas (novas) transformações que vinham se instaurando nos indivíduos. Ora, para uma compositora organizar um pedido de aceitação, no sentido de fazer representar a autonomia feminina é, de fato, preciso considerar um engajamento social em relação às adequações que o sujeito moderno engendra a partir das características culturais também modernas. Paz verifica uma conexão entre a liberdade social e a liberdade nas práticas amorosas:

Durante muitos anos alguns de nós participámos numa batalha que, por vezes parecia perdida: defender o presente – informe, imperfeito, manchado por muitos horrores mas depositário de germes da liberdade – do sistema totalitário, oculto sob a máscara do futuro. Caiu por fim a careta e o rosto terrível, com o contacto do ar, começou a desfazer-se como, no conto de Edgar Poe, se desfizeram as feições de Mr Valdemar, transformadas num líquido acinzentado. As sementes e os germes de liberdade que defendemos dos totalitarismos deste século secam hoje nas bolsas de plástico do capitalismo democrático. Devemos recuperá-las e espalhá-las pelos quatro pontos cardeais. Há uma conexão íntima e casual entre o amor e a liberdade (1993, p.114).

Se, por um lado, a composição em análise não se imbuí de relevantes metáforas sobre as práticas amorosas em destaque nos idos de 1950, por outro, sugere uma

ideia sobre o amor do ponto de vista de uma mulher que vivenciou o período, sobre o que se pode refletir acerca das percepções amorosas que Dolores Duran possuía. É preciso considerar sua postura social *avant-garde*, principalmente quando se trata de uma artista que também anuncia as mudanças para sua geração.

A canção que segue discute o amor-sentimento, não especificamente um relacionamento, mas um campo de possibilidades. Na tentativa de problematizar e também de compreender, a atitude das pessoas que amam, “O negócio é amar” descreve “tipos” de amores:

O negócio é amar

(Carlos Lyra e Dolores Duran)

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 amar³³

A composição apresenta uma sequência de ideias relacionadas ao ato de amar, que vão gradativamente sendo construídas e, ao mesmo tempo, construindo possibilidades para práticas amorosas por virem. A canção remete a grupos caracterizados por atitudes mais ou menos comuns ao relacionamento amoroso em destaque à época. Contudo,

³³ CD *A música de Dolores Duran*. São Paulo: Lua Music, 2007.

ao iniciar a composição com uma ideia “lugar comum”, de relacionamentos instáveis, porém contínuos, edifica-se um discurso questionador dessas práticas, lançando, assim, uma perspectiva crítica sobre as formas engessadas de se pensar o amor. Dolores Duran mostra que apesar de a instabilidade conjugal ter se instalado gradualmente na vida dos/as brasileiros/as, havia quem estivesse descontente com aquele cenário.

Mas, o ponto de partida é o mesmo de chegada. A composição continua sem inovações sobre os comportamentos amorosos, mostrando, assim, ser uma reflexão descritiva acerca dos relacionamentos vividos na década de 1950. Por outro lado, nota-se que “O negócio é amar” discute o amor numa perspectiva a-temporal, são práticas amorosas que perpassam as gerações e se repetem em contextos diferentes.

Independente de absorver com mais ou menos intensidade o sofrimento causado pelos amores não correspondidos, pelos problemas do cotidiano agindo sobre a vida amorosa, haveria muito mais exemplos, como a própria composição expressa, sobre os relacionamentos instáveis. Mas, sofrendo ou não, o que importa é passar pela vida e conhecer o amor.

A segunda estrofe possui um dos mais polêmicos versos desta canção, considerando o tempo em que foi produzida. “Tem mulher maluca que atura porrada” aponta para a concepção de mulher que Dolores Duran tentou disseminar em suas canções, questionando a hierarquia nos relacionamentos, a passividade feminina e a própria violência contra a mulher. Se hoje, muitas se calam diante de agressões dos seus parceiros, mesmo com os intensos movimentos pela desigualdade de gênero, em meados de 1950, isto é, há mais de meio século, Dolores Duran levou a público um verso de protesto em meio à suas percepções sobre as práticas amorosas.

Especialmente em “O negócio é amar” imagens caracterizadas por “maneiras de amar” contribuem para a noção de pluralidade, compreendida, por esse viés, como uma marca moderna na canção. Veja-se, por exemplo, na expressão “Tem gente” não está inscrita a marca do individualismo, mas da coletividade. Todavia, essa coletividade representa um grupo relativamente menor que os grupos identificados no âmbito de uma cultura mais tradicional.

O projeto musical de Dolores Duran emergiu de sua própria vivência, é preciso considerar! E, nesta canção ocorre um claro exemplo dessa experiência com o amor. No último verso da primeira estrofe, nota-se uma semelhança com relação à própria vida da compositora. A mulher das rádios e das noites cariocas foi compositora e intérprete das

frustrações amorosas, das indecisões e também das vitórias no amor. Com recursos tradicionais e ideias vanguardistas, seu repertório pode mostrar o significado das transições no campo amoroso, considerando o Brasil de décadas de 1940 e 1950. É bastante possível que as experiências de Dolores Duran carreguem um memorial em que se verifiquem todos os exemplos de amores descritos em “O negócio é amar”, observados, sobretudo, na sua vida noturna, na sua última década vivida. Como afirma Bauman (2004), o amor não tem vida e história própria, não poderia ser escolhido num momento certo, com a pessoa certa. O amor acontece no “tempo humano”, nas passagens pelos lugares, na causalidade, nos bares, enfim.

E, nesse contexto, fica a sensação de que tempos futuros – esses que as décadas posteriores a 1950 vivenciaram, assistiram a outras e novas perspectivas sobre o amor em transformação. Então, perguntamos: o que Dolores Duran não pode presenciar em razão de sua morte? Por quais caminhos a canção popular brasileira percorreu e que tipos de amores surgiram nesse contexto? Na tentativa de compreender outro momento da canção popular brasileira e do amor, seguiremos com um estudo sobre as composições de Joyce Moreno.

4.2 JOYCE MORENO: AMORES EM PROCESSO

O instrumento de Joyce é a mulher que ela é.
(Ruy Castro)

O comentário de Ruy Castro, no site oficial de Joyce Moreno, bem explica o motivo pelo qual a compositora permeia esta pesquisa. Por ser a mulher com marcas das três fases do feminismo brasileira – feminina, feminista e fêmea, é que possui o endosso de um estilo musical que se divide entre o samba e a bossa, estilos que fazem as vezes da sensibilidade e sensualidade da mulher contemporânea.

Cantora, compositora e escritora, Joyce possui mais de quarenta anos de carreira. Desde que começou a gravar jingles e participar dos primeiros Festivais Internacionais da Canção, realizados no Rio de Janeiro, na década de 1960, passou a investir na música, tanto em sua voz como no instrumento que domina: o violão.

Joyce Silveira Palhano de Jesus nasceu em 31 de janeiro de 1948, no Rio de Janeiro. Conhecida também como Joyce Moreno, a cantora fez parcerias com ilustres nomes da música brasileira – Roberto Menescal, Vinícius de Moraes, Toquinho, Chico Buarque, entre outros também importantes.

Em 1964, convidada por Roberto Menescal, a artista participou de sua primeira gravação em estúdio, junto com o grupo Sambacana. Foi o começo da carreira para Joyce. Dois anos mais tarde, aos 18, dividia seu tempo dando aulas de violão e dedicando-se ao curso de Jornalismo. Não demorou muito para Joyce estagiar no Jornal do Brasil, organizando o Caderno B.

Mas a música nunca deixou de ocupar espaço nas horas do seu dia. Estudou instrumentos, teoria e cantou. No II Festival Internacional da Canção, 1967, no Rio de Janeiro, Joyce provocou polêmicas críticas ao cantar “Me disseram”. A canção que inovou a MPB com o desprendimento feminino dividiu opiniões que se estenderam à compositora. Se por um lado, Sergio Porto a tachou como “vulgar e imoral”, por outro, Nelson Motta e Fernando Lobo defenderam sua postura “feminista”.

A primeira obra lançada a público foi o LP *Joyce*, de 1968, com um texto de apresentação assinado por Vinícius de Moraes. Foi um início tímido de uma carreira duradoura, em que se tem como berço a bossa nova e o jazz. O reconhecimento do seu trabalho, no âmbito nacional, se deu no ano de 1980, quando participou do Festival de Música Popular Brasileira da TV Globo, classificando sua canção “Clareana”. Nesse mesmo ano, o LP *Feminina* foi o impulso para lançar a cantora e compositora na mídia. O sobrenome herdado do seu companheiro, Tutty Moreno, lhe garantiu um nome artístico: Joyce Moreno ou apenas “Joyce”. Tornou-se uma das compositoras brasileiras que têm maior repercussão internacional, prestígio que se atribui ao estilo de suas canções: a bossa nova.

O estilo bossanovista representa um tom além do samba-canção na história da música brasileira. Seu surgimento, como vimos no primeiro capítulo desta pesquisa, está articulado à formação de uma identidade da canção brasileira. Uma identidade capaz de refletir a cultura e o gosto de um povo.

A época em que o estilo bossa nova se desenvolve, pelas mãos de Tom Jobim e João Gilberto principalmente, foi, para a história do Brasil, um momento de transição, em que se festejava o fim da Segunda Guerra Mundial – trazendo um ideal de liberdade ao povo brasileiro – e, ao mesmo tempo, um projeto de redemocratização, criando o que poderia ser o embrião da música popular brasileira. O período antecedente, que abrange o movimento modernista até a construção de Brasília foi, de acordo com Wisnik, um período fecundo para a vida cultural do nosso país. Tempos curtos, abortados pela implantação do regime militar a partir de 1964. Wisnik compreende que a passagem para os anos 60

[...] revoluciona a música popular brasileira ao incorporar harmonias complexas de inspiração *debussysta* ou *jazzista*, intimamente ligadas a melodias nuançadas e modulantes, cantadas de modo coloquial e lírico-irônico e ritmadas segundo uma batida que radicalizava o caráter suspensivamente sincopado do samba. Essa síntese resulta especialmente da poesia de Vinícius de Moraes, da imaginação melódico-harmônica de Tom Jobim e da interpretação rigorosa das mínimas inflexões da canção e da solução rítmica encontrada por João Gilberto. (WISNIK, 2007, p. 70).

A década de 1970 foi, talvez, a mais intensa na carreira artística de Joyce. Nesse período, realizou viagens para outros países divulgando sua música. Na temporada novaiorquina, em 1977, encontrou o baterista Tutty Moreno, com quem se casou pouco tempo depois. Nessa mesma década, suas composições foram gravadas por importantes intérpretes brasileiros, como Milton Nascimento, Elis Regina, Maria Bethânia, Nana Caymmi, entre outros. Joyce integrava uma atmosfera mais consolidada na produção musical brasileira, que, num percurso semelhante ao de Dolores Duran, oscila entre Rio de Janeiro e São Paulo, além de outros países pelos quais passou deixando sua marca musical.

Joyce vivenciou estes momentos e, como muitos outros artistas contemporâneos seus, insistiu no que acreditava ser o papel de um sujeito inserido numa arte popular. E insistiu por caminhos pedregosos, discutindo nas suas canções a função social da mulher. Em seu site oficial, a compositora publicou várias declarações incisivas sobre sua trajetória musical. Num de seus textos, ela recupera o passado, lembra o início de sua carreira, quando publicou o LP *Feminina*, e fala sobre sua própria condição de mulher:

[...] pela primeira vez, eu tinha o controle absoluto do meu próprio trabalho. Tudo ali era pensado e criado por mim: as músicas, os arranjos básicos, os violões, os vocais, a maioria das letras, as idéias, o conceito. Pois era um disco autoral e conceitual, e refletia exatamente tudo o que eu queria dizer naquele momento, a partir do discurso no feminino singular, que no comecinho de minha carreira fora quase que apedrejado em praça pública. Enfim, era uma mulher assumindo o controle.

Quase todos os meus maiores sucessos de carreira estavam contidos naquele LP. Muitas daquelas canções já haviam sido gravadas por Elis, Milton, Nana, Bethania, Boca Livre e outras vozes. Mas ainda havia coisas inéditas, e com uma destas, “Clareana”, fui classificada no Festival MPB-80 e explodi nacionalmente, no mesmo palco onde fora vaiada 13 anos antes ao cantar “já me disseram/ que meu homem não me ama”. A menina de 19 anos que dizia “meu homem” em 1967 era chocante demais para o Brasil daquele momento. Mas a mãe que em 1980 cantava o amor por suas meninas estava livre para ser amada pelo povo brasileiro, àquela altura já cascudo por declarações de cama, mesa e banho, feitas por 10 entre 10 novas cantoras que chegavam na MPB aos borbotões.

Essa dicotomia santa/devassa sempre me incomodara na música brasileira, e eu não queria estar em nenhuma das duas posições. Por isso mesmo tinha

feito, com minha parceira Ana Terra, músicas como ‘Essa Mulher’ e ‘Da Cor Brasileira’. E propunha uma reflexão mais abrangente do assunto em ‘Feminina’, um samba-jazz-quase mandala, de mãe pra filha e de filha pra mãe, questionando se ‘o cabelo, o dengo, o olhar’ teriam mesmo tanta importância assim na construção da nossa identidade.

Hoje ninguém mais se assusta com mais nada, graças a Deus, e nós mulheres podemos inclusive pegar o bonde de volta pra casa e parir, criar, trabalhar, amar, fazer ou não fazer tudo isso ou nada disso, conforme nossa escolha. Tenho certeza de que a música brasileira foi importante nesse movimento [...] (MORENO, s/d).

O texto de Joyce remete-nos ao pensamento de Bloch (1995) sobre a cultura e as imagens sociais das mulheres brasileiras, da mesma forma que Zolin (2010) destaca ser a contemporaneidade um espaço para múltiplas identidades femininas. Independente da categorização, boa ou má, santa ou prostituta, a figura feminina sempre passou por estereótipos que generalizam, quase sempre negativamente, o papel da mulher. Segundo Bloch (1995), há ações que fazem da mulher uma essência que, enquanto tal, é eliminada do palco da história.

As declarações da compositora com relação à postura engajada e feminista à época em que suas primeiras canções, mais ousadas, circularam pelos palcos e pela mídia brasileira, comprovam as marcas da transgressão vislumbradas nas suas composições. Em meados de 1970, quando as discussões sobre as relações de gênero se iniciavam no Brasil, Joyce já atacava a tradição com seus impulsos de mulher consciente do papel que se deve cumprir uma artista em seu meio, sobretudo no que se refere à representação de identidades dissonantes dos modelos arcaicos.

Compor, para Joyce, é um ato de renovação da linguagem, da cultura, das experiências com o mundo. A cantora e compositora considera a canção um importante elemento nesse contexto, pois operar versos requer uma ampla reflexão sobre o objeto. Por isso, ela valoriza o controle que possuía sobre seu trabalho, sobre suas criações, suas canções. A obra de Joyce representa tudo àquilo que gostaria de dizer à sociedade, de retratar diversidades identitárias, contemplar desejos femininos antes mais velados em função de moralismos condizentes com uma ideologia dominante. Joyce desponta com tais ideais num momento frágil da história da emancipação feminina, quando o país se dividia entre as represálias militares proeminentes do Golpe-64 e as primeiras discussões feministas, desencadeadas por Kate Millet com a publicação do livro *A política sexual* (1970).

Mas, a partir daí, na década 80 criou-se um cenário de incontáveis declarações de “cama, mesa e banho”, como afirma Joyce. A sociedade já estava acostumada

com os signos da sensualidade e da sexualidade exploradas pela mídia, pela arte. Diferente do momento em que a compositora surge nos palcos, com a audaciosa fase “Meu homem”. Isso certamente foi novidade.

Joyce celebra, enfim, nessa confissão, a liberdade feminina e comemora consigo mesma essa conquista, certa de que contribuiu para uma abertura a ideias inovadoras na vida íntima da sociedade brasileira e porque esteve presente num momento de transição dos pensamentos mais e menos conservadores entre as décadas de 60 e 80.

Em matéria de canção popular, a experiência dos jovens da zona sul do Rio de Janeiro constituía um novo exemplo de alienação das elites brasileiras, sujeitas às tecnologias estrangeiras e ao populismo cultural do Estado Novo. Era a ruptura e, ao mesmo tempo, momento de reconciliação com o samba. A bossa nova se originou nesse contexto de promessa evolutiva em relação ao samba, um subgênero que se tornava tradicional demais para aqueles jovens. Dos encontros nos apartamentos e nos bares, a música popular urbana passou a evoluir em correspondência com a situação econômica e cultural dos diferentes tipos de público consumidor dessa arte. Joyce abriu as portas de sua casa, em Copacabana, para cantores iniciantes, vindos de diferentes partes do país. O Clube da Esquina tornou-se o espaço mais emblemático da produção musical carioca naquele momento, década de 1970. Foram muitos encontros com Tom Jobim, Edu Lobo, Dori Caymmi e Marcos Valle no Clube da Esquina. Mas a compositora carioca afirma que, embora tenha tido muitas parcerias, trabalhou sozinha em parte de suas canções:

Eu tenho parcerias com Maurício Maestro, com Edu Lobo, com Marcos Valle, com João Donato, em que eles me deram músicas e eu letrei. Mas a coisa rola comigo mesma, quando eu estou sozinha em casa, quando eu vou compor, quando eu pego um violão, ele me dá umas idéias e uma música sai, aí a comunicação é direta com as divindades do som e os deuses da música estão sempre ali para quebrar um galho pra mim – é comunicação direta com o além. Letra não, letra dá um trabalho, é uma coisa que você trabalha, corta, muda vírgula, muda palavra, tira palavra do lugar: ‘Não, essa daqui não soou legal, eu não quero dizer bem isso, é aquilo outro’. Música é muito mais fácil de fazer do que letra. Geralmente eu gravo, eu tenho o meu gravadorzinho no estúdio, no meu escritório em casa, trabalho ali, faço as coisas ali, gravo e vou trabalhando (MORENO, s/d)³⁴.

A compositora carioca, que adentrou o cenário musical em plena transformação cultural e aos conflituosos embates sociais, devido aos anos de chumbo da Ditadura Militar, construiu sua carreira de forma progressiva e gradual. Tem mantido seu

³⁴ <http://www.museclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/joyce/>

público desde que participou dos primeiros Festivais, mantendo-se cúmplice da bossa nova e do Samba-canção.

Há quinze anos, Joyce publicou *Fotografei você na minha rolleyflex* (1997), um livro de crônicas e histórias sobre a Música popular brasileira, e, por consequência da boa recepção de sua obra pela imprensa, passou a atuar como cronista do jornal *O dia*. Além de todos os requisitos aqui mencionados, Joyce ainda possui afinidade com as páginas da internet. É ela quem alimenta seu blog *Outras Bossas*, postando novas canções, imagens curiosas, opinando sobre as artes e, principalmente, divulgando seus trabalhos com a música.

Orientando-se pelas declarações da própria compositora e pelos aspectos estéticos das composições, o estudo segue organizado em tópicos que discutem, tematizam e até teorizam o amor moderno, disseminado entre os relacionamentos amorosos da sociedade brasileira contemporânea. Seu repertório recupera o amor como um sentimento inerente ao ser humano – o sujeito nasce para amar.

4.2.1 Estética do Amor: Processos Poéticos Naturalistas

Uma longa reflexão sobre o amor, eis a proposta de Joyce para algumas de suas canções. Não exatamente um passeio pelos desajustes que o amor provoca na vida das pessoas, tampouco o amor desesperado que pode ser compreendido como “paixão”. Mas o amor doce (às vezes agridoce), o amor claro-escuro, o amor duvidoso, irônico e questionador, como a própria compositora relata no encarte de seu CD *Slow Music* (2009), o sentimento mais antigo, canalizado para o relacionamento amoroso e para as intimidades de um casal. Para isso, Joyce vasculhou em suas reminiscências etapas da sua vida amorosa, serviu-se dos exemplos que conheceu em sua trajetória, analisou tudo com sabedoria de experiência.

A exposição dos sentimentos no período correspondente à publicação das canções de Joyce ainda era sondada por ideais de ordem. Eram rotuladas como escandalosas e imorais, sobretudo quando as composições possuíam um sujeito lírico feminino, tratando de suas intimidades, de seus desejos. O que dizer, então, de uma compositora que ignorou a opinião pública e crítica para manifestar a sua visão-contramão sobre o amor? É necessário reconhecer que as declarações de Joyce a respeito de sua tendência no âmbito musical contribuem para um diagnóstico da função social da música em nossa sociedade. Todavia, a

referência para um estudo do amor é o material artístico que configura sua obra, imbuído da sensibilidade de sua criadora.

Joyce Moreno, além de cantora e compositora, é considerada uma pesquisadora da cultura brasileira. Um de seus projetos mais recentes, apoiados pela prefeitura do Rio de Janeiro, é *No compasso da história* – documentários musicais que cantam e contam a História do Brasil, transmitidos pela BandRio no segundo semestre de 2011. A veia investigadora não é recente. Desde que começou a compor, Joyce se propõe a desnudar discursos provocadores do pensamento tradicional. O olhar é por outros ângulos, para não cair no já dito e sistematizado.

Mas, para superar o pensamento engessado em nossa cultura, muitas vezes é preciso resgatar imagens cristalizadas, tradicionais, no intuito de promover algumas reflexões sobre a própria maneira de se representar os modelos sociais vigentes. É por esse viés que delineamos o estudo das composições de temática amorosa em Joyce Moreno. E se no subtítulo deste tópico surge o termo “naturalista” é por compreender na estética das composições o afloramento dos aspectos mais próximos da realidade, um diagnóstico dos comportamentos visualizados nas interfaces mais nuas das relações sociais. Ressalte-se que o termo “naturalista” corresponde a uma característica estética, estilística, diferente, portanto, do conceito discutido pelos Estudos de Gênero, em que se opõe o *natural* ao *cultural*.

As práticas amorosas da modernidade também se alimentam de práticas tradicionais, como a cortesia, a intimidade, etc. Ora, doar-se no relacionamento amoroso não é uma tendência cultural, mas um pressuposto, algo relacionado mais ao sentimento que ao aspecto social. Se a dedicação fosse uma constante do amor tradicional, os amores modernos sobreviveriam mais ao distanciamento.

Os predicados ligados ao amor na contemporaneidade também respondem a um conjunto de novas atitudes do sujeito moderno. Por isso, os relacionamentos, hoje, são imprevisíveis, justamente porque o contexto sociocultural do final do século XX já vivia uma tenra efemeridade no que diz respeito à identidade do sujeito.

A boemia também se fez presente em canções de Joyce. Analisando “Me disseram”, verifica-se a condição submissa da mulher que “cuida” de seu homem, apesar do caráter promíscuo:

Me Disseram

(Joyce)

Já me disseram
 Que meu homem não me ama
 Me contaram que tem fama
 De fazer mulher chorar
 E me avisaram
 Que ele é da boemia
 Chega em casa todo dia
 Bem depois do sol raiar
 Só eu sei
 Que ele gosta de carinho
 Que não quer ficar sozinho
 Que tem medo de se dar
 Só eu sei
 Que no fundo ele é criança
 E é em mim que ele descansa
 Quando pára pra pensar
 Já me disseram
 Que ele é louco e vagabundo
 Que pertence a todo mundo
 Que não vai mudar pra mim
 E me avisaram
 Que quem nasce desse jeito
 Com canção dentro do peito
 É boêmio até o fim
 Só eu sei
 Que ele é isso e mais um pouco
 Pode ser que seja louco
 Mas é louco só no amor
 Só eu sei
 Quando o amor vira cansaço
 Ele vem pro meu abraço
 E eu vou pra onde ele for³⁵

O retrato do indivíduo masculino nesta composição é o de um boêmio libertino, cujos hábitos descritos nos levam a construir a figura masculina sedutora. Mas esta seria uma observação crítica, de um espectador com o distanciamento necessário para abstrair esse retrato do sujeito. Curiosamente, a perspectiva apresentada na canção é a de um sujeito lírico feminino, que apresenta “seu homem” com inocência de uma mulher que simplesmente ama, ou, ainda, o conformismo de sua condição de mulher. Nem mesmo o alerta feito a ela, sobre as traições do companheiro, a faz mudar de opinião.

O fato de a voz lírica se referir ao companheiro como “meu homem”, isto é, do seu ponto de vista o homem lhe pertence, remete à crítica que a compositora recebeu de

³⁵ LP *Joyce*. Universal Music, 1968.

jornalistas, no final da década de 1960. A atitude é de inovação, mas também representa um aspecto rústico e naturalizador no que diz respeito às formas de amar.

De certa forma, uma canção dessa natureza poderia causar espanto pelo fato de uma mulher moderna sucumbir à promiscuidade do seu homem. Por outro lado, a sutileza com que é delineada essa relação “muda os trilhos” desse trajeto, nos orientando para outras leituras do relacionamento amoroso. Ora, se a condição social da mulher sofreu mudanças consideráveis no final do século XX, por que deveríamos entender que a figura feminina nessa canção é fadada a um visado “destino de mulher”?

No verso “E é em mim que ele descansa” pode-se perceber que se trata de segurança, de confiança no amor, não exatamente na fidelidade, pois, como a composição expressa, ser fiel não integra as qualidades do homem. Estar segura de seus desejos é uma característica da mulher moderna, e aceitar os vícios e imperfeições do seu companheiro é uma atitude também de transgressão. Em *Rumo equivocado* (2005), Badinter observa que as pessoas têm sido cercadas por obsessões sexuais, cumprindo protocolos até mesmo entre quatro paredes. Essa prática se revela em dois tipos de discursos que se opõem: por um lado, as obrigações sociais tais como o matrimônio, o pudor das convenções, privar-se de prazeres pela ideia de sacrilégio sexual, enfim, por outro, a ideia de amor como objeto de consumo. De qualquer forma, o interesse por essa discussão se justifica pelo acúmulo de signos eróticos na arte e cultura modernas, desnudando o que de fato a sociedade pensa. A mídia televisiva teve grande influência nesse pensamento, como vimos na primeira parte desta pesquisa. Nesse sentido, o modo como a mulher se dedica ao seu companheiro satisfaz uma necessidade diferente da sensação de “possuir alguém”, de dominar essa pessoa no relacionamento. O interesse dela reside apenas em ter momentos de prazer, momentos estes em que o homem é, de fato, seu.

A composição em questão aponta para um amor incondicional do sujeito lírico, capaz de superar tabus para tornar-se pleno, perdoar as falhas do homem. E, diferente de construir a imagem de uma mulher sofredora, aqui a figura feminina transcende o modelo social dos relacionamentos. Como foi dito anteriormente, a mulher atingiu um estado de compreensão de que o ser humano é imperfeito, e se deu conta de que o amor não implica posse. Concluimos, assim, que a expressão “meu homem” significa a escolha feita pela mulher, de querer exatamente aquele homem, porque ele a satisfaz. Além disso, ela se mostra consciente de que pessoas precisam de um “porto seguro”, um lugar para o descanso do cotidiano e do amor. Os versos “Quem nasce desse jeito / Com a canção dentro do peito / É

boêmio até o fim”, fornecem pistas para se compreender que muito além das aparências, nossos desejos e ideais são as características que, de fato, demonstram quem realmente somos. A linguagem simplificada também constitui um bom exemplo dos signos do cotidiano amoroso presente na composição, sobretudo no título, que, do ponto de vista sintático, apresentaria uma falha. Mas, esse fator não implica no desajuste da linguagem. Pelo contrário, faz surgir um novo modelo estético pautado nas relações cotidianas, bastante populares.

Mistura de linguagem prosaica, com rimas comuns e estilo mais descritivo. Poucas metáforas, alegorias ou poeticidade. Algumas canções de Joyce negam as formas estéticas da arte, a linguagem polida e também a erudição. Trata-se de um diálogo mais estreito entre a “fala” corriqueira e a arte musical, o que faz surgir uma nova experiência estética. A canção acima contempla a ideia de “signo” averiguada por Barthes no âmbito do discurso amoroso. Para ele, a linguagem nesse aspecto é suspensa ao momento da elocução. Não há um sistema de signos à disposição do sujeito a partir do momento que se depara com o sentimento maior. A linguagem emerge das próprias práticas amorosas, é flutuante e somente se torna um signo do amor em sua realização. De acordo com Barthes, “o consultante amoroso deve ele mesmo fazer sua verdade” (1989, p. 179). Nesse sentido, pode-se compreender o processo da canção de temática amorosa como uma tentativa de elaborar uma arte tão popular e simples que fale da própria simplicidade do amor. O amor está no óbvio, no escândalo, está na zona, no samba, enfim. Nessa composição, o retrato é novamente do comportamento libertino de um homem, aceito pelo sujeito lírico feminino como algo natural. O prazer da mulher é garantido justamente pelo aprendizado que ambientes de orgia proporcionaram ao seu par.

Em “Me disseram” não se discute o amor correspondido como o sentimento ambicionado no relacionamento amoroso, ou seja, haveria outros prazeres que os casais buscam, sem que, necessariamente, o amor romântico seja construído. Discute-se, em lugar disso, um sentimento “sem nome”, algo indefinido, mas caracterizado pelo mesmo companheirismo que revelam as canções de amor de Dolores Duran. Nesse sentido, percebe-se que há o interesse por manter o compromisso na vida amorosa, ainda que seja pelas vias da infidelidade. Tal ideia não recupera o pensamento cartesiano, mas propõe que a mulher seja guiada pelas paixões e o homem por uma “razão” particular. Bloch faz uma leitura de Gênesis e Fílon (*Philon*) nesse sentido:

Na esfera cognitiva, a condição da mulher é análoga à dos sentidos. O homem enquanto mente a mulher enquanto percepção sensorial são mutuamente excludentes: ‘É quando a mente (Adão) vai dormir que começa a percepção, e inversamente, quando a mente acorda, a percepção se apaga.’ A mulher, formada da carne da costela, permanece presa pelo corpóreo. ‘E da costela Ele formou uma mulher (Gên. 2, 22)’, continua Fílon, ‘provocando com isso que o nome mais apropriado e exato para a percepção sensorial é ‘mulher’. (1995, p. 38).

A analogia ao mito da criação cunhado no pensamento cristão é, para Bloch, relevante se considerada a cultura falocêntrica como forma de organização das relações sociais, sobretudo as amorosas. Na perspectiva dessa cultura, há uma tendência em a mulher assumir para si tudo o que diz respeito à subjetividade, como a submissão, a aceitação, o silenciamento, etc. Do outro lado, o homem se incumba de estabelecer domínio sobre o pensamento racional. Contudo, na perspectiva dos estudos culturais, é necessário compreender que mesmo transgredindo espaços privados com sua liberdade social, a mulher é livre também para desejar retornar a esses espaços, sem a prerrogativa do retorno ao *status quo*.

Ruy Castro, em entrevista para o site de Joyce, faz a seguinte declaração: “Joyce não é uma artista sentada nas nuvens, falando de abstrações. É uma mulher que ‘com respeito e sacanagem’, como diria ela, fala em termos universais [...]”. Não se trata da sacanagem no sentido negativo, pejorativo. A “sacanagem” de Joyce liga-se ao sensual prosaico, cotidiano. E seu tema é o amor. O sentimento “mais antigo do mundo”, nos termos de Vinícius de Moraes, é para Joyce extensivo à vida, ao cotidiano – o sujeito nasce para amar, como também nasce para socializar-se. Daí o tratamento mais comum e a linguagem simplória utilizada nas composições. Contudo, cada verso engendra imagens fortes, capazes de perturbar um leitor desavisado. O amor é, como propõe a composição abaixo, “Da cor brasileira”:

Da cor brasileira
(Joyce/Ana Terra)

De quem falo me acha direita
Se casa comigo, se rola e se deita
Me namora quando não devia
E quando eu queria me deixa na mesa
De quem falo me fala macio
E finge que entende o que nem escutou
Me adora e me quer tão somente
Enquanto que mente é o que acreditou
Esse homem que passa na rua

Que encontro na festa e me vira a cabeça
 É aquele que me quer só sua
 E ao mesmo tempo que eu seja mais uma
 De quem falo ele é feio e bonito
 Mais velho e menino, meu melhor amigo
 É o homem da cor brasileira
 a loucura, a besteira que dorme comigo.³⁶

Em muitas canções, como “Amélia”, “A brasileira”, de Chiquinha Gonzaga, entre outras até mais contemporâneas, a mulher é reinventada como matéria-prima da sensualidade ou do exemplo da moralidade social. Nessas, tornou-se lugar-comum a discussão do visado “universo feminino” eivado pelas dicotomias tradicionais como bruxa X santa, inocente X pervertida.

“Da cor brasileira” propõe um movimento contrário. É um sujeito lírico feminino descrevendo a figura masculina – que não é libertina, nem dócil, mas é o pivô da satisfação feminina. Este homem não representa a indignidade. Ele é o homem brasileiro para disputar espaço com a imagem da mulata sensual, a que a mídia faz uso para promover as belezas do país tropical. Assim como na canção anterior, o homem figurado aqui não é fiel. A despeito de pares românticos ideais, emergidos do ultrarromantismo do século XIX, com promessas de união “eterna” ou “até que a morte separe”, há provocações ao pensamento tradicional no decorrer dessa composição. Veja-se, por exemplo, no verso “a loucura e a besteira que dorme comigo”, é possível notar a aceitação do comportamento masculino, apenas porque esse comportamento é o objeto de desejo feminino, de sua instabilidade no relacionamento amoroso. Assim, ficam em evidência as vontades da mulher e, talvez, seja uma forma não alienada de retratar o “destino de mulher”. Ao perceber que o amor em tempos atuais é regido pelo signo da efemeridade, da sexualidade desenfreada, a mulher compreende que sua vida amorosa está em declínio. Caso contrário, elas alimentam um sistema que Bourdieu entende como “dominação masculina”.

Na maioria das canções aqui analisadas, perpassando as de Dolores Duran, Joyce Moreno e, posteriormente, como veremos, em Alice Ruiz essas questões se repetem, a figura feminina ganha destaque, sendo protagonista de grande parte das representações. Isso não ocorre em “Da cor brasileira”, o que torna a canção significativa por revelar uma postura feminina despreocupada com as afirmações sobre o papel submisso da mulher. A despeito de uma visada rejeição ao homem, para a qual uma vertente radical direciona essas discussões

³⁶ CD *Ilha do Brasil*. EMI, 1996.

sobre feminismo, na canção acima a mulher se empenha em construir a imagem do homem e da masculinidade, com traços positivos, que qualificam o homem sedutor.

Quando organizamos o subtítulo dessa parte da pesquisa, empenhamos uma palavra como metáfora-chave no mapeamento das canções sobre o amor em composições de Joyce: processo. Mas se trata de um processo-transição, de um conceito de amor em formação e, por isso, opõe-se à ideia de algo acabado, com um único fim. Cyntrão (2004), em um estudo sobre as relações intersemióticas das palavras com a música, discute uma possível “ressemantização” no mundo contemporâneo, ou seja, um novo valor estético e cultural revela uma nova identidade social, que também se constitui como processo.

Se fôssemos contextualizar na década de 1970 as canções de Joyce, saberíamos que tendem a reproduzir um conjunto de práticas comuns à época. O momento sociocultural favorecia um comportamento menos tímido da mulher, já diferenciado das representações em décadas anteriores, como se vê nas composições de Dolores Duran. Isso porque, a despeito da tentativa de se manter a ideia do casamento estável, pois, recatadas, as mulheres compreendem seu espaço privado, em oposição aos espaços públicos pertencentes ao homem, percebia-se na exposição das relações amorosas e das intimidades do ato sexual maior acesso ao gosto do público (HAMBURGER, 1998). As mulheres que Joyce constrói em suas composições manifestam ousadias inovadas nos meios de comunicação, assim como as telenovelas, pois sua meta não consistia em promulgar um modelo de sociedade burguesa, mas uma mulher tal como a realidade mostra, com seus desejos e seus conflitos, inclusive no âmbito da intimidade e da então sexualidade embrionária.

O amor, em Joyce, corresponde a uma forma de interação, uma linguagem, que, como tal, transforma-se no mesmo curso das transformações sociais. É também por constituir-se uma operação humana que o amor individualiza-se, isto é, não cabe mais, no contexto atual das sociedades contemporâneas, generalizar um tipo de amor e um único modelo de relacionamento amoroso. Os chamados “movimentos sociais alternativos”, de uma era multimidiática, perpetuaram-se pela sociedade brasileira, cada um com suas ideias e novos paradigmas, quebrando gessos, levantando fósseis ou antecipando atitudes bizarras. É o choque da tradição com o pensamento moderno e mudanças físicas e ideológicas ocorrem nesse contexto.

Essa Mulher

(Joyce)

De manhã cedo, essa senhora se conforma
 Bota a mesa, tira o pó, lava a roupa, seca os olhos
 Ah, como essa santa não se esquece
 De pedir pelas mulheres, pelos filhos, pelo pão
 Depois sorri meio sem graça
 E abraça aquele homem, aquele mundo que a faz assim feliz
 De tardezinha essa menina se namora
 Se enfeitada, se decora, sabe tudo, não faz mal
 Ah, como essa coisa é tão bonita
 Ser cantora, ser artista, isso tudo é muito bom
 E chora tanto de prazer e de agonia
 De algum dia, qualquer dia entender de ser feliz
 De madrugada essa mulher faz tanto estrago
 Tira a roupa, faz a cama, vira a mesa, seca o bar
 Ah, como essa louca se esquece
 Quantos homens enlouquecem nessa boca, nesse chão
 Depois parece que acha graça
 E agradece ao destino aquilo tudo que a faz tão infeliz
 Essa menina, essa mulher, essa senhora
 Em quem esbarro a toda hora no espelho casual
 É feita de sombra e tanta luz
 De tanta lama e tanta cruz
 Que acha tudo natural³⁷

A tentativa de descrever a figura feminina em “Essa mulher” pode esclarecer-nos o que se compreendia como o papel de algumas mulheres na sociedade brasileira de meados do século XX. Isso porque o próprio título especifica uma mulher apenas, diferente da ideia de pluralidade. Por outro lado, a composição apresenta um interessante conjunto de imagens de mulheres, em diferentes situações, que poderiam, perfeitamente montar um único perfil para um tipo de mulher. Quer dizer, se a canção trata de donas de casa, cantoras, devassas e santas, por que não compreender que uma mesma mulher pode apresentar esses atributos? Desse modo, o papel da arte cumpre seu estatuto social que é o de desconstruir conceitos de “natureza”, que vinham ocupando patamares culturais, e colocá-los em seu justo lugar (ZOLIN, 2010).

De início, a composição apresenta a figura da mulher caseira, mãe e religiosa. Da ótica feminista, este seria o retrato tradicional da mulher, da “santa” que se opõe à megera, obscena. Os primeiros versos da composição sugerem um diálogo com “Cotidiano”, de Chico Buarque, por engendrar o contexto de uma relação afetiva no cotidiano de uma mulher em seu *locus*, que é o lar. O retrato do ambiente que a mulher integra nos remete, ao

³⁷ CD *Reverendo amigos*. Studio 126, 1994.

mesmo tempo, ao ambiente que afaga Ana, protagonista do conto “Amor”, de Clarice Lispector. A casa é o porto seguro, o refúgio daqueles que temem o mundo nas horas perigosas da tarde. Seriam estes, por exemplo, modelos identitários tidos como naturais ao sexo feminino, uma leitura equivocada dos papéis sociais construídos na cultura ocidental.

Mas a casa é também o lugar para onde regressa a mulher. Sim! A partir do verso “De madrugada essa mulher faz tanto estrago”, outra pintura lhe é dada, pois, até então, parecia ser apenas um retrato da fiel dona de casa. E, como numa ruptura do traço, diferentes faces se encontram na mesma mulher. É a “senhora”, menina e mulher que se cobre de sombra e luz, refletindo seus hábitos do dia e da noite.

Um interessante movimento temporal contribui para a compreensão das faces femininas na mulher que é representada nos versos. Pela manhã, é comparada a uma santa, pois faz orações pelos filhos, pelo alimento, pelas mulheres, revelando marcas da devoção religiosa. Pela tarde, a mulher dedica-se a sua própria imagem, cuidando da beleza, fazendo coisas que lhe dão prazer, como cantar, por exemplo. Já nas madrugadas, ela é a fêmea que busca prazer nos homens com quem se relaciona, sem o compromisso do relacionamento estável.

Nos versos seis, doze e dezoito, há menções sobre o estado emocional da personagem feminina. Primeiramente, ela se mostra feliz ao lado de um homem, que, provavelmente, amanhece ao seu lado. Na sequência, essa mulher descobre o que lhe causa felicidade, ou, como expressa o verbo, ela passa a “entender de felicidade” ao entardecer, pois se trata do momento em que dedica-se ao que lhe faz feliz de fato. No entanto, sob o signo da noite, ela percebe que é infeliz com tudo o que o destino lhe proporcionou. E, numa atitude surpreendente, ora em agradecimento pelas horas de felicidade e infelicidade, numa compreensão do mundo imperfeito e da vulnerabilidade a que os indivíduos estão expostos.

Nota-se que na última parte da composição, uma imagem se assemelha ao contexto de *A mulher no espelho*, 1995, de Helena Parente Cunha. “Essa menina, essa mulher, essa senhora / Em quem esbarro a toda hora no espelho casual”, são os versos que demonstram o monólogo do sujeito lírico, como se estivesse refletindo sobre sua vida, olhando-se no espelho, observando em sua imagem as marcas do tempo e das profissões que pode e quis desempenhar. Mas, diferente da protagonista inominada do romance mencionado, que se autoflagela e derrama ódio pela sua família, a mulher da canção é grata por tudo o que possui: sua família e seu destino. “Essa mulher” é representativa da identidade feminina

contemporânea, composta pela soma de diferentes afazeres a que a mulher moderna se submete para enfrentar o paradigma das artes canônicas.

Uma página em construção parece ser um dos conceitos de amor nas composições de Joyce. Cada uma representa um espaço privilegiado das manifestações íntimas e imaginárias do sujeito contemporâneo. Numa linguagem mais bem elaborada esteticamente, a composição “Novelo” ameniza a ideia de prazer sexual, todavia o roteiro da mulher sedutora se iguala às demais canções.

Novelo

(Joyce e Paulo Cesar Pinheiro)

Cortei um pedaço de vento
 Enrolei num novelo
 Tirei uma fita,
 Prendi meu cabelo
 Pra no travesseiro
 Meu bem desatar
 Depois desfiei uma nuvem
 Fiz uma camisa
 Bordei o decote
 Com um resto de brisa
 Mostrando meu seio
 Pra te convidar.
 De água do mar e de espuma
 Moldei uma saia
 Fiz barra e cintura
 Da areia da praia
 Pra ficar mais fácil
 Meu bem desmanchar
 Na rede do quarto crescente
 Da lua vadia
 O amor que faremos,
 Meu bem, todo dia
 Nem a poesia pode imaginar³⁸
 [...]

Como numa tarefa de tecelã, a figura feminina tece motivos das cenas de amor que permeiam seu cotidiano. O primeiro “ponto” utiliza o vento e é inversamente construído para deter o fenômeno aos seus cabelos, numa ação provisória, é claro. O enigma seria descoberto apenas quando o homem desatasse o nó da fita, e então o vento poderia atuar... numa tentativa de prender o companheiro ao seu corpo sedutor.

O segundo “ponto” da imagem tecida é feito de nuvem e dá origem à blusa cujo decote insinua, com leveza branca e aerada de pontos largos, deixando o tecido

³⁸ CD *Hard Bossa*. FO Recordings, 1999.

transparente, o convite a conhecer um universo para além do pano tecido: do corpo e da sexualidade. Ao mar e à areia, foram atribuídas a tarefa de coser a saia fácil de desmanchar. Assim tecida de imaginações, a mulher estaria pronta para receber seu homem. Num campo de sensações prazerosas, ligadas intimamente aos corpos masculino e feminino, o sentido de desejo torna-se empírico, revelado nos movimentos, na roupa, enfim, representa a realização do que antes habitava apenas o pensamento feminino: a intimidade no relacionamento amoroso. Nesse sentido, o próprio conceito de amor recebe outras tintas, e passa a denotar um sentimento menos “eterno” e profundo. Barthes destaca a roupa como um importante artefato no encontro amoroso. “Toda emoção suscitada ou conservada pela roupa que o sujeito usava no encontro amoroso, ou usa com intenção de seduzir o objeto amado” (1989, p. 174), eis a conclusão bartheana para o aspecto indumentário como elemento integrante do universo romântico.

A canção “Novelo” provoca, no contexto das práticas amorosas, noções sobre amor diretamente relacionadas à sexualidade. Na mesma perspectiva em que Nora, a protagonista de *A sentinela* (1994), de Lya Luft, insinua o prazer feminino como sua única intenção na vida, Xavier relata que a ideia de corpo feminino liberado “significa a liberação de esquemas predeterminados, coercitivos e repressores, própria de um corpo liberado” (2007, p. 179). Assim, o corpo liberado nas canções de Joyce é um dos signos da transgressão.

Tecer é uma tarefa particular ao universo feminino. Mas tecer com linhas, espetando o dedo no tear, ou marcando a pele com linhas finas. O tecer com as palavras, dividindo o mesmo espaço com punhos masculinos representou na história das mulheres um ato de transgressão, feito Sherazade, para salvar seu destino; tecer com palavras-coisas o próprio destino como a Moça tecelã, do conto homônimo de Marina Colasanti. Tecer nesses termos, como o fez Joyce, são processos particulares, únicos, produto das consciências individuais de cada mulher. É o desejo de transpor um papel social coletivo, para nos fazer compreender que amor e sexualidade em tempos modernos estão fundidos no corpo e no pensamento. Daí a necessidade da escrita como forma de ascensão social, através da qual se garante a voz em contextos mais amplos.

Para Foucault (1984), não existe a constituição do sujeito moral destituído de seus modos de subjetivação, e a subjetivação consiste na relação do sujeito com as coisas do mundo. Nessa composição de Joyce, nota-se o amor nos interstícios do corpo e da subjetivação do indivíduo. Já em Octávio Paz (1993), o corpo representa a materialidade do

amor físico, humano, onde se inscrevem e se manifestam as sensações advindas dos sentimentos:

O amor humano, tal como o conhecemos e vivemos no Ocidente desde a época do <<amor cortês>>, nasceu da confluência entre o platonismo e o cristianismo e, também, das suas oposições. O amor humano, isto é, o verdadeiro amor, não nega o corpo nem o mundo. Tão-pouco aspira a outro mundo nem se vê como uma passagem para a eternidade, para lá da mudança e do tempo. O amor é o amor não *a* este mundo mas *de* este mundo; está atado à terra pela força da gravidade do corpo, que é prazer e morte. Sem alma – ou como se quiser chamar a esse *sopro* que faz de cada homem e de cada mulher uma *pessoa* – não há amor mas tão-pouco há amor sem corpo (PAZ, 1993, p. 150).

No corpo, observando os apontamentos de Paz, o amor adquire e garante seu significado. A revelação do amor no corpo faz surgir a erotização, a consagração da sexualidade sentida pelo outro que também vê nascer em si mesmo/a semelhante prazer. Um prazer que deixa o ser humano vulnerável, indefeso ou desarmado. Faz dissolver a racionalidade e enaltecer o egoísmo. Percebemos nos versos acima, a integração entre o pensamento e o corpo do sujeito, espaços em que se revelam o sentimento aqui discutido. Como observa Paz, é o sentimento construído neste mundo, patológico, resultado das construções sociais no campo da emoção e, por que não, da razão, do sentimento e do corpo.

Joyce também arriscou compreender os signos da vida amorosa. Assim como Dolores Duran o fez em “O negócio é amar”, na composição “Valsa do pequeno amor”, há a tentativa de conceituar “amor” e “paixão”, pois amar representaria cumprir duas etapas na vida amorosa:

Valsa do pequeno amor

(Joyce)

Pequeno amor
 febre que dá na primavera
 feito quimera em coração de sonhador
 é valsa louca que nos faz dançar
 nas suas asas, quando surge um par.
 que nos convide a conhecer o seu sabor

Pequeno amor
 febre comum que dá e passa
 feito fumaça, e tantas vezes voltará
 feito canção
 feito mistério ou chuva de verão
 ou ventania
 prepara a casa

pra receber um dia um grande amor.

O grande amor
 arte maior de iniciados
 predestinados são bem poucos os mortais
 é tenebroso, é embriagador
 mas só se mostra inteiro em esplendor
 pra quem viveu
 quem teve o seu pequeno amor³⁹

Os movimentos regulares e precisos, decorrentes de uma valsa, dão a ideia de algo bem definido, linear e até mesmo previsível, diferente de outras danças populares e improvisadas. A valsa representa um estilo musical erudito, o que nos faz pensar em formas tradicionais da cultura. “Valsa do pequeno amor” pode apresentar interfaces com o ritmo de danças eruditas, mas também pode fazer menção às diferentes formas de amar, das mais tradicionais às mais modernas, como se os tempos da contemporaneidade promovessem o encontro dos opostos.

Nas duas primeiras estrofes, ambas introduzidas pelo verso “Pequeno amor”, há considerações sobre o que se pode compreender como práticas comuns ao sentimento amoroso. O uso do adjetivo “pequeno” não representa um signo diminutivo do amor, tampouco limita sua intensidade ou valor. Possivelmente, e, conforme a sequência da composição, o termo “pequeno” remete a uma denominação outra para paixão ou, ainda, um sentimento que pode anteceder o amor. Dois versos comprovam essa ideia: “prepara a casa / pra receber um dia um grande amor”.

Já a última estrofe, iniciada pela expressão “O grande amor” expõe que o sentimento maior é uma espécie de arte para iniciados, experientes, provavelmente aos que passaram pelas situações em que é possível identificar o “pequeno amor”. Mas, como é possível verificar no terceiro verso da referida parte, poucos indivíduos são capazes de sentir e vivenciar um amor de fato. Talvez pela justeza de nomes, tais como “gostar”, “apaixonar-se” e “amar” Joyce tenha se dedicado a uma canção para referir-se às fases da vida amorosa e, do mesmo modo que Dolores Duran aventou a possibilidade de conceituar tais sentimentos em “O negócio é amar”, Joyce, em “Valsa do pequeno amor”, organizou expressões que justificam os amores passageiros e aqueles que permanecem, marcando a trajetória dos indivíduos.

Somente é contemplado com um “amor de fato” – o sentimento pleno do entregar-se, do viver para o “outro”, quem já viveu esse mesmo amor, mas em seu aspecto

³⁹ CD *Slow Music*. Manaus: Biscoito fino, 2009.

embrionário ou mesmo “infante”, em que se é necessário aprender a amar. Em outras palavras, o amor é a comunicação entre corpos desconhecidos, e, à medida que interagem, o fortalecem.

4.2.2 Desejo de Amar em Três Atos

Um convite: esqueça a tradição! A propósito dos papéis sociais mais flexíveis na atualidade. Tal prerrogativa circunscreve algumas composições de Joyce, que serão estudadas neste tópico, e aponta para três maneiras de superar ranços da tradição na intimidade dos relacionamentos amorosos contemporâneos: primeiro, uma tentativa de dominar o corpo do homem que ama; em segundo, estão as manifestações de sua insatisfação com relação ao modelo tradicional dos relacionamentos amorosos; e, em terceiro, expressar os desejos de seu corpo (feminino). Os três casos aparecem aleatoriamente e se repetem nas canções, sendo possível visualizá-los em uma mesma composição. É interessante salientar, ainda, que a figura feminina não precisa banalizar seu próprio corpo para protestar contra o papel que a sociedade lhe impôs. Seja numa linguagem mais simples, prosaica, ou em arranjos esteticamente bem elaborados, a mensagem resvala em sutilezas que o pensamento feminino é capaz de organizar.

Como ressalta Badinter, “não há uma psicologia masculina e uma psicologia feminina que sejam impermeáveis uma à outra, nem tampouco duas identidades sexuais esculpidas em mármore” (2005, p. 171), e à medida que cada sujeito adquire consciência de sua identidade, se desvencilha de protocolos sociais, fazendo dessa prática emergirem novos questionamentos dos estereótipos sexuais e, ao mesmo tempo, multiplicando as possibilidades de liberdade social e cultural do sujeito.

Joyce trabalha de modo crítico com a identidade sexual da mulher contemporânea. Se o ideal romântico de outrora entra em choque com a efemeridade dos tempos pós-modernos, resta ao sujeito buscar, individualmente, uma identidade. Nas canções selecionadas para este tópico, o relativismo impera na valorização do corpo e dos desejos femininos.

Apesar de transcender o estereótipo de mulher santificada e em seu lugar retratar a “mulher-ser-humano”, despida dos tratados socioculturais da tradição, Joyce constrói signos do universo feminino, calcado em hibridismos, assinalando imagens que vão da virtuosa dona de casa à fêmea sensual:

Meio a Meio

(Joyce)

Oh, venha me aprender, ser tudo o que já sou
 Fazer o que eu faço no mesmo espaço em que você me achou
 Cuidar do nosso lar, criar os bacuris
 Botar cama e mesa, mas que beleza, venha ser feliz
 Por mim já sei fazer o seu papel de cor
 Já ganho o pão nosso de cada dia com o meu suor
 Tão bem quanto você criei palavra e som
 Me empreste essa força, fale e me ouça, vem que vai ser bom
 Vai ser bom, vai ser bom, vai ser meio a meio
 Vai ter muito bloqueio, mas quem viver verá
 Que vai ser bom, vai ser bom, vai ser cara a cara
 Vai ter muito mais barra, mas dá pra segurar
 Não fuja mais de mim, esqueça a tradição
 Não tenha vergonha, seja o que sonha, solte essa emoção
 Pois eu já consegui, você conseguirá
 Um dia, sem medo, você meu nego
 Vai se liberar⁴⁰

Nessa canção, a fêmea é portadora das experiências de “cama e mesa”, e, professando ao homem, ela o faria compreender que não há desigualdades de gêneros quando ambos aceitam o amor como um sentimento que integra os pares (e não desintegra). Por isso, convida-o a “esquecer” a tradição que buscar impor posicionamentos hierárquicos, como a mulher subordinada ao homem, nas mesmas tintas que desenham o homem nos espaços públicos (trabalho, vida noturna), e a mulher nos espaços privados (casa, cozinha). Aqui, ela propõe, também, esquecer que, longe dos padrões de moralidade, a mulher não simboliza devassidão, mas atinge um *status* igualitário no relacionamento. Promove sua imagem como mulher à frente de seu tempo e mais esclarecida culturalmente que o próprio companheiro, como se vê no primeiro, quinto e sétimo versos da canção.

Tem-se, nesse sentido, a amostragem das vontades que o corpo feminino possui, principalmente no que diz respeito à espera pelo seu companheiro. Não há restrições de qualquer ordem que a impeçam de expor os desejos do corpo. Ao mesmo tempo, essa voz lírica feminina convida o homem a deixar para trás todo pudor que as convenções apregoam, no âmbito social, aos relacionamentos amorosos, e “tratar de ser feliz”, como parece importar a esse sujeito mais afeiçoado à liberdade.

De início, as relações de gênero resvalam na discussão das desigualdades, considerando as marcas do sujeito lírico feminino. Ao mencionar que o parceiro precisa lhe “aprender” e “ser tudo o que eu já sou”, a mulher atinge seu apogeu social, pois a relação

⁴⁰ LP *Água e luz*. EMI, 1981.

hierárquica entre homem e mulher se esfacela para dar lugar à imagem feminina emancipada, portadora de saberes que o homem não possui.

O uso de termos e expressões como “bacuris”, “cara a cara”, “meu nego” remetem a uma linguagem prosaica, em que se sobressai a estética naturalista, numa correspondência íntima com a realidade e expondo, também, o cotidiano de casais modernos que, eventualmente, rompem o relacionamento em função das desigualdades de gênero.

Um dos versos de “Meio a meio” chama a atenção pela relação metonímica com a mensagem: “Tão bem quanto você criei palavra e som”. Ora, criar palavras é uma operação comum aos falantes de uma língua, mas a “palavra e som” remetem a outro signo, possivelmente a canção. Em se tratando de uma mulher disputando na vida pública um espaço com o homem, que historicamente já pertence a este *locus*, pode-se afirmar, nesse caso, que a composição expressa mais uma conquista das mulheres. Nesse sentido, nota-se que, a despeito de uma relação hierárquica, a mulher manifesta a necessidade de ter domínio sobre o corpo masculino, pois apenas dessa forma ela poderia ser ouvida nos espaços sociais marcados pela masculinidade.

“Meio a meio” é um exemplo claro do atual papel que algumas mulheres vêm ocupando no âmbito familiar e, de modo geral, em sociedade. Além de transgredir espaços, elas tentam mostrar aos seus companheiros que não há outra dependência que não seja a emocional, como expressa o verso “Já ganho o pão nosso de cada dia com o meu suor”. Por outro lado, a figura feminina possui discernimento no que diz respeito a uma consciência social sobre os papéis desempenhados pelo homem e pela mulher, pois ela deixa clara sua capacidade de circular pelos mesmos espaços que seu companheiro. O verso “Tão bem quanto você criei palavra e som”, diferente da ideia de rivalidade, mostra a figura feminina superando as relações hierárquicas no campo profissional, nesse caso, na música.

Especialmente em “Um dia, sem medo, você meu nego / Vai se liberar”, a mulher anuncia um tipo de liberdade social relacionada aos desejos do corpo, às suas manias, sua intimidade, que, nesse contexto, não constituem práticas sem pudor. Ao contrário, a conduta da mulher é julgada natural, sendo o receio do homem a medida para se discutir a tradição. Pode-se falar, desse modo, em uma troca de papéis socioculturais.

Mary Del Priore constata essas mudanças no campo das relações de gênero. Segundo ela, no Brasil de meados do século XX, ao lado do conceito de amor estava o de casamento, ou do “eterno casamento”. Porém, Del Priore (2006) ressalta que havia

funções marcadas para cada um dos cônjuges, que estes deveriam desempenhá-las fidedignamente:

Ao marido, cabia representar a família, administrar os bens comuns e aqueles trazidos pela esposa e fixar o domicílio do casal. Quanto à esposa, bem... essa ficara ao nível dos menores ou dos índios [...] nem trabalhar a mulher podia sem permissão do marido. Autorizava-se o uso da legítima violência masculina contra excessos femininos. A ela cabia a identidade doméstica; a ele, a pública (2006, p. 246).

A concepção de matrimônio resvala na indissolubilidade do contrato, pois, à época, seria vergonhoso para o homem perder o domínio sobre o matrimônio, do mesmo modo que seria vergonhoso para a mulher não ter alcançado o *status* de esposa dedicada.

O conceito de tradição, no que diz respeito ao relacionamento amoroso, sofre mudanças com a transformação das ideias do sujeito moderno. Atribuía-se maior valor ao matrimônio indissolúvel, ao contrário dos valores disseminados nas sociedades atuais, em que cada vez mais se promulga o individualismo como forma de realização pessoal.

Outra canção que ironiza os espaços sociais do homem e da mulher é “Não muda não”. Nela, Joyce assenta ambos no terreno movediço dos relacionamentos amorosos comuns, das classes menos favorecidas, onde as aparências não contam... o que importa é o prazer sexual:

Não Muda Não

(Joyce)

Se eu quisesse arranjar um marido
 Não tinha escolhido de te adorar
 Ia ser mais castigo que prêmio
 Um homem boêmio pra sustentar
 Mas por favor, eu não quero te mudar
 Não muda, não
 Deixa assim que tá bom, deixa ficar
 Já pensou vê a gente casado vivendo amarrado sem se gostar
 Já pensou vê você assustado chegando atrasado pra trabalhar
 Mas por favor, eu não quero te mudar
 Não muda, não
 Deixa assim que tá bom, deixa ficar
 Eu sozinha na minha cozinha
 Esperando a vizinha pra conversar
 E você tá desaparecido
 Com algum amigo em qualquer bar
 Mas, por favor, eu não quero te mudar
 Não muda, não
 Deixa assim que tá bom, deixa ficar
 Eu não dou pra essa vida burguesa
 E tenho certeza, você também⁴¹ [...]

⁴¹ LP *Joyce*. Universal Music, 1968.

Desafiando protocolos sociais, o sujeito lírico feminino nega-se a desejar um matrimônio ao estilo romântico para ter, em lugar disso, uma vida incerta. A figura do marido é substituída pelo sujeito volúvel na relação amorosa, tornando, assim, o relacionamento mais moderno. Mas essa é uma escolha da própria mulher, que, agora, não representa mais um indivíduo frágil e silenciado. Trata-se de uma fêmea, cujos desejos do corpo e da mente a tornam mais forte e senhora de seu discurso. Joyce propõe em suas canções uma perspectiva mais feminista, o que mostra afinidades com as ideias de Adélia Prado, no que diz respeito ao relacionamento amoroso entre homem e mulher. Veja-se no poema “Casamento” o exemplo da voz feminina expressando autoridade em suas decisões: “Há mulheres que dizem: / Meu marido, se quiser pescar, pesque, / mas que limpe os peixes. / Eu não.”

A tônica, nesse sentido, recai sobre que papéis masculinos e femininos são construídos nas canções de Joyce. O fato de forçar uma imagem de mulher “viril”, assumindo um lugar que o homem sempre ocupou, não a torna uma déspota, tampouco uma libertina. Ao contrário, levanta possíveis questões para se refletir acerca da banalização dos discursos sobre a fragilidade feminina, e da ideia de eterna opressão, como se a independência conquistada estivesse circunstanciada pela “luta contra os homens”.

Não se trata de uma batalha contra o homem e contra a história, mas a tentativa de exercer domínio sobre o corpo masculino e, com isso, assegurá-lo a seu lado. As canções de Joyce mostram como seria interessante se as mulheres também expusessem seus pensamentos, sem causar espanto, como nos versos “Um fogo queimou dentro de mim / Que não tem mais jeito de se apagar / Nem mesmo com toda água do mar / Preciso aprender os mistérios do fogo pra te incendiar” da canção “Mistérios”. Por meio de metáforas do sentimento, a voz lírica descreve sensações que lhe invadem o corpo quando se trata de amor. Assim como o “fogo” representa ardência, paixão, outras imagens são tecidas no decorrer da composição, combinando o indivíduo e a natureza, como é o caso dos versos “Um rio passou dentro de mim / Que eu não tive jeito de atravessar”, e “Um vento bateu dentro de mim / Que eu não tive jeito de segurar”. O apelo aos signos da natureza pode ser uma marca da automatização dos sentimentos, uma reflexão acerca do que se é valorizado nesses tempos atuais.

Em “Outras mulheres”, a exposição do corpo feminino perfaz um trajeto oposto aos que costumam acreditar em relacionamentos mais românticos. Nota-se que certo

descontentamento pela condição feminina numa sociedade tradicional insurge como um desagrado para a imagem sacralizada das mulheres:

Outras Mulheres

(Joyce e Paulo César Pinheiro)

Meu corpo é pedra em que nascem
 Corais, sargaços e líquen
 Que os homens todos me abracem
 Só quero aqueles que passem
 não quero aqueles que fiquem.
 Gosto, meu bem, de andar nua
 Me pinto feito arco-íris
 Jamais me tires da rua
 Porque jamais serei tua
 Se tu não me repartires.
 Senti paixão por um bando
 Escorreguei como os peixes
 Por isso eu peço que quando
 Sentires que já estou te amando
 Eu quero é que tu me deixes.
 Sou de ceder minhas graças
 Não sou aquela que queres
 Pertenço ao rol das devassas
 Não quero que tu me faças
 Igual às outras mulheres.⁴²

O aspecto promíscuo ligado ao comportamento da mulher ainda lhe é um estereótipo caro. Sobretudo, quando é expressado por uma “voz” feminina, de modo que é a própria mulher que se “auto-rotule”, contrariando todo esforço das feministas em desconstruir discursos do feminino subalterno. Porém, justamente por causar espanto, por se declarar uma “devassa”, é que sua atitude traduz a insatisfação de seu *status*. Isto é, para a sociedade da ordem, ou se é prostituta, ou se é santa. A questão, nessa composição de Joyce, é que toda mulher pode optar por cuidar de sua casa, sem receber a alcunha de “rainha do lar”, e, ao mesmo tempo, desejar prazeres que seu corpo dita, sem ter que responder como libertina aos olhos da sociedade.

Se Vinícius de Moraes consagrou a mulher que passa em “Garota de Ipanema”, na canção de Joyce surge a declaração do sujeito lírico feminino que deseja os homens que passam, numa relação de oposição com os homens que, possivelmente, permaneceriam em sua vida. Por esse viés, cabe ressaltar aqui a inversão de imagens sobre o homem e sobre a mulher. Quer dizer, uma canção em que se apresente uma mulher capaz de

⁴² CD *Reverendo amigos*. Studio 126, 1994.

assumir sua condição desordenada, de apreciar relacionamentos íntimos instantâneos, pode caminhar na contramão da crítica tradicional, e abrir espaço para uma perspectiva outra. Isto é, o retrato feminino em “Outras mulheres” não pretende afirmar as relações de gênero como algo sistêmico, que, de fato, precisa ser superado. Mas, sim, de apresentar a outra face da moeda, o lado não inocente das relações de gênero em que a mulher está mais consciente da realidade sociocultural. Semelhante a esse efeito de sentido, “Muito prazer” sanciona os prazeres do corpo à mulher que deseja tê-los, como num simples prazer hedonista. Ela prefere satisfazer vontades particulares a proporcionar o mesmo aos homens que ama. O mais notável é que não se trata de uma luta por igualdade. Trata-se de uma forma de se abrir para o mundo, sem o receio da condenação social.

Joyce interpretou o amor por diferentes perspectivas, como deveria ser, já que considera esse sentimento um processo em constantes mudanças. Um acontecimento inacabado, em curso, que passa pelos sujeitos, é armazenado em alguma parte do corpo e se realiza nas práticas amorosas. É histórico e, por isso, carrega marcas da tradição. E também por ser histórico, transforma-se como conceitos outros vão se transformando em nossa sociedade.

4.3 ALICE RUIZ: O AMOR É A POESIA DO CORPO

Que importa o sentido, se tudo vibra?

(Alice Ruiz)

Começou a escrever contos aos nove anos, e versos aos 16. Foi “poeta de gaveta”. Esta é a apresentação inicial do *Release* de Alice Ruiz em seu site oficial. Como acontece com grande parte das compositoras brasileiras, os rascunhos são os primeiros passos de uma poesia que nasce dos sentimentos do mundo.

A escrita se desenvolveu ao longo de sua carreira artística e tomou diferentes rumos: produziu artigos para jornais e revistas; escreveu poemas ao estilo haicai, inclusive traduzindo obras de outras línguas. Compôs canções, entre outras experiências com a linguagem. Em entrevista para a *Série Paranaenses*, Alice Ruiz declara seu ecletismo proveniente de certa ansiedade por escrever: “Houve um período em minha vida em que eu queria fazer mais ou menos de tudo um pouco. Fiz história em quadrinho, roteirizei mitologia grega, escrevi ensaios sobre a mulher, editei revista de astrologia, contos eróticos, letras de música e fiz uma porrada de coisas dentro do texto” (RUIZ, 1988, p. 08).

Parte de sua trajetória se fez ao lado do companheiro, o poeta Paulo Leminski, falecido há mais de 20 anos. Alice Ruiz expandiu seu currículo numa batalha diária com a palavra. Não é à toa que um de seus ofícios, atualmente, seja ministrar cursos de poesia e escrita de haicais – é preciso ter o domínio sobre a linguagem e um poder de concisão para compor poemas dessa natureza.

E o trabalho com a poesia oriental lhe fez adquirir a consciência das ideias universais, daquilo que está sempre na atualidade, independente da época em que o texto foi escrito. Por isso, escolhemos essa poetisa da música popular brasileira para discutirmos o amor em forma de canção, pois ela considera o sentimento, assim como Joyce Moreno, um processo, um sentido presente na linguagem, na poesia do cotidiano.

Nas canções de Alice Ruiz, o amor é uma forma estética. O sentimento oferece caminhos para experimentações no texto que surpreendem o pensamento lógico da realidade. Por isso, as discussões acerca do amor nas canções, bem como as práticas que lhe subjazem, proporcionam maior clareza dos relacionamentos amorosos e das atitudes humanas quando se trata de amar alguém.

Algumas descobertas são possíveis no trabalho com os signos do amor, pois a modernidade ressignificou o amor e os conceitos sobre as práticas amorosas de homens e mulheres. Outras questões tornam-se cansativas, repetitivas, pois, apesar das inovações modernas e o prestígio do novo, o amor tradicional se repete, se funde com os novos comportamentos do sujeito. Por isso, não é interessante criar uma teoria sobre o amor na arte musical, basta criar os questionamentos, para cada um de nós formularmos nossos próprios conceitos. Isso porque o amor é um processo advindo das experiências com a nova (e mesma) cultura, com a nova linguagem. Em Alice Ruiz, o amor é uma ação-expressão do corpo.

Alice Ruiz, nesta pesquisa, assume-se compositora. Letrista – como prefere denominar o músico Itamar Assumpção. Incumbe-se de compor canções, assim como Dolores Duran e Joyce o fizeram. As parcerias acontecem, como mencionamos anteriormente, para unir duas formas: composição e melodia. Em seu site oficial, a poetisa e compositora considera que seus textos são “letras” que nascem de um *insight* normalmente tido em silêncio, e, não raro, de poucos minutos, à maneira haicai. As melodias seguem da composição, num momento posterior, quase sempre a convite de Alice Ruiz. Nesse sentido, percebe-se que o processo de composição em Ruiz possui um relativo distanciamento do que se verifica em Joyce e Dolores Duran. Estas interpretaram suas canções com muito mais delicadeza que Alice Ruiz. Em geral, a poetisa e compositora curitibana costuma compor

para outros intérpretes. A canção em si resulta de um processo outro, acompanhada por músicos, após a caneta operar versos no papel. Assim, Alice Ruiz revela-se compositora nos interstícios da poetisa.

Muitos de seus poemas e canções foram escritos durante os anos mortos da ditadura militar. Era um silêncio social-linguístico-cultural, em que artistas estiveram mais preocupados em se autoproclamarem esquerdistas e marginais. O que Alice Ruiz escreveu nesse período foi engavetado, esperando o momento oportuno para publicação. Passados os anos de chumbo, lançou seu primeiro livro – *Navalhanaliga* (1980), cujo título possui uma simbologia bastante curiosa, sobre a condição subalterna da mulher em nossa sociedade, daquelas que precisam carregar uma “navalha na liga”, como explica a própria autora: “Foi quase uma homenagem à mulher que de repente encara uma barra mais pesada; a mulher que não precisa ser protegida, que se protege” (RUIZ, 1988, p. 35). A declaração, longe de ser panfletária, é simbólica porque os textos tratam de mulheres que se assumem, que assumem o amor e a sexualidade, sem querer causar espanto. Por esse ângulo, Alice Ruiz estabelece um estreito diálogo com a intenção feminista dos textos de Joyce Moreno. As duas escritoras publicaram textos, no mesmo período, que apontam marcas das desigualdades de gênero e a urgência em se desconstruir ranços da tradição cultural falocêntrica.

As parcerias de Alice foram acontecendo primeiro em Curitiba, com Ivo Rodrigues e outros amigos. Mas, não demorou muito para São Paulo chamar a atenção da poetisa e compositora paranaense. Segundo Ruiz, tratava-se de uma provocação intelectual e urbana: “Tem que ter desafio, tem que ir *pra* uma cidade diferente, uma cidade que te provoque, que te instigue. Até pra se vestir você precisa aprender em outra cidade, porque São Paulo tem um jeito de se vestir” (MURGEL, 2006). A aproximação com o músico Itamar Assumpção, se deu em 1983, quando lhe é apresentado o livro *Navalhanaliga*. Em viagem de retorno a São Paulo, Itamar interessou-se pela obra de Ruiz e, a partir desse contato, surge a primeira parceria: “Navalha na liga”. Itamar Assumpção lhe abriu novos caminhos na capital paulista, onde conheceu outros músicos e compositores com quem estreitou laços no universo musical.

Uma publicação de Ruiz chama a atenção por representar uma coletânea de composições impressas, tratadas como poemas. *Poesia pra tocar no rádio* (1999), uma obra é uma obra que renova a discussão sobre o gênero canção e abre fendas para se pensar na transposição do gênero. Como vimos no primeiro capítulo, a composição é assegurada como tal a partir do momento em que circula em sociedade como canção, da mesma maneira que

um poema pertence ao gênero lírico. Trata-se, desse modo, de um conceito circunstanciado pelas condições de circulação e armazenamento do gênero.

Ruiz, ao ingressar no contexto de produções musicais da grande metrópole paulista, passa a ter maior contato com a indústria da música, e, conseqüentemente, convive com a constante renovação de artefatos tecnológicos no campo da música. Facilitadores que, aos poucos, substituem a música artesanal, produzida e dissipada *hic d nunc*. Os/as novos/as compositores/as proliferaram e se triplicaram na passagem da década de 1990 para os anos 2000. Porém, a permanência na carreira, principalmente nos estados Rio de Janeiro e São Paulo, é mais árdua. Consolidada em seu ofício, Alice Ruiz não se rende aos estilos facilitadores. Suas canções são consideradas populares, como foram as de Dolores Duran e Joyce Moreno, apesar de não figurarem contextos tão mais popularescos. A própria encenação de Alice Ruiz nos meios multimidiáticos, em menor escala, comprova tal prerrogativa.

Mas, é da déia de simbologias que partiremos agora. Nas canções que seguem, imagens e cenas do amor em curso, do quase amor e do amor-porvir proliferam no cotidiano moderno, de onde Alice Ruiz extrai seu material cancionero e poético, numa experiência estética original, particular, que se alinha ao conceito de composição poética, a que compreendemos como um conjunto de versos sem um fim específico senão refletir sobre o amor.

4.3.1 Um Vício: Amores da Modernidade

Vimos no início da pesquisa que lírica e poesia são elementos indissociáveis no poema moderno. Com exceção aos que narram acontecimentos, os poemas tratam das emoções do sujeito lírico, da voz enunciativa no texto poético (MERQUIOR, 1967). A palavra poética, por sua vez, é alegórica e sua presença no arranjo estético é tão importante quanto seu sentido. Qual seria, nesse processo, a finalidade do texto poético em nossa cultura? Em contextos acadêmicos, pode-se afirmar que o poema integra os materiais literários, de diferentes épocas e territórios, por meio dos quais somos levados a fruir a partir dos pensamentos mais ou menos conscientes do sujeito. Por outro lado, o texto poético também circula por ambientes não acadêmicos, é comercializado conforme seu gênero representativo, e, por isso, representa uma experiência sociocultural.

A linguagem do poema difere da narrativa por ser fortemente regida pela seleção das palavras. Trata-se de uma linguagem-síntese de pensamentos e emoções. Se um texto narrativo retrata uma imagem em um parágrafo, o poema deveria fazê-lo em uma

estrofe, ou mesmo num verso. Daí o sentido específico da alegoria no texto poético, por garantir em cada termo um sentido amplo, representativo de simbologias e signos históricos e socioculturais possíveis, como se houvesse um acordo entre o texto e o público no que diz respeito à mensagem. Ou ainda, para aventar um “outro discurso”, um distanciamento entre significante e significado, considerando a etimologia do termo *alegoria*⁴³.

Ciente desse processo, Alice Ruiz buscou na realidade circundante imagens que se referem ao amor, aos relacionamentos amorosos, às intimidades, com desejos e sentimentos comuns ao cenário atual, qual seja, movimentado por experiências instantâneas, velozes e superficiais. Daí foram tecidas suas composições.

Bueno (2003) lembra que as imagens disseminadas atualmente são espécies de simulacros, que mais parecem ser resultantes de experimentos hipertextuais associando a imagem do sujeito com as coisas do mundo. É a cultura da imagem atravessando a vida cotidiana numa lógica adequada ao pensamento e práticas capitalistas. Nesse sentido, devido aos relacionamentos efêmeros e às ambições amorosas que se veem todos os dias nos meios de comunicações mais populares e acessíveis, surge, em Alice Ruiz, a pontual questão: o que é o amor? E o que representa, hoje, amar? Em “Quem mandou?”, tem-se uma tentativa de compreender o que representa o sentimento mais antigo, nos tempos atuais. Nessa composição, tem-se um exemplo claro da interface entre o amor moderno e o tradicional:

Quem mandou?

(Alice Ruiz)

Você já veio com contra indicação
altos riscos de contaminação
não dei bola joguei a bula fora
quem mandou?
Chegou assim de vírus, radiação
contaminando minh' alma e coração
não dei bola joguei a bula fora
quem mandou?
Tive febre de todas as cores
me arderam todos os amores
rasguei seda, comi flores
fiz das tripas, coração
quase que aperto o botão
do juízo final
você já veio...⁴⁴

⁴³ Ver em: KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

⁴⁴ Inédita. Disponível em <http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/>

A composição aborda o amor de forma lúdica, associando a ideia de relacionamento amoroso a uma espécie de enfermidade. Ao contrário de ser o antídoto para solucionar os problemas, a pessoa amada é tratada como um vírus, o motivo de uma enfermidade adquirida de forma consciente. Mas, apesar de representar uma “ameaça à saúde”, ou até de colocar a vida em risco, não fica claro o tipo de perigo em questão, pois o que importa, na verdade, é a realização do amor, é a constatação do relacionamento amoroso independente de sua plenitude ou de sua decadência.

No início da composição, tem-se a imagem do sujeito lírico no desafio de recusar qualquer saber sistematizado sobre o que (ou quem) lhe causa mal. É sujeito de seu discurso e possui autonomia para decidir o que fazer em sua vida amorosa. Desse contexto, emerge uma autoridade, a figuração do indivíduo sóbrio que não se importa em entregar-se ao amor, ainda que não seja correspondido.

O diálogo direto com o interlocutor marca um discurso autônomo em “Quem mandou?”, isto é, diferente das composições que “narram” um conflito amoroso, ou apresentam anseios líricos em tom de confissão, a forma de tratamento é pragmática, sem falácias, subterfúgios. Percebe-se, com isso, a determinação com que declara os efeitos que o conflito amoroso lhe causou. Por outro lado, o verso “quem mandou?” realiza um autoquestionamento, como se o sujeito lírico constatasse que os “efeitos de contaminação”, na realidade, lhe garantem uma experiência amorosa.

Apesar de o termo “febre” aparecer como um problema físico, o estado fisiológico do sujeito lírico caracteriza um conflito psicológico. Ter uma febre de todas as cores pode ser uma metáfora das sensações boas e ruins que o amor pode causar. Assim como a sensação de “ardência” remete à sexualidade e aos desejos do corpo.

Nessa perspectiva, Giddens (1993) relata que o sentimento é uma espécie de esmagamento do eu e, não raro, pode assemelhar-se a uma doença. O amor, muitas vezes, pode ser um nobre sentimento que agrega respeito e dedicação, como também pode tornar-se matriz de atitudes agressivas, impensadas em determinadas condições. Nesse sentido, é coerente a consideração de Julia Kristeva (1987) sobre o amor representar uma linguagem, um voo de metáforas que de forma contingente, se aplica à literatura. É um sentimento singular que só pode ser traduzido em primeira pessoa e, portanto, emerge do inconsciente do sujeito, revela seus desejos íntimos, seu estado psíquico.

A expressão “juízo final” tem significado relativo nesta composição. Ao revelar todas as etapas negativas que o “sofrimento” lhe causou, é possível o que sujeito lírico

tenha decidido não tolerar mais o desprezo do/a companheiro/a, tentando romper, assim, o relacionamento. A atitude provocaria o arrependimento do interlocutor, ocasionando seu retorno, como fica expresso no verso “você já veio...”. Mas, é possível, em outra perspectiva que o sujeito lírico tenha querido pôr fim aos lamentos, eximindo-se da própria vida, não fosse o arrependimento do/a parceiro/a. As duas interpretações conduzem o leitor a refletir sobre os efeitos que o “amor-vício” pode causar no sujeito moderno.

As novas dinâmicas amorosas vivenciadas pelo sujeito teriam o desejo como elemento central, em torno do qual outras experiências se constroem. Mas, falar sobre o amor e sobre os conflitos advindos das experiências com o outro torna-se um sintoma, uma necessidade de externar uma ausência ou frustração como se nesse ato se expelissem os transtornos internos do sujeito. Desse ponto de vista, o amor impõe ao sujeito um trabalho ou um sacrifício, pelo fato de que a experiência amorosa provoca a transformação do sujeito, modifica-o em relação ao meio.

De modo geral, canções como “Quem mandou?” remetem às confissões amorosas do cotidiano, as quais usufruem de linguagem simples, expressões corriqueiras, como é o caso de “rasguei seda, comi flores / fiz das tripas, coração”. Em “Coisa tua”, há novamente um discurso mais objetivo, como se o emissor dessa mensagem se organizasse em torno de ideias menos líricas e mais corriqueiras:

Coisa tua
(Alice Ruiz)

Assim que vi você
Logo vi que ia dar coisa
Coisa feita pra durar,
Batendo duro no peito
Até eu acabar virando
Alguma coisa
Parecida com você
Parecia ter saído
De alguma lembrança antiga
Que eu nunca tinha vivido,
Mas ia viver um dia
Alguma coisa perdida
Que eu nunca tinha tido
Alguma voz amiga
Esquecida no meu ouvido
Agora não tem mais jeito,
Carrego você no peito
Poema na camiseta
Com a tua assinatura
Já nem sei se é você mesmo
Ou se sou eu que virei alguma coisa tua⁴⁵

⁴⁵ Inédita. Disponível em <http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/>

A linguagem prosaica é uma das características das canções populares brasileiras, principalmente as que foram produzidas a partir das décadas de 1970. Isso porque o próprio significado das mensagens também se tornou mais simples, valorizadas muito mais enquanto um espaço de simbologias do que um conjunto estético. O termo “coisa”, por exemplo, nessa composição, é alegórico, porque representa uma maneira de se referir ao amor, ao sentimento e ao próprio relacionamento amoroso. Daí a forma mais direta na construção de um discurso amoroso, sem excessos linguísticos, eufemismos ou mesmo melindres bastante comuns em canções de conteúdo mais sentimental.

O imediatismo aparece logo no primeiro verso, caracterizado pela conjunção “Assim”, marcando a ausência de um intervalo em que fosse possível amadurecer o sentimento recém-surgido. Na sequência, repete-se a ideia da leveza com a conjunção “logo”, associada a mesma ideia do sentimento caracterizado como “coisa”. O sentimento inominado, mas com a promessa de permanecer na vida amorosa avanta a discussão dos amores modernos criados no próprio devir. O sujeito é surpreendido pelos amores na contemporaneidade, são flagrados pelo sentimento, ilustrando a ideia de que as pessoas estão, o tempo todo, interessadas em apaixonarem-se.

Ao meio da composição, entre os versos seis e quinze, a ideia de “destino” contempla o sujeito lírico. A julgar o modo como se refere ao encontro inusitado com o amor, surge um dos conflitos mais comuns na modernidade: o amor estável em confronto com o instável. Quer dizer, ao mesmo tempo que se percebe a chegada repentina do sentimento maior, hesita-se com a ideia de um possível contato anterior, ou um diálogo com outras situações vivenciadas num passado mais distante. Verifica-se, assim, que em “Coisa tua” repetem-se enunciados da contradição própria de romances modernos.

Nos dois últimos versos, “Já nem sei se é você mesmo / Ou se sou eu que virei alguma coisa tua”, há uma oscilação no diagnóstico da identidade do sujeito lírico, que afirma não saber de sua própria condição no relacionamento amoroso. Percebe-se que a dúvida consiste em desnudar seu papel, suas atitudes, pois, com relação ao sentimento, o sujeito lírico não expressa esse mesmo receio. Tal discurso se alinha à observação de Xavier (2007) sobre os *corpos refletidos* na representação da realidade, os quais absorvem as práticas em sua volta e passam a refletir o objeto do qual se alimenta.

“Diz que é você” também se compromete com a figura feminina doadora do amor ao companheiro, demonstrando que o tempo não transformou os amores incondicionais. Apenas fez surgir novas formas de amar:

Diz que é você

(Alice Ruiz)

O dia inteiro diz
 E até a noite diz
 Que é você meu
 Bom senso, mal-juízo
 Meu desejo e o que vejo
 Dizem que é você
 Meu outro lado esbraveja
 Veja, tenho certeza
 Que é você
 O sol nasce e se levanta
 Se deita e de todo jeito diz
 Que é você
 A lua minguá, a lua cresce
 E mesmo nova
 Já está cheia de dizer
 Que é você

O dia inteiro diz
 E até a noite diz
 Que é você
 Meu bom senso, mal-juízo
 Meu desejo e o que vejo
 Dizem que é você
 Meu outro lado esbraveja
 Veja, tenho certeza
 Que é você
 O sol nasce e se levanta
 Se deita e de todo jeito diz
 Que é você
 Tudo o que digo e faço
 É só pra disfarçar
 E eu só penso e me convenço
 Que é você
 Só você insiste em dizer
 Que não é você⁴⁶

A cidade moderna oferece muitas possibilidades aos amantes que adotam condutas diferentes de comportamentos tradicionais em sociedade. A ideia de satisfação ou contentamento na vida amorosa promove relações experimentais, vícios que sugerem um estreito diálogo com a trama brasileira de *Estômago* (2007), dirigido por Marcos Jorge. Talvez, por esse motivo, os relacionamentos amorosos sejam mais instáveis e dissolúveis na atualidade. Mas, em “Diz que é você” nota-se um movimento contrário, resgatando o movimento de contracultura no âmbito das práticas amorosas modernas.

⁴⁶ CD *Paralelas*, Alice Ruiz e Alzira Espíndola. Duncan Discos: 2005.

O título da composição possui tom vocativo, construído sob o pedido que o sujeito lírico faz ao seu interlocutor. Mas se trata de uma tentativa de convencimento da pessoa que se ama, pois, ao longo dos versos, compreende-se a indiferença que o outro possui em relação ao que sente o sujeito lírico.

A canção propõe uma reflexão, na perspectiva do enunciador, que demonstra as compreensões acerca do sentimento que se desenvolveu pelo seu companheiro. A discussão passa a ser fundamentada nos fenômenos naturais que iniciam o dia e o finalizam – o sol e a lua – como se o amor sobre o qual seus pensamentos se organizam, nessa canção, fosse a razão pelo seu despertar nas manhãs, e pelo recolher-se à noite. Na realidade, trata-se de um desejo do sujeito lírico em convencer seu parceiro amoroso da importância de um relacionamento mais cúmplice. E, apesar de não ficar clara a ideia de rompimento, tem-se a impressão de que o “outro” é desistente, apesar das incansáveis declarações.

A construção de figuras de linguagem é elemento salientador dessas ideias percorridas. Primeiramente, tem-se a personificação dos fenômenos temporais, como o ato de o “dia e a noite” emitirem opiniões e até “terem percepções” próprias do ser humano. Há também a ênfase sobre as marcas temporais ao surgir uma hipérbole em “dia inteiro”. Ambas as construções funcionam como estratégias para seduzir o interlocutor de uma verdade particular ao sujeito lírico. No mesmo campo de personificações, ao “bom senso e o mal-juízo” também conferem ações humanas favoráveis ao discurso que se organiza para o convencimento.

Mas, ao final da composição, a própria confissão lírica se encarrega de esclarecer que as metáforas são, em realidade, “disfarces” para atrair a atenção do seu amor diante da insistência do interlocutor em negar-se ao amor. Nota-se, ainda, que há o desejo do sujeito lírico em provocar reação no parceiro, uma resposta às suas reclamações. Moura (2007) indaga sobre o amor que provoca o desejo de “ser” o desejo do outro, de tornar-se autor do desejo do outro e exercer poder sobre a decisão do outro. Daí as incessantes tentativas de influenciar na decisão do companheiro.

A resistência ao relacionamento e à entrega a um sentimento intenso como o amor configura, também, uma espécie de insegurança. Se analisarmos essa questão do ponto de vista das mudanças culturais, entenderíamos que sentimentos como a desconfiança dos amores falsos ou insólitos são resultantes das experiências amorosas mais recentes, que iniciam e terminam em mesmas estações. Em outra via, há o retorno do amor romântico, ou a permanência do sentimento profundo, universal e a-temporal, não importando a forma como

se realizará. Essa perspectiva pode tanto promover um diálogo com os amores ao estilo de Dolores Duran, como também pode mostrar que pessoas procuram evitar envolvimento justamente pelo receio do sofrimento amoroso.

Outro caso interessante, em que se verificam as declarações de amor do sujeito lírico, está em “Overdose”. Nesse caso, o amor cumpre o papel de um vício, uma droga sem a qual o sujeito reconhece não sobreviver:

Overdose
(Alice Ruiz)

Já notou que eu te amo
Ou você pensa
Que toda vez que eu ligo
É por engano?

Já sacou que é meu vício
Minha droga
Meu barato
Ou vou ter que curtir a rebordosa
Em algum hospício?

Pra me deixar normal
Só uma overdose de você
Pra me pirar legal
Só uma dose dupla desse mal⁴⁷

Nessa composição de Alice Ruiz, o amor se compara às palavras ditas ou cantadas, que são levadas pelo vento, não criam raízes, sucumbem ao que é breve, ao relativo, todas características, observadas nos tempos atuais, nos meios de comunicação, nos diálogos, enfim. As “palavras” permanentes são questionadas o tempo todo, como se tivessem perdido seu *status* para o acaso.

Por outro lado, isso não quer dizer que o amor definitivo, romântico e sereno, tenha desaparecido do contexto dos relacionamentos amorosos. Talvez esteja passando por uma crise, digamos assim. É a partir dessa constatação que o sujeito lírico reclama sua condição, também relativa, como se pode constatar na primeira estrofe. Nesse caso, percebe-se que a reflexão resvala na inconstante forma de amar dos homens e mulheres modernos.

“Overdose” é uma consequência, o resultado de algo consumido em excesso. Partindo dessa premissa, uma overdose amorosa pode remeter à constatação do

⁴⁷ CD *Paralelas*, Alice Ruiz e Alzira Espíndola. Duncan discos: 2005.

descontrole amoroso que, eventualmente, se esteja vivenciando. Ou, trata-se de uma comparação entre o sentimento e drogas que, fatalmente, causam vícios. Por esse viés, a canção aponta para a relação de dependência que o sujeito vive no que diz respeito às emoções que lhe causam o relacionamento amoroso. Ou, por outro lado, esse vício implica numa relação de contiguidade em que o sujeito só permanece “normal” quando o amor faz parte de seu cotidiano.

O discurso direto surge novamente em Alice Ruiz para enfatizar a atitude autônoma e reivindicatória do sujeito no amor. O amor é tratado aqui como realidade, sem idealizações ou distanciamento, para que o sujeito lírico pronunciasse de forma velada seu sentimento. Conforme ressalta Costa, o amor é realidade e, como tal, deve ser concebido como qualquer outra forma de representação dessa realidade, “a paixão amorosa cria uma realidade tão real quanto qualquer outra. O fato de não se orientar pelo protocolo do empirismo do tipo científico não torna o amor nem mais nem menos real do que qualquer outra atividade humana” (1998, p. 198). Tanto configura uma realidade que, em “Overdose” as práticas amorosas são consideradas viciosas, partindo das necessidades que as pessoas têm de consumir algo ou realizar os desejos do corpo. Isso fica claro quando se tem a compreensão de que seu amor é, ao mesmo tempo, seu bem e seu mal. Talvez esta seja uma forma de se comunicar no amor, sem melindres ultrarromânticos, mostrando, às claras, suas opiniões. Nesse caso, a comunicação se faz por meio de imagens de um sentimento que, aos poucos, consome o sujeito.

Ao discutir a forma como nos comunicamos, através de imagens, e como é de fato a vida em sociedades urbanas do capitalismo avançado, André Bueno (2003) atribui a influência da chamada pós-modernidade aos textos que se valem de imagens da mercadoria, que se repetem num presente veloz e vazio, de onde se ausentaram as tradições e as gerações anteriores. Para Bueno, a sociedade cegou-se enquanto condição humana e agora mostra-se frágil, principalmente no que diz respeito aos limites que separam a ideia de civilização e barbárie. Trata-se de uma sociedade que vive uma pseudo-naturalidade da vida cotidiana. Nesse sentido, fica mais clara a necessidade de o sujeito lírico em “Overdose” refletir sobre sua condição social e sobre o que representa, de fato, o amor em sua vida. Ora, viver numa sociedade em que se valorizam mais as imagens é, também, expor-se aos impasses que confundem o indivíduo naquilo que poderia ser seu próprio destino. Aqui, novamente teríamos o signo do corpo refletido, como aponta Xavier (2007) em *Que corpo é esse?*. A

condição “artificial” das práticas amorosas é influenciada por um conjunto de comportamentos advindos das culturas em choque nos tempos atuais.

“Quase nada” também aventa a discussão acerca dos relacionamentos inconstantes e da identidade dos indivíduos provenientes desse contexto:

Quase nada
(Alice Ruiz)

De você sei quase nada
pra onde vai ou porque veio
nem mesmo sei
qual é a parte da tua estrada
no meu caminho

será um atalho
ou um desvio
um rio raso
um passo em falso
um prato fundo
pra toda fome que há no mundo

noite alta que revele
o passeio pela pele
dia claro madrugada
de nós dois não sei mais nada

se tudo passa como se explica
o amor que fica nessa parada
amor que chega sem dar aviso
não é preciso saber mais nada⁴⁸

Assim como os relacionamentos atuais podem ser retratados como processos inconstantes, as pessoas também se tornam passantes, desconhecidas e provisórias nas canções de Alice Ruiz. Mas esse cenário não é construído simplesmente para ressaltar que a sociedade, tal como vem sendo organizada, se alimenta apenas do que é momentâneo. No texto, reside uma crítica a esse sistema. Bem, se os laços são menos profundos, e o envolvimento não passa de “alguns momentos juntos”, é pouco provável que se estabeleçam outras formas de comunicação na intimidade do relacionamento.

A identidade do interlocutor, na composição acima, é algo obscuro e vago para o sujeito lírico. A contrapelo dos conceitos mais tradicionais sobre o homem e a mulher, bem como seus papéis em sociedade, aqui, a expressão é de crítica; surge como possibilidade

⁴⁸ CD *Líricas*, de Zeca Baleiro. MZA Music: 2000.

de se pensar nas formas de amar na contemporaneidade. Não se conhece o companheiro, não se investiga mais o passado de alguém para relacionar-se, é o que enuncia esta canção.

O cenário se opõe ao amor romântico, em que, relacionar-se implicava no eterno compromisso. Talvez, hoje, seja possível afirmar que predominam os individualismos, os desconhecimentos, o saber superficial sobre as pessoas, seus atos, seus sentimentos. Nesse sentido, é visível a multiplicidade de vozes nas canções de Alice Ruiz, pois, em suas canções verificam-se, de um lado, ideias de conflito com a contemporaneidade, a imparcialidade, a dúvida, e, de outro lado, se têm as confissões de amor, as declarações íntimas do sujeito lírico, a busca pela realização dos desejos do corpo.

Não se pode falar em total transformação do conceito de amor através do tempo. Seria negar o amor incondicional na atualidade. Mas é importante considerar que o sentimento caracteriza-se como um processo influenciado por questões socioculturais, razão porque a linguagem do amor tem sido, cada vez mais, pragmática e erotizante. O amor adapta-se às novas realidades. De acordo com Mary Del Priore (2006), os amores de hoje não são os mesmos de ontem, já que as formas de amar se modificaram ao longo dos tempos.

“Quase nada” pode ser o significado do amor nessa composição. Não apenas o saber, as informações que se tem do companheiro, mas a própria noção que se tem sobre o amor. Os símbolos sob os quais a composição foi arranjada montam uma espécie de definição para essa situação amorosa, do ponto de vista de um sujeito também vacilante. Posteriormente, as dúvidas deixam de ter o interlocutor como foco e passam a se projetar sobre o próprio relacionamento, que é curto e possui prazo para findar: “dia claro madrugada / de nós dois não sei mais nada”. O amor de hoje representa o amor de si, para si ou por si, visão individualista que remete aos prazeres momentâneos dos sujeitos.

Como é possível constatar na última estrofe, sobretudo no último verso, os relacionamentos amorosos atuais se justificam nessa ausência de identidades e, até mesmo, no conformismo sobre determinada a situação, configurando, muitas vezes, na anulação de sentimentos que circunscrevem o universo amoroso, como o ciúme, a possessão, entre outros. A sexualidade é muito mais presente que práticas como a confiança e cumplicidade. Mas, ainda neste ponto nota-se o conflito do sujeito que aceita o amor transitório, mas questiona-se sobre o porquê dos sentimentos fragmentados.

Nos versos abaixo, semelhantes ideias sobre as dúvidas com as quais convivem os indivíduos modernos se organizam em versos rimados, com ênfase na aliteração:

Se tudo pode acontecer

(Arnaldo Antunes, Paulo Tatit, João Bandeira e Alice Ruiz)

Se tudo pode acontecer
 se pode acontecer qualquer coisa
 um deserto florescer
 uma nuvem cheia não chover

pode alguém aparecer
 e acontecer de ser você
 um cometa vir ao chão
 um relâmpago na escuridão

e a gente caminhando de mão dada
 de qualquer maneira
 eu quero que esse momento dure a vida inteira
 e além da vida ainda de manhã no outro dia
 se for eu e você
 se assim acontecer

se tudo pode acontecer...⁴⁹

Surpreende-se quem acredita que o futuro é sempre previsível. Muitas vezes, os saberes adquiridos, resultantes de nossas experiências com mundo empírico, não respondem ao que é esperado, tampouco são medida para o que de fato acontece. Nessa composição, a vida é construída a partir de possibilidades. Nela, verifica-se que o sujeito lírico não se prende à realidade mais previsível. O uso repetitivo da conjunção condicional “se” garante ao texto essa flexibilidade semântica. Ao lado desse elemento condicional, o pronome “tudo” e o verbo “pode” trabalham nos espaços onde se fazem ausentes as certezas que o sujeito carrega consigo sobre sua vida, mostrando, novamente, um sujeito contemporâneo disperso. Na realidade, esses espaços de dúvida são mais frequentes que os da certeza, pois, como se tem enfatizado aqui, a contemporaneidade instaura o novo e enfrenta o tradicional, causando o choque das ideias e revelando novos conceitos a partir desses embates.

Mas as ideias expostas no texto acima transpõem essa realidade empírica, apresentando um raciocínio para além do físico, algo que se pensa, abstrai e sente a partir das coisas que o mundo oferece, como em formulações filosóficas antigas, em que se relacionam o real e o possível. Nota-se, por exemplo, que o sujeito lírico não trabalha com possibilidades absurdas no plano da realidade, demonstrando sensatez nos versos “um deserto florescer” ou “um cometa vir ao chão”. As expressões não causariam qualquer espanto ao leitor, pois nada

⁴⁹ CD *Paradeiro*, de Arnaldo Antunes. BMG: 2001

disso configura um disparate, mas um espetáculo pouco comum. É por se tratar de cenas inabituais que a canção se torna especial e sensibilizante.

O “tudo pode” configura-se numa suspeita relativa ao amor. A importância passa a recair sobre as sensações, e não mais ao sentimento. Costa (1998) lembra que as paixões se renovam, se multiplicam e a vida se tornou um canal para os desejos à descoberto. Amar ou alcançar a felicidade amorosa tornaram-se sinônimos de prazer e inquietude.

Os delírios amorosos são sintomas da modernidade conflituosa. Não se tratam de sonhos com o eterno amor como no período áureo do romantismo. Mas sim de ficcionalizações que invadiram a vida do sujeito contemporâneo, devido à influência que os meios de comunicação exercem sobre o sujeito. As telenovelas são bons exemplos dessas ficções presentes no cotidiano. Ao problematizar as formulações freudianas sobre o amor, desejo e fantasia no ser humano, Moura (2007) observa que a fantasia, enquanto produto da consciência humana, é a resposta ao estímulo que o corpo anuncia. Isto é, os desejos se manifestam no corpo fazendo produzir um efeito de sentido na mente. Mas é a fantasia a função capaz de organizar as imagens daquilo que se deseja.

Expressões linguísticas do cotidiano são comuns nas composições de Alice Ruiz. Na canção abaixo, é possível observar que o texto possui uma relação de causa e efeito com a temática, pois se trata de um sujeito lírico a convidar seu amor para viver o relacionamento sem limitações. E a linguagem reflete essa condição:

Tudo ou nada

(Alice Ruiz)

Come on baby
transformar esse limão em limonada
passar da solidão pra doce amada
pegar um trem pra próxima Ilusão
come on baby
segurar esse rojão, metade cada
seguir o coração, em disparada
numa estrada que só tem a contramão

come on baby
arriscar não passe só de palhaçada
faz de conta que o que conta, conta nada
apostar na falta de exatidão
come on baby
repartir toda noite em vários dias
repetir tudo o que seja alegria
e sonhar na corda bamba da emoção

come on baby
 voar sem avião, sem ter parada
 Inverso da razão, ou tudo ou nada
 fazer durar a chuva de verão
 come on baby
 você e eu, luar, beijos, madrugada,
 a vida não tá certa, nem errada
 aguarda apenas nossa decisão⁵⁰

A julgar pelo título, “Tudo ou nada” oferece não só um conjunto de expressões sobre o pensamento extremista, como produz o efeito de oscilação, estado em que se encontra o sujeito. O fato de encontrarem-se divididas em suas próprias escolhas faz com que as pessoas hesitem, tomem decisões precipitadas, ou também tardias, provocando, muitas vezes, sua própria alienação.

O uso de expressões do cotidiano, somadas à ideia de prazer imediato, provoca no texto a imagem de um estilo de vida social menos preso à materialidade e às convenções. Nesse contexto, o sujeito é transitório pela vida, não estabelece vínculo espaço-temporal, num movimento semelhante ao *Carpe diem* em que promove o prazer imediato, rompendo com o futuro por vir.

Um dos momentos mais interessantes em “Tudo ou nada” reside no verso “pegar um trem pra próxima Ilusão”. De imediato, sabemos que não se trata de apanhar um trem que leve a qualquer destino. O convite consiste em “viajar”, em deixar o plano da realidade, e sonhar com outros lugares que o prazer amoroso é capaz de proporcionar. Isso porque o próprio termo “ilusão” não permite que se pense em estações de trem. Pelo contrário, por se tratar de algo ilusório, nota-se o desejo do sujeito lírico em transpor o mundo das coisas, para visitar um universo criado na intimidade do próprio relacionamento. Lugares imaginários.

Nos dois últimos versos da composição acima, nota-se uma contraposição ao pensamento engessado e homogêneo vislumbrado na contemporaneidade. Longe de fundar críticas aos relacionamentos amorosos passageiros, tem-se a noção de que o amor, assim como a vida, não constitui um objeto acabado, mas um espaço de construção e reconstrução, conforme as necessidades de cada indivíduo.

Essa característica extremista de “Tudo ou nada”, somada à provável alienação do indivíduo advém dos diferentes estímulos midiáticos que as pessoas recebem sobre a ideia de relacionamentos sociais e amorosos. Não se pode negar que as imagens que

⁵⁰ CD *Pré pos tudo Bossa Band*, de Zélia Duncan. Universal Music: 2005

as mídias fazem circular em sociedade sugerem uma postura menos consolidada do sujeito, o qual deve estar apto a circular pelas diferentes situações, inclusive amorosas.

O mesmo estado de encantamento e a tentativa de “fuga” ao ostracismo causado pela realidade se verifica em “Impressão”. Nela, as declarações de amor promovem a transformação pessoal e íntima do sujeito lírico:

Impressão
(Alice Ruiz)

Foi você chegar e virou canção
Tudo se encantou,
Conectou
Você me abraçou
Mão na minha mão
E tudo vibrou
Eletrizou

Quase foi paixão
Quase foi amor
Ou foi impressão?

Se foi impressão
Não quero saber
Não quero perder
A impressão
Essa impressão
Ninguém tira de mim

Tive a impressão
Que você preferia ficar
Você já foi
Foi a tua impressão
Que ficou
Tua impressão
Ninguém tira de mim

Quase foi amor
Quase foi paixão
Foi impressionante...⁵¹

Nessa composição, o termo “impressão” é regente das ideias sobre o amor. No título, ele se torna ambíguo, pois o texto oferece duas possibilidades de interpretação. A primeira ideia sobre a palavra impressão refere-se ao ato de se impressionar, termo substantivado, caracterizando a ação do sujeito que se impressiona com alguma imagem ou informação. Alternadamente, “impressão” revela novo sentido, o de imprimir imagem em

⁵¹ CD *Paralelas*, Alice Ruiz e Alzira Espíndola. Duncan discos: 2005

algo/alguém, estampar, nesse caso, as marcas do prazer no próprio corpo, e também no pensamento. Assim, o termo “impressão” torna-se um signo condicionante para a consolidação do amor, ainda que seja apresentado como algo negativo ou superficial. Por outro lado, ao agir com impressão sobre o sentimento, como se vê no verso “Ou foi impressão?”, o sujeito assume para si a efemeridade de sua própria “impressão” sobre o amor. Trata-se do indivíduo moderno, submetido aos conflitos e às dúvidas em sua vida íntima.

Novamente, aparece a figura do tecido no texto de Alice Ruiz, antes discutida em Joyce. Mas não se trata de uma tessitura linear, como num tear que fia regularmente as carreiras do tecido, ou como no próprio tecer do texto, linha por linha, verso por verso. São apenas pontos, figurando um conjunto de atitudes fragmentadas, desordenadas, o que nos faz compreender a instabilidade do relacionamento.

O amor marcado no corpo como realização da sexualidade, acontecimento erótico, como lembra Paz (1993), representado na composição, aponta para a exposição das intimidades, ou seja, passou a ser comum comunicar as experiências amorosas de forma natural, assim como qualquer outra exposição de ideias ou desejos. O corpo cada vez menos se constitui um princípio de violação moral.

A sexualidade insinuada na composição fica mais clara se notarmos que as práticas sexuais se revelam nas metáforas presentes em alguns versos. “Eletrizou” e “impressão” são dois signos que alimentam a imagem do comportamento do sujeito lírico. Mas, a despeito de expressões triviais, a composição apresenta sutis menções a essa relação mais voltada às práticas sexuais do relacionamento amoroso. Esta canção mostra que, como resultado positivo ao novo conceito de sexualidade, mais exposta ao público, Alice Ruiz adaptou sua linguagem a um repertório particularmente feminista, sugerindo os novos comportamentos na cultura da sexualidade, sem tornar sua obra hostil ao público. Em “Ninguém tira de mim”, tem-se novamente a ideia de impressão como algo que deve permanecer, uma marca que transcende a superficialidade, as aparências, para dar lugar ao objeto impresso, “quase” absorvido e diluído no outro.

A proliferação dos discursos sobre a sexualidade reforça algumas observações feitas por Paz em *A chama dupla* (1993) sobre o erotismo e a sexualidade. Para Paz, o acontecimento erótico é a sexualidade socializada, submetida às necessidades de um grupo, forma vital expropriada pela sociedade. O corpo, como vimos em Paz anteriormente, é a materialidade do amor físico, humano, onde se inscrevem e se manifestam as sensações advindas dos sentimentos. É essa a “impressão” que se tem a partir da reflexão sobre a

maneira como o corpo é detalhado nas canções de Alice Ruiz. Na composição acima, ainda que velada, a ação expressa o contato entre os corpos, e não simplesmente o contato entre mãos, como está explícito nos versos “Foi a tua impressão / Que ficou / Tua impressão / Ninguém tira de mim”. É esse elemento implícito que surge quando o termo “impressão” é trabalhado de modo ambíguo.

Nas diferentes mídias contemporâneas, imperam os arranjos tecnológicos no que diz respeito à comunicação, ou seja, recursos utilizados para oferecer aos espectadores fragmentos de uma realidade acessível pelos meios de comunicação. As pessoas se sentem cada vez mais “dentro” das representações, como fosse cada vez mais estreito o espaço que divide a realidade da não-realidade. Esse processo circunstanciado pelas técnicas de alienação traz como consequência um esvaziamento da subjetividade e faz pensar nos pressupostos do individualismo na modernidade, sendo, talvez, um dos elementos estruturantes da sociedade urbana que alimenta e é alimentada pelas mídias. Nesse sentido, a exposição do ser humano em seus diferentes aspectos tornou-se quase um compromisso com parte da população. As pessoas esperam por isso quando ligam a TV, o rádio, compram um filme, etc.

Assim como em Joyce Moreno, em composições de Alice Ruiz há o desejo de expressar as vontades do corpo, seja para seduzir o/a companheiro/a, ou para pôr fim ao relacionamento em crise. Seja para confessar um amor marcante, seja para manifestar prazeres ou desafetos, interessa mesmo o canal que permite a realização dessas mensagens, de modo que a canção se torne porta-voz dos novos amores.

4.3.2 Amores e Outras Linguagens do Corpo

O que se pressupõe em algumas canções de Alice Ruiz é a ideia de amor como um sentimento natural, que se desenvolve no sujeito sem qualquer esforço, tal qual um sentido do corpo humano, como a visão, o tato, a audição, enfim, e, por isso, não devem ser condenadas as atitudes femininas na busca por realizar esse sentimento. Nessa parte do estudo, examinamos expressões sobre como o amor é compreendido pelo sujeito, com a premissa de que se trata de algo esperado tanto para o homem quanto para a mulher.

Numa experimentação estética particular, Alice Ruiz incorpora a algumas de suas canções poemas inteiros ou fragmentados, de temática correspondente, garantindo, ao lado da melodia, movimentos e pausas no curso de um processo poético que tanto é canção como é também poesia. Trata-se, portanto, de uma composição híbrida, intimamente ligada à

poesia por agregar versos recitados, intercalados com versos cantados. Todavia, enquanto texto, não há elementos estéticos diferenciadores em ambos os gêneros, pois possuem estrutura semelhante. Em “Bolerango”, os versos destacados fazem parte de um poema publicado no livro *Pelos pêlos* (1984), de Alice Ruiz, uma obra que explora a intimidade e sensibilidade da mulher com uma ousadia sutil fundada na tendência feminista da autora. No site oficial de Ruiz, essas composições estão publicadas da mesma forma como foram aqui transcritas: o único recurso diferenciador é o itálico destacando os versos recitados durante a interpretação.

Bolerango

(Letra e poema: Alice Ruiz)

Batom, rímel, pó de arroz
 Mais pó para depois
 Cansada de mim,
 Quero ser dois

Mas por mais que eu capriche no blush
 Não tem outro eu que eu ache

Saí vestida de noite
 Abusei no decote e lancei a sorte
 Sorri para um desconhecido
 Escapei por pouco
 De um engano muito louco

Voltei só e cabisbaixa
 Quem encontra uma mulher
 Não procura o que ela acha

*vontade de ficar sozinha
 só pra saber
 se você ia ou vinha
 quando deixou
 esse bagaço
 no meu peito
 pedaço estreito
 defeito na mercadoria do jeito
 que você queria*

Batom, rímel, pó de arroz
 Mais pó para depois
 Cansada de mim,
 Quero ser dois

Mas por mais que eu capriche no blush
 Não tem outro eu que eu ache⁵²

⁵² CD *No país de Alice*, de Rogéria Holtz. Independente: 2008

Ao firmar a identidade da mulher, contrariando a ideia de fragilidade e ressaltando predicados de sua resistência ao pensamento conservador, as canções brasileiras provocam reflexões sobre o modo como o sexo feminino vem ocupando outros espaços antes restrito aos homens, inclusive modificando formas de pensar e agir esperados no universo público, a despeito de uma história de batalhas contra a visada opressão muito discutida pelas/os feministas. Nota-se, por exemplo, que “Bolerango” constrói uma proposta inversa ao papel do homem na sociedade tradicional. Aqui, o homem é coadjuvante e a mulher não apenas assume sua autonomia como deseja ampliar seus campos de transgressão, como se vê em “Cansada de mim, / Quero ser dois”. Nesses versos, a mulher já está, há tempos, desfrutando sua liberdade sexual e traz consigo a proposta de novos caminhos que firmem sua identidade. Seus objetivos consistem em realizar-se como mulher – fêmea, feminina e fesminista.

Se, atualmente, os estereótipos depreciativos em relação ao sujeito feminino ainda são comuns em subgêneros das canções mais populares produzidas no Brasil, mesmo após décadas de discussões no âmbito dos Estudos de Gênero, há algumas questões que parecem contraditórias. Por exemplo, a cultura popular produzida pela sociedade de massa tenta impor uma identidade também popular e busca seu reconhecimento. Todavia, a mulher dessa sociedade também reclama sobre as formas de opressão, e, no entanto, é capaz de consumir uma arte que promove o aviltamento feminino, como é o caso dos bailes funk. Nesse sentido, percebe-se que outra perspectiva vai ao encontro dessa análise, referente à ideia de estatuto da arte popular. O ato crítico não é uma prática social constante, ou seja, não é necessário ao cotidiano. E é evidente que algumas mulheres não apreciam expressões como “cachorra”, “perigosa”, entre outras, mas ocorre que a arte também pode representar um ato lúdico e, talvez por isso, algumas canções de conteúdo preconceituoso continuam em circulação. Esta seria uma discussão relevante para estudos da cultura de massa e do que Eco denomina *massmedia*⁵³.

Essas questões fazem pensar numa identidade de mulher construída nas canções de Alice Ruiz. Em “Bolerango”, a imagem é de uma mulher, maquiada, sozinha, que sai à procura de um amor, indicando seu poder de decisão sobre o próprio corpo. Para contrapor discursos tradicionais, dessa vez é a mulher que sai caminhando pelas ruas noturnas. A reflexão supõe, assim, que não há um lugar específico da mulher moderna. Ela transita por espaços outros, públicos e privados, talvez até sem rumo, como um *flaneur*

⁵³ Umberto Eco discute a sociedade *massmedia* em *Apocalípticos e Integrados*.

baudelariano, experimentando novas sensações que não sejam as de aprisionamentos e silenciamento. Para isso, ela não precisa ser autorizada pela sociedade, tampouco pelo homem, mas sua própria decisão por transpor limites sociais que, por ventura, vivencie. Entretanto, pela expressão do eu lírico, essa trajetória representa uma fuga, uma espécie de retirada para que seja possível refletir sobre um relacionamento do passado. De todo modo, a composição detalha a introspecção do sujeito lírico, num momento de confissão dos desejos sentimentais que possui.

O perfil traçado em grande parte das canções de Alice Ruiz aponta para um conceito de amor que surge do acaso, de quem vive à deriva, à espera de um acontecimento que marque sua vida amorosa. Como vemos na canção acima, em que um simples guardanapo manchado de batom representa o desfecho, ou começo, de um romance, situações inusitadas também podem surgir de um simples acontecimento, ou um breve movimento, enfim. Em “Sinal de batom” tem-se um sinal dos desejos de um sujeito, aparentemente feminino, isolado, numa situação particular que é a de um recorte, uma passagem de duração curta, talvez, mas que determina os pensamentos desse sujeito sobre sua vida amorosa.

A questão se desenvolve, como se vê, a partir de um momento de introspecção. Pega-se o guardanapo e a partir desse objeto constrói-se um signo da vida amorosa passada, que pode ser “saudosismo”, por remeter a um relacionamento passado, ou “esperança” por simbolizar um sinal de recomeço para esse relacionamento.

Em todo caso, há um movimento de abstração das questões pertinentes à intimidade de um casal em crise, tudo a partir de um simples “sinal de batom”. Esse fator nos leva a perceber como são importantes detalhes e momentos do nosso cotidiano para se refletir sobre as decisões que são tomadas, os caminhos escolhidos, as ações praticadas... todos aspectos contingentes de nossas vidas, mas que, poucas vezes, circunscrevem nossos pensamentos. É possível que, a sua maneira, o advento da contemporaneidade – entenda-se todo contexto atual do sistema econômico e cultural – tenha criado no sujeito a prática do ostracismo, a indiferença em relação aos laços sociais, o pensamento fragmentado, e, talvez, a descrença no futuro quando se trata de questões voltadas à vida amorosa.

Curiosamente, o perfil desse sujeito lírico é bastante semelhante aos presentes nas canções de Dolores Duran, em que se percebe, com mais frequência, o intimismo e as lamentações pela decadência dos relacionamentos amorosos. Compreende-se, nesse sentido, que a fragilidade do ser humano face aos problemas que envolvem o amor e a intimidade é um aspecto atemporal.

À flor da pele – esta seria uma expressão adequada a algumas das composições de Alice Ruiz. As imagens da sexualidade sempre apareceram nas canções populares de nossos compositores, contudo, é a partir da segunda metade do século XX que elas se acentuam, tanto na frequência com que se estampam nas composições, quanto nos signos utilizados para fazer referência a essa característica dos relacionamentos amorosos da atualidade.

Com a compositora em estudo não é diferente. A sexualidade é uma referência no conjunto de sua obra, no entanto, o modo como se estruturam os enunciados não remete a um conceito banal, ou seja, não se trata unicamente de relacionamentos que visam o sexo, mas sim de um amor às claras, sentimento e corpo desnudados e sem melindres à palavra que lhes traduz. Esse é o caso de “Ladainha”:

Ladainha

(Alice Ruiz e Estrela Ruiz Leminski)

*Era uma vez uma mulher
Que via um futuro grandioso
Para cada homem que a tocava
Um dia
Ela se tocou...*

Eu pensava que o amor
Me faria uma rainha
E quando você chegasse
Não seria mais sozinha

Você chega da gandaia
Só pensando numazinha
Seu amor é pouca palha
Para minha fogueirinha

O que você jogou fora
É para poucos
O meu mal foi jogar
Pérolas aos porcos

Eu não sou da sua laia
Não quero sua ladainha
Pra ser mal acompanhada
Prefiro ficar na minha⁵⁴

A imagem de uma mulher que conhece seu próprio corpo, que explora sua sexualidade e reconhece no relacionamento amoroso apenas uma possibilidade de se viver

⁵⁴ CD *Paralelas*, Alice Ruiz e Alzira Espíndola. Duncan Discos: 2005.

bem, só pode ser um aspecto da contemporaneidade. Em outras palavras, o sujeito individualista, característica originária do pensamento romântico, não aposta unicamente na plena felicidade a dois. Hoje, os lares da sociedade brasileira são menos volumosos, e, com cada vez mais frequência, pessoas escolhem viver sozinhas, alegando, muitas vezes, sentirem-se bem com o isolamento, sem, contudo, implicar no rompimento das relações sociais e amorosas. Na composição acima, os dois últimos versos retratam com clareza esse pensamento: “Pra ser mal acompanhada / prefiro ficar na minha”.

Mas, do ponto de vista dos relacionamentos românticos, são inegáveis as transformações que procederam no decorrer do século XX. Em lugar de um discurso mais voltado ao aspecto aparente dos romances, deixando apenas subentendida a sensualidade da mulher e do homem, traço das canções de Dolores Duran, por exemplo, nas canções mais contemporâneas os signos da sexualidade expressam de forma mais evidenciada desejos do corpo, reestruturando o conceito de relacionamento amoroso representado nas canções populares. Barthes discute os “contactos” quando se refere ao corpo. A abstração dos sentidos se releva ao acaso, sem preocupações com a resposta, nesse caso, do seu próprio corpo. Desse modo, o corpo é o responsável pelo impulso amoroso do sujeito num jogo de sentidos, como estímulo e resposta.

No poema que inicia a canção, especificamente o último verso, tem-se um exemplo interessante, que pode esclarecer algumas ideias até aqui apontadas. Considerando o verbo “tocar”, duas leituras são possíveis para a compreensão das atitudes do sujeito lírico feminino: por um lado, é possível que essa mulher de que trata o poema tenha conferido a si mesma o toque, explorando seu corpo e reconhecendo nele os prazeres que antes eram provocados por uma segunda pessoa, a julgar os versos “Para cada homem eu a tocava / Um dia / Ela se tocou...”. Por outro lado, o verbo tocar, naquele verso, pode indicar que essa mulher despertou para uma realidade até então incompreendida, teve a percepção do seu papel e de sua postura em relação aos homens, enfim. Em ambos os casos, nessa canção há uma afinidade maior com a sexualidade da mulher, pois nela residem termos e expressões próprias do ato sexual, sem tornar, claro, a composição banalizada.

A palavra que compõe o título da composição acima se repete na última estrofe, assegurando o sentido específico do termo: algo repetitivo, que provoca enfado. Esta seria uma característica atribuída ao companheiro, que é displicente no âmbito do relacionamento amoroso.

Baudrillard retoma uma assertiva freudiana para analisar o relacionamento entre homem e mulher, tendo como elemento central a sexualidade. Em seu livro *Da sedução* (1991), publicado em 1979, o filósofo francês retrata um cenário das intimidades que, não muito mais tarde, seria visto no Brasil. Para ele, é na mulher que se inscreve o poder da sedução e, por isso, o feminino não se opõe ao masculino, mas o seduz. O trabalho do corpo no ato de sedução é o corpo apaixonadamente desviado de sua verdade.

A sexualidade é uma estrutura forte, discriminante, centrada no falo (*phallus*), a castração, o nome do pai, o recalque. Não existe outra. De nada serve sonhar com alguma sexualidade não-fálica, não represada, não marcada. De nada serve, no interior dessa estrutura, querer passar o feminino para o outro lado da represa e misturar os termos; ou a estrutura permanece a mesma – todo feminino é absorvido pelo masculino – ou ela se esboroa e já não existe feminino ou masculino: zero grau da estrutura (BAUDRILLARD, 1991, p. 10).

Pensar, portanto, no papel social da mulher, considerando a perspectiva de Baudrillard, é anular todos os conflitos por que as mulheres passaram justamente por pertencerem ao sexo feminino. Todo tipo de opressão e o próprio modelo de educação a elas voltado, seria, enfim, produto de sua própria sexualidade. É necessário considerar, como vimos na composição acima, que a sexualidade feminina é algo construído, proposto pela própria mulher, e não da natureza feminina desejada pelo homem. É o modo como a mulher integra as relações sociais, seu comportamento no contexto em que se insere que lhe confere maior ou menor grau de sexualidade. Na canção de Alice Ruiz nota-se que a mulher é objetificada pelo homem e apenas diante da necessidade em transpor essa realidade é que a figura feminina descobre-se enquanto sujeito de uma sexualidade que é capaz de desenvolver, instaurando, assim, a liberdade sobre seu próprio corpo.

As produções eróticas cinematográficas acentuaram a potencialidade dos desejos, das múltiplas variantes da liberdade recém-conquistada, assegura Baudrillard. O que Freud anunciou como desejo liberto é compreendido por Baudrillard como uma armadilha para as mulheres, pois a visada Revolução Sexual, que garante às mulheres liberdade sobre seu corpo, encerra uma única estrutura onde está condenada à discriminação mais negativa de sua trajetória: a libertinagem. Assim, segundo o filósofo francês, a mulher:

[...] está muito menos nessa história de sofrimento e de opressão que lhe é imputada – o calvário histórico das mulheres (sua astúcia está em dissimular-se nele). Ele só assume a forma de servidão nessa estrutura que o determina e o recalca e onde a revolução sexual o determina e recalca ainda

mais dramaticamente – mas por meio de que aberração cúmplice [...] querem nos fazer crer que essa é a história do feminino? O recalque já está aí por inteiro, na narrativa da miséria sexual e política das mulheres, excluindo-se qualquer outro modo de poder e de soberania (BAUDRILLARD, 1991, P. 11).

É necessário concordar com Baudrillard que nem todas as mulheres, ao longo da história, representaram símbolos do “sexo frágil”. Seria afirmativa incoerente diante de tantos nomes que se destacaram por transpor barreiras socialmente instauradas. Mas, ao contrário do que interpreta Baudrillard sobre a mulher não se constituir tão frágil como quer a história das mulheres, Pierre Bourdieu, por outro lado, considera que os modos de produção estruturaram a sociedade, de modo que a mulher habita um *locus* potencialmente inferior ao do homem, que, por assim dizer, constitui o núcleo pensante da sociedade. Elas residiriam na “periferia”, no sentido de não participar dos importantes eventos de organização social. Seu livro *A dominação masculina* (2007) mostra que a estrutura social promove uma hierarquização, em que a mulher sempre se opõe ao homem. “A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça”, afirma Bourdieu (2007, p. 18), fato que determina a distribuição de papéis sociais a homens e mulheres, alimentando, assim, um esquema binário, explicado pelo crítico por meio das desigualdades de gênero:

As divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação e de exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, assim, progressivamente em duas classes de *habitus* diferentes, sob a forma de *hexis* corporais opostos e complementares e de princípios de visão e de divisão, que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino. Cabe aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares como matar o boi, a lavoura ou colheita, sem falar do homicídio e da guerra [...]. As mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, vêm ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos [...] (BOURDIEU, 2007, p. 41).

A noção de trabalho inculcada em nossa sociedade parte de uma lógica das relações de dominação sobre determinados grupos, de modo que estes espaços destinados aos gêneros, tal como observa Bourdieu, isto é, o público pertencente ao masculino e o privado ao feminino, sejam legitimados como propriedades naturais que respondem a uma ordem também natural das coisas. Em outras palavras, o masculino é virtuosamente hábil para

desempenhar as tarefas dos espaços públicos em função de sua coragem e também virilidade. Já a mulher, por representar a fatia frágil da sociedade, fatalmente estaria fadada a trabalhar nos limites do universo doméstico.

A análise de Bourdieu requer um objeto específico: uma sociedade em que, por fatores diversos, o masculino se sobreponha ao feminino. Sua discussão interessa, para nós, muito no que diz respeito aos tempos que antecedem a chamada Revolução Sexual. A situação da mulher contemporânea, no Brasil, ainda revela traços do histórico universo feminino, mas a proporção é consideravelmente maior em relação às suas conquistas. O que corresponde afirmar que nosso objeto de pesquisa interpõe uma perspectiva outra sobre o papel social da mulher, a quem, cada vez menos, têm sido dirigidas expressões como “sexo frágil”.

Ideias de revide semelhante estão em “Não embaça”, em que a voz lírica feminina mostra desprendimento em suas intimidades e expõe seu desejo de inovação na vida amorosa:

Não embaça

(Alice Ruiz)

Se você marcar bobeira
Ou se eu me fizer de tonta
Nunca mais eu apareço
Nunca mais você me encontra

Acho que vou dar bandeira
Venha porque já estou pronta
Só devia haver começo
A vida passa e não tem volta

Venha porque a gente ajeita
Sempre existem prós e contras
Mas se a gente não encara
Nossa vida embolora

Chegue que a hora é agora
Ou me esqueça e vá embora⁵⁵

O início da composição é marcado pela ideia de condicionalidade. A voz lírica feminina protagoniza uma cena em que seu companheiro é pressionado pela indecisão ou dúvidas no relacionamento amoroso. E, numa atitude de autonomia, a mulher sinaliza ter clareza das questões que envolvem o amor entre homem e mulher e, principalmente, as

⁵⁵ CD *Paralelas*, Alice Ruiz e Alzira Espíndola. Duncan Discos: 2005.

circunstâncias que podem surgir em determinadas situações da vida amorosa. Nesse sentido, a condicional “se”, nos dois primeiros versos, promove um discurso de intimação, como se a voz lírica notificasse seu par sobre a iminência de rompimento.

A autoridade com que a figura feminina trata das experiências amorosas é o eixo a partir do qual se desnudam imagens de um relacionamento frágil. Constata-se, do ponto de vista do eu lírico, a ideia menos positivista do amor, pois as atitudes não são pré-estabelecidas para o homem e para a mulher, tampouco os relacionamentos são eternos, ou sólidos.

O uso do termo “acho” aponta para o experimentalismo como prática amorosa, também comum ao sujeito moderno. Ao contrário das certezas e das verdades que podem conduzir as pessoas a solos firmes, no amor, a voz lírica pretende-se menos racional ao divulgar suas possíveis decisões. Por outro lado, no verbo “venha” é possível constatar a convicção do sujeito lírico a respeito do que sente e deseja em sua vida. Nota-se, nesse caso, certa oscilação de suas atitudes, pois não há uma regra que se aplique com rigor à vida amorosa. Como se vê na composição, “Sempre existem prós e contras” quando se trata de amor. Os signos da modernidade, especialmente os tempos mais contemporâneos, revestidos pelo discurso amoroso podem ser compreendidos como um processo de afirmação de identidades. É a mulher quem toma iniciativas e julga necessário fazer o seu companheiro compreender a dimensão dos sentimentos e as consequências das escolhas feitas na vida amorosa. Em “Não embaça”, Alice Ruiz construiu um sujeito lírico capaz de expressar uma visão patológica do relacionamento amoroso, do mesmo modo como verificamos anteriormente em “Meio a meio”, de Joyce.

Numa relação cuja finalidade seja inversa ao compromisso e à estabilidade, “Antes que eu te deixe” possui temática comum à canção anterior. A ideia do “fim” como algo imprevisível, mas esperado, soma-se às desordens que o próprio sujeito lírico reconhece possuir em suas experiências amorosas. Na composição mencionada, as metáforas do tempo se materializam nas quatro estações do ano, como se fossem ciclos a cumprir, que iniciam e terminam num curto período.

O sujeito lírico tem a percepção de que não está ilhado em suas tentativas de assegurar-lhe um amor. Ao contrário, parece, inclusive, esperar correspondência de outros contemporâneos seus, e até futuros leitores, compreensivos em relação ao seu descontentamento. As incertezas expressadas na canção produzem o efeito de sentido também ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que reclama a ausência de um amor definitivo, decidido,

reconhece a efemeridade dos seus próprios sentimentos. Seu corpo não se contentaria com um amor definitivo, pois ele pertence a um tempo em que a própria transformação das linguagens influenciou no gosto pessoal de cada um.

Dolores Duran e Joyce Moreno arriscaram discutir o amor em suas canções. Problematizar o sentimento através da palavra em seus múltiplos significados. Da mesma forma, Alice Ruiz elenca ideias para tracejar uma ideia sobre o sentimento. Num trabalho metalinguístico, “Vou tirar você do dicionário” empenha o termo “você” como metáfora da linguagem comum ao relacionamento amoroso:

Vou tirar você do dicionário

(Alice Ruiz)

Eu vou tirar do dicionário
 A palavra você
 Vou troca-lá em miúdos
 Mudar meu vocabulário
 e no seu lugar
 vou colocar outro absurdo
 Eu vou tirar suas impressões digitais
 da minha pele
 Tirar seu cheiro
 dos meus lençóis
 O seu rosto do meu gosto
 Eu vou tirar você de letra
 nem que tenha que inventar
 outra gramática
 Eu vou tirar você de mim
 Assim que descobrir
 com quantos “nãos” se faz um sim
 Eu vou tirar o sentimento
 do meu pensamento
 sua imagem e semelhança
 Vou parar o movimento
 a qualquer momento
 Procurar outra lembrança
 Eu vou tirar, vou limar de vez sua voz
 dos meus ouvidos
 Eu vou tirar você e eu de nós
 o dito pelo não tido
 Eu vou tirar você de letra
 nem que tenha que inventar
 outra gramática
 Eu vou tirar você de mim
 Assim que descobrir
 com quantos “nãos” se faz um sim.⁵⁶

⁵⁶ CD *Bicho de 7 cabeças*, vol. I. Baratos afins: 1993

Uma canção que simboliza o adeus torna-se providencial para finalizarmos o conjunto de canções de Alice Ruiz, consagrando a iniciativa da mulher em garantir sua autonomia sobre o seu corpo e sobre suas experiências amorosas. Ao contrário de um “fado” cuja trajetória cumpriria o destino de mulher, marcado pela espera, a composição sinaliza como o discurso feminino é bem organizado no sentido de demonstrar clareza de suas ideias por meio de expressões populares, quase jargões do cotidiano.

A palavra “você” representa o outro na relação amorosa, motivo pelo qual o sujeito lírico incide na troca por algo (“outro absurdo”) que lhe faça esquecer o passado. O rompimento deve-se à ausência de romantismo, o que lhe faz raciocinar a respeito do amor como mera linguagem, passível de mudanças no transcorrer do tempo.

O frequente uso do verbo “tirar” se justifica pela postura da voz lírica em considerar o amor algo mais simbólico que existencial. Amar, nessa canção de Alice Ruiz, representa ter um relacionamento concretizado pela união. Quando o relacionamento deixa de existir é necessário apagar as marcas do sentimento, pois nelas se inscreve a concretude do amor físico. Assim, o amor é matéria, sexualidade e corpo. Não sobrevive internamente se não houver a legitimidade do amor externo.

Verificamos, diante das análises, que as canções de Alice Ruiz fazem parte de um conjunto de representações das práticas amorosas vislumbradas no final do século XX. Enfatizando a autoria feminina e, com isso, a perspectiva feminina acerca dessas manifestações sobre o amor, nota-se que o discurso sobre as mulheres declara novas formas de emancipação, traçando, assim, um perfil menos subordinado e mais subjetivo de seu papel social.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

A temática a partir da qual organizamos nossas discussões nesta pesquisa é gestada pela representação de práticas amorosas em canções brasileiras. Ao investigarmos os discursos acerca dos amores e das intimidades nas obras das compositoras escolhidas, percebemos que o tema é recorrente para homens e mulheres, e, desse modo, tomamos, aqui, o relacionamento amoroso como fator comum a todas as canções analisadas. Romances duradouros, curtos, conflituosos ou tranquilos, todos apresentaram sintomas decorrentes das mudanças socioculturais do final do século XX.

Iniciamos as análises com a compositora Dolores Duran, situando-a num tempo de lentas, porém, importantes mudanças no campo da linguagem, dos valores sociais, das identidades. É a compositora mais sintomática das aflições no campo amoroso, comparada à Joyce e Alice Ruiz. Do seu repertório, surgem diferentes formas de representar o amor, cada uma capaz de explicitar as sensações que o sentimento ocasiona no sujeito moderno. A análise de suas canções levou em consideração expectativas e frustrações com relação ao amor, assim como houve a compreensão de que amar nem sempre representa as satisfações particulares do indivíduo. Essas três constatações nos orientaram para a organização dos tópicos relacionados à obra de Dolores Duran. Num primeiro momento, festeja-se o retorno do ente amado, intercalando lapsos de esperança e ilusão com a superação do abandono; por seguinte, canções selam o sentimento da solidão e da tristeza causada pelas constantes separações; por fim, tantas experiências lhe garantem reflexões sobre o que representa o relacionamento amoroso na ordem do dia, não respeitando, necessariamente, uma ordem cronológica.

Mas, Joyce Moreno, no que diz respeito ao amor moderno, provoca outras discussões um pouco mais avançadas e já disseminadas na sociedade brasileira de 1970 e 80. Isso não invalida a clareza que possui dos papéis sociais. Pelo contrário, Joyce é uma compositora que mostra em suas canções momentos de transição entre condutas mais e menos conservadoras em relação às práticas amorosas. Pode ser considerada uma das principais fontes de crítica feminista no campo da música brasileira, sobretudo por atuar durante os “anos de chumbo”. Seu olhar é, por conta disso, provocador no sentido de falar das intimidades do relacionamento amoroso como algo comum, corriqueiro, numa linguagem bastante simples. Em seu repertório sobre o amor há duas principais frentes: a tendência de

uma linguagem esteticamente naturalista e a descrição do ato amoroso baseado em ações do sujeito, uma participa(ação).

Já em Alice Ruiz, o que se percebe é uma compositora que se nutre das constantes renovações das linguagens, sobretudo do amor e das intimidades. Caminha conforme a marcha cultural e, nesse sentido, merece destaque por não realizar um movimento de oposição à tradição cultural e à ideologia dominante, mas de reforçar em suas canções a ideia de mulher como dona do seu próprio corpo, numa perspectiva naturalizada. Destacam-se em suas canções os amores contemporâneos, oscilantes entre o tradicional e o moderno, e a poesia do corpo, ou seja, canções que desnudam os resultados da revolução sexual no Brasil.

Apesar da correspondência temática, as canções de Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz possuem, como vimos, perspectivas acerca dos relacionamentos afetivos que ora se complementam, ora se afastam, e, desse modo, concluímos que em suas respectivas épocas, houve um olhar, um ângulo particular pelo qual se apropriaram desse sentimento, considerado por Paz (1993) o “sentimento maior”. Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz são mulheres que marcaram – e foram marcadas por – um tempo de mudanças. Contudo, mais que isso, são compositoras que anunciam reformulações no pensamento feminino. Seus versos derivam de um processo transitório, qual seja, o de estar em contato direto com a linguagem da canção, com as formas de operar essa arte. É possível afirmar que são três olhares tão semelhantes e tão distantes ao mesmo tempo, que refletem o amor como atitude social do corpo.

Observamos, após desnudar as características representativas de cada uma das compositoras, que, à sua maneira, souberam interpretar a individualidade, subjetividade, liberdade e autonomia dos sujeitos no âmbito das práticas amorosas. Tornou-se importante o debate acerca dos conceitos sobre o amor, salientados no Brasil do século XX, como matéria prima para a canção, pois é notável o modo como o sentimento transparece nas pequenas atitudes do sujeito representado. Justamente porque o lirismo ocupa-se da subjetividade, foram possíveis tais discussões. É necessário lembrar que o objetivo desta pesquisa consistiu em perscrutar as formas de representação das identidades do sujeito amoroso e, eventualmente, como cada geração demonstrou viver o amor. Foram por esses caminhos que tecemos os nossos argumentos. Nesse sentido, concluímos que cada canção tornou-se um instrumento de expressão, um recurso cultural marcado pelas experiências de um tempo. Essas experiências, especificamente do campo amoroso, não são isoladas. Pelo contrário, são

resultantes de inúmeras outras práticas socioculturais que influenciam diretamente na organização intimista.

Quem nunca ouviu comentários como “*amor é coisa de mulher*”, ou “*mulher nasceu para amar*”, ou, ainda, “*minha mulher me ama apesar de tudo*”, que atire a primeira pedra. Nos falares do cotidiano brasileiro, não são raros os discursos que tentam disseminar a ideia de que a mulher é mais romântica e o homem mais racional e, por razões semelhantes, negam o sentimento que também lhes faz amar ou sofrer. Em contrapartida, há um intrigante emblema sobre o amor no sentido de provar que esse sentimento é único e intransponível, ou seja, ama-se uma única vez, como mostram os versos “Só se ama uma vez o resto são paixões / que se vão e vem tão rápidas quanto o sol do dia, / brilha ao chegar da noite.”, da canção “Trilha do sol”⁵⁷. E diante desse apontamento, por assim dizer popularesco, percebemos que o amor não pode remeter a uma verdade, mas, a uma prática social e cultural que sucumbe às necessidades humanas. Assim, ressaltamos que o amor é algo construído. Trata-se de um sentimento controlável, e por que não, produto de uma situação maior, que remete às escolhas do sujeito em choque com seu tempo, sua cultura.

Dolores Duran se destacou como compositora do estilo samba-canção na década de 1950. O subgênero representava um dos principais veículos da cultura brasileira à época. A compositora ilustrou amores passionais, sofríveis, recuperando muitas vezes um ideal de amor romântico, mas, por outro lado, anunciando novas práticas amorosas em fase de experimentação. Diferentemente, Joyce Moreno e Alice Ruiz polemizaram discussões acerca de amores efêmeros, passageiros e integrantes de uma realidade também passageira. Nesse sentido, as marcas do sofrimento amoroso são menos agressivas nas canções contemporâneas, pois o efêmero já integra a realidade social, estendendo-se a quase todas as situações vividas. O sofrimento em canções de Dolores Duran contagia o universo do sujeito lírico, impedindo qualquer forma de felicidade.

A subjetividade lírica também é mais profunda em Dolores, mais intensa, porque sua perspectiva sobre o sentimento lhe fazia compreender que amar é uma atitude intensa e, como tal, carrega consigo também o sofrimento, as dores, as frustrações. Amor e dor caminham lado a lado em composições de Dolores Duran, da mesma forma que as confissões amorosas são como tantas outras formas de expressar as necessidades do corpo, como cantar, por exemplo. Paz (1993) resalta que todo amor, inclusive o mais feliz, é trágico, pois ele constitui a união de seres sujeitos ao tempo e aos acidentes do tempo:

⁵⁷ Composição de Douglas Carneiro e Don Marco.

mudanças, novas paixões, morte... Em Joyce Moreno, o amor romântico também se faz presente nas partes do dia, na sensibilidade despertada no corpo, às claras, entre as tarefas da mulher dividida entre o universo público e privado. Porém, a linguagem do amor possui outra estampa, carrega mais afinidade com o prosaico, com a trivialidade e o senso comum. Em Joyce Moreno o amor é menos pretensioso que em canções de Dolores Duran.

Mas, o estudo acerca das experiências amorosas representadas em Dolores nos fez compreender que sua carreira também foi intensa, marcada por um tempo de mudanças culturais, tecnológicas, sociais, enfim. Daí, surgem as expressões mais ousadas de uma mulher que se via vagando por um tempo que já não era mais seu. Uma geração com atrasos naturais, tradicional, fechada a algumas mudanças. Dolores, *avant-gard*, descreveu uma liberdade no amor, que é a liberdade da expressão, antipanfletária, mas obstinada e até mesmo sonhada. Longe de velar os discursos no campo das paixões e dos amores profundos, como muitas de suas contemporâneas, Dolores Duran consolida uma identidade de mulher através da voz que emplaca no universo público da noite carioca, em meio a tantos artistas que a admiravam.

Por vislumbrar o seu tempo como um momento de reformulação das linguagens, Joyce compôs amores que mudam constantemente, atendendo às novas necessidades dos sujeitos contemporâneos. Suas canções representam o amor intenso, profundo e até romântico, contudo, menos duradouro. O período que enfatizamos na produção de Joyce, décadas de 1970 e 80, foi marcado por experiências amorosas menos estáveis. Assim como outras relações sociais, tornaram-se dissolúveis. Verificam-se, nesse sentido, traços da efemeridade e descompromisso com o relacionamento amoroso, que foi sendo, aos poucos, contaminado pela desordem que a própria linguagem causou no pensamento do sujeito contemporâneo. Muitas informações ao mesmo tempo tendem a confundir, como também oferecem muito mais possibilidades de satisfação pessoal, íntima.

O corpo, nesse contexto, passou a ser representado com mais frequência na canção, por meio de metáforas que exprimem a sexualidade. Amores do cotidiano, nas composições de Joyce, representam as formas mais naturais da realização dos prazeres e necessidades do corpo, diferente, portanto, de Dolores Duran, que fez projetar em suas canções o relacionamento amoroso como elemento central da realização humana, confirmando a proposição de Foucault (1984) de que o amor compõe as estruturas sociais e é composto por tais estruturas de modo que não se pode afirmar que o ser humano integra um espaço paralelo a esse sentimento. É possível pensar no relacionamento amoroso como uma

necessidade humana, e, por outro lado, a sua ausência significa incompletude, a eterna busca pela sensação que este sentimento proporciona.

A linguagem é mais naturalizada se destaca em canções de Joyce, promovendo uma íntima correspondência com as experiências amorosas mais comuns entre os/as brasileiros/as. É necessário destacar os impasses que se percebem nas práticas amorosas representadas em suas composições, pois elas reproduzem um momento de transição entre as novas formas de amar e a, ainda sutil, sexualidade despertada. Por esse motivo, classificamos sua produção sobre o amor em dois grupos: um mais voltado à construção de ideias sobre o amor e outro comprometido com as formas de amar em si. Sendo assim, as experiências sociais, culturais e estéticas de suas canções mostram uma identidade em processo de construção, transitória, localizada num entrelugar da cultura brasileira em que a mulher se percebe em sua fragilidade e, ao mesmo tempo, em sua autonomia sobre desejos diversos, sobretudo, do corpo. Nesse sentido, dialoga com a experiência cultural, estética e discursiva de Dolores Duran, pois ambas retratam o amor contextualizado num momento de transição.

Muitas canções apresentam tintas de seu tempo. Manifestam ideias, conflitos, paixões em constante mudança, eis a identidade das canções de Joyce. São registros socioculturais por esse viés. As composições ressignificam identidades do sujeito moderno e contemporâneo, e estas são distintas. É possível verificar, nas canções populares de Joyce Moreno, os signos carregados do novo romantismo, também observados como propostas de renovação da cultura brasileira. Trata-se de um sentimentalismo menos enfeitado que em Dolores Duran, mas, ainda compromissado com o outro no relacionamento, característica menos presente em Alice Ruiz.

O amor, em Joyce, apresenta maior analogia ao corpo. Suas canções não apenas demonstram essa postura com simplicidade, como se utilizam da estética naturalista para tratar do assunto. O amor é uma construção cotidiana, mas é, ao mesmo tempo, “loucura e besteira”, resposta às incertezas da modernidade.

Do ponto de vista da autoria feminina, pode-se dizer que há um equilíbrio entre o ato de escrever e as atividades do universo feminino (afazeres domésticos, educação dos filhos, etc.) em Joyce e, sutilmente, em Alice Ruiz. Dolores Duran faz menos referência ao universo doméstico, como se, já em 1950, fosse comum a mulher buscar sobrevivência nas esferas públicas, como ela mesma o fez.

É certo que a tradição histórica recebeu os mais românticos textos de autoria feminina guardados em diários e cartas de amor que, não raro, eram mantidos entre objetos

peçoais, longe dos olhos masculinos. Contudo, não são as marcas de gênero que determinaram o interesse por essas três compositoras. Nota-se que são as expressões líricas as formas mais intensas de reproduzir o amor, daí destacarem-se entre tantas outras representantes da canção popular brasileira.

Michelle Perrot observa que “mais do que ao escrito proibido, é ao mundo calado e permitido das coisas que as mulheres confiam sua memória” (2005, p. 37). Mas o silenciamento que acompanhou os corpos femininos também se dissipou, aos poucos, com as transformações sociais, e somando-se, assim, à escrita e à emancipação, eis que surge a chamada Revolução Sexual, interface da arte e da cultura em que encontramos Alice Ruiz.

Alice Ruiz apresenta novas interfaces entre o amor tradicional, tido como sentimento universal, e o amor passageiro, fluído das carências do sujeito contemporâneo. O modo como organizou suas composições fez transparecerem simbologias de uma linguagem mais bem elaborada, menos correspondente com os signos do cotidiano, como vimos em Joyce. Isso não significa que o amor em Alice Ruiz seja concebido como sentimento romântico e ideal. Pelo contrário, nesta compositora, percebe-se a dissolubilidade dos amores passantes pela vida dos sujeitos. Assim, há um sentimento de conformação sobre a ideia de que as práticas amorosas modernas investem no relacionamento passageiro, instável. O amor em Alice Ruiz é uma expressão das necessidades sexuais, a impressão que se tem dos corpos que passam e, ainda, a identificação, sobretudo da mulher, com as marcas mais exploradas da sexualidade. Esta característica a distancia de Joyce e Dolores Duran, menos comprometidas com a linguagem da sexualidade em função dos aspectos culturais que lhe marcaram a trajetória.

Bauman nos orienta sobre esse cenário da modernidade, em que o efêmero percorre os sentimentos dos indivíduos. Segundo ele, “no líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência” (2004, p. 08). Ambivalente no sentido de pôr em choque formas de se experimentar o sentimento. A busca por experiências amorosas não se encerram na modernidade, mas também não asseguram o comprometimento observado em amores do passado, como cantou Dolores Duran.

Percebemos que em Alice Ruiz os interesses na individualidade proclamam o declínio dos relacionamentos amorosos resistentes e, em lugar disso, estabelecem-se acordos amorosos cujo objetivo principal é sanar os desejos do corpo, diferente, portanto, de Dolores Duran em que a mulher, sobretudo, contava mais com a presença da pessoa amada ao

seu lado. Não se pode negar que há versões mais e menos românticas dos relacionamentos atuais. Porém, mesmo nestes casos, notam-se diferentes valores culturais, que incidem sobre a própria postura dos homens e das mulheres contemporâneas. As canções de Alice Ruiz, sobretudo as compostas entre 1985 e 2005, caracterizam-se por traduzir as experiências sociais, culturais e estéticas não só da compositora, mas de uma geração marcada pelas surpresas das novas formas de comunicação. O amor é surpreendente na modernidade, pois não é planejado ou idealizado, é, na realidade, produto da casualidade, dos flagrantes amorosos em constante mudança. O fenômeno da esperança não perfaz o trajeto dos homens e mulheres representados em suas canções.

Diante do exposto, verifica-se em Alice Ruiz a identidade cultural e estética de um sujeito mais hesitante no amor. Um indivíduo deslocado, incerto e descompromissado com a tradição. Os amores são tratados com habilidade, em função de experiências que se acumulam na vida amorosa. Trata-se de uma identidade múltipla e, de certa forma, insatisfeita com a realidade.

Cumprido ressaltar, ainda, a presença de um elemento em comum nas composições estudadas, isto é, o conceito de amor retrata cenários do cotidiano brasileiro em diferentes perspectivas e se interpõe como fator advindo do processo de reorganização social, em que se verifica a postura do sujeito moderno frente às transformações do mundo moderno. Por isso, em Dolores Duran, o indivíduo sofre mais com as incertezas do amor que em Joyce Moreno e em Alice Ruiz, pois, as canções mais contemporâneas já retratam indivíduos adaptados às novas formas de comunicação e de se relacionar intimamente. Assim, o amor continua sendo o sentimento que rege o relacionamento amoroso, todavia, essas concepções apresentam-se em constantes transformações, como sugerimos no título “Poéticas e amores em processo”. Levando em conta o visado papel da mulher, ressaltamos que Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz destacam-se por problematizarem ideias sobre o amor, sempre evidenciando o desprendimento feminino no convívio com as práticas amorosas mais modernas.

Nas canções analisadas foi possível examinar as mudanças do amor pelo tempo. Percebemos que homens e mulheres da canção popular brasileira possuem identidades distintas, efêmeras e até imprevisíveis, justamente porque se trata da representação de um conjunto de práticas constantemente renovadas, com as quais convivemos em nossa sociedade. As práticas amorosas verificadas nas composições, nos sujeitos líricos representados em diferentes situações, possuem como denominador comum o processo de

mudanças que as emoções ligadas ao campo amoroso investem nas pessoas. O inusitado passa a ser referência na maioria das reações que o sentimento maior causa no sujeito contemporâneo. Assim, cada composição se arquiteta nos interstícios das experiências culturais, estéticas e discursivas de três compositoras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOLFO, Antonio. *Composição: uma discussão sobre o processo criativo brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história da nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ANDERSON, Perry. Balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (Orgs.) *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 09-23.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8. ed. São Paulo: Martins Editora, 1980.

BADINTER, Elizabeth. *Rumo equivocado*. Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BAKHTIN, Mikhail /VOLOSCHINOV. *Discurso na vida e discurso na arte: sobre a poética sociológica*. In: Freudism – a marxist critique. (UFPR) para fins didáticos. New York: Academic Press, 1976.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 9. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papyrus, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: Os pensadores. São Paulo: Abril, 1975. v. 48, p. 09-34.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOCH, Howard R. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

- BLONDEAU, Olivier. Génesis y subversión del capitalismo informacional. In: RODRÍGUEZ, Emanuel; SÁNCHEZ, Raúl, (Org.) *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BOUTANG, Yann. Riqueza, propriedade, liberdade y renta en el capitalismo cognitivo. In: RODRÍGUEZ, Emanuel; SÁNCHEZ, Raúl, (Org.) *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, 1999.
- BRITO, Brasil R. Bossa nova. In: CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOSCO, Francisco. Letra de música é poesia? In: BUENO, André (Org). *Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- BOZON, Michel. *Sociologia da sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- BUENO, André. A educação pela imagem e outras miragens. *Revista Trabalho: educação e saúde*. v. 1, 2003. Disponível em:
<<http://www.revista.epsjv.fiocruz.br/upload/revistas/r26.pdf>>
- BUITONI, Dulcília Helena S. *Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus Editorial, 2009.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. 2 ed. São Paulo: Moderna, 1996.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas, poderes oblíquos*. In: *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CAVALCANTI, Ilane; MORAIS, Maria A. *A mulher na imprensa das décadas de 1960 e 1970*. Anais do 14º COLE, UNICAMP/Campinas, 2003. Disponível em: <alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais14/.../C03013.doc>. Acesso em: 24 jun. 2011.
- CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O mercado dos otários: expressionismo abstrato e arte pop*. In: Os cinco paradoxos da modernidade. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1990.

COSTA, Jurandir Ferreira. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COSTA, Neusa Meirelles. *De amor cotidiano e outras falas: o discurso da música brasileira e a arqueologia de Foucault*. São Paulo: Arte Ciência, 2004.

COUTINHO, Carlos N. *Intelectuais, luta política e hegemonia cultural*. In: Intervenções: o marxismo na batalha das idéias. São Paulo: Cortez, 2006, p. 99-121.

CYNTRÃO, Sylvia H. *Canção popular brasileira e mundialização*. In Cerrados, n. 17, ano 13. Brasília: Editora da UNB, 2004.

DINIZ, Júlio. O recado do morro: criação e recepção da música popular brasileira. In: *Literatura e cultura*. São Paulo: Loyola, 2003.

_____. Canção popular: leituras e desleituras. In: OLINTO, H.; SCHOLLHAMMER, K. *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2002.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAOUR, Rodrigo. *Dolores Duran*. Rio de Janeiro: MEDIAFashion, 2010. Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira. v. 8.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984. v. 2.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

GUEDES, Fátima. *MPB compositores: Dolores Duran*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1997. n. 28.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, L. (Org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLLANDA, Heloísa B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco; São Paulo: Brasiliense, 1991.

IANNI, Octavio. *A cultura da violência*. In: *Capitalismo, violência e terrorismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 165-184.

_____. *Capitalismo e democracia*. In: *Estado e capitalismo: estrutura social e industrialização no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 247-264.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Espaço e imagem*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

_____. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

JAYME, Samira Prioli. Dolores Duran. In: *Memórias da MPB*. Londrina: EDUEL, 2000.

JOZEF, Bella. A mulher e o processo criador (a máscara e o enigma). In: COELHO, Nelly n. et al. *Feminino singular*. São Paulo: Arquivo Municipal, 1989.

LUKÁCS, George. *O problema da filosofia histórica das formas*. In: *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MATOS, Maria Izilda. *Dolores Duran: Experiências Boêmias em Copacabana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. *Âncora de emoções: sensibilidades femininas na poética e música de Dolores Duran*. In: *Revista ArtCultura*, v. 5, n.º 7, jul.-dez. 2003a.

_____. *Por uma história das sensibilidades: poéticas e música em Dolores Duran*. In: *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003b.

MEDAGLIA, Julio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MARX, Karl. *O capital: capítulo I – A mercadoria*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000086.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2010.

MENDES, Gilberto. *De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda*. In: *O balanço da Bossa e outras bossas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MERQUIOR, José. G. *A natureza da lírica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

MORENO, Joyce. *Joyce Moreno site oficial: 2 ou 3 coisas*. Disponível em: <<http://www.joycemoreno.com/>>. Acesso em: 22 out. 2011.

MOURA, Danielle F. *A paixão amorosa e a fantasia*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro – Instituto de Psicologia. Rio de Janeiro, 2007.

MOURA, Roberto. *MPB: caminhos da arte brasileira mais conhecida do mundo*. 2 ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

MORAES, José Geraldo V. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. In: Revista Brasileira de História. v. 20, n.39, 2000, p. 203-221.

MURGEL, Ana Carolina A. *Alice Ruiz: a vida como obra de arte*. Mnemazine, São Paulo - SP, v. 3, p. 80-115, 2006.

OLINTO, Heidrun; SCHOLLHAMMER, Karl. *Literatura e mídia*. Rio e Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2002.

ORTIZ, Renato J. P. *A escola de Frankfurt e a questão da cultura*. Disponível em: <http://www.piratininga.org.br/images/ORTIZ_Renato_A_ESCOLA_DE_FRANKFURT_E_A_QUESTAO_DA_CULTURA.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2010.

_____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 3ed. São Paulo, Brasiliense, 1991.

PAES, José. P. *Música e Democracia*. In: BOSI, A. *Cultura brasileira: temas e situações*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

PAZ, Octávio. *A chama dupla: amor e erotismo*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERROT, Michele. *Mulheres ou os silêncios da História*. Florianópolis: EDUSC, 2005.

PRIORE, Mary Del (Org.) *História das mulheres no Brasil*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.

RUIZ, Alice. *Série Paranaenses: Alice Ruiz*. Curitiba: Scientia Et Labor, 1988.

SANT'ANNA, Affonso R. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SOIHET, Rachel. *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*. In: PRIORE (Org.) *História das mulheres no Brasil*. 7 ed. São Paulo: contexto, 2005.

STEARNS, Peter. N. *História da sexualidade*. São Paulo: Contexto: 2010.

SUZIGAN, Wilson. *Estado e industrialização no Brasil*. In: Revista de economia e política. v. 8, n. 4, 1988, p. 05-16.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: *História das mulheres no Brasil*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1966.

TROTTA, Felipe. *Música e mercado: a força das classificações*. In: Contemporanea, v. 3, n. 2, p 181 – 196, jul. 2005.

ULHÔA, Martha T. *Pertinência e música popular : em busca de categorias para análise da música brasileira popular*. In: Cadernos do Colóquio, UNIRIO, 2001.

VERÍSSIMO, José. *A educação nacional*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VLADI, Nadja. *O negócio da música: como os gêneros musicais articulam estratégias de comunicação para o consumo cultural*. In: JUNIOR; LIMA; PIRES (Orgs.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. *Rev. História*. [online]. 2007, n.157, p. 55-72.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Questões de gênero e de representação na contemporaneidade*. In: Revista Letras (UFSM). v.. 20, n. 41, p. 183-195. Sant Maria: UFSM, 2010.

ZUIN, Antonio A. Soares. Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural. In: *Caderno Cedes*. n. 54, 2001.

FONTES

<http://www.adrianacalcanhotto.com/index.php>
<http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/>
<http://www.ana-carolina.com/>
<http://www.chiquinhagonzaga.com/>
<http://www.danielamercury.art.br/>
<http://www.dicionariompb.com.br/dolores-duran/clips>
<http://www.donaiyonelara.com.br/>
<http://www.galcosta.com.br/>
<http://www.jornaldepoesia.jor.br/gu.html>
<http://www.joycemoreno.com/>
<http://www.lecibranda.com.br/>
<http://www.letras.terra.com.br/oswaldo-montenegro/47889/>
<http://www.mariabethania.com/>
<http://www.marinalima.com.br/v2/>
<http://www.marisamonte.com.br/pt>
<http://www.museclubedaesquina.org.br>
<http://www.naozetti.com.br/>
<http://www.naraleao.com.br/>
HTTP://www.piratininga.org.br/images/ORTIZ_Renato_A_ESCOLA_DE_FRANKFURT_E_A_QUESTAO_DA_CULTURA.pdf
<http://www.ritalee.com.br/>
<http://www.teteespindola.com.br/>
www.institutoricardobrennand.org.br
www.pitoresco.com/brasil/rugendas/rugendas.htm

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- ANTUNES, Alice. CD *Paradeiro*. BMG: 2001.
- ASSUMPÇÃO, Itamar. CD *Bicho de 7 cabeças*, v. I. Baratos afins: 1993.
- BALEIRO, Zeca. CD *Líricas*. MZA Music, 2000.
- DUNCAN, Zélia. CD *Pré pos tudo Bossa Band*. Universal Music, 2005.
- HOLTZ, Rogéria. CD *No país de Alice*. Independente, 2008.
- MORENO, Joyc. LP *Joyce*. Universal Music, 1968.
- _____. CD *Ilha do Brasil*. EMI, 1996.
- _____. CD *Revendo amigos*. Studio 126, 1994.
- _____. CD *Hard Bossa*. FO Recordings, 1999.
- _____. CD *Slow Music*. Manaus: Biscoito fino, 2009.
- _____. LP *Água e luz*. EMI, 1981.
- RUIZ, Alice; SPÍNDOLA, Alzira. CD *Paralelas*. Duncan Discos, 2005.
- VÁRIOS. CD *A música de Dolores Duran*. São Paulo: Lua Music, 2007.

DISCOGRAFIA

- DURAN, Dolores. “A fia de Chico Brito”/ “Na asa do vento”. Copacabana, 1956.
- _____. *A música de Dolores*-LP. Copacabana, 1959.
- _____. *A noite de Dolores*-LP. Copacabana, 1958.
- _____. “A noite do meu bem”/ “Fim de caso”. Copacabana, 1959.
- _____. *Box Os Anos Dourados de Dolores Duran* [8 CDs]. EMI, 2010.
- _____. *Dolores Duran Entre Amigos*. Biscoito Fino, 2009.
- _____. *Dolores - Um musical*. Lua Music ,1999.
- _____. *Dolores bem acompanhada*-CD. Emi Music, 1999.
- _____. *Dolores Duran*-LP. Copacabana,1979.
- _____. *Dolores Duran*-CD. Globo Ed.,1997.
- _____. *Dolores Duran canta para você dançar*- LP. Copacabana, 1957.
- _____. *Dolores Duran canta para você dançar nº 2*-LP. Copacabana, 1958.
- _____. *Dolores Duran e Tito Madi*. Abril Cultural, 33/10 pol. 1978.
- _____. *Dolores Duran e Tito Madi*. RCA/Abril Cultural, 33/10 pol. 1972.
- _____. *Dolores Duran, série BIS*-CD. Copacabana, 2000.
- _____. *Dolores Duran, série BIS*-CD. EMI Brasil, 2000.
- _____. *Dolores Duran viaja*-LP. Copacabana, 1955.
- _____. *Esse Norte é minha sorte*-LP. Som, Indústria e Comércio S.A, 1959.
- _____. *Esse norte é minha sorte*-LP. Copacabana, 1959.
- _____. *Estrada da saudade*-LP. Copacabana, 1957.
- _____. “Love me forever”/ “Onde está meu amor”. Copacabana,1958.
- _____. “Manias”/ “Pra que falar de mim”. Copacabana, 1955.
- _____. “Não se avexe não”/ “Nossos destinos”. Copacabana, 1955.
- _____. “Nel blu dipinto di blu”/ “Quem foi?”. Copacabana, 1958.

_____. “Nigraj manteloj” (Coimbra)/ “Sinceridad”. Copacabana, 1955.

_____. “O amor acontece”/ “Canção da volta”. Copacabana, 1954.

_____. “Outono”/ “Um amor assim”. Star, 1952.

_____. “Por causa de você”/ “Estatutos de boate”. Copacabana, 1958.

_____. “Praça Mauá”/ “Carioca”. Copacabana, 1954.

_____. “Que bom será”/ “Já não interessa”. Star, 1951.

_____. *Série dois em um: Dolores Duran Canta Para Você Dançar e Dolores Duran Canta Para Você Dançar Nº 2*. EMI Music, 1999.

_____. “Só por castigo”/ “Coisas de mulher”. Copacabana, 1957.

_____. “Tá pra acontecer”/ “Minha agonia”. Copacabana, 1957.

_____. “Te cuida, Zeca”/ “Tá nascendo fio”. Copacabana, 1959.

_____. “Tião”/ “Estrada da saudade”. Copacabana, 1957.

_____. “Tradição”/ “Bom é querer bem”. Copacabana, 1954.

_____. “Zefa Cangaceira”/ “Pano legal”. Copacabana, 1956.

MORENO, Joyce. *Rio*. Biscoito Fino, 2011.

_____. *Slow Music*. Biscoito Fino, 2009.

_____. *Aquarius*. Biscoito Fino, 2009.

_____. *Celebrating Jobim*. Biscoito Fino, 2009.

_____. *Visions of down*. RMR, 2009.

_____. *Joyce a vivo*. RMR, 2008.

_____. *Samba-Jazz (BR) e outras bossas*. Biscoito Fino, 2010.

_____. *Samba-Jazz (BR) e outras bossas*. Tenda da Raposa, 2007.

_____. *Rio-Bahia com Dori Caymmi*. Estúdio Mosh, 2005.

_____. *Rio-Bahia (JP) com Dori Caymmi*. Estúdio Mosh, 2005.

_____. *Rio-Bahia (UK) with Dori Caymmi*. Estúdio Mosh, 2005.

_____. *Just a little bit crazy*. Estúdio Mosh, 2004.

- _____. *Bossa Duets*. Cia dos Técnicos, 2003.
- _____. *Gafieira Moderna*. Cia dos Técnicos, 2001.
- _____. *Tudo bonito*. Estúdio Mega, 2000.
- _____. *Hard Bossa*. Townhouse, 1999.
- _____. *Astronauta, canções de Elis*. Sound on Sound, NY, 1998.
- _____. *Ilha Brasil*. Impressão digital, 1996.
- _____. *Sem você, com Toninho Horta*. Biscoito Fino, 1995.
- _____. *Live at the Mojo Club*. Mobile Recording Studio, 1995.
- _____. *Delírios de Orfeu*. Estúdio 126, 1994.
- _____. *Revendo amigos*. Studio 126, 1994.
- _____. *Language and Love*. Studio 900, 1991.
- _____. *Línguas e amores*. Studio 900, 1991.
- _____. *Music Inside*. Studio 900, 1990.
- _____. *Joyce ao vivo*. MMd Produções, 1989.
- _____. *Negro demais no coração*. República do Brasil, 1988.
- _____. *Tom Jobim, os anos 60*. 1987.
- _____. *Wilson Batista, o samba foi sua glória*. 1986.
- _____. *Saudade do futuro*. Multi Estúdios, 1985.
- _____. *Tardes cariocas*. Janeiro Produções artísticas, 1984.
- _____. *Tardes cariocas (JP)*. Janeiro Produções artísticas, 1984.
- _____. *Feminina*. 1980.
- _____. *Água e luz*. 1981.
- _____. *Passarinho urbano*. 1976.
- _____. *Nelson Angelo e Joyce*. 1972.
- _____. *Tribo (EP)*. 1971.

_____. *Joyce (EP)*. 1971.

_____. *Encontro marcado*. Estúdio CBD, 1969.

_____. *Joyce*. 1968.

RUIZ, Alice; SPÍNDOLA, Alzira. CD *Paralelas*. Duncan Discos, 2005.

VÁRIOS. *A música de Dolores-CD*. Lua Music, 2007.

_____. *Dois Gênios: Maysa e Dolores Duran na voz de Grandes Intérpretes*. Warner Music, 2010.

ANEXOS

Seu Julinho vem**(Freire Júnior)**

Ó Seu Toninho
 Da terra do leite grosso
 Bota cerca no caminho
 Que o paulista é um colosso
 Puxa a garrucha
 Finca o pé firme na estrada
 Se começa o puxa-puxa
 Faz do seu leite coalhada

Seu Julinho vem, Seu Julinho vem
 Se o mineiro lá de cima descuidar
 Seu Julinho vem, Seu Julinho vem
 Vem, mas custa, muita gente há de chorar

Ó Seu Julinho, tua terra é do café
 Fique lá sossegadinho
 Creia em Deus e tenha fé
 Pois o mineiro
 Não conhece a malandragem
 Cá no Rio de Janeiro
 Ele não leva vantagem

A Flor do Maracujá**(Catullo da Paixão Cearense)**

Encontrando-me com um sertanejo,
 Perto de um pé de maracujá,
 Eu lhe perguntei:
 Diga-me caro sertanejo,
 Porque razão nasce branca e roxa,
 A flor do maracujá?

Ah, pois então eu lhi conto,
 A estória que ouvi contá,
 A razão pro que nasci branca i roxa,
 A frô do maracujá.
 Maracujá já foi branco,
 Eu posso inté lhe ajurá,
 Mais branco qui caridadi,
 Mais brando do que o luá.

Quando a frô brotava nele,
 Lá pros cunfim do sertão,
 Maracujá parecia,
 Um ninho de argodão.
 Mais um dia, há muito tempo,
 Num meis que inté num mi alembro,
 Si foi maio, si foi junho,
 Si foi janeiro ou dezembro.

Nosso sinhô Jesus Cristo,
 Foi condenado a morrê,
 Numa cruiz crucificado,
 Longe daqui como o quê,
 Pregaro cristo a martelo,
 E ao vê tamanha crueza,
 A natureza inteirinha,
 Pois-se a chorá di tristeza.

Chorava us campu,
 As foia, as ribeira,
 Sabiá tamém chorava,
 Nos gaio a laranjera,
 E havia junto da cruiz,
 Um pé de maracujá,
 Carregadinho de frô,
 Aos pé de nosso sinhô.

I o sangue de Jesus Cristo,
 Sangui pisado de dô,
 Nus pé du maracujá,
 Tingia todas as frô,
 Eis aqui seu moço,
 A estória que eu vi contá,
 A razão proque nasce branca i roxa,
 A frô do maracujá

Favela

(Roberto Martins)

Favela, oi, Favela
 Favela que trago no meu coração
 Ao recordar com saudade
 A minha felicidade
 Favela dos sonhos de amor
 E do samba-canção

Hoje tão longe de ti
 Se vejo a lua surgir
 Eu relembro a batucada
 E começo a chorar
 Favela das noites de samba
 Berço dourado dos bambas
 Favela, é tudo o que eu posso falar

Favela, oi, Favela
 Favela que trago no meu coração
 Ao recordar com saudade
 A minha felicidade
 Favela dos sonhos de amor

E do samba-canção

Minha favela querida
 Onde eu senti minha vida
 Presa a um romance de amor
 Numa doce ilusão
 E uma saudade bem rara
 Na distância que nos separa
 Eu guardo de ti esta recordação

Favela, oi, Favela
 Favela que trago no meu coração
 Ao recordar com saudade
 A minha felicidade
 Favela dos sonhos de amor
 E do samba-canção

**Canção Pra Inglês Ver
 (Lamartine Babo)**

Ai loviu forguétiscleine meini itapirú
 forguetifaive anda u dai xeu no bonde Silva Manuel
 ai loviu tchu reví istiven via catchumbai
 independence la do Paraguai estudibeiquer Jaceguai
 ou ies mai gless salada de alface flay tox mail til
 oh istende oiu ou ié forguet not mi
 ai Jesus abacaxi uisqui of xuxu
 malacacheta independancin dei
 istrít flexi me estrepei
 delícias de inhame reclaime de andaime
 mon Paris jet'aime sorvete de creme
 ou ies mai veri gudi naiti
 dubli faiti isso parece uma canção do oeste
 coisas horríveis lá do faroeste do Tomas Veiga com manteiga
 mai sanduíche eu nunca fui Paulo Iscrish
 meu nome é Laski Enen Claudi Jony Felipe Canal
 laiti endepauer companhia limitada
 aiu Zé Boi Iscoti avequi Boi Zebu
 Lawrence Olivier com feijão tchu tchu
 trem de cozinha não é trem azul

**Não Tem Tradução
 (Noel Rosa)**

O cinema falado é o grande culpado da transformação
 Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez
 Lá no morro, seu eu fizer uma falseta
 A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês
 A gíria que o nosso morro criou
 Bem cedo a cidade aceitou e usou

Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote
 Na gafeira dançar o Fox-Trote
 Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
 Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia
 Com voz macia é brasileiro, já passou de português
 Amor lá no morro é amor pra chuchu
 As rimas do samba não são I love you
 E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny
 Só pode ser conversa de telefone..

Tem francesa no morro

(Assis Valente)

Donê muá si vu plé lonér de dancê aveque muá
 Dance Ioiô
 Dance Iaiá

Si vu frequenté macumbe entrê na virada e fini por sambá
 Dance Ioiô
 Dance Iaiá

Vian
 Petite francesa
 Dancê le classique
 Em cime de mesa

Quand la dance comece on dance ici on dance aculá
 Dance Ioiô
 Dance Iaiá

Si vu nê vê pá dancê, pardon mon cherri, adie, je me vá
 Dance Ioiô
 Dance Iaiá