




ARTIGO
ARTICLE

“Eu não sou culpada de gostar de beber e viver na madrugada”: Dora Lopes, o amor e a boemia em sambas canção (1950-1962)

“I am not guilty of liking to drink and live at dawn”: Dora Lopes, love, and bohemia in samba songs (1950-1962)

Uelba Alexandre do Nascimento 

Professora de História Antiga, Universidade Federal de Campina Grande

uelba_ufcg@yahoo.com.br

NASCIMENTO, Uelba Alexandre. “Eu não sou culpada, de gostar de beber e viver na madrugada”: Dora Lopes, o amor e a boemia em sambas canção (1950-1962). *História, histórias*, vol. 9, nº 17, jan./jun. 2021. <http://dx.doi.org/10.26512/rhh.v9i17.31821>

Resumo: Quando falamos de boemia, é frequente associar este mundo aos homens e dificilmente imagina-se as mulheres fazendo parte dele. Mas o mundo da boemia também era vivenciado por mulheres, especialmente as que viviam dele, como as meretrizes, as cantoras profissionais e atrizes do teatro. Dentro deste grupo também incluímos mulheres compositoras que enfrentavam preconceitos diversos para se firmarem num cenário musical ainda fechado para elas. Nosso artigo tem por objetivo analisar o mundo que permeia os sambas e sambas canção, especificamente os de composição da cantora Dora Lopes, entre 1950 e 1962, que mostrassem a relação dela com o mundo boêmio, analisando as representações do amor e relações amorosas/sexuais que as letras de suas canções apresentavam, utilizando os estudos de gênero de Teresa de Lauretis e a noção de dispositivo amoroso/sexual de Tania Navarro Swain para entender como as composições de Dora Lopes quebravam com a lógica de um modelo de relação amorosa/sexual dominante neste cenário musical.

Palavras-chave: Sambas Canção; Tecnologias de Gênero; Dispositivo Amoroso e Sexual.

Abstract: When we talk about bohemia, it is often associated with men and hardly imagines women being part of it. But the world of bohemia was also experienced by women, especially those who lived in it, such as, professional singers and actresses of the theater. Within this group we also included women composers who faced various prejudices to establish themselves in a musical scenario still closed to them. Our article aims to analyze the world that permeates the song sambas and sambas, specifically those of composition of singer Dora Lopes, between 1950 and 1962, which showed her relationship with the bohemian world, analyzing the representations of love and love/sexual relationships that the lyrics of her songs presented, using Teresa de Lauretis' gender studies and Tania Navarro Swain's notion of a love/sexual device to understand

how Dora Lopes' compositions broke with the logic of a dominant love/sexual relationship model in this musical scenario.

Keywords: Sambas Song; Gender Technologies; Loving and Sexual Device.

Sobre Música e Boemia

Quando falamos em boemia quase sempre vem em nossas mentes a noite, os bares, a música, os homens e suas amizades. Tema instigante e curioso, ela provoca sensações diversas aos que se propõem a estudá-la.

Segundo o antropólogo Fídias Teles¹, o boêmio é aquele que gosta da noite, vive da noite e faz dela sua companheira. É o frequentador assíduo dos bares e cabarés. Mantém vários laços de amizade e solidariedade com prostitutas e cafetinas, ou tem casos amorosos com elas. É aquele que gosta de cantar, dançar ou tocar músicas, declamar poesias ou, simplesmente, admirar a noite juntamente com as canções, as bebidas, os ambientes, as amizades e as mulheres.

Esta definição de boêmio feita por Teles está limitada ao âmbito masculino, deixando de lado como as mulheres se enquadram nele. Sim! as mulheres também faziam e fazem parte deste mundo a partir do momento que gostam de bares e cabarés; amam a noite, constroem laços de amizade e solidariedade. Assim como cantam, dançam, bebem, se relacionam amorosamente. Mas, ao falar de boemia, associa-se quase que imediatamente ao mundo masculino. E por que isto?

Esta associação vem de longa data, permeando os séculos, mas foi apenas no século XIX que o termo boemia ganhou contornos na França através do estudo feito por Jerrold Seigel² que retratou em seu livro a cultura e a política parisiense entre 1830-1930 a partir da boemia.³ Percebemos então; que não só a criação do termo, mas o estilo de vida que é descrito, faz referência a um mundo eminentemente masculino como se não houvesse mulheres que fizeram parte dele.

¹ TELES, Fídias. *Os Malabaristas da Vida: Um Estudo Antropológico da Boemia*. Recife: Comunicarte, 1989.

² SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: Cultura, Política e os Limites da Vida Burguesa (1830-1930)*. Porto Alegre, L&PM, 1992.

³ Embora o termo tenha surgido no final do século XVIII, como sugere Robert Darnton, na passagem do Antigo Regime francês para a nova ordem após a Revolução Francesa, associado aos *cafés*, onde os sublitteratos da época se encontravam para conversar e debater questões político-filosóficas pertinentes ao contexto daqueles dias, é só no século XIX que efetivamente surgem referências escritas sobre a boemia como um tipo de vida especial e identificável. Seigel analisa a peça teatral que se tornou livro sobre o tema, no qual utiliza como fonte de sua pesquisa: *Cenas da Vida Boemia*, de Henry Murger (1849).

Elas estavam lá, mas foram silenciadas pelas vozes dos vários discursos filosóficos, religiosos, científicos, jurídicos, médicos, das tradições e do senso comum que instituíram. Como Tania Navarro Swain⁴ nos diz, através do conceito de dispositivo amoroso: a imagem de uma “verdadeira mulher”. Ou seja, doce, amável, devotada/amorosa do lar, da família, do marido e dos filhos que contrastava com o universo noturno. A “verdadeira mulher” não poderia ser e estar na vida noturna. Este mundo pertencia aos homens, mas “as outras” estavam lá.

O mundo da boemia também era vivenciado por mulheres, prostitutas ou não, que frequentavam as noites da cidade com seus maridos, amantes, namorados, amigos (as). Ou era vivenciado por mulheres que viviam dela como as meretrizes, as cantoras profissionais e atrizes do teatro e do rádio.

Era, e ainda é, um mundo bastante complexo e com muita diversidade de relações, e que frequentemente era associado as classes menos favorecidas da sociedade, especialmente em se tratando de fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, como nos aponta Margareth Rago (2008).

Ao mesmo tempo que havia esta associação, a complexidade do mundo noturno boêmio cabia também aos mais abastados, aos que frequentavam bares e cafés dos mais luxuosos, homens e mulheres que andavam pelas ruas, becos e avenidas das cidades em locais elegantes.

Isto não significa que pessoas mais simples não pudessem entrar em locais luxuosos ou que as elites mais abastadas não frequentassem os bares e restaurantes mais simples. O que vemos é a presença de pessoas de vários níveis sociais nos mais diversos ambientes que a noite podia oferecer. E justamente por ser tão diverso, o mundo boêmio também era cheio de conflitos e de regras de sociabilidades que se construía nestes espaços.

As mulheres encontravam-se nestes ambientes exercendo várias profissões ou como frequentadoras assíduas, o que gerava certo incômodo a alguns homens “mais afeitos a moral e aos bons costumes” de determinada época, como nos aponta a pesquisa de Sueann Caulfield sobre o Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX:

⁴ NAVARRO-SWAIN, Tania. *Entre a Vida e a Morte, o Sexo*. (2008) http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br/textos/tania-entre_a_vida_e_a_morte.pdf

Luís Martins[...] um boêmio nostálgico que frequentou a Lapa nas décadas de 1920 e 1930, relatou o seu desconforto quando, em 1937, pediram a ele que acompanhasse um grupo de artistas modernistas, incluindo a pintora Tarsila do Amaral e duas outras mulheres, num passeio à vida noturna da Lapa. *“Sempre desaprovei misturas de locais e de pessoas[...], lugar de farra não é próprio para família, e constrangia-me conduzir senhoras a bares em que preferia estar sozinho ou com companheiros do meu sexo”*⁵.

Homens assim como Luís Martins, citado no livro de Sueann Caulfield, que eram boêmios e socialmente transgressores, seguiam determinados padrões normativos de honra sexual relacionada as “mulheres da família” que determinavam que locais elas deveriam ou não frequentar, para manterem sua conduta ilibada. E no entanto, apesar do “incomodo” que causavam, lá estavam elas circulando pelos bares boêmios.

O mundo boêmio que pretendemos analisar é o mundo que permeia os sambas e sambas canção, especificamente os de composição da cantora Dora Lopes (1950 e 1962). E quando falamos de canção, estamos nos reportando a ela enquanto fonte de pesquisa que vem se firmando há algum tempo.

Segundo o historiador Silvano Baia⁶, atualmente existem duas formas de abordar a música, mas, que na verdade, se complementam. De um lado, uma mais voltada para aspectos da estruturação musical e, de outro, abordagens sociopolítico-culturais.

Neste sentido, o olhar do historiador se volta para aquilo que mais se aproxima de seus interesses quando escolhe privilegiar os aspectos técnicos - de estruturação da linguagem musical e como as concepções estéticas incidiram sobre estes aspectos - as conexões da música com seu contexto sociopolítico-cultural ou até os diversos aspectos da produção, reprodução e recepção do material musical e suas conexões com a vida dos indivíduos e das sociedades.

Esta não é uma relação tranquila no meio acadêmico que trabalha com a música, pois existe uma tensão que incide justamente nestas abordagens metodológicas. Para uns, a música deve ser analisada em sua formalidade e na sua linguagem própria. Para outros, ela deve ser utilizada nas reflexões históricas enquanto fonte documental em suas diversas conexões.

⁵ CAULFIELD, Sueann. *Em Defesa da Honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora UNICAMP, 2000. P. 138.

⁶ BAIA, Silvano Fernandes. A Música Popular na Historiografia: Reflexões Sobre Fontes e Métodos. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, nº 24, jan-jun 2012, p. 61-80.

Para a realização deste artigo, entendemos que a música, na sua forma poética que é a canção, deve ser utilizada como documento histórico e que nos serve como aparato para nossas análises e reflexões visto que foram produzidas em determinada época e lugar, levando em consideração os valores socioculturais que elas expressam através das letras. É por meio da música e da canção que podemos compreender melhor as relações de gênero num dado momento histórico, onde as sensibilidades se manifestam no compor e no interpretar as canções, deixando suas marcas de historicidade nos documentos escritos (canção) e nos documentos fonográficos (interpretação).

Duas questões metodológicas devem ser levadas em consideração quando se trabalha com música. A primeira é entender que a música é um documento histórico e, como nos assevera Marcos Napolitano⁷, é composta de dois elementos que tem contato direto com o ouvinte: **os parâmetros verbo-poéticos** (os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos) **os parâmetros musicais de criação** (harmonia, melodia e ritmo) **e interpretação** (arranjo, colaboração timbrística, vocalização etc). É a partir desses elementos que Napolitano aborda a apropriação social da música por parte do ouvinte e a relação entre compositor, intérprete e público.

Trabalhar a canção enquanto documento dentro de uma perspectiva histórica é entender que essa estrutura é perpassada por tensões internas na medida em que toda obra de arte, seja ela musical ou não, é o produto do encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens etc.

A segunda questão metodológica é que todo trabalho com música tem que, necessariamente, partir para a escuta das canções analisadas. Todos os pesquisadores da área são unânimes em advertir que não podemos nos prender ao universo da letra em si porque ela sozinha não tem autonomia na criação musical, como nos fala Adalberto Paranhos.⁸

⁷ NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. 2.ed. revisada pelo autor. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (História & ... Reflexões).

⁸ PARANHOS, Adalberto de Paula. *Os Desafinados: Sambas e Bambas no Estado Novo*. Tese (Doutorado em História Social), Programa de Pós-graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

A escuta dos fonogramas é importante porque música e letra se completam na voz do intérprete. Se escutarmos uma mesma canção cantada por diferentes intérpretes, veremos que cada um tem sua entonação de voz própria e performances diferenciadas que certamente modificam o sentido da canção. Sem falar nas questões que advêm da produção musical.

Além das canções como fonte de pesquisa principal⁹, também utilizamos algumas revistas que produziram matérias sobre a compositora que nos ajudou bastante a compor o perfil artístico e pessoal de Dora Lopes, tais como: a Revista do Rádio, Radiolândia, Revista do Disco e Revista A Manhã.¹⁰

Dito isto, queremos mostrar que nossa pesquisa tem por objetivo principal mapear as composições de Dora Lopes que mostrassem sua relação com o mundo boêmio, especialmente na década de 1950 até 1962, quando ela lança seu maior sucesso musical analisando as representações do amor e relações amorosas/sexuais que as letras de suas canções apresentavam. Para isto, utilizamos os estudos de gênero de Teresa de Lauretis¹¹ e a noção de dispositivo amoroso de Tania Navarro Swain.

Lauretis, em artigo publicado em 1994, propõe que gênero, como representação e autorrepresentação é o produto e processo de diferentes tecnologias sociais (como a música); de discursos, epistemologias, práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana¹².

Pensar o gênero a partir da música é compreender que o discurso utilizado nas letras das canções e na interpretação dos artistas produz e reproduz como os sujeitos masculinos e femininos devem ser e sentir. Nas composições de sambas e sambas canção da primeira metade do século XX, percebemos o quanto a música representa esses sujeitos a partir dos valores construídos de uma época, como afirma Lauretis:

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relacionam o sexo a

⁹ Ver sites de pesquisa ao final do texto.

¹⁰ Todas as Revistas e Jornais citados aqui foram pesquisados nos arquivos digitais da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, disponibilizados no site <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>.

¹¹ LAURETIS, Teresa de. "A Tecnologia de Gênero". 1994 <http://marcoarelios.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>

¹² LAURETIS, Teresa de. *A Tecnologia de Gênero...* P. 208.

conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais.¹³

Neste sentido, gênero, como entende Lauretis¹⁴, é uma construção sociocultural e um sistema de representação que atribui significados aos indivíduos dentro da sociedade: “a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação”, como nos afirma a autora.

Outro conceito importante para nós é o de dispositivo amoroso criado por Tania Navarro Swain¹⁵ que nos mostra que este é um elemento que constitui os dispositivos de gênero ou nos dizeres de Lauretis, das “tecnologias de gênero”. Isto é, que tentam enquadrar o feminino num destino biológico que o modula dentro de relações, condutas, emoções, subjetividades e corpos numa lógica binária e hierárquica, baseada na heterossexualidade normativa e inferiorização e subjugação das mulheres pelos homens.

Interessante perceber, em muitas letras que Dora Lopes compõe, a quebra exercida por esta compositora de certo controle dos valores vigentes na década de 1950 e nas seguintes.

Tanto nas letras quanto nas suas posturas ao longo de sua carreira artística, Dora faz questão em se mostrar como: mulher autêntica (*Se Eu Morrer Amanhã Tá Tudo Certo*, 1974), sambista (*Diploma de Sambista*, 1974), noturna (*Sereno no Samba*, 1958), boêmia (*Samba da Madrugada*, 1962), bebedora de cachaça (*Tomando Mais Uma*, 1974), amante (*Além de Tudo*, 1977), que gosta de amores passageiros (*Amor de Boate*, 1954) e tantas outras qualificações que não se enquadravam no “ser mulher” daqueles anos. Mas essa é uma discussão que faremos mais adiante.

Neste momento, vamos dar início a um pequeno percurso sobre nossa pesquisa, para em seguida apresentarmos um pouco do que foi a trajetória artística de Dora Lopes e a análise de algumas de suas composições entre 1950 e 1962.

Pequeno percurso de pesquisa sobre composições femininas no Brasil.

Paira na história da música popular no Brasil, em termos de registros fonográficos e autoria, um ar de exclusão e preconceito. Sabemos que as dificuldades para os homens se firmarem no mercado fonográfico nascente eram grandes porque ser músico e

¹³ LAURETIS, Teresa de. *A Tecnologia de Gênero...* P. 211.

¹⁴ LAURETIS, Teresa de. *A Tecnologia de Gênero...* P. 212.

¹⁵ NAVARRO-SWAIN, Tania. *Entre a Vida e a Morte, o Sexo...* P. 6.

compositor de música popular no Brasil era sinônimo de vadiagem, como asseverou o cantor, compositor e radialista Almirante.¹⁶ Este que ficou conhecido por seu pseudônimo porque vinha de uma família tradicional e não queria “(...) arrastar seu nome para o campo ainda malvisto da música popular brasileira”.

Para as mulheres, ainda era mais difícil porque, além de serem desconhecidas do grande público, as atividades de cantora e compositora não eram valorizadas pelo mercado fonográfico nascente. Como assevera a pesquisadora Ana Carolina Murgel¹⁷, através de estudos mais aprofundados sobre a questão das mulheres compositoras no Brasil, percebeu-se que havia, sim, um grande número de mulheres que compunham, desde o século XIX, músicas eruditas e populares.¹⁸

O caso que a maioria do público conhece é o de Chiquinha Gonzaga que teve que lutar pela sua arte, separando-se do marido e enfrentando preconceitos da sua própria família e da sociedade.¹⁹

Outros estudos apontam que Chiquinha Gonzaga não era a única mulher que compunha no século XIX e primeiras décadas do século XX. A pesquisa de Vanda Freire e Angela Portella²⁰ mostram que havia mulheres que eram pianistas e compositoras em salões e teatros do Rio de Janeiro entre 1870 e 1930, onde estas atuavam como musicistas, interpretando, compondo e publicando músicas de diferentes gêneros.

¹⁶ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 44. Almirante se chamava Henrique Foréis Domingues (1908-1980).

¹⁷ MURGEL, Ana Carolina A. T. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, nº 3, novembro de 2016, p. 58.

¹⁸ O estudo da pesquisadora Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel aponta mais de 2.725 cantoras e compositoras entre o século XIX e XX no Brasil.

¹⁹ Chiquinha casa-se muito jovem, aos 16 anos, com o oficial da Marinha Mercante Jacinto Ribeiro do Amaral e na ocasião de seu matrimônio ganha de presente do pai um piano. A partir de então começa a compor valsas e polcas, para desagrado do marido, que não queria ver a esposa metida com música. Com Jacinto teve três filhos, mas após o nascimento deste último, decidiu separar-se voltando para a casa dos pais. No entanto, não recebeu apoio da família, passando então a viver de dar aulas de piano e a compor música vendendo suas partituras. DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*. São Paulo: Moderna, 2001.

²⁰ FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELA, Angela Celis H. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 5, nº 2, Jul-Dez 2010, Bogotá, Colômbia, pp. 61-68, ISSN: 1794-6670.

Os pesquisadores Zuza Homem de Melo e Jairo Severiano²¹, quando relatam o aparecimento de mulheres em meio a canção popular, citam a atriz e cantora Aracy Cortes²² a partir de 1920 e falam da dificuldade na inserção de mulheres neste cenário:

[...] se os cantores eram escassos, inexistente era o naipe das cantoras. A rigor, não há no Brasil uma só cantora popular de sucesso antes da década de 1920. Deve ser o fato, simplesmente, à não existência desse tipo de atividade profissional em nossa sociedade machista de então. O que havia eram atrizes do teatro musicado que às vezes gravavam. As exceções seriam talvez as duas moças que, no suplemento inicial de discos da Casa Edison, aparecem cerimoniosamente tratadas como Srta. Odete e Srta. Consuelo. Sobre essas moças, as primeiras brasileiras a gravarem, tem-se apenas uma informação biográfica: eram senhoritas.²³

Ao adentrarmos na historiografia da música popular no Brasil para realizarmos nossa pesquisa de doutorado em 2010²⁴, percebemos a imensa lacuna quando se tratava de autoria feminina em sambas e sambas canção.

Percebemos que na primeira metade do século XX, a historiografia brasileira referente à música e composições citam apenas Chiquinha Gonzaga, no final do século XIX e início do século XX, Dolores Duran e Maísa nos anos 1950. Era como se um buraco se abrisse entre o início do século XX até 1950, quando do surgimento das compositoras citadas.

Maria Izilda²⁵ atribui a pouca importância que a historiografia da música popular brasileira deu à produção musical dos anos 1940 e 1950. Um preconceito desvelado e um certo desprestígio do samba canção. Isto faz todo sentido visto que toda uma produção historiográfica da música popular naqueles anos é voltada, especificamente, para as origens do samba e seus compositores ilustres num movimento que ficou conhecido

²¹ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.1:1901-1957; *A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.2:1958-1985.

²² Aracy Cortes (1904-1985) foi a primeira grande cantora popular brasileira, foi praticamente a única a fazer sucesso na década de 1920, quando, até então, os grandes nomes eram de vozes masculinas. Projetou-se através do teatro de revista que na época reunia a nata do meio artístico. RUIZ, Roberto. *Aracy Cortes*: Linda Flor. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

²³ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo...* P. 18.

²⁴ Nossa tese de doutoramento versou sobre como a música popular brasileira representava o mundo boêmio entre as décadas de 1930-1950.

²⁵ MATOS, Maria Izilda Santos de. *Âncora de Emoções: Corpos, Subjetividades e Sensibilidades*. Bauru: EDUSC, 2005. P. 92.

como “a Era de Ouro do Samba”, representado pela Revista de Música Popular²⁶ e compositores como Almirante.²⁷

Isso impactou também na Historiografia da Música Popular Brasileira dos anos seguintes que, de forma também preconceituosa, desqualificava o samba canção e o cenário musical dos anos 1950, como assevera Marcos Napolitano:

Recusada em nome do passado e do futuro, a cena musical da década de 1950 foi relegada a uma espécie de entrelugar na história da música popular brasileira. Perdida no vão da memória, espécie de limbo histórico-cultural entre os gloriosos anos 1930 e a mítica década de 1960, os anos 1950 passaram a ser sinônimo de música de baixa qualidade, representada por bolerões exagerados, sambas pré-fabricados e trilhas sonoras de quermesse.²⁸

Quando a década de 1950 veio aparecer no cenário da historiografia da música popular, o que se verificava era uma leva de compositores da “nova geração” de sambistas que emplacavam sucessos com seus sambas canções. Dentre eles., Adelino Moreira, Herivelto Martins, Lupicínio Rodrigues, Antônio Maria, Marino Pinto, Mário Rossi etc. Quando surgiram as vozes femininas que compunham, logo veio destaque para Maysa e Dolores Duran.²⁹ Como se apenas essas duas mulheres fossem as primeiras a se destacarem no cenário musical daqueles anos com suas composições.

No entanto, quando decidimos fazer nosso pós-doutoramento, e iniciamos as pesquisas no cenário musical com mais cuidado, pudemos perceber o grande número de mulheres que compunham e nos surpreendemos pela quase completa inexistência delas nos estudos acadêmicos na área de História e Música. Segundo a pesquisadora Ana

²⁶ A criação da Revista de Música Popular (1954-1956) por Lucio Rangel tinha como objetivo principal legitimar o que ele chamava de “verdadeiro samba”, os que eram produzidos nas primeiras décadas do século XX, como sendo a “autêntica música popular brasileira”, sem as misturas com outros ritmos que, na visão dele, “deturpavam a tradição”. Neste sentido, a RMP trazia muitos artigos com folcloristas e especialistas em música para tentar legitimar o samba como uma identidade nacional. Ver NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular...* P. 60-61.

²⁷ O cantor e compositor Almirante (pseudônimo de Henrique Foreis Domingues), forjou os conceitos de “velha guarda” e “era de ouro” do samba, a partir de uma campanha lançada por ele para resgatar e dar o devido reconhecimento a obra de Noel Rosa em 1947. Mas não só Noel Rosa ganhou esse reconhecimento, outros compositores também passaram a ser revalorizados, tais como Pixinguinha, Ismael Silva, Bide, Marçal, Ataulfo Alves, Wilson Batista etc.

²⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular...* P. 64.

²⁹ Um pouco da produção musical destas duas compositoras foi analisado por nós em nossa tese de doutoramento defendida em 2014. NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. *“Boemia, Aqui Me Tens de Regresso”*: Mundo Boêmio e Sensibilidades na MPB (1940-1950). Tese (Doutorado em História do Brasil), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

Carolina Murgel, em sua pesquisa de pós-doutoramento, foram catalogadas por ela nada mais nada menos que 2.725 cantoras e compositoras entre o século XIX e XX no Brasil.

Um número expressivo que não pode deixar de ser colocado na pauta da nossa história. Isso nos mostra o quanto as mulheres que compunham foram negligenciadas e apagadas da memória de nossa historiografia musical, notadamente feita por homens.

O que se sabe é que este é um universo praticamente inexplorado e pouco se conhece sobre estas compositoras. O que se tem notícia são de algumas que foram citadas nas obras de Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo: composições que fizeram sucesso ao longo da primeira metade do século XX.

Na primeira etapa de nossa pesquisa tivemos como objetivo catalogar as compositoras que vivenciaram e compuseram entre as décadas de 1940 e 1950: período de grande sucesso do samba canção. Identificamos, pelo menos, 91 compositoras deste período. Mas aquelas que compunham em sua maioria samba e samba canção perfizeram um total de 42 mulheres. O que é um número bastante expressivo.³⁰

Destas, ainda tivemos que redirecionar nosso trabalho para apenas uma compositora, visto que, para além de questões mais pessoais, a quantidade de informações e de pesquisa seria muito grande para dar tempo de concluirmos nosso prazo para a pesquisa de pós-doutoramento. Desta forma, nosso trabalho foi redirecionado para uma compositora e cantora chamada Dora Lopes Freitas. Mas por que, exatamente, esta compositora nos chamou atenção? Vamos explicar.

Num primeiro momento, quando fazíamos a pesquisa mais geral sobre as compositoras e algumas de suas canções, encontramos duas questões que nos chamou a atenção para Dora Lopes: a primeira delas é uma referência na biografia pessoal da cantora que a identificava como sendo assumidamente lésbica, visto que uma cantora e compositora assumir-se lésbica num contexto histórico de bastante preconceito como a década de 1950, era bastante desafiador.

³⁰ Esse é um número com possibilidades de ser maior, porque tivemos que encurtar nossa pesquisa devido ao nosso processo gestacional (e consequente Licença Maternidade) e foi preciso redirecionar a pesquisa para analisar uma compositora, no nosso caso Dora Lopes, para podermos concluir o nosso estágio pós doutoral no Programa de Pós-graduação da UnB, que inicialmente era de um ano, e passou a ser de um ano e quatro meses.

Maria Izilda Matos³¹ nos fala que estes foram anos de muitas ambiguidades e tensões de uma nova forma de viver e sentir em contraste com o que ainda existia de valores “mais tradicionais” que vinham de fins do século XIX. O que torna essa década um ponto de encontro desses valores em transição.

A segunda questão que nos chamou atenção para Dora Lopes foi o fato de que grande parte de sua produção de sambas e sambas canção versavam sobre a vida noturna. Foi a primeira vez que encontramos uma compositora afirmar categoricamente que gostava da vida boemia e assumia isso em suas composições.

Mapeando as composições de Dora Lopes, pudemos perceber que parte de sua produção fala sobre a vida boêmia e a vida amorosa: bares, boates, noites, bebidas, jogos, malandragem, amor/paixão, desilusão etc. Tudo que compõe o universo da vida noturna está nas letras compostas por Dora Lopes como autora e em parceria com outros compositores/compositoras.

A partir destas duas questões que nos chamaram atenção para a cantora e compositora Dora Lopes Freitas, passamos à segunda etapa de nossa pesquisa que teve por objetivo conhecer e analisar as letras compostas por ela e o universo do qual ela fazia parte.

Devemos dizer que pesquisamos toda a obra, apesar de não podermos ouvi-la por completo. Pois grande parte dela não está disponível em plataformas digitais. Passamos agora a conhecer um pouco a trajetória artística da cantora e compositora Dora Lopes e a época em que vivia.

A Trajetória Artística e Composições de Dora Lopes.

Filha de pai espanhol e mãe venezuelana, Dora Lopes Freitas (06/11/1922-24/12/1983) nasceu na rua do Resende numa vila humilde: casa 1, no centro do Rio de Janeiro. Não eram ricos, mas tinham uma vida confortável a ponto de sua família ter condições de pagar empregada doméstica. Foi a única filha dentre quatro irmãos: Nelson, Waldemar, Jorge e Gilberto. Cresceu observando os irmãos Nelson e Jorge cantarem e também desenvolveu o gosto pela música.

³¹ MATOS, Maria Izilda Santos de. *Âncora de Emoções...* P. 93 e ss.

Mas seu pai não permitiu que ela cantasse profissionalmente: primeiro porque, segundo a própria Dora, no especial da TV Cultura (Programa Ensaio, MPB Especial, 1975), não havia necessidade financeira e seu pai queria que ela se formasse em Medicina; E, segundo, porque as mulheres que faziam parte do meio artístico. As cantoras não eram bem vistas pela sociedade, porque tinha-se em certo imaginário popular que estas mulheres eram de vida fácil.

Mesmo com as interdições do pai quando adulta, Dora Lopes cantava desde tenra idade, como ela nos relata em uma entrevista a repórter Alcy Leal, do Diário da Noite (15/06/1952):

Desde garotinha que vivo botando a bôca no mundo... Comecei a cantoria ninando minhas bonecas. Depois cantava sempre. Começava pelo banheiro. Quanto mais fria a água do chuveiro, mais forte ouviam minha voz. Uma empregada de casa me apelidou de 'sabia', mas mais parecia um 'tico-tico no fubá', tão irrequieta eu era.

Iniciou sua carreira artística como parte de uma dupla chamada *Tip-Tin*³² que atuou longo tempo na extinta Radio Ipanema³³ provavelmente entre 1940 e 1944 quando a Radio foi confiscada pelo governo federal. Quando a dupla se desfez, Dora compôs um grupo de seis mulheres chamado *Seis Pequenas do Barulho*³⁴, apresentando-se na Rádio Globo durante seis meses de 1945.

Mas foi cantando sozinha, em 1947, que obteve sua grande oportunidade no programa Calouros em Desfile de Ary Barroso, onde se inscreveu com o nome de Silvinha Barreto para que sua família não soubesse de sua participação neste programa. Ganhou o primeiro lugar, levando a nota 5 de Ary Barroso (nota máxima) cantando o samba “Da Cor do Pecado” (1939) de Bororó que era interpretado por Silvio Caldas.³⁵

³² Entrevista com Dora Lopes feita por Alcy Leal, em 15 de julho de 1952, para o jornal Diário da Noite, em que ela fala do início de sua carreira.

³³ A emissora foi fundada em 5 de junho de 1935 como Rádio Ipanema, por um grupo de empresários de origem alemã, com o prefixo PRH 8. Com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, a rádio foi confiscada pelo Governo Federal em julho de 1944. Em 7 de setembro do mesmo ano, a emissora foi renomeada para Rádio Mauá. <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/radio-maua>

³⁴ Conjunto composto por Dora Lopes e suas amigas Inezita Falcão, Verinha, Nivinha (irmã de Herivelto Martins), Ana Maria e Virgínia Cruz. (Fonte: *Revista do Disco*, 1953, edição 10).

³⁵ Segundo o Dicionário Cravo Albim da MPB, a canção cantada por Dora teria sido o samba “Plac-Plac” (1939), sucesso na voz de Dircinha Batista. No entanto, a própria Dora Lopes fala no Programa Ensaio MPB Especial da TV Cultura em 1975 que a canção escolhida por ela para cantar no programa de calouros de Ary Barroso foi “Da Cor do Pecado” (1939), de Bororó, sucesso na voz de Silvio Caldas. E como Dora Lopes fala que esta foi uma das grandes emoções da vida dela, certamente uma lembrança marcante como esta não poderia ser esquecida.

Segundo Dora, sua emoção foi completa porque quem veio entregar-lhe um buquê de rosas do primeiro lugar foi nada menos que Francisco Alves: o Chico Viola, cantor de projeção nacional e admirado por todos naqueles anos.

Pouco depois, Dora é contratada pela Rádio Nacional para fazer parte do seu cast de estrelas, ganha de imediato um apelido de “cabrita” por Victor Costa (dono da Rádio Nacional), por ser muito agitada e gostar de “maluquices”. Além disso, neste mesmo ano de 1948, aparece pela primeira vez na Revista do Rádio, como a mais nova contratada da Rádio Nacional.

Dora não era uma artista tão convencional e já demonstrava isso logo na sua primeira entrevista à Revista do Rádio. Interessante notar que ela não aparece em trajes “comportados”, como a maioria das artistas de seu tempo. Aparece de “maillot”, numa reportagem feita na praia que posa para o fotógrafo mostrando toda uma sensualidade, no auge dos seus 26 anos de idade. Sensualidade esta que será constantemente explorada por ela na sua carreira.

O título de sua entrevista é: *Ainda é cedo para casar*, na qual a cantora responde que não tem a intenção de casar porque quer dedicar-se a carreira artística. Num movimento que se contrapõe ao que se esperava de uma mulher naqueles anos. E é justamente em sua primeira entrevista para a imprensa que Dora fala na rejeição ao casamento para dedicar-se a vida artística e posa para inúmeros clics da Revista do Rádio³⁶ com seu “maillot”.

Ao que tudo indica, Dora gostava de explorar seu corpo e sua beleza esguia, o que caiu muito ao gosto da Revista do Rádio, que frequentemente enfatizava a sensualidade da então apenas cantora. Sempre que possível, estava a dita Revista e seus colunistas construindo imagens e produzindo uma identidade de Dora Lopes como uma mulher sensual e desejável para o mundo masculino.

Essa é uma construção que Tania Navarro³⁷ chama de dispositivo da sexualidade que compõe as tecnologias do sexo. Ou seja, toda uma rede de discursos sociais atua não apenas para induzir certa sensualidade e sexualidade às mulheres, mas também criam imagens que induzem a elas.

³⁶ Revista do Rádio, 1948, edição 10, p. 28 e 29.

³⁷ NAVARRO-SWAIN, Tania. *Entre a Vida e a Morte, o Sexo...* p. 11.

E isto não só a Revista do Rádio fazia em suas entrevistas com Dora Lopes, mas outras revistas também utilizavam da exposição do corpo da então cantora para atrair o público masculino.

Por ser muito branca, magra, alta e de cabelos de um loiro extremo, bastante extrovertida, recebeu logo o apelido de “loira atômica”. E a Revista do Rádio tinha razão no “atômica”, pois Dora volta e meia estava metida em polêmicas.

Numa coluna que traz como recorte alguns olhos e bocas de cantoras, lá estão os olhos de Dora Lopes que, segundo o colunista, embora fossem inexpressivos, não deixava de ser atraente e de provocar um certo mistério...

Convenhamos que o olhar que aí esta não desperta atenção, sendo bastante inexpressivo, por sinal. A sua possuidora, Dora Lopes, é, entretanto, bem atraente. Mas como todo olhar, o que vemos acima diz ou sugere alguma coisa. Difícil é dizer o que será...³⁸

Mas, ao falar da boca de Dora, a coisa muda de figura. É então que aparece a descrição da mulher sensual e loira, que atrai olhares e provoca desejos:

Lábios como esses de cima, com a parte superior bem definida no centro (vejam bem) significam, (dizem os que entendem) muita sensualidade. E é bem capaz de ser verdade, porque esses lábios pertencem a loura Dora Lopes, uma pequena que tem sensualidade de sobra...³⁹

Na sua ida a Manaus, Dora também não perde a oportunidade de mostrar “sua plástica”, deixando-se fotografar com seu famoso “maillot” e com seu violão: instrumento por excelência do mundo boêmio. Na legenda da foto lê-se: *Dora Lopes gosta de mata virgem e do violão... principalmente de violão e de “maillot”*.⁴⁰

Dora gostava de chamar atenção em Copacabana por estar sempre a desfilando com o seu “maillot” (maiô) pelas praias. Como era adepta das novidades da moda, compra imediatamente o que acabava de ser lançado: o biquíni que provocou escândalo e sensacionalismo na imprensa carioca. Um belo dia resolve pôr seu biquíni e estrear nas praias de Copacabana, bairro em que morava e ficava a poucos quarteirões da praia.

Não deu em outra. A Revista do Rádio logo foi chamada para registrar o estardalhaço provocado por Dora que parou o trânsito da avenida Atlântica, a principal

³⁸ Revista do Rádio, 1950, edição 35. P. 27.

³⁹ Revista do Rádio, 1950, edição 35. P. 27.

⁴⁰ Revista do Rádio, 1950, edição 35. P. 26.

de Copacabana, arrastando multidões de admiradores e carros, para vê-la com o “*mais novo maillot da moda*”.

A polícia foi chamada para desobstruir a avenida e reconduzir Dora para seu apartamento em segurança, pois já havia um grupo enorme de homens a assediá-la. E mais uma vez, a Revista do Rádio expõe o corpo de Dora com suas *curvas aerodinâmicas*, na reportagem que intitulou: *Parou o Transito: Dora Lopes Aderiu ao Bikini*.⁴¹

Nestas e em outras reportagens que foram feitas com Dora Lopes pelas revistas da época, especialmente quando ela surge como contratada da Rádio Nacional e chama a atenção por ser novidade, percebemos como o dispositivo da sexualidade funciona através dos discursos das revistas que esquadrinham o corpo de Dora para mostrar ao público como ela era desejável e, por ser perigosamente desejável, deveria se casar logo!

No entanto, não é isso que Dora Lopes deseja para si porque em várias entrevistas concedidas a imprensa da época, ela afirmava que não queria casar porque seu foco era a carreira artística. Mas sabemos que esta era uma forma que a compositora tinha para despistar sua lesbiandade nos primeiros anos de sua carreira artística.

Polêmicas à parte, continuemos com sua trajetória. Dora teve seu primeiro 78 rpm gravado ainda em 1948 pela Star (80-a), com os sambas *Volta pro teu barracão* e *Roubei o Guarani*, ambos sem autoria definida.

Em 1950 embarca para a Argentina com a Companhia de Revistas de Colé, fazendo várias apresentações em Buenos Aires, destacando-se por interpretar, o que a Revista do Rádio chamou de *samba estilizado*, um cântico ao orixá Xangô. E lá se vem mais uma identidade na construção da carreira de Dora Lopes: a macumbeira.

Ao tratar-se de uma música que fala sobre um orixá da cultura afro, a Revista do Rádio mostra certo tom preconceituoso ao tratar do número executado por Dora como *um ritmo de macumba* de difícil interpretação, do qual Dora sai elogiadíssima. Muito mais elogiada porque, segundo a Revista do Rádio, era *uma pequena de pele muito clara e cabelos muito louros. Conseguia um contraste bizarro e original*.⁴²

⁴¹ Revista do Rádio, 1951, edição 120.

⁴² Revista do Rádio, 1950, edição 25. P. 7.

Aqui podemos perceber o tom de preconceito da Revista, não só com a cultura afro, nomeando a música de forma pejorativa de “macumba”⁴³, mas de raça e gênero porque o número que Dora apresentou de dança afro é bastante comum nos terreiros de Umbanda e Candomblé frequentados por adeptos destes cultos. Como Dora era uma mulher branca e loira, o número, nas falas da Revista, tornava-se *excêntrico, bizarro e origina*

Daí decorre uma discussão interessante feita pela Avtar Brah⁴⁴, quando fala da diferença como identidade. Segundo ela, como toda prática discursiva produz poder, nos dizeres de Foucault, as artes visuais também produzem. E não apenas isso, elas também criam uma identidade que vai ganhando forma de acordo com os efeitos que os discursos sobre as diferenças são constituídos, contestados, reproduzidos e ressignificados.

O discurso da diferença produzido pela Revista do Rádio, e outras revistas que também fizeram matéria sobre as performances de Dora Lopes, ganha força pela ênfase que foi dada ao fato da dança executada por ela: mulher branca e loira, de religião matriz afro. Ela chega a ser chamada de *querida macumbeira* pelo Jornal A Manhã, *rainha da dança negra no Brasil* pelo jornal Carioca; e *a macumbeira* pela Radiolândia. E não parou por aí.

Os números de Dora com seu jeito de dançar a “macumba” não fizeram sucesso só na Argentina, como pudemos comprovar em várias matérias sobre o assunto em diversas revistas da época.⁴⁵

Ao chegar ao Brasil em 1950, foi em turnê para região Norte e Nordeste, apresentando o mesmo número e recebendo muitos elogios. Seu número de Xangô foi elogiadíssimo e, segundo a correspondente de Manaus da Revista do Rádio, Lynéa Braga, *é uma das artistas mais raras do gênero de dança que interpreta – a macumba verdadeira*.⁴⁶

⁴³ Sabemos que macumba é um instrumento musical que faz parte dos cultos afro-brasileiros, mas esta também é uma forma pejorativa de tratar os cultos de matriz afro em quase todo país.

⁴⁴ BRAH, Avtar. “Diferença, Diversidade, Diferenciação”. *Cadernos Pagu* (26), Janeiro-Junho de 2006, p. 329-376.

⁴⁵ “A sambista que conquistou o México” (*Revista do Disco*, 1953, edição 10); “O samba de cabelos dourados” (*Revista do Disco*, 1954, edição 20); “O regresso da lourinha” (*Carioca*, 1951, edição 797); “Dora Lopes, de cabelos dourados, fez-se a rainha da dança negra no Brasil” (*Carioca*, 1951, edição 841); “A macumbeira” (*Radiolândia*, 1959, edição 269); e uma nota no jornal *A Manhã* de 1951, edição 3180, “Dora Lopes, a querida macumbeira da Rádio Nacional, já aderiu ao carnaval...”

⁴⁶ Revista do Rádio, 1950, edição 53. P. 27.

Em 1953, quando foi para o México apresentar-se com Ary Barroso e seu conjunto, uma das atrações que mais chamou atenção foi Dora Lopes, com seu número de “macumba”:

Dora na macumba: segundo um jornal mexicano, do grande conjunto brasileiro que Ary Barroso apresenta pelas Américas, a grande sensação é a loura Dora Lopes, dançando e cantando a macumba como ainda não se viu.⁴⁷

Dora era realmente adepta da Umbanda. O que não era nenhuma novidade no meio artístico visto que grande número de cantores e cantoras do Rádio frequentavam terreiros de Umbanda e Candomblé.⁴⁸

No entanto, poucos tinham coragem de expor isto na imprensa e, embora este não tenha sido seu primeiro número interpretando canções das religiões de matriz afro, é numa entrevista à Revista do Rádio em 1959 intitulada *Macumba não faz mal a ninguém* que Dora expõe para o grande público que, embora fosse *católica*, acreditava e praticava o *espiritismo*.

Termo pelo qual os adeptos da Umbanda se referiam a sua religião: *sou católica, mas creio firmemente no espiritismo*.⁴⁹ Ela ainda fala de como se sentia quando entrava no palco para interpretar *passos típicos da macumba*:

É bem verdade que, quando estou no palco ou no auditório, com os cabelos desgrenhados e o corpo estremecendo em contorções, sinto que uma influência estranha quase chega a dominar meus nervos e impulsos. Há certos momentos em que não consigo mais distinguir as fisionomias das pessoas. Por vezes eu até quero parar de cantar e não consigo! A música como que me traumatiza e faz com que meus músculos desobedeçam a minha vontade.⁵⁰

Em várias fotos da entrevista, Dora Lopes aparece com trajes típicos da Umbanda “imitando” um caboclo, sentada no chão com um cachimbo na boca. Nos dizeres do

⁴⁷ Revista do Rádio, 1953, edição 198. P. 9.

⁴⁸ Pery Ribeiro afirma que muitos artistas que conviveram com seus pais (Dalva de Oliveira e Herivelto Martins) eram adeptos da Umbanda, inclusive eles mesmos eram. Herivelto chegou mesmo a montar um centro de Umbanda sob sua direção e da nova esposa, Lurdes. RIBEIRO, Pery. *Minhas Duas Estrelas: Uma Vida com Meus Pais Dalva de Oliveira e Herivelto Martins*. São Paulo: Globo, 2009. P. 174-177.

⁴⁹ Por conta do imenso preconceito que existia e ainda existe em nossa sociedade, era bastante comum, como hoje, as pessoas que eram adeptas dos cultos de matriz afro, especialmente a Umbanda, se autoafirmarem como “espíritas”. Mas sabemos que as diferenças são muitas entre a Umbanda, religião de matriz afro-brasileira criada em princípios do século XX, e o Espiritismo, doutrina codificada pelo educador francês Hippolite Leon Denizar Rivail (Allan Kardec) em meados do século XIX.

⁵⁰ Revista do Rádio, 1959, edição 505. P. 15.

fotógrafo: *A cantora não negava que seja adepta do Espiritismo, doutrina que professava antes mesmo de ingressar na carreira artística.*⁵¹

Dora expõe claramente como sente a incorporação dos espíritos em seu corpo e fala de onde vem sua dança e seu gestual: de uma *influência estranha* que domina seus nervos a ponto de fazer contorções que estão para além de sua vontade. E era esse número que atraía e fazia sucesso quando ela executava sua dança nos palcos.

Discussões religiosas à parte, o que queremos demonstrar aqui é que a própria Dora cria identidades para si, num movimento constante de experiências vividas no âmbito das religiosidades de matriz afro da qual ela já era adepta antes mesmo de ser famosa.

A Revista do Rádio, assim como tantas outras da época, nomeiam essas experiências religiosas como as excentricidades da cantora que teve seu nome associado a Umbanda e passou a ser chamada pela imprensa da época de macumbeira.

Mesmo assim Dora Lopes não se intimidava com os preconceitos e, ao longo de sua carreira, cantou e compôs outras músicas que faziam referências às entidades da Umbanda, tais como: Cao Cabieci (1951, de Luiz Soberano e Anício Bichara) e Maria Navalha (1957, de Jorge de Castro, Manoel Casanova e Inácio Heleno), de outros compositores; e dela com parcerias, Ina Ina (1957), A Mandinga vai voltar (1976), Colar e Boné (1976), Pai Edu (1976) e Partido Alto da Pomba Gira (1976).

Ao longo de sua carreira artística, Dora Lopes gravou 20 discos de 78 rpm, entre 1948 e 1964; 9 compactos single entre 1960 e 1974; e 4 LP's entre 1960 e 1976 intitulados: Enciclopédia da Gíria (1960), Minhas Músicas e Eu (1965), Testamento (1974) e Esta é Minha Filosofia (1976).

Como compositora, Dora Lopes gravou e compôs 159 músicas. A maioria em parceria com outros compositores/compositoras. Grande parte de suas composições são de sambas, sambas canção e marchinhas carnavalescas. Mas também encontramos algumas composições da Jovem Guarda, Bossa Nova e Brega (ou Cafona).

Com as marchinhas carnavalescas ela emplacou alguns sucessos, como as polêmicas Marcha da Pimenta (1959) e Pó de Mico (1962), que aparecem nas manchetes das Revistas como sendo imoral e de duplo sentido.

⁵¹ Revista do Rádio, 1959, edição 505. P. 15.

Dora se destacará mais no samba e no samba canção. Até porque ela se autointitulava *branca por fora e crioula por dentro* numa referência a uma de suas identidades: a de sambista e boêmia.

Compositora de samba e sambas canção

Enquanto compositora, Dora aparece pela primeira vez em um samba canção chamado Um Amor Assim (1952), gravado por Dolores Duran⁵²:

UM AMOR ASSIM (1952)

Um amor assim,
Um ciúme assim,
Parece incrível,
Nós nos amamos,
Vivemos brigando,
Cada qual pro seu lado.

Um amor assim,
Um ciúme assim,
É melhor separado,
Você também concordou,
Viu que o nosso amor teve um fim,
Um amor assim,
Um ciúme assim.

Um amor assim,
Um ciúme assim,
É impossível,
Sei que nos queremos,
Porém não podemos,
Viver lado a lado,
Um amor assim,
Um ciúme assim,
É melhor separados....

Neste samba canção, Dora relata a experiência de uma relação amorosa permeada por brigas e ciúmes e, enquanto mulher, prefere que a relação acabe ao ter que viver assim. Interessante notar que não se fala em casamento, em casa, em família... esta relação que aparece nesta letra de Dora é o chamado “caso amoroso”, relatado por Maria Izilda (2005) ao analisar as letras compostas por Dolores Duran.⁵³

⁵² Um Amor Assim (Dolores Duran), Dora Lopes, 78 rpm, Star, 349-a, IMMUB.

⁵³ Fim de Caso (Dolores Duran), Dolores Duran, 78 rpm, Copacabana, 1959, nº 6069, lado B.

A palavra "caso", refere-se a um tipo de relacionamento intermediário entre a estabilidade e a instabilidade visto que seria uma relação que dependia muito da afinidade afetiva e sexual entre o casal, como assinala Maria Izilda⁵⁴ no seu estudo sobre as composições de Dolores Duran, especialmente na canção Fim de Caso (1959), em que a palavra aparece explicitamente. Era um termo já conhecido antes da década de 1950 que ganha novos contornos neste período e será relatado em varias canções, mas sempre de forma implícita.

Esta é o caso da canção de Dora Lopes que não explicita o tipo de relação, mas deixa claro que não é uma relação formal. Neste sentido, ela antecipa em sete anos a composição de Dolores, que aliás interpreta Um Amor Assim (1952), mostrando que por mais que exista amor numa relação, ela não se sustenta com brigas e ciúmes. E, como não há um contrato formal de casamento, a melhor opção é viver separados⁵⁵.

Numa entrevista à Revista do Disco em 1953⁵⁶, perguntada sobre se era a favor do divórcio, Dora responde: *Completamente. Existe uma necessidade premente de que o divórcio seja introduzido em nossas leis, mesmo que para isso seja necessário reformar a própria Carta Magna.*

O tema das relações amorosas era uma constante na vida da compositora, especialmente porque o cenário musical da década de 1950 favorecia este tema através dos sambas canção e de todo um contexto intimista que esse genero musical trazia para aqueles anos, como analisa a pesquisadora Maria Izilda (2005) em seu livro sobre Dolores Duran e o contexto cultural dos anos 1950.

Essa também foi a temática de outra composição dela em parceria com Pery Ribeiro, intitulada Não Devo Insistir (1958)⁵⁷, interpretado por Dalva de Oliveira, de quem Dora Lopes tinha verdadeira adoração.

NÃO DEVO INSISTIR (1958)

⁵⁴ MATOS, Maria Izilda Santos de. *Âncora de Emoções...* P.134 e ss.

⁵⁵ Neste contexto histórico não havia ainda a separação formal em cartório, que só veio a acontecer no Brasil em 1978. Quando a mulher era casada, a única forma de se ver livre do marido era o chamado desquite, que legitimava a separação de corpos, mas não da formalidade em cartório. Numa relação informal, a separação era tida como algo natural e própria deste tipo de relacionamento.

⁵⁶ Entrevista na Revista do Disco intitulada "Sou Fã de Ary Barroso", 1953, edição 948, reportagem de Roberto Espíndola.

⁵⁷ Não Devo Insistir (Dalva de Oliveira), Dora Lopes e Pery Ribeiro, 78 rpm, Odeon, 1958, catálogo 14.367, IMMUB.

Não, eu não devo insistir
Pois o amor que morreu
Já não pode voltar
Não, não podia dar certo
Nosso amor complicado
Só podia acabar
Você não sentiu
Tudo o que eu senti
Para mim foi mais uma ilusão de querer
Sim, foi melhor terminar
Aprendi a lição
Pois do amor
Só se aprende a sofrer

Neste samba canção, Dora Lopes continua na mesma discussão das relações amorosas não oficiais, ou seja, aquelas constituídas fora do casamento e, portanto, não registradas em cartório. O que possibilitava uma maior dinâmica e volatilidade nos relacionamentos.

Segundo Maria Izilda Matos, a década de 1950 é extremamente significativa porque ainda prevalecia no país certa naturalização dos papéis de homens e mulheres que advinham de valores sociais construídos por certa burguesia a partir da segunda metade do século XIX.

O homem, quando solteiro, deveria passar por várias experiências sociais, sexuais e amorosas antes do casamento. Deveria, também, estudar e fazer um curso universitário, de preferência Medicina ou Direito para conseguir um bom emprego e um bom casamento. Quando casado, era de sua responsabilidade prover o lar e não deixar que nada faltasse em casa.

As mulheres, quando solteiras, deveriam ser comedidas, aprender as atividades do lar e saber minimamente ler e escrever. No máximo, fazer um curso na Escola Normal, pois outros cursos não condiziam com o “ser mulher”.

Jamais poderia ter experiências amorosas e sexuais antes do casamento, pois a configurava como “uma qualquer” ou “mulher fácil”. Quando casada, deveria cuidar da casa, do marido e dos filhos, manter uma “sexualidade saudável” que se direcionasse para procriação; e deixar a casa bem cuidada e limpa, como nos fala Mary Del Priori.⁵⁸

⁵⁸ DEL PRIORI, Mary. *História do Amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006. P. 119 e ss.

Essas caracterizações marcam justamente os discursos sociais bem ao gosto do dispositivo da sexualidade que produz discursos sociais, como argumenta Tania Navarro⁵⁹ que naturalizam os sexos (biologicamente) e a sexualidade (as práticas sexuais) de forma mais densa no binarismo e na hierarquia.

E desta forma, produzem gêneros, diferenças, margens, centros, polaridades, padrões, tipologias. E as diferenças, assim instituídas, trazem as marcas do político e das relações de poder.

É assim que as relações amorosas/sexuais eram tidas e vistas na década de 1950 a partir desses valores que, embora fossem um pouco relativizados, ainda estavam muito presentes nos extratos sociais mais tradicionais. E estes convivendo, ao mesmo tempo, com as novas sensibilidades e sociabilidades em que as mulheres estavam cada vez mais presentes nos espaços públicos noturnos e em profissões “duvidosas” como atriz e cantora.

Podemos considerar que, para além daquilo que era desejado em termos de moral e bons costumes por certa elite social, vários arranjos eram feitos em termos de relações amorosas, afetivas e sexuais que perpassavam os conceitos de classe, raça e gênero.

Muito embora houvesse discursos e práticas que constituíam os valores de uma época e que eram almejados por muitos, havia mulheres que nem sempre atendiam as exigências de certas construções morais e que buscavam meios de burla-las. Casar-se, ajuntar, manter um caso ou relações efêmeras, faziam parte do horizonte de diferentes mulheres.

Indo na direção oposta de certas caracterizações das relações amorosas/sexuais e de certos valores morais, o samba canção *Não Devo Insistir* (1958) nos revela um tipo de sentimentalidade feminina que escolhe seus amores e desejos, vive as relações que quer e, quando se vê numa situação de amar e querer mais que o outro, sabe que está na hora de acabar porque esse tipo de relação amorosa não comporta uma via de mão única em que apenas uma pessoa se doa e a outra não.

Neste caso, o amor é visto como dor e sofrimento porque apenas um lado aposta na relação. E, apesar da dor e do desengano, a melhor opção era realmente o fim. E como todas as relações não oficiais tem mais liberdade de rompimento porque não há um

⁵⁹ NAVARRO-SWAIN, Tania. *Entre a Vida e a Morte, o Sexo...* P. 06.

compromisso formal como no casamento, a escolha de pôr um ponto final é da mulher e isto é bastante interessante nas composições de Dora Lopes porque esta escolha está de acordo com o que a compositora pensava sobre o divórcio e o casamento.

No entanto, nenhum desses dois sambas canção ganhou tanta notoriedade e popularidade como o samba *Mesa de Bar* (1953)⁶⁰, parceria com Paulo Marques. Esta composição de Dora fez tanto sucesso que ganhou uma nota na Revista do Rádio sobre sua “estreia” como compositora: “COMPOSITORA: Dora Lopes estréia como compositora com o samba “Mesa de Bar”, composto de parceria com Paulo Marques e gravado por Linda Rodrigues”.⁶¹

MESA DE BAR – 1953

Estava sentada a mesa de um bar
Quando alguém eu vi entrar e passar indiferente
Os amigos me perguntam
O que houve entre nós dois
E eu conto a história diferente
Pois a verdadeira historia
Desse amor que foi sem glória
Eu só conto a mesa de bar, confidente

Mesa de bar confidente
Fiel companheira
És a maior testemunha da minha desgraça
Ao erguer a minha taça
Expresso a vida inteira
Por que padeço assim, cruelmente?
Só sei que trago no rosto
A marca do meu desgosto
E só a ti eu confesso
Mesa de bar confidente

No mundo boêmio, estudado por nós no doutoramento, percebemos que é no bar que as sociabilidades se dão. É neste ambiente que se foge aos excessos de exigências do dia a dia, das imposições, das renúncias, das humilhações, das preocupações cotidianas, como analisa Fídias Teles.⁶²

São nestes ambientes de descontração onde as emoções fluem e as mágoas e dissabores com a vida amorosa são destiladas e confessadas. É lá, na mesa de bar, que

⁶⁰ *Mesa de Bar* (Linda Rodrigues), Dora Lopes e Paulo Marques, 78 rpm, Continental, 1953, 16.742-a, IMMUB.

⁶¹ Revista do Rádio, 1953, edição 193. P. 8.

⁶² TELES, Fídias. *Os Malabaristas da Vida...* P. 120.

homens e mulheres contam suas histórias, transformando-a em confidente e fiel companheira.

São nas mesas de bar, especialmente à noite que amores e desamores acontecem. E, neste sentido, Dora Lopes mostra um pouco destas relações amorosas informais que começam e terminam sem muitas explicações. Para os amigos, uma versão do fim do relacionamento de forma evasiva.

Quando está sozinha, num canto de mesa, com seu cigarro e sua bebida, chora-se a realidade que se padece sem dizer palavra alguma: apenas ergue-se a taça para ninguém na tentativa de expressar uma vida inteira de lamentações...

Bares famosos ficaram marcados na historiografia da música brasileira, por serem o “escritório” de muitos compositores famosos. No Rio de Janeiro na década de 1950 havia vários, como por exemplo o famoso Café Nice⁶³, que é descrito pelas memórias do jornalista Nestor de Holanda (1970) e que foi homenageado na composição de Artúlio Reis e Monalisa, com o samba Memórias do Café Nice (1975), interpretado por Milton Carlos.

Em São Paulo havia o Nick Bar⁶⁴ descrito nos estudos de Lúcia Helena Gama (1998) que foi homenageado com um samba canção homônimo: Nick Bar (1952), composição de Garoto e José Vasconcelos, interpretado por Dick Farney.

Esses são alguns exemplos de bares que ficaram famosos em composições de samba, mas temos inúmeros outros que foram descritos na nossa historiografia musical que falam do cotidiano das mesas de bar em todo Brasil.⁶⁵

Mas, o primeiro samba de sucesso de Dora Lopes não ficou restrito apenas a nota da Revista do Rádio. Ele fez tanto sucesso que foi um dos mais comentados durante vários meses de 1953.

Ganhou uma versão em fotografia no ano seguinte feita pela Revista Radiolândia, imitando as “fotonovelas”⁶⁶. Era uma coluna que colocava em fotos a representação das músicas mais famosas do momento numa versão chamada de “Canção Fotografada”⁶⁷.

⁶³ O Café Nice foi fundado em 18 de agosto de 1928 e encerrou suas atividades em 1954. Foi durante muito tempo ponto de encontro da elite do samba dos anos 1930 ao início de 1950.

⁶⁴ O Nick Bar foi inaugurado em dezembro de 1949 e encerrou suas atividades em 1964. Foi um bar que serviu de ponto de encontro para os grã-finos de São Paulo que frequentavam o teatro TBC, bem como atores, atrizes, cantores e cantoras de renome nacional que ali se apresentavam.

⁶⁵ Sobre esta discussão ver capítulo III de nossa tese de doutoramento. NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. “Boemia, Aqui Me Tens de Regresso”... P. 131.

Na canção fotografada de Mesa de Bar percebemos a cantora Linda Rodrigues sentada à mesa num bar noturno com mais dois amigos. Um copo de bebida na mão, uma carteira de cigarros, um isqueiro e um batom estão sobre a mesa. Interessante é notar que apenas ela tem um copo de bebida.

Os outros dois amigos, aparentemente, não estão bebendo porque não aparece mais taças sobre a mesa a não ser a de Linda Rodrigues. Depois de explicar sorrindo aos amigos “a história diferente” do fim do relacionamento, com o cigarro entre os dedos, nos quadros seguintes a fisionomia de Linda se modifica, como se ela já estivesse sozinha na mesa.

Com o batom na mão vai rabiscando um desenho na mesa como que a contar, apenas para ela, “a verdade” do fim da relação e ao expressar o tormento em que vivia. Em seguida ergue a taça e toma um trago.

E é através deste trago por onde “desce” o dissabor e o desamor que trazem a marca do desgosto na imagem seguinte na qual Linda leva uma das mãos ao rosto como que a chorar, terminando no último quadro em que ela desenha um coração com a letra “A” dentro dele.

A Revistolândia propõe na Canção Fotografada um quadro que se almejava em certas relações: a busca do amor romântico.

Embora as fotografias nos mostrem uma mulher que quebra com certos padrões culturais estando só entre dois homens, bebendo e fumando numa mesa de bar noturna, e em seguida estando sozinha, afogando suas mágoas na bebida da mesma forma que muitos homens faziam, a Revistolândia propõe, deixando subentendido, que todo sofrimento se dá por conta da busca de um amor romantizado, dentro de determinados padrões sociais e que não foi concretizado.

⁶⁶ No Brasil, a primeira editora a publicar fotonovelas foi a editora Artes Gráficas do Brasil, no ano de 1951, quando esta lançou a revista Encanto, inaugurando o gênero a partir da história intitulada de *O primeiro amor não morre*. Sobre a história das fotonovelas no Brasil ver artigo de FIGUEIREDO JÚNIOR, Paulo Matias de; e FARIA JUNIOR, Vitor Celso Melo de. “O primeiro amor não morre: apontamentos sobre a reconfiguração das fotonovelas na atualidade a partir dos Tableaux Vivants e dos Memes”. IN: *Revista Temática*, Ano XIV, n. 7. julho 2018. NAMID/UFPB - <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>. Acesso em 11/05/2020.

⁶⁷ *Revista Radiolândia*, 1954, edição 0002, sessão Canção Fotografada, texto e direção de Yolandino Maia e fotografia de Judith Munk.

E mais, mostra a frieza e indiferença do homem quando passa pela mesa, cumprimenta os dois amigos que lá estavam, e não fala com a “ex”. Neste sentido, a *Revistolândia* reforça certos padrões sociais, mostrando fragilidade e sensibilidade que seriam características das mulheres e frieza e indiferença que marcariam o comportamento dos homens.

É uma cena que contrasta com o que Dora Lopes escreveu na letra de *Mesa de Bar*. Possivelmente a intenção da compositora era mostrar que as mulheres também frequentavam a noite, que bebiam muito, fumavam e podiam, sim, afogar suas mágoas sozinha. E mais, mostra que não havia cumplicidade com os amigos, já que era apenas a mesa do bar, objeto inanimado, que ela confiava para falar suas verdades.

A *Revistolândia*, ao que parece, responde aquela pergunta que Dora faz na canção: “Por que padeço assim, cruelmente?” E a resposta parece ser: porque você não vive um amor dentro dos modelos tradicionais para as mulheres!

É nesse modelo tradicional de amor romântico, exposto no formato do coração desenhado na mesa, que as mulheres são, como afirma Susane Rodrigues⁶⁸: “...colonizadas em um processo de educação dos sentidos que implica em uma renúncia pessoal, no esquecimento de si mesma, em uma entrega total que potencializa comportamentos de dependência e assujeitamento aos homens.”

O sofrimento faz parte do fim de toda relação e este é um tema bastante comum nos sambas canção deste período, que ganha um tom mais choroso a partir da interpretação de cada artista.

Mas ao que parece, há uma potencialização desse sofrimento por parte da *Radiolândia* com a *Canção Fotografada de Mesa de Bar* que quer mostrar, a todo custo, um assujeitamento da mulher ao homem através do amar acima de tudo. A este processo, Marcela Lagarde⁶⁹ chama de colonização amorosa:

Para as mulheres, amar é colocar o outro em um lugar mais importante na sua vida do que a si mesma. (...) Dizemos: ‘sem você eu morro’, e isso significa que a substância da minha vida está no outro, não em mim, que minha vitalidade depende da existência do outro, não da minha, que meus pensamentos estão apenas no outro, que meu amor está monopolizado pelo outro. Isso é o que algumas autoras

⁶⁸ OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. “A Violência do Dispositivo Amoroso e Assujeitamento das Mulheres nos Livros Didáticos de História”. *Revista Labrys Estudos Feministas*, julho/2016-junho2017, p. 08.

⁶⁹ LAGARDE, Marcela. *Claves Feministas Para la Negociación en el Amor. Managua: Puntos de Encuentro*, 2001, p. 31.

têm chamado de colonização das mulheres através do amor. Não somente habita entre as quatro paredes, mas também o seu corpo, suas subjetividades, seus desejos e pensamentos. Na colonização amorosa, uma pessoa exerce poderes de dominação sobre a outra.

Embora houvesse sofrimento e dor pelo fim da relação, a mágoa pela indiferença do outro, a mulher que Dora descreve neste samba canção não parece assim tão aos moldes tradicionais, visto que ela sai à noite sozinha para encontrar os amigos num bar, afoga as mágoas na bebida e confessa suas dores a um objeto inanimado. Talvez porque ele fosse “melhor para ouvir” sem julgamentos.

Esse tipo de mulher não era “pra casar”, dentro dos moldes desejados por certa elite social, pois já vinha de outras relações amorosas e outras histórias. E Dora Lopes, como sambista, frequentadora assídua dos meios boêmios do Rio de Janeiro e São Paulo, sabendo e vivenciando vários arranjos afetivos, amorosos e sexuais, lançou no ano seguinte outro samba canção, que mostra outras relações vivenciadas por mulheres num ambiente bastante conhecido dos anos 1950: a boate.

“Começa gostoso, mas acaba ligeiro”

Boîte é uma palavra francesa (diminutivo do termo “boîte de nuit”) que significa caixa, caixinha, caixote. O termo se expandiu na Paris dos anos 1930 para definir uma pequena casa noturna à meia-luz onde as mesas seriam menores e as pessoas poderiam falar ao pé do ouvido acompanhados de uma boa bebida com um espaço para dançar ao som de um piano ou saxofone. Aliado a isso, algum artista cantava as dores e delícias do amor.

Segundo Rui Castro⁷⁰, no Brasil ela chega por volta do final da década de 1940. Mais precisamente em 1946 com a grafia “boite” sem o acento francês e, posteriormente, se transformando na forma como as pessoas pronunciavam: boate.

Estes ambientes noturnos surgiram no Brasil com o fim dos cassinos⁷¹ com uma conformação bem diferente dos grandes espaços que estes ofereciam. No mesmo período, o samba canção vinha ganhando popularidade e recebeu grande impulso com a

⁷⁰ CASTRO, Ruy. *A Noite do Meu Bem: A História e as Histórias do Samba Canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. P. 34-35.

⁷¹ Os cassinos foram extintos oficialmente no Brasil através do decreto presidencial 9215, de 30 de abril de 1946, sancionado por Eurico Gaspar Dutra, provocando uma grande convulsão na classe artística, pois eram nos cassinos que muitos ganhavam dinheiro.

mudança de espaços amplos para espaços menores e mais intimistas, luz fraca, música suave. É aí que o samba canção ganha novas cores e encontra o ambiente perfeito para cair no gosto nacional.

Começam a surgir as primeiras boates ainda em 1946 no Rio de Janeiro: Big Rio, Casablanca, Night and Day. Mas as mais famosas boates do Rio de Janeiro dos anos 1950 ainda estavam por vir, como o Vogue, Tasca, Atlântida, Copa, Beguine, Little Club, Baccarat, Acapulco, Montecarlo, Bambu, Siroco, Mocambo etc.

Dora Lopes, amante da noite e conhecendo muito bem seus espaços, não poderia deixar de homenagear esse local tão aconchegante e descrever numa canção um dos tipos de relação que surgiam nestes ambientes: o Amor de Boate (1954).⁷²

Amor de Boate (1954)

Um amor de boate
É tão passageiro
Começa gostoso
Mais acaba ligeiro
Encontram-se as taças – tim tim!
A conversa de sempre – “quero você só pra mim”
Com pouca luz
A luz quase apagada
Um piano dizendo
Coisas na madrugada
Assim é o amor de boate
Amor que é tão passageiro
Começa gostoso
Mais acaba ligeiro
“Quero você só pra mim”
Com pouca luz
A luz quase apagada
Um piano dizendo
Coisas na madrugada
Assim é o amor de boate
Amor que é tão passageiro
Começa gostoso
É, mais custa dinheiro
Um amor de boate

Este é um samba canção bastante emblemático escrito por Dora Lopes e Donato, que nos revela um pouco do que eram as relações vivenciadas não só nas boates, mas em outros espaços também, marcada pela fluidez, nos dizeres de Zigmunt Bauman⁷³.

⁷² Amor de Boate (Linda Batista), Dora Lopes e Donato, 78 rpm, RCA Victor, 1954, 80-1298-a, IMMUB.

Quem frequentavam estes ambientes? Pessoas que tinham dinheiro para custear minimamente as despesas com bebidas (whisky Old Par ou White Horse), com cover artístico, comidas finas e boa gorjeta.

Além do mais, só entrava nestes ambientes homens e mulheres bem-vestidos. Artistas e boêmios eram assíduos, mas também se encontravam jornalistas, políticos, radialistas, profissionais liberais e pessoas da alta sociedade, quando o ambiente era mais sofisticado.

O samba canção de Dora Lopes traz em si os desejos efêmeros de uma mulher. Sim, e por que não? Ele quebra com a lógica que o discurso da época tinha de que as mulheres só podiam relacionar-se, inclusive sexualmente, se fosse dentro do casamento.

Quebra com a perspectiva de um amor incondicional, ideal, pacífico, eterno, baseado na entrega total da mulher. O amor vivenciado nas noites de boemia, inclusive por mulheres, não era duradouro, era passageiro.

O Amor de Boate descrito por Dora não é aquele pelo qual o dispositivo amoroso opera nas mulheres através de práticas discursivas que vão assujeitando-a, como nos fala Tânia Navarro. É aquele que é vivenciado nas brechas, no formigamento do desejo de liberdade, na permissividade da luz apagada e das taças brindando.

É aquele amor que gosta dos sussurros ao ouvido que excita os sentidos, nos corpos entrelaçados na dança no meio do salão ao som do piano, na embriagues dos desejos efêmeros que, muitas vezes, custam dinheiro para serem realizados. O Amor de Boate não pode ser duradouro justamente porque ele se produz como um tipo de relação fluida em que ambas as partes sabem e conhecem a volatilidade.

Tanto é assim que a pessoa que Dora Lopes confiou esta canção para interpretar foi sua amiga Linda Batista, na época dona de boate e com um currículo amoroso bastante vasto, que incluiu, por exemplo, um *affair* com Getúlio Vargas.

Linda sabia como ninguém cantar este samba canção, com sua voz marcante, enfatizando tanto os sussurros (“quero você só pra mim”) quanto a malícia de ter que pagar por aqueles momentos de prazer (“É, mas custa dinheiro”).

⁷³ BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

Amor de Boate, assim como Mesa de Bar, fez tanto sucesso que ganhou a versão na Canção Fotografada da Radiolândia, com Linda Batista como personagem principal, sendo fotografada na Boate Lindóia, de sua propriedade.

No primeiro quadro aparece Linda Batista e um rapaz. Cada um com sua taça e os braços se cruzando para fazer o famoso “tim-tim”. Vale salientar o ar de malícia que ela joga para o rapaz, bem ao gosto das conquistas amorosas da cantora, e de tantas outras mulheres.

No quadro seguinte, está Linda ao lado do pianista como que cantando e o rapaz debruçado ao piano olhando para ela em plena atitude de flerte. E o último quadro que representa as cinco últimas frases da música, Linda está a sorrir achando engraçado toda a despesa que o rapaz em atitude de aflição, e com a conta na mão entregue pelo garçom, está pagando.

Estes quadros são bem diferentes dos que foram produzidos com a canção Mesa de Bar (1953). Aqui já se percebe mais uma posição de descontração da mulher em atitude mais empoderada e menos submissa.

Interessante perceber como a Radiolândia tenta explicar a composição de Dora Lopes através do seguinte questionamento: “O amor também subiu de preço ou está caro nos romances fechados numa boate?”

Aqui a revista faz uma relação entre a inflação da época com a alta dos preços dos produtos, e os romances passageiros das boates que custavam caro para os homens porque eram eles que, frequentemente, pagavam a conta ao final e depois queriam “uma recompensa” que poderia terminar, ou não, na cama.

Mas pela forma como Linda Batista canta a primeira estrofe da canção, maliciosa quase com ar de riso, não resta dúvidas de que forma o amor de boate terminaria: “Um amor de boate/É tão passageiro/Começa gostoso/Mais acaba ligeiro”.

Mas a revista quer mostrar na Canção Fotografada que, com a aflição no rosto do rapaz ao pagar a conta, o amor terminaria ali porque também se acabara o dinheiro.

Mais uma vez a Radiolândia, em tom saudosista, retoma a discussão do amor romântico, quando compara as relações do passado e as daquele momento: “Antigamente bastava um muro perfumado de jasmim, a penumbra acolhedora da luz da

lua filtrada nas folhagens e um piano trazendo de longe a melodia de uma valsa romântica.”

A busca por um amor verdadeiro e para a vida toda, vinha na linha discursiva dos valores que na década de 1950 ainda se almejava dentro das imagens românticas provenientes do século XIX. Mas isso não significa dizer que todas as pessoas almejavam esse tipo de relação.

A década de 1950, como já assinalamos mais acima, foi um ponto de encontro entre valores mais tradicionais advindos da sociedade burguesa e de toda uma malha discursiva tecida séculos antes, e os novos valores de uma sociedade dita moderna, que trazia em seu bojo uma diversidade de outras relações, desejos, amores e sexualidades.

A Radiolândia saudosamente trazia, para os quadros da Canção Fotografada, o amor romântico para comparar com aquele outro tipo de amor, que era o amor passageiro, efêmero e muitas vezes, mercadejado, escrevendo ao final do quadro: “Porém, hoje, no ‘Amor de Boate’, como afirma Dora Lopes e Donato neste sambacção, gravado pela admirável intérprete Linda Batista, ‘o amor começa gostoso... mas custa dinheiro’.”

Dora Lopes era uma cantora e compositora que gostava da noite e era vista todos os dias perambulando pelos bares e boates noturnos a cantar, mas, também, a curtir as noitadas que Copacabana oferecia.

Eminentemente era uma mulher que gostava da boemia e compunha muitas letras de sambas narrando o cotidiano noturno do Rio de Janeiro.

É de Dora Lopes e mais duas parceiras, Carminha Mascarenhas e Herotides Nascimento, um dos sambas que mais foram gravados e regravados de sua carreira artística e do qual, pela primeira vez, uma mulher admitia em composição própria ser uma mulher boêmia.

“Eu não sou culpada, de gostar de beber e viver na madrugada”.

Numa crônica intitulada *O Que é um Boêmio*⁷⁴, escrita para o jornal porto alegreense *Última Hora*, Lupicínio Rodrigues fala sobre o que era ser boêmio:

⁷⁴ As crônicas de Lupicínio Rodrigues foram compiladas num livro organizado pelo seu filho mais velho, Lupicínio Rodrigues Filho, escritas para o jornal *Última Hora* entre 09/02/1963 a 20/02/1964. RODRIGUES

Quase todo mundo caracteriza o boêmio como um indivíduo sem caráter, que não trabalha, que vive a cometer desajustes, ou mais comumente: um vagabundo. Ser boêmio não é nada disso. O boêmio, em princípio, é um notívago, depois um poeta, um amoroso, um admirador das serestas e é verdadeiramente um companheiro da Lua. Poderia citar aqui uma grande relação de nomes de médicos, engenheiros, advogados e outros, que são grandes boêmios e que, como eu, gostam da madrugada.

Como se vê, Lupicínio Rodrigues e tantos outros que vivenciaram a boemia nos anos 1940 e 1950 sabiam muito bem qual era a caracterização que as pessoas faziam do boêmio.

Sempre o identificando com pessoas “sem caráter”, “que não trabalha”, que “comete desajustes” ou são notórios “vagabundos”. A fala de Lupi é muito elucidativa porque desfaz a ideia de que o ser boêmio é aquele/aquela que vive a cometer desatinos e que são “inimigos do trabalho”.

O ser boêmio para Lupi era, antes de tudo, uma pessoa notívaga, ou seja, aquela que ama a noite. A noite cheia de mistérios, de nostalgias, inspiradora de músicas e poemas. Daí ele ser também um poeta.

O ser boêmio é também um ser amoroso porque ele tem sua sensibilidade aguçada e vive cada momento como se fosse o último, intensa e desesperadamente.

Mas nos chama atenção como Lupicínio Rodrigues, nesta mesma crônica, descreve as mulheres boêmias:

Os boêmios, quase sempre, são artistas ou pessoas muito sentimentais; digo pessoas, porque existem também mulheres boêmias, mulheres que, igualmente, gostam da noite e sabem que é na noite que se faz música, que se diz poesia com mais sentimento e que, enfim, é à noite que o amor é mais amor.

Da mesma forma que o homem é um notívago e que tem na noite sua maior inspiração, a mulher boêmia descrita por Lupi sabe que é a noite que as coisas acontecem, pois assim como os homens elas também se utilizam dos vários códigos sociais que, nos bares e nas boates, se utilizavam para manter as sociabilidades e sensibilidades, especialmente no meio artístico.

Esta convivência com a noite, o bar, os amigos, as amantes, a música, a bebida liberadora e tantos outros componentes da vida boemia, segundo a socióloga Sevy

FILHO, Lupicínio. *Foi Assim*: O Cronista Lupicínio Rodrigues Conta as Histórias das suas Músicas. Porto Alegre: L&PM, 1995. A crônica que nos referimos em especial foi a primeira que Lupi escreveu para o jornal, datada de 09/02/1963.

Madureira⁷⁵ faz com que se abram as portas de um mundo não convencional ao ser boêmio. O que facilita que as suas relações possam ser mais livres, democráticas, permissivas e mais prazerosas.

Por ter uma vida mais livre e de relações mais fluidas, muitos artistas, homens e mulheres, como descreve Mônica Velloso⁷⁶ no seu livro sobre Mário Lago, sabiam que a sua liberdade de criar e imaginar estava na convivência boemia de cada noite, de bar em bar, que eles e elas (re)criavam sua própria identidade para viver desafiando os valores tradicionais de uma época.

As experiências boêmias de Dora Lopes já vinham de longa data, muito antes dela ser contratada pela Rádio Nacional em 1948. No início da década de 1940 ela apresentava-se na extinta Rádio Ipanema e depois na Rádio Globo.

Com o fechamento dos cassinos em 1946, começou a se apresentar nas nascentes boates de Copacabana. Ainda não era famosa como descreve Rui Castro⁷⁷ mas tinha muito prestígio.

Em diversos jornais da década de 1950 encontramos Dora Lopes nas noites cariocas cantando, bebendo e exercendo sua liberdade na boemia. No início de 1961 ela arrenda a boate Dimdim em São Paulo e muda-se para lá.

É como proprietária de boate que Dora vivencia a boemia mais intensamente e todas estas experiências noturnas lhe inspiram a escrever o samba que virou marca de sua carreira artística: Samba da Madrugada (1962)⁷⁸:

SAMBA DA MADRUGADA (1962) – Dora Lopes

Amanhã, eu já posso morrer
 Pois sei que todo boêmio vai sofrer
 Eu, eu não sou culpada
 De gostar de beber e viver
 Na madrugada

Todo boêmio tem que ter um coração
 Gostar de violão
 Ou então sentir saudade
 Se por um acaso eu morrer numa noitada

⁷⁵ MADUREIRA, Sevy. *Bairro do Recife: A Revitalização e o Porto Seguro da Boemia*. Recife: SEPLAN, 1996.

⁷⁶ VELLOSO, Mônica. *Mário Lago: Boemia e Política*. Rio de Janeiro: FGV, 1997. P. 83.

⁷⁷ CASTRO, Ruy. *A Noite do Meu Bem...* P. 50.

⁷⁸ Samba da Madrugada (Dora Lopes), Dora Lopes, Carminha Mascarenhas e Herotides Nascimento, 78 rpm, Copacabana, 1962, catálogo 6395, IMMUB.

Deixo o meu samba com vocês
Na madrugada
(é isso aí!!!)

Este samba é muito significativo para nós porque é o primeiro escrito por mulheres que se autodenominam como boêmias. Houve outros sambas que tiveram mulheres por intérprete do mundo boêmio, mas em nenhum deles encontramos um escrito por mulheres que, quebrando com a lógica do dispositivo amoroso que atuava em várias áreas do saber, se autodenominavam como mulheres boêmias.

O discurso que vigorava na primeira metade do século XX em várias canções da nossa música popular era de que ser boêmio, para os homens, era sinal de vadiagem e mulher que gostava ou vivia na boemia era sinal de “tipo fácil”, mulher fatal, perigosa, destruidora de lares, sinônimo de tentação e pecado⁷⁹.

Essa era uma caracterização que reverberou durante muito tempo na sociedade brasileira, através dos discursos produzidos pelas mais diversas áreas do saber de que mulheres que saíam a noite sozinhas, não eram mulheres sérias e que, por isso, não podiam ser levadas em conta para casar.

Estes discursos que infantilizam, subjugam e assujeitam as mulheres a determinadas práticas e valores sociais fazem parte do que Teresa de Lauretis chamou de tecnologias de gênero que seriam um conjunto de práticas, discursos e representações que constroem o feminino enquanto ser dotado de um destino biológico pronto para ser sacrificado e assujeitado em detrimento a outrem.

Daí advém os “papéis” atribuídos às mulheres socialmente como mãe, esposa, dona de casa, para aquelas que eram, verdadeiramente, mulheres para casar. E mesmo assim, com tantos discursos cerceadores das liberdades femininas, muitas delas continuavam a fazer arranjos nas relações amorosas, afetivas e sexuais, a despeito de toda malha que pretendia polir seus desejos.

O Samba da Madrugada vem na contramão de toda essa caracterização, pois mostra uma mulher que se autodenomina como boêmio e como ser boêmio, sabe das consequências sociais advindas desta posição.

⁷⁹ NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. *“Boemia, Aqui Me Tens de Regresso”* ... P. 147.

Por isso Dora escreve que sabe que “todo boêmio vai sofrer”. Mesmo assim, exime-se de certa culpabilidade porque entende que ser mulher e ser boêmio é algo que está na sua alma. Por isso a afirmação: “eu não sou culpada, de gostar de beber e viver na madrugada”.

E a autodenominação de boêmio no samba não é à toa. Dora como cantora e compositora certamente sabia que ser “mulher boêmia” representava um tipo fácil, de mulher sedutora, perigosa e fatal.

Possivelmente essa identificação ela não queria para si. Sua postura era de identificar-se como sambista e compositora, bem como ser boêmio, no masculino mesmo.

Isso ela explica na própria música, porque entende que ser boêmio “é ter um coração” que significa ter uma sensibilidade mais aguçada do que as demais pessoas comuns “É gostar de violão”, o instrumento por excelência do boêmio que durante muito tempo foi identificado como sinônimo de vadiagem, mas que ganha, na metade do século XX, as conotações de amigo, confidente, companheiro e consolador pelas composições de vários artistas.

“Ou então sentir saudade”, tema comum na teoria existencialista que percorreu muitos sambas canção da década de 1950 e início dos 1960, marcando a alma boêmia pelos saudosismos de todos os tipos.

Com uma vida tão agitada pelas noites paulistas, Dora não deixa de dar o seu recado e sua contribuição ao mundo do samba. Em 1962 ano do lançamento do Samba da Madrugada, com 40 anos de idade, administrando uma boate e já consolidada como cantora, buscava ainda consolidar sua vida artística como compositora. Até então, já tinha composto 29 canções.

Mas é justamente com este samba que ela faz um movimento de desconstruir e reconstruir o ser feminino na boemia. Dora Lopes consegue, efetivamente, se firmar enquanto compositora. Samba da Madrugada teve 34 gravações com os mais diversos artistas e ganhou o prêmio Chico Viola pela sua composição.

E ela termina o samba deixando um recado peculiar: “Se por um acaso eu morrer numa noitada/ Deixo o meu samba com vocês/ Na madrugada”. E essa madrugada foi

longa porque esta música percorreu as décadas tornando-se um dos sambas preferidos nas rodas boêmias dos cariocas até hoje.

Dora Lopes não parou por aí. Ainda compôs várias músicas e algumas delas se tornaram sucessos na voz de outros intérpretes, como as marchinhas *Marcha da Pimenta* (1959) e *Pó de Mico* (1962), sucesso no carnaval de 1962 na voz de Emília Borba; os sambas *Toalha de Mesa* (1963) e *Pedra 90* (1966) sucessos na voz de Noite Ilustrada; e *Amor Proibido* (1974), na voz de Agnaldo Timóteo.

Participou ativamente das noites boêmias do Rio de Janeiro e São Paulo nas décadas de 1950, 1960 e 1970 assim como foi dona de boates e bares neste período, incluindo uma boate frequentada por lésbicas (ela mesma assumida enquanto tal) chamada *Caixotinho* que deu muito trabalho a polícia do Rio de Janeiro na década de 1960.

Dora, com toda sua irreverência na forma de cantar seus sambas, viveu intensamente seus 62 anos de vida, dos quais mais de 40 anos em plena boemia. Depois dos grandes sucessos das décadas de 1950 e 1960, caiu no esquecimento da música popular brasileira nos anos de chumbo do nosso país.

Deixou uma obra importante, quase inexplorada, com letras de samba e samba canção ricos em conteúdo que desconstruía muito dos valores de uma época que exigia das mulheres comportamentos e ideias que estivessem de acordo com a rede discursiva formada pelas tecnologias de gênero através dos dispositivos da sexualidade e amoroso.

Falou dos amores passageiros, das sexualidades vivenciadas nas noites boêmias, das experiências noturnas nas mesas de bar e nas boates, do fim dos relacionamentos e das escolhas femininas, culminando com a autoafirmação de ser mulher e ser boêmio.

Sua voz calou no sábado, dia 24 de dezembro de 1983, vitimada por uma pancreatite aguda e insuficiência renal, no Hospital Paulistânea, na cidade de São Paulo. Foi sepultada na manhã do dia 25 de dezembro de 1983, no cemitério Gethsemani, no Morumbi.

Em seu velório poucos amigos e artistas, dentre eles Agnaldo Timóteo e Edith Veiga. Deixou seu recado e se juntou aos Grandes Mestres da Velha Guarda que tanto admirava e que lhe serviu de inspiração para seus sambas. Calava-se a voz, mas não a obra.

Foi homenageada por Ricardo Cravo Albim no show por ele produzido e dirigido entre 2001 e 2003 chamado “Estão Voltando as Flores” e em 2018 a cantora Mariá Sallum apresentou um show no Teatro Paiol em Curitiba chamado “Eu Sou a Madrugada”, cantando os maiores sucessos da compositora boêmia.

Dez anos antes de sua partida, Dora compunha com Clayton Werre o samba Ponto de Encontro (1973), onde recorda toda a turma da Velha Guarda que já havia partido. Num dos trechos ela canta e conversa com seus sambistas preferidos:

A velha guarda agora está se reunindo em outro lugar
(Me espera Dolores! Me espera Noel! Me espera Ataulfo!)

Foi à chamado de Jesus por isso agora está se reunindo em outro lugar
(Eu estou indo qualquer dia, mas ainda estou aqui deixando aquele samba legal! Tô curtindo meu samba)

Dora Lopes Freitas, sambista, cantora e compositora, vai se despedindo e chamando pelos maiorais da Velha Guarda, lembrando aqueles anos dourados em que ela vivenciou o mundo boêmio. Se despediu de fato dez anos depois, mas não como queria: numa noitada na mesa de um bar, como escreveu em Samba da Madrugada.

Partiu sozinha na UTI de um hospital, levando consigo sua voz marcante e suas composições para quando reencontrasse com os amigos de outrora, pudesse dizer, finalmente, com a alegria e a voz que lhe era peculiar: “Cheguei minha gente!”

Referências Bibliográficas:

Fontes:

Blog MPB Cifrantiga com a cronologia dos maiores sucessos e a história da MPB, dispõe de letras de todas as canções, desde o século XIX ao XXI: <http://cifrantiga3.blogspot.com/>

Site que contém a história do samba e de alguns sambistas famosos: http://www.sambando.com/historia_do_samba.html

Site com vários verbetes sintéticos sobre autores, movimentos e obras: www.cliquemusic.com.br

Site Instituto Moreira Sales (IMS) possui todo o acervo fonográfico do historiador Jose Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi digitalizado, além de partituras originais do século XIX e XX: <http://www.ims.com.br/ims/>

Site do Acervo do arquivo Nirez que contém discos de 78 rpm digitalizados em áudio (em sua grande maioria): <http://arquivonirez.com.br/>

Site Instituto Memória Musical Brasileira (IMMUB), congrega um vasto arquivo de cantores/as e compositores/as e suas respectivas biografias e discografias, com grande parte de arquivo sonoro disponibilizado: <https://immub.org/>

Site Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional: <https://www.bn.gov.br/explore/acervos/musica-arquivo-sonoro>

Site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional onde encontra-se acervos das revistas e jornais citados neste trabalho: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

Referências:

ALMIRANTE. No tempo de Noel Rosa. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BAIA, Silvano Fernandes. A Música Popular na Historiografia: Reflexões Sobre Fontes e Métodos. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 14, nº 24, jan-jun 2012, p. 61-80.

BAUMAN, Zygmunt. Amor Líquido: Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BRAH, Avtar. “Diferença, Diversidade, Diferenciação”. Cadernos Pagu (26), Janeiro-Junho de 2006, p. 329-376.

CASTRO, Ruy. A Noite do Meu Bem: A História e as Histórias do Samba Canção. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAULFIELD, Sueann. Em Defesa da Honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940). Campinas: Editora UNICAMP, 2000.

DEL PRIORI, Mary. História do Amor no Brasil. São Paulo: Contexto, 2006. DINIZ, Edinha. Chiquinha Gonzaga. São Paulo: Moderna, 2001.

FIGUEIREDO JÚNIOR, Paulo Matias de; e FARIA JUNIOR, Vitor Celso Melo de. “O primeiro amor não morre: apontamentos sobre a reconfiguração das fotonovelas na atualidade a partir dos Tableaux Vivants e dos Memes”. IN: Revista Temática, Ano XIV, n. 7. Julho/2018. NAMID/UFPB - <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>. Acesso em 11/05/2020.

LAGARDE, Marcela. Claves Feministas Para la Negociacion em el Amor. Managua: Puntos de Encuentro, 2001, p. 31. LAURETIS, Teresa de. “A Tecnologia de Gênero”. 1994 <http://marcoareliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>

MATOS, Maria Izilda Santos de. Âncora de Emoções: Corpos, Subjetividades e Sensibilidades. Bauru: EDUSC, 2005.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Dolores Duran: Experiencias Boemias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MURGEL, Ana Carolina A. T. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, nº 3, novembro de 2016.

MADUREIRA, Sevy. Bairro do Recife: A Revitalização e o Porto Seguro da Boemia. Recife: SEPLAN, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. História & música: história cultural da música popular. 2.ed. revisada pelo autor. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (História & ... Reflexões).

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. “Boemia, Aqui Me Tens de Regresso”: Mundo Boêmio e Sensibilidades na MPB (1940-1950). Tese (Doutorado em História do Brasil), Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. “A Violência do Dispositivo Amoroso e Assujeitamento das Mulheres nos Livros Didáticos de História”. Revista Labrys Estudos Feministas, julho/2016-junho2017, p. 08.

PARANHOS, Adalberto de Paula. Os Desafinados: Sambas e Bambas no Estado Novo. Tese (Doutorado em História Social), Programa de Pós Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

RAGO, Margareth. Os Prazeres da Noite: Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo (1890-1930). São Paulo: Paz e Terra, 2ª. Edição revisada e ampliada, 2008.

RODRIGUES FILHO, Lupicínio. Foi Assim: O Cronista Lupicínio Rodrigues Conta as Histórias das suas Músicas. Porto Alegre: L&PM, 1995
RIBEIRO, Pery. Minhas Duas Estrelas: Uma Vida com Meus Pais Dalva de Oliveira e Herivelto Martins. São Paulo: Globo, 2009
RUIZ, Roberto. Araci Cortes: Linda Flor. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

SEIGEL, Jerrold. Paris Boêmia: Cultura, Política e os Limites da Vida Burguesa (1830-1930). Porto Alegre, L&PM, 1992.

TELES, Fídias. Os Malabaristas da Vida: Um Estudo Antropológico da Boemia. Recife: Comunicarte, 1989.

VELLOSO, Mônica. Mário Lago: Boemia e Política. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

Recebido em 27 de maio de 2020
Aprovado em 10 de fevereiro de 2021