

Divas decadentes: o glorioso corpo-som das estrelas que caem¹

Ribamar José de Oliveira Junior²

Resumo: Na busca por sensibilidades melancólicas na cultura pop, reflito sobre o corpo-som das divas decadentes através da “música de fossa”. Ao tomar como fio condutor o samba-canção que teve seu auge no imaginário de Copacabana durante a década de 1950 no Rio de Janeiro, observo como emerge um filão de divas que encenam afetos menores como a melancolia e despertam sensações de decadência, seja pela atmosfera da boate ou pela sociabilidade boêmia. Distante da dicotomia entre sucesso e fracasso, essas damas decadentes reluzem na noite e a passagem fugaz dos seus corpos se avolumam no lastro da queda. Para além de um “mal sem nome”, essas mulheres ecoam performaticamente diante da reserva emocional que foi o samba-canção na música brasileira em seu potencial gestual e expressivo.

Palavras-chave: Divas; Melancolia; Samba-canção; MPB; Cultura Pop.

¹ Trabalho desenvolvido com apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) – Programa Nota 10 e da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Programa Institucional de Internacionalização (PrInt).

² Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com período sanduíche na York University (YorkU) em Toronto, Canadá. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialista em Gênero e Sexualidade na Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). E-mail: ribamar@ufrj.br.

*Para Angela Ro Ro, que me ligou,
mas nunca me respondeu aquela entrevista*

“Oi, querido. É a Ângela...”³

“Tem bicha nessa plateia? Tem fã da Barbra Streisand aqui? Então, tem bicha...”, diz Ângela Ro Ro surpresa com a quantidade de jovens gays que foi assistir ao seu show “Pilotando o Piano” em agosto de 2022 no palco do Manouche, Jardim Botânico, Rio de Janeiro. Obviamente, essa surpresa era uma ironia e não passava de um deboche de uma sagitariana que aos 73 anos se considera uma lésbica diamante invicta. Mas sim, eu estava entre essas jovens bichas de pernas cruzadas, com gosto de cachaça e limão na boca, que ouvia e cantava cada uma das canções performadas pela cantora, acompanhando os gestos dela como se fossem os meus, talvez como se eles me alcançassem enquanto pequenas epifanias ou grandes êxtases. Aquele foi o primeiro show que vi de Angela Ro Ro depois da reflexão que desenvolvi sobre a sua obra em torno de ideias a partir da “estética do escândalo” à sombra do que propus anteriormente no olhar para as “divas decadentes” (OLIVEIRA JUNIOR, 2021). Decidi entrar em contato por e-mail com a cantora semanas antes daquele show, mas logo ela responde de volta pedindo meu número e me surpreende em uma tarde ao telefonar: “oi, querido. É a Ângela...”, com aquela voz rouca. Ao indagar de onde eu sou pelo meu DDD cearense ser 88 e não 21, ela diz que não gosta de conversar depois do show e prefere receber as perguntas antes, mas até hoje aguardo o retorno dela e faço dessa espera um suspiro neste texto.

³ Parte dessas questões foram mobilizadas através da leitura crítica de Simone Pereira de Sá e Thiago Soares sobre o olhar para a minha leitura da obra de Ângela Ro Ro na Mesa “Divas & Narrativas” no I Simpósio Popfilia, realizado de modo remoto em 2021.

Dessa forma, para contextualizar a reflexão sobre as divas decadentes ou divas da decadência, busco ampliar olhares pela minha afetação com Angela Ro Ro para discutir como essa noção pode se alastrar por outras cantoras em uma curva histórica. No sentido de acompanhar a passagem bruta desses corpos por uma sensibilidade melancólica, trago Morin (1989) para pensar sobre o fato da estrela ser prisioneira de si mesma em um gesto de servidão glorioso que afaga o público que a quer. Se como explica Omar (1997), as faces gloriosas se fazem em passagem, pois duram não mais do que breves instantes, o que perdura diante de nós na encenação de afetos menores e tristes? É nessa perspectiva que encontro em Lopes (1999) um modo de articular a diva da música de fossa por uma sensibilidade melancólica, uma vez que o devir sensível desse corpo decadente possui uma suave força na queda que se avoluma em voz e gesto por essa face que parece se multiplicar no clichê de tantas outras.

No sentido de relacionar essa sensibilidade melancólica com a minha experiência ao ver Ângela Ro Ro, lembro de Dyer (2002) quando aponta a imagem do homossexual como a imagem de um jovem triste. Apesar de não me achar uma bicha tão melancólica e nem restringir a imagem da diva decadente à experiência homossexual, creio que essa figura pode estar relacionada aos modos pelos quais as imagens dessas estrelas podem ser lidas em seus roteiros performáticos e arquivamentos midiáticos. Afinal, não fiz de Judy Garland minha diva, pois a minha protagonista do *remake* de *A Star is Born* (2018) foi Lady Gaga, mas como menciona Dyer (2003) havia algo em Garland que faziam os seus “devotos do desastre” se identificarem com ela, não por uma leitura negativa da artista e cantora, mas pela sensação catastrófica e catártica de estar ali diante dela. Embora possam existir aspectos análogos das divas decadentes com a cultura gay, por agora sigo mais interessado em dialogar com a melancolia que há na imagética do pop, como explana Soares (2015) ao dizer que estava na garganta de Mariah Carey enquanto sentia a dor de um amor que se extraviou.

Se Chiara (2001) traz nesse cenário contemporâneo de sensibilidades românticas uma linhagem de meninos delicados ao citar que Caio Fernando Abreu poderia posar para uma foto com Cazuzza e/ou Renato Russo, reflito que se eles morrem de tanta delicadeza que escorre feito *spleen*, como um certo dandismo que os transfigura enquanto artistas em artífices de suas vidas, talvez possa existir uma linhagem dentro da categoria de diva pop que constitua um modo de observar suas performances midiáticas a partir do roteiro performático da decadência, do melancólico e da “fossa” – sendo esta vista por Castro (2003) como “sonhar o impossível do buraco”. Obviamente, a “música de fossa” precede esse cenário dos meninos delicados do rock nacional, mas o que carregam essas mulheres fatais? Não falo aqui de um fatal como o grito de Gal Costa acompanhando a guitarra, nem dos gestos divinos de Maria Bethânia interpretando fera ferida, mas de um fatal como o delineado de Maysa ou como o lápis de sobancelha de Dolores Duran, mais próximo das sensibilidades boêmias da noite de Copacabana do que as tarde de sol nas dunas do barato⁴ de Ipanema.

Nessa direção, entramos nas salas pouco iluminadas e enfumaçadas das boates onde cantam as vozes de dor-de-cotovelo, como diz Matos (1997). No cenário pós-guerra, o rádio tocava samba e novos gostos se ramificavam e consolidavam entre as décadas de 1950 e 1960, a exemplo do samba-canção “mais lento e abolerado” que moldou as casas noturnas em sua atmosfera. Se a mulher esteve no cancionero desde os primórdios, na voz dos homens ou em primeira pessoa e a “fossa” era essa gíria para corações partidos e melodias doloridas, vale pensar o samba-canção – que só perdeu força gestual e afetiva quando o tal cosmopolitismo da bossa nova se torna o marco zero da música popular (SOVIK, 2009) – como esse tipo de samba urbano que fez das boates noturnas espaços de performance para as divas decadentes em torno de uma sensibilidade melancólica da “música de fossa”, sobretudo, por uma sociabilidade do

⁴ Sobre uma visão de contracultura ver Pereira (1983).

encontro entre artistas e boêmios, antes do iê-iê-iê da Jovem Guarda e do próprio auge da era Disco.

A deificação da diva e a sensibilidade gay

Da passagem efêmera das vedetes do teatro ao surgimento do cinema, Morin (1989) oferece uma incursão interessante para pensarmos a imagem da diva, sobretudo, quando fala desse momento em que o rosto feminino sobe ao zênite da tela e o nome do intérprete se torna mais forte do que o da personagem interpretada, na dialética entre ator e papel que permeia o surgimento das estrelas. Foi no período entre 1913 a 1919 que a estrela se cristalizou nos Estados Unidos e na Europa, alcançando uma era gloriosa entre 1920 a 1932, onde os arquétipos tanto se complexificam como se universalizam, a citar o arquétipo *femme fatale*. Entre essas encenações de mulheres na tela, da virgem inocente à mulher fatal, surge a divina que de modo soberano entre o sofrer e o fazer sofrer encarna a “beleza do sofrimento”, como corporificou Greta Garbo⁵. A partir da década de 1930, o autor contextualiza que o cinema não só se transforma como transforma as estrelas, pois os filmes se tornam mais complexos e os grandes gêneros cinematográficos mais ricos, multiplicando as narrativas temáticas e os arquétipos dos personagens, sendo esse um processo resultante dos aperfeiçoamentos técnicos e do próprio desenvolvimento sonoro. No entanto, foi com a crise de 1929 que o cinema alçou voo nos limites entre real e irreal, transformando as paisagens do cinema mudo pela magia das vozes, do canto e da música que criaram uma atmosfera realística

⁵ É interessante mencionar Brown (2009) nessa leitura que Edgar Morin faz de Greta Garbo como o “eterno rosto de diva”, uma vez que a autora traz esta atriz como essa figura emblemada de uma impessoalidade disfarçada de personalidade, sendo essa a fórmula crucial da celebridade na produção do glamour enquanto uma categoria formal mobilizada pela experiência de desejo de consumo no século XX. O glamour como forma radiante aparece aqui por uma estética de linhas frias, abstratas e sintéticas por um modo de ler a paisagem cultural moderna e os produtos de cultura de massa, como o samba-canção na música brasileira.

nas telas, sendo o signo de Hollywood essa máquina de fantasias no esquecimento da “Grande Depressão”.

Assim, nessa apropriação do folhetim popular e do melodrama, o cinema se faz por um realismo que encarna uma transformação burguesa do imaginário, criando formas de “projeções-identificações” que caracterizam a personalidade e se aproximam do real pela multiplicação de sinais de verossimilhança tecida pelo laço afetivo entre o espectador e o personagem por uma personalidade, no sentido egoísta do termo. De tal modo, Morin (1989) destaca nessa transição as mudanças no plano afetivo da vida comum do século XX, desde os movimentos populares aos níveis psicológicos da individualidade burguesa. Distante do mármore, os heróis começaram a aparecer como modelos e mediadores de identificação. Daí o prestígio das estrelas entra em uma segunda fase, onde o exotismo, a história, a violência e o erotismo se acentuam nas interpretações, haja vista figuras como Brigitte Bardot e Marilyn Monroe que aparecem para Morin (1989) pela nudez e pelo rebolado, sendo Monroe para ele a última realização grandiosa do *star system* e ambas mulheres totais que reluziram no mito da estrela.

Nesse arco de 1930 a 1960, não só imagem da estrela muda, mas a imagem da sua vida pública-privada, onde a estela se torna familiar e cultuada por fã-clubes, revistas, fotografias e correspondências em toda uma cultura midiaticizada. Embora o autor trate do cinema, busco nesse olhar para essas estrelas da tela pensar não só na sua divinização, mas sim refletir como se constituem enquanto corpos gloriosos, tendo em mente que a estrela contamina a si própria e o personagem na medida em que desperta o culto em sua passagem. Essa visão de culto é interessante quando lembramos de Lister (2001) que nos explica como a adoração de cantoras parece ser um fenômeno cíclico, pois desde meados do século 19⁶ *prima donnas* eram celebradas e reverenciadas em

⁶ No sentido de aprofundar o olhar de Gossett (2006) que não aborda as divas na Ópera Italiana, Poriss (2014) cunha o termo “*divine monster*” (monstro divino) para falar que mais do que qualquer outro gênero musical, a ópera depende totalmente da interpretação de divas/divos tanto pelos sucessos como

óperas, a exemplo do soprano de Maria Callas em meados do século XX que faz o culto da diva ressurgir. É importante observar a forma como a autora fala da deificação da diva na música popular quando traça três diferentes designações para as divas.

A seguir, Lister (2001) aponta a primeira categoria que seria das *prima divas* que envolve as cantoras da tradição da *prima donna* operística reconhecida por seu talento vocal, onde ela traz a voz Barbra Streisand; a segunda categoria seria de cantoras com potencial de inovação do final do século XX, onde a expoente de Madonna abre caminho para o progresso; e a terceira categoria seria da cantora/compositora/artista, no momento em que não só a beleza do vocalismo, mas as composições mostram a imagem de diva. Nesse primeiro grupo, ela explana sobre Whitney Houston, Mariah Carey e Celine Dion, sendo a Houston a primeira *prima diva* pop que chamou atenção por seus vocais, figura transicional entre Diana Ross e Dionne Warnick para Brandy e Monica, seguida de Carey que teve sua voz comparada ao alcance de um piano e Dion deificada por sua voz gloriosa. No segundo grupo, Madonna como “mãe da música pop moderna” não é uma vocalista, mas possui um talento inimitável depois da canção *Vogue* que se tornou uma expressão, seguida e citada ao lado de Courtney Love, Suzanne Vega, Tori Amos, Alanis Morissette, Shania Twain e Lauryn Hill. No terceiro grupo, estão as *Liliths* que se derivam do marco do Festival Lilith (1997-1990) que celebrou o trabalho de mulheres artistas como Sarah MacLachlan, Jewel e Sheryl Crow.

Se como afirma Lister (2001) a proliferação da adoração à diva se dá tanto por um culto à celebridade como pelas formas incorporadas dessas personas divas, acredito

fracassos, por sua própria identidade. De acordo com esta autora, alguns fãs diriam que sem suas *prima donnas* e protagonistas, a ópera não teria interesse. É importante mencionar que esse deslocamento para a voz da cantora na ópera ocorre do final do século XVII e perdura até meados do século XVIII, momento em que os músicos puderam se dedicar o tempo inteiro a cantar, após as operas se estabelecerem na vida social dentro e fora da Itália, gerando uma demanda por artistas. Ainda que nessa perspectiva as imagens da diva estejam no topo da hierarquia operística, onde eram adoradas pelos espectadores que as tratavam como realeza, elas ainda aparecem mais como um comportamento, entre o pejorativo e o magnífico, de toda uma reputação artística. Encontro eco desse debate mais perto de Koestenbaum (1993) que traz a imagem de Maria Callas e sua adoração relacionada ao contexto da homossexualidade.

que isso talvez possa ter uma relação com o que Dyer (2003) discute a partir de Judy Garland e o homem gay, principalmente, pela fama de muitas divas ser derivada de uma certa fascinação do público com os dilemas da sua vida. Historicamente, o autor explica que subculturas gays e lésbicas foram ligadas ao estrelato hollywoodiano, embora em muitos casos apenas tangencialmente, a exemplo de Greta Garbo e Marlene Dietrich. Aqui, vale mencionar que o autor mostra como essa cultura gay era branca e urbana ainda que envolvesse a experiência racializada e o cenário de pequenas cidades, quando ele traz os guetos de Londres e Nova York como o ritmo dessa cultura. O período em consideração foi depois de 1950, quando Judy Garland foi demitida da MGM (*Metro-Goldwyn-Mayer*) e tentou suicídio, sendo o evento que possibilitou uma leitura de Garland por uma lente entre sofrimento e banalidade e que constituiu uma parte do comportamento subcultural gay. É interessante observar como essa leitura marca o período em que Garland mais falou da sua vida, marcando a emotividade dela como algo relacionado com a sua imagem e performance para a cultura gay, no ordinário, na androginia e no *camp*.

Nessa visão de Garland, Dyer (2003) nos mostra como a homossexualidade não aparece apenas ligada à emotividade, mas à experiência imediata, vívida e intensa dela. “Although these are qualities that might be attributed to many stars, it is the particular register of intense, authentic feeling that is important here, a combination of strength and suffering, and precisely the one in the face of the other”⁷ (DYER, 2003, p. 145). Em uma dimensão análoga, esse olhar me interessa porque a partir dessas questões consigo pensar que existem fortes elementos de diferença como a androginia e o *camp* que talvez possam ter ligação em uma linhagem de divas decadentes e seus roteiros performáticos. Isso não quer dizer que homens gays sejam atraídos por alguma disposição prévia que responda à sexualidade ou que essas divas da música de fossa se

⁷ “Embora essas qualidades possam ser atribuídas a muitas estrelas, o que importa aqui é o registro específico do sentimento intenso e autêntico, uma combinação de força e sofrimento, e precisamente um em face do outro” (Tradução nossa).

restringam à experiência gay, mas mostra como uma identidade pode ser lida em um determinado período e como modo de estar no mundo. Mas, aqui encontro um ponto que me move de Judy Garland para Dolores Duran. Assim, haveria alguma relação entre as divas decadentes e a experiência gay desde o surgimento do samba-canção até a cultura pop?

Melancolia e cultura pop⁸

Como nos diz Omar (1997), as faces gloriosas são aquelas que não duram mais do que um breve instante, frações de sentimentos e não são uma coisa e nem outra, mas sim tudo ao mesmo tempo. “Faces que vivem sentimentos gloriosos, e gloriosos tormentos” (OMAR, 1997, p. 6). Entre glória e tormento, pergunto-me o que perdura nessa passagem dessas estrelas diante do fascínio por seu glorioso corpo que radia afetos tristes. Encontro em Lopes (1999) um diálogo possível para pensar as divas e a melancolia na cultura pop. Se a melancolia é mais que um enigma, um mistério, por onde uma rede de relações de diferentes imaginários a fazem emergir como um objeto singular, haveria um período em que emergiu o filão das divas decadentes? Essa questão não busca localizar essas divas só por uma vaga tristeza ou paralisia oriundas de uma desilusão amorosa ou de problemas psicológicos, embora essas questões possam despertar um certo bojo melancólico em suas vidas pessoais e na inflexão com suas obras artísticas, mas instiga pensar na forma com que a melancolia pode se constituir como sensibilidade e catástrofe. O que também não quer dizer que a melancolia seja uma virtude para essas divas e nem que elas são todas nascidas sob o signo de Saturno, como lê Sontag (1986) no caminhar benjaminiano.

⁸ Parte das reflexões deste tópico foram desenvolvidas durante a disciplina “Melancolia Pop”, ministrada pelos professores Denilson Lopes e Leonardo Pinheiro no semestre 2022.2 no curso de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na qual pude cursar e aperfeiçoar a noção de divas da fossa.

Ao considerar a melancolia uma sensibilidade, procuro-a como uma forma de ver o mundo e a tenho como guia para traçar um filão por essas divas, sem homogeneizá-las. Lopes (1999) reforça que entender a melancolia é ir além da estrutura de sentimento, pois ela não se constituiu como estrutura, mas sim como uma categoria mais indefinida, uma sensibilidade que depende da compreensão da sua instabilidade. É aqui que encontro na visão do autor um modo pensar a melancolia não como um objeto a ser estudado, mas como uma condição da gênese de formas, sendo uma força musical-plástica na construção desses corpos divas, uma vez que a melancolia não receia o melodrama, o *kitsch*, o *camp* e recusa toda origem, todo essencialismo. Diferentemente da nostalgia onde o tempo é quase suspenso na supervalorização do passado, a melancolia faz o próprio passado se confrontar com o presente. “Por que as divas parecem mais interessantes quando não as vemos ou quando estão no passado?” (LOPES, 2002, p. 19). Não quero justificar nessa questão o meu interesse nas divas da música de fossa, mas fazer da melancolia uma lente para vê-las em sua passagem gloriosa, no sentido de pensar como evocar o desejo onde o corpo se faz música e imagem.

É por esse olhar consigo relacionar Dyer (2003) e Lopes (2002) quando o primeiro discute o estereótipo de homens gays como jovens tristes e o segundo nos mostra como as divas também encarnam nos corpos por um filão que me estimula a refletir sobre a presença das divas e de suas existências trágicas. Podemos encontrar essa imagem de jovem homossexual como uma imagem de alteridade diante dessas divas? Dessa forma, acredito que se Dyer (2003) nos mostra uma relação entre Judy Garland e a subcultura gay norte-americana, Lopes (2002) propõe pensar para além do culto às divas, mas no que se desvela como novelização da realidade que se coloca em pauta os fãs, o público e o desejo de fantasia. “Os eventos em torno destas divas criam espaços homosociais, espaços de encontros e de reconhecimentos, da ópera ao teatro e shows de música” (LOPES, 2002, p. 217). É quando o autor menciona o romance *Onde*

Andará Dulce Veiga? (1997) de Caio Fernando Abreu e fala de uma diva profunda e trágica que encontro um elo com esta minha leitura dessas divas decadentes, sobretudo, em uma experiência afetiva.

Nos termos de Chiara (2001) Caio F. Abreu pertence à linhagem dos meninos delicados da literatura que se queimam num romantismo ardente mesmo quando atuam como *bad boys*. “Tudo parece estar subordinado a um desejo de projetar suas imagens em tudo que tocam” (CHIARA, 2001, p.12). Ao tomar o prumo dessas sensibilidades românticas que Chiara (2001) traz por experiências limite de artistas que parecem perder suas almas no privilégio feroz das paixões, seria possível pensar a noite como lugar não só de uma delicadeza na linhagem desses meninos, mas por um escândalo fatal de outras mulheres que ardem de febre ao cantar? Nesse caso, Lopes (2002) fala que a dedicatória do livro de Caio F. Abreu feita a todas as cantoras do Brasil nos mostra como Dulce Veiga parece uma síntese das damas da MPB e do cinema clássico hollywoodiano, ora mulher fatal, ora heroína melodramática, cantora cultuada por poucos e desaparecida de si em uma São Paulo infernal. A figura de Dulce Veiga encostada na porta fumando sem parar tomando conhaque e ouvindo Bille Holiday (ABREU, 1997) abre essas cortinas. Lembro novamente de Lopes (2016) ao falar do filme *Madame Satã* (2002) de Karim Aïnouz e trazer a figura dela no corpo de João Francisco através uma Lapa reencenada no Rio de Janeiro como espaço de boemia entre malandragem e intelectualidade, como a cruel e rebelde, a humilhada e terna, mas nunca a vítima.

Há uma glória na persona de Madame Satã quando performa como “Mulata de Balacoxê” e diz ser filha de Oxum e Iansã e devota de Josephine Baker, na mistura do sagrado e profano – “quer dizer, os orixás são divas, e a Josephine Barker é uma entidade religiosa” (LOPES, 2016, p. 174). Evidentemente, mudam-se as divas, mas qual desejo de fantasia nos permanece? Penso nisso com Soares (2015) quando ele fala que não há nada mais melancólico do que a dor de não caber em algo, exemplificando

isso diante de uma melancolia que há na imagética da cultura pop. “A imagem pop que os videoclipes tanto encenam traz o bojo da melancolia: o esquecimento” (SOARES, 2015, p. 48). De acordo com Soares (2014), a cultura pop pode ser vista como um conjunto de práticas de consumo que se atrelam à vivência pop do cotidiano, uma vez que nos habita e estabelece formas de fruição por um senso de comunidade e de pertença por afinidades e sua capacidade de situar indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante, isto é, por meio de processos socioculturais híbridos, como fala Lopes (2007) ao se endereçar por uma perspectiva pop e tensionar o lugar nostálgico da bossa nova.

“Atribuimos cultura pop ao conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento” (SOARES, 2014, p. 2). Afinada com essa perspectiva e na direção do gosto, Amaral (2014) reforça que a importância da cultura pop como uma das mediadoras do gosto se dá justamente por conta de sua flexibilidade característica que engloba diferentes lógicas massivas/pós-massivas com a cultura digital, envolvendo todo um imaginário de imagens em repetição que possibilitam mobilizações e afetos que vão além da mera identificação dos arquétipos e estereótipos. Assim, quando falo dessas divas da fossa para onde estou me direcionando, quais superfícies estou tocando e o que sigo ouvindo? “Quase que imediatamente é feita a equalização entre entretenimento e frivolidade, entre cultura pop e superfície, e, fundamentalmente, entre os elementos que compõem esta camada de objetos e a cultura de consumo” (PRYSTHON, 2014, p. 56). Não estou procurando a bicha melancólica, como se pergunta Duarte Filho (2019), mas sigo na busca dessas divas melancólicas que fazem dos afetos menores uma forma de estetizar a si mesmas. “A estetização das suas dores está intimamente vinculada à negatividade e não parece haver momentos, ou mesmo intenção, de ruptura total com esses afetos negativos” (DUARTE FILHO, 2019, p. 268). Ao falar dessas divas decadentes, entro em uma boate mal iluminada e com cheiro de cigarro, minha boca tem gosto de

conhaque e a maresia do mar de Copacabana corrói não apenas os portões, mas os corações como palco para uma encenação de si.

A noite de Copacabana e o samba-canção do Rio

Ao falarem do Rio de Janeiro como a cidade dos artistas, Paiva e Sodré (2004) trazem a celebridade vetorizada por uma matriz de ilusões e identificações projetivas da mídia que atua no espaço urbano carioca como uma entidade ficcional. Na contramão do clichê que fala do Rio como um “estado de espírito”, os autores dizem que não há uma unicidade, mas sim uma polifonia. Por uma lente comunicacional, o imaginário social carioca aparece constituído por uma *urbs* midiaticizada do território. “Aqui, onde quase todo mundo se sente ‘artista’ ou próximo de um artista, a celebridade é experimentada como um novo tipo de mediação social” (PAIVA; SODRÉ, 2004, p. 20). É possível pensar que esse imaginário social do Rio se consolida muito a partir da noite, uma vez que Castro (2015) nos fala que algo parece ter constituído “o” carioca como “notívago”, desde o período colonial onde as ruas eram escuras à chegada da Corte portuguesa em 1808 até a Independência em 1822, quando tudo se iluminou e os hábitos se modificaram, estabelecendo jantares e ceias noturnas, os primeiros jornais e o contato olho a olho. A família real e da nobreza trouxe uma nova agenda noturna, com visitas de amigos, festas na rua das “Belas Noites” – de frente ao atual Passeio Público – idas à ópera, danças de salões e cafés-cantantes. O carnaval em 1840, o teatro de revista em 1892 e o túnel e o bonde que levaram a cidade até Copacabana alargaram a noite. Até em surgiu o High-Life Club, na rua do Lavradio, Lapa por José Mourão como uma casa de bailes.

Ao nos apresentar uma breve história da noite do Rio para falar da emergência das boates cariocas, Castro (2015) mostra como se criaram os lugares onde se bebia, dançava e assistia espetáculo, a exemplo do High-Life. Em 1918 após vender a boate

para Paschoal Segreto, um italiano que controlava teatros, cafés, salas de cinema, inclusive de cinemão, circos, parques de diversões, cervejarias e até pontos de jogo do bicho, foram realizadas reformas ambiciosas. “O High-Life era também o paraíso da roleta e do carteadado, do champanhe em taças debruadas de éter e da cocaína que se aspirava de frasquinhos, vendidos pelas *demi-mondaines* que o frequentavam” (CASTRO, 2015, p. 14). No entanto, Paschoal morreu em 1920, um ano depois da inauguração e os seus filhos se encarregaram de continuar o negócio que cresceu e apresentou Josephine Baker no final daquela década em 1929, chegando a sucumbir apenas nos anos seguintes quando perdeu espaço para as gafieiras, *dancings* e cassinos, sustentando-se ainda o carnaval. Nos anos de 1950, o melhor carnaval do Rio já era o do Copacabana Palace e o High-Life ainda servia ocasionalmente para a entrega da coroa de Rainha do Rádio, eleita pela Revista do Rádio. No ano de 1956 teve seu momento reluzente quando acolheu ensaios do Orfeu da Conceição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes encenado no Theatro Municipal e no ano seguinte alugou espaço para uma repartição federal. De modo paralelo, em 1902, Castro (2015) fala que Madame Louise, uma francesa que alugou uma casa ao jornalista do *Correio da Manhã* Edmundo Bittencourt possuidor terrenos em Copacabana, abre um restaurante de frutos do mar que leva o seu nome, quase ao lado da Igreja Nossa Senhora de Copacabana inaugurada em 1637.

Cinco anos depois, o restaurante *Mère Louise* se transforma em um cabaré, dirigido por Auguste Castella, no qual ela mesma foi a atração principal vestida de baiana, se alastrando como um sucesso pelos anos seguintes e com características do que já seriam as marcas das boates do bairro: “lugares a que se podia chegar a qualquer hora da noite com a certeza de que estariam abertos, funcionando, e onde se poderia jantar, beber, dançar, ouvir música ou encontrar amigos” (CASTRO, 2015, p. 18). Nessa época, Copacabana já contava com o serviço dos bondes que iam até às duas da manhã, o que provocou grandes escândalos envolvendo o nome da anfitriã que vez ou outra era

a maior responsável por afogamentos na praia e brigas de clientes na crônica policial. Aos poucos, o espaço foi à falência e antes disso vendido em 1911 para a cervejaria Brahma. O *Mère Louise* retorna anos depois com o *Café Belleveu*, no Leme, mas não teve sucesso, apenas alavancando novamente em 1916 depois de projeções de filmes e seriados franceses além dos carnavais. Mas, neste mesmo ano o cabaré se torna vizinho do Forte de Copacabana que foi inaugurado naquele período, sendo visto ao mesmo tempo ora como um espaço de cobiça por remeter a atmosfera vienense, ora como um espaço imoral, fechando apenas em 1931. A noite ainda contava com os grandes cassinos que haviam no Rio, em Niterói e Petrópolis, de propriedade do magnata Joaquim Rolla que teve seu negócio ameaçado quando o presidente Eurico Gaspar Dutra em 1946 assina um decreto-lei contra o jogo de azar e traz rumores sobre os cassinos fecharem.

Assim, aos poucos chegamos perto do que nos interessa: boates. Segundo Castro (2015) com o fim dos cassinos todos os trabalhadores da noite e do palco ficaram sem emprego, como diretores, cantores, músicos, locutores, costureiras, maquiadores e etc. O mercado não tinha como reabsorver tantas pessoas que tinham diversas funções em um só nicho. Nesse contexto, como destaca o autor, os boêmios são os primeiros a perceber mudanças no ar e havia nesses fins da década de 1940 algo acontecendo em Copacabana. Foi quando surgiram as novas casas que não tinham em si o mesmo brilho e a mesma luminosidade, apenas velas e abajures. “E uma nova música, cuja gestação vinha de longe — e, bem ao seu estilo, sem alarde —, tomava aos poucos esses espaços, com seus compositores, letristas e cantores de quem não se sabia onde terminava a arte e começava a vida” (CASTRO, 2015, p. 34). Era uma época de glamour, intriga e poder no enredo do samba-canção como uma atmosfera para esse espaço inventado para os frequentadores se sentirem em Paris ou Nova York, entre boleros, tangos, rumbas, fados e valsas.

Quando discuto as divas da fossa me situo dentro desse território carioca, retomo Matos (1997) no rastreo de sensibilidades cariocas para pensar nesses anos doutorados da experiência boêmia da zona Sul do Rio de Janeiro pela imagem da mulher, levando em conta como a espacialidade produzia dinâmicas em torno das relações sexuais e de gênero, mobilizadas por uma “letra penumbrosa” de cenários onde mulheres perversas traíram homens e os levavam à morte, provocando um tipo de “estado de narcolepsia”, como diz Castro (1990). Afinal, os sambas-canções eram repletos de “derrames vocais” a destacar os de Dolores Duran e de Maysa. Ao tomar essas artistas nesse período, reflito como elas foram divas expoentes do samba-canção pela tematização da noite pelo roteiro performático das suas carreiras, mostrando como Copacabana era de dia para o sol da praia e de noite para a lua das boates. É interessante observar como o cotidiano noturno de Copacabana era vivenciado dentro dos bares, restaurantes e boates, atraindo diversos tipos de pessoas. As opções eram várias dentre o Vogue, Beco das Garrafas 2, Little Club, Baccará e Club de Paris. “Para a boate onde a noite do Rio sempre terminava. Ou não terminava nunca. O Vogue” (CASTRO, 2015, p. 72).

Seguindo Matos (1997) em um breve roteiro com Dolores Duran, a artista iniciava a noite no Cangaceiro e bebia de acordo com os seus sentimentos, se estava feliz tomava coquetel com frutas, se estava triste tomava uísque puro. Depois seguia para cantar no Little Club, no final da noite antes de começar outro circuito tomava duas cafiaspirinas, uma colher de açúcar e um cálice e meio de água. Não dormia antes do alvorecer, ficava até tarde nas boates, prolongava por bares e ainda assistia a primeira missa do dia no Mosteiro de São Bento. Dolores Duran era conhecida por captar muito dessas rodas de boemia o sumo do samba-canção, onde se vivenciava um clima pós-guerra de esperança, liberação de tabus e em um país de uma democracia prestes a cair. À frente do seu tempo, mulher e negra, Dolores Duran no envolto do preto das suas roupas e com um corpo de uísque cheio expressou a trama sentimental do momento e

fez da Vogue uma porta para o sucesso, como explica Faour (2013) sobre o surgimento de artistas que trabalhavam na noite, a exemplo do talento de Dolores.

Para Matos (1997) o samba-canção foi esse período de mudança na composição e na autoria de mulheres, a exemplo de Dolores Duran e Maysa, que falavam tanto dos sentimentos como dos ressentimentos pela voz da mulher em primeira pessoa, embora as mulheres estivessem no cancionário desde os primórdios elas ainda ficavam à sombra dos homens (FAOUR, 2006). Foi uma época em que o samba-canção foi o resultado de um gosto por algo mais lento, abolerado e centrado na temática da dor de amor, sobretudo, em uma época em que o rádio estava com influência estrangeira e a sua era de ouro em declínio. Havia nesse eu-lírico uma atmosfera íntima de flagrantes amorosos e de dramas de separação, principalmente, na narrativa da crise dos valores familiares e da queda dos costumes conversadores. Assim, Matos (1997) observa que as canções de Dolores Duran por um sublime e Faour (2013) relembra que ela escrevia em uma mesa de boate, com o lápis de sobancelha no papel de um maço de cigarro, como compôs “Fim de caso”⁹. Era um momento de luto também marcado pela morte de Francisco Alves e Carmen Miranda que pairou por um existencialismo e pessimismo de viver. Embora Faour (2013) nos diga que o clímax bolerístico iniciado em 1946 se deu muito pela difusão de filmes mexicanos, Castro (2015) explica que esse gênero não era tão conhecido fora dos cabarés de Havana e da Cidade do México, sendo esses sambas-canções compostos, gravados e ouvidos em um Brasil que não se falava de bolero, o que não se sustenta falar que o samba-canção era o bolero brasileiro.

Naquele imediato pós-guerra, o samba-canção era a grande novidade no mercado musical. Todos os compositores e letristas do primeiro time começaram a produzi-lo e, com a implantação das boates no Rio, ele ganhara um habitat perfeito. Um passeio ao passado remoto mostraria, no entanto, que o samba-canção era a continuação natural de uma tradição romântica da música brasileira que começara no século XIX — filho ou sobrinho das canções, modinhas, valsas, serestas, dos foxes e marchas-rancho praticados desde os primórdios por Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Ernesto

⁹ Ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rOOvsZRfdoU>>.

Nazareth, Pixinguinha, Eduardo Souto, Freire Junior, Zequinha de Abreu, Candido das Neves, Uriel Lourival e, a partir de 1930, por Orestes Barbosa (em parceria com Francisco Alves ou Silvio Caldas), Joubert de Carvalho, Lamartine Babo, Roberto Martins, José Maria de Abreu, J. Cascata, Leonel Azevedo e muitos outros (CASTRO, 2015, p. 142).

Até aquele momento, enquanto o samba que falava das imagens do malandro, do operário, da mulher vilã, do homem corno e dos mais variados costumes da atualidade, o samba-canção estava restrito ao amor e suas tensões, sendo um gênero visto pela derrota e o termo “fossa” utilizado para descrever a sensação de estar no buraco ou caindo. “Esse panorama de Copacabana, de uísque, samba-canção, que é o tema dessa mesa, foi da maior importância, com derrotismo e tudo, para a transição entre a música que se fazia em fins dos anos 40 e o que seria chamado de Bossa Nova” (CASTRO, 2003, p. 19). Ao lado disso, Castro (2003) afirma que a partir dos anos de 1950 emerge o ser moderno que entra em sintonia com a vida cotidiana e um tipo de viver centrado no que Copacabana significava naquele período, convivendo de modo emergente entre a crise do modelo de conjugalidades e a rejeição de vínculos formais, uma vez que se exigia da mulher uma fidelidade total e do homem uma fidelidade relativa.

“Copacabana era palco de tensões entre valores tradicionais e modernos, numa dramaticidade não previamente definida, num dilema entre mudar ou permanecer, e até que ponto” (CASTRO, 2003, p. 45). É interessante situar isso porque Hollanda (2022) destaca o quanto a história da música foi severa com as mulheres cantoras que apenas a partir de 1920 despontam como artistas. Se havia um tal consenso de que “mulheres compositoras não vendem discos” ou que elas apenas comprem discos de homens, o que seriam essas divas da fossa? Para Hollanda (2022), tudo começa a mudar em 1960, em especial nos anos de 1950, quando se iniciam as gravações de Maysa e Dolores Duran com o samba-canção. “O pós-guerra foi bastante decisivo no comportamento e no estilo de vida das mulheres, em função da revolução na infraestrutura do trabalho doméstico naquele período” (HOLLANDA, 2022, p. 146). A imagem de mulher moderna, mas

portadora de um “mal sem nome” acomete a imagem dessas cantoras que pareciam ser cunhadas pelo “que lhes deveria ser inato” – a maternidade e o casamento.

À guisa de musicalidade, Naves (2001) diz que a estética desses sambas-canções era marcada por um exagero melódico, drama e ironia o que foi mudado com os músicos vinculados à bossa nova que se deslocaram do excesso dos anos 50 marcado pelo solar e pela contenção, harmonizando-se com o otimismo que marcou o governo e a visão de progresso de Juscelino Kubitschek e a construção de Brasília. Nesse momento em que o Rio de Janeiro deixa de ser capital federativa, a bossa nova mostra como as traduções de suas letras em inglês não é entendida como tradição de um projeto nacional, como explica Sovik (2009), mas o ambiente próprio por onde o gênero se mostrou cosmopolita, saindo da periferia para uma cultura global e sendo reconhecido pela primeira vez depois da “latinidade” de Carmen Miranda e da companhia de Frank Sinatra, no auge da “Garota de Ipanema”. “A bossa nova rompe com a música brasileira dos anos de 1950 e sua parada de paixão, dor e abandono, com a fossa e a dor de cotovelo, para propor uma sensibilidade mais ensolarada do ‘amor, sorriso e flor’” (SOVIK, 2009, p. 93).

Nesse momento, vemos no sucesso da bossa nova o mundo imaginário marcado pela cultura jovem, criativa e descontraída. Assim, Sovik (2009) completa o nosso debate ao falar que nossa história da música popular contemporânea foi contada por muito tempo a partir de uma da ascendência da bossa nova como um modo de ser artista, o que se deve muito aos tropicalistas que, segundo a autora, se consideravam herdeiros da bossa nova. Mas, em uma releitura da música popular por uma perspectiva pop (LOPES, 2007), seria possível tomar esse filão dos anos de 1950, que aparece muito mais vívido pela bossa nova do que diante do samba-canção, para pensar no que deixa de ser dito, a exemplo da presença das mulheres nessa atmosfera das boates? Ao mencionar Angela Maria, Sovik (2009, p. 118) propõe um movimento de reapropriação do que significava ser “derrotista” e/ou de “mau gosto” para pensar as sensibilidades

dessa época em que “o gênero de dor de cotovelo era tão presente que se tornou uma linguagem em que se falava sobre outros temas”.

É aqui que vale pensar o termo “fossa” como uma gíria que Neto (2007) diz ter surgido para se referir às dores de amor e se engendrou pelo vocabulário musical nacional como um gênero caracterizado por melodias dolentes e letras que versavam por corações partidos, criando uma atmosfera noturna de sentimentos, algo que não pode ser sentido durante o dia, a exemplo do hino que Mello (2018) diz ser da “música de fossa” chamado “Bar da Noite”¹⁰ de Nora Ney. Certa vez, Neto (2007) conta que Maysa usou o termo que seria usado somente depois para definir sua música quando a cantora pensou: “até parece que estou na fossa” – como se o mundo já tivesse caído em “Meu Mundo Caiu”¹¹. “‘Estar na fossa’, mais que uma contingência de quem acabara de perder um grande amor, era um estado de espírito, quase uma postura existencial, que marcaria época e ditaria moda” (NETO, 2007, p. 91). De tal modo, o gênero mais popular da época, o discurso do amor romântico frustrado encontra essa encenação de afetos menores como a melancolia pela performance dessas divas decadentes um modo de estar no mundo e experimentar a crise do período, decadência de valores e catástrofe existencial. Só em 1964 as boates perdem força, Castro (2015) conta que elas estavam bastante despovoadas pelos novos ambientes de encontro para se ouvir música, restando a indústria fonográfica galgar novos rumos ao samba-canção que cada vez mais se abriu e se reinventou por outros tantos gêneros, mas que teve apogeu na voz de Dolores Duran e Maysa e a sua primeira diva Dalva de Oliveira quando cantou “*Segredo*”¹², como traz Mello (2018).

Assim, “quando a bossa nova tornou-se o marco zero da música popular, a temática da fossa, da paixão frustrada deixou de dominar. O que se perdeu?” (SOVIK, 2009, p. 120). Faço dessa questão um ponto interessante quando esta autora destaca

¹⁰ Ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2F8S5-UtrB4>>.

¹¹ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=f_2MtwlnLg0>.

¹² Ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EcCXSjd-X-Y>>.

duas passagens. A primeira ao mencionar uma entrevista de Angela Maria concedida a Faour quando ele menciona uma manchete da *Revista do Rádio*: “o que falta para Angela fica totalmente feliz?” associando a sua felicidade ao fato dela não ter filhos e a cantora fala que isso dava uma raiva enorme por ela realmente não poder tê-los naquele momento. A segunda ao enfatizar que a canção “*Babalú*”¹³ (1957) está mais próximo da cultura gay e travesti, inclusive tendo sido cantada por Ney Matogrosso¹⁴ no álbum *Estava Escrito* (1994). “Em outras palavras, podemos imaginar que a popularidade de ‘Babalú’ entre os homossexuais esse deva à encenação jocosa e sem repreensão ou moralismo, do monólogo amoroso” (SOVIK, 2009, p.126-127).

Por essa ótica, Sovik (2009) faz uma leitura sobre Angela Maria que me auxilia diante da sua recepção alegórica pelo *camp* do relato do amor romântico. Talvez isso nos mostre uma relação também do *camp* com os roteiros performáticos de Dolores Duran e Maysa, sobretudo porque a autora fala que a eliminação dos arroubos pela bossa nova diminuiu uma expressividade gestual e afetiva, pois era uma linguagem da “mulher” que encenava conflitos e a bossa nova da “menina” cheia de graça eternizada no banquinho, com o violão de frente por mar. É a hora que a autora instiga pensar mais no antecessor da bossa nova, nessa música banalizada que tinha em suas formas e suas letras não só um convite ao corpo, mas ao gestual de toda uma corporalidade que deseja e sofre.

¹³ Ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0jirKo7bWEk>>.

¹⁴ Ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ecF--kzK7Cc>>

Divas decadentes, damas da fossa¹⁵

Ao tomar como inflexão essa leitura de Sovik (2009, p. 127) sobre o que se perdeu depois da bossa nova e diante do potencial expressivo e gestual do samba-canção, onde “as vozes são ouvidas em todo seu brilho enquanto as letras destacam as figuras do palco”, trago a visão de que as identidades de gênero¹⁶ aparecem nesse contexto como máscaras dramáticas para pensar com Lopes (2016) sobre as estéticas do artifício como forma radiar dessa diva da decadência. Se como traz Mello (2018) na trajetória tanto do samba-canção como das divas e damas do gênero, a citar Nora Ney, Elizabeth Cardoso, Angela Maria, Dolores Duran e Maysa, a relação entre os problemas da vida pessoal e os dilemas da vida pública se imbricam influenciando desde a imprensa até a construção performática das cantoras. No caso, vale destacar que não procuro versar sobre a decadência como um operador para convenções do que se entende por sucesso ou fracasso, mas sim como uma atmosfera reluz pelo talento dessas artistas de forma radiante, o que estaria mais próximo de uma encenação de afetos menores, como uma estrela decadente, como a melancolia e uma percepção para as sensações de decadência, de estar junto diante dessa música que nos leva à “fossa”. Afinal, o impacto tanto de Dolores Duran como de Maysa ainda está para ser medido e se alastra pelo corpo-som de tantas outras cantoras. Logo, pensar a trajetória dessas artistas pela decadência de suas obras não se mostra produtivo, logo que o decadente de

¹⁵ Parte dessas reflexões foram desenvolvidas na Mesa 3 do II Simpósio Popfilia, “A Cantora Lá Que Tem Algo De Mim” que ocorreu em 2023 na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), contando com as contribuições de Mário Rolim que mencionou as divas no Brega recifense e de Suzana Mateus que me lembrou que às vezes não é sobre ser uma diva da fossa, mas estar uma diva da fossa.

¹⁶ Ao citar Butler (2016), podemos observar a construção performativa do gênero dessas divas não apenas na dimensão da performance de palco, mas na performatividade que se relaciona por um feminino que vaza de seus corpos e do eu-lírico das canções. Por enquanto, não irei aprofundar essas relações de gênero, mas trago a complexidade nesse arranjo desde esse olhar para levantar questões para suas performances e seus roteiros performáticos. Ao falar desse corpo das divas, estaria em direção de pensar como Pelúcio (2021) por um dançar com Butler, nossa diva *queer*?

suas obras se faz mais por um gesto artístico do que por uma determinação do que significam suas obras.

“A partir de Dolores, novas damas da música brasileira entraram em cena compondo sambas-canção, e novas divas ocuparam os microfones para cantarem as composições do gênero” (MELLO, 2018, p. 297). Desse modo, se o filão da nossa leitura está nessa cena da música de fossa, talvez seja mais interessante pensar que elas não são só e necessariamente divas da fossa, mas sim divas que nos fazem decair justamente nos momentos de ascensão desse corpo-som que reluz pela experiência de queda, no sucesso de suas carreiras. Nos termos de Castro (2015), o samba-canção é uma reserva emocional da música brasileira, logo a melancolia pode ser uma lente para acompanhar o que reverbera desse reservatório em suas transformações por um olhar do gosto e da cultura pop. Essas máscaras dramáticas e esse artifício de “diva triste” nos mostra como essas mulheres encarnaram um modo de estar dentro de uma musicalidade. “Aqui, a vida encontra o artifício fabulado, aberto, impreciso partindo das entranhas da indústria fonográfica e do entretenimento” (SOARES, 2019, p. 26). Por isso, considero importante pensar essas divas da decadência pelo lastro do corpo-som dessas cantoras na cultura midiática, nos termos de Soares (2019). Nesse caso, acredito que havia uma acoplagem da biografia dessas artistas na encenação desses afetos menores e negativos que fazem um revelar-esconder dessas personagens, desde o próprio espaço da boate como espaço de encenação ao artifício de diva como corpo para criar um personagem de si mesma. Se essas divas decadentes quando aparecem ao público mobilizam escândalos ou exclamam a sua força em mulheridade, apreciá-las requer acompanhar esse glorioso corpo que cai diante de nós e por meio de nós.

Assim, haveria um roteiro dessas divas decadentes e enquadramentos diante de suas aparições, entre o implícito e o explícito, nos contornos do “arquivamento” midiático dessas performances marcadas pelo samba-canção. É interessante relacionar o que Soares (2019) reforça diante dos roteiros performáticos de divas pop, remeterem

historicamente tanto à aparição de divas da ópera quanto à emergência de cantoras nas décadas de 1930 e 1940, com o que Holanda (2022) destaca sobre o “mal comum” associado ao feminino a partir da década de 1950. Quando fala de feminismo e mulheres na música popular brasileira, Holanda (2022) resgata a figura de Chiquinha Gonzaga e destaca o quanto sua vida pessoal não estava distante da sua vida artística, levando em conta a ousadia e o comportamento fora da norma desde as rodas de umbigada até a boemia dos bares. Ao citar Nelson Motta quando disse que “todas as compositoras brasileiras são filhas de Chiquinha Gonzaga”, a autora reforça que a música brasileira até os anos de 1960 foi complementamente dominada por homens, restando as mulheres o papel de intérpretes de ideias, desejos e modos masculinos até a década de 1920. Nessa parte, vejo o samba-canção em 1950 como essa encurva do “mal sem nome”, uma vez que depois da bossa-nova poucas mulheres compositoras atuaram, como exemplo de Nara Leão. “Não eram apenas a busca incessante de amor e uma espécie de claustrofobia trazida pela solidão e pela fossa que suas canções traduziam que provocaram de imediato a empatia das mulheres” (HOLLANDA, 2022, p. 148).

Portanto, se para Mello (2018) as duas principais cantoras que causaram uma reviravolta na MPB foram Dolores Duran e Maysa, pensamos com Soares (2019) que debater essas divas da decadência implica articular especulações e fabulações e pensar as relações sônico-imagéticas diante da encenação das artistas, isto é, evocar esses roteiros performáticos entre o amor, a dor, o rompimento, a fuga, entre agressões, resistências e resiliências atravessadas pelas conjugalidades do laço matrimonial e pela repercussão da imagem dessa mulheres em torno das normativas sexuais e de gênero e as intersecções de raça e classe. “A verossimilhança da estrutura dramática das divas pop (...) conjuga a inserção da ficção na vida, do encontro, sempre tensivo e inacabado, entre personagem e sujeito nas fricções ficcionais” (SOARES, 2019, p. 35). Da mesma forma que Mello (2018) diz que Dolores Duran e Maysa proporcionaram a abertura de caminhos para Anastácia, Angela Ro Ro, Cecéu, Dona Ivone Lara, Fátima Guedes,

Isolda, Joyse, Leci Bransão, Marina Lima, Roberta Miranda, Rita Lee, Suely Costa e entre outras, Hollanda (2022) traz que as mulheres não fizeram parte da bossa nova como cantoras, apenas como interpretes, só voltando a crescer com a nova MPB depois de Elis Regina, Joyce Moreno, Sueli Costa e Fátima Guedes, não com o iê-iê-iê da Jovem Guarda e o seu tipo de rock domesticado, embora Vanusa tenha despertado algo ali, mas com a figura lisérgica da Rita Lee, a atuação de Leci Brandão e entre outras da cena independente, como o grito de Tetê Espíndola que lembra o de Marina Sena. Agora, estamos mais perto de 1979, ano que Hollanda (2022) relembra ter ficado conhecido como das mulheres na música, foi a vez de Gal Costa, Maria Bethânia, Clara Nunes e Alcione que vinham desde o início daquela década com muito sucesso. É quando a autora fala que Angela Ro Ro foi um tipo de artista “releitura de Dolores Duran e sucessora da Maysa” (HOLLANDA, 2022, p. 2011) que retorno dessa vertigem decadente para minha afetação inicial.

Na porta do bar¹⁷

Dolores Duran se perguntando onde estará o seu amor. Dalva de Oliveira cantando que tudo está acabado. Ângela Maria que chora por ser uma garota solitária. Alaíde Costa quando ninguém poderia parar seu coração. Nora Ney com cansaço da vida, com cansaço de si mesma, chegando ao fim. Os olhos tristes de Édith Piaf. Nana Caymmi sem poupar nenhum coração. Maysa e o seu mundo que caiu com a felicidade

¹⁷ Enquanto escrevia este artigo fiz de algumas noites de festa e outros encontros um modo de procurar por essas divas. Assim, perguntei para amigos, colegas e até mesmo desconhecidos em cada momento que tive sobre quem eles consideravam ser uma diva decadente ou uma diva triste. Durante o período sanduíche em Toronto, lancei diversas vezes perguntas sobre as “*sad divas*” e acabei conhecendo uma série de artistas canadenses, norte-americanas e entre outras que não conhecia antes, inclusive sendo a pessoa que dança e por divas tristes. Como Chris Curreri que me apresentou Sarah McLachlan, Buffy Sainte-Marie, Tori Amos; Sam Egan que foi comigo para um show de Lana Del Rey em Pittsburgh na Pensilvânia; Tracy Tidgwell e Jess Dobkin que me instigaram a fazer uma ativação sobre as divas tristes na era da discoteca na residência *Performing Archives: the practice of gathering* do Hemisferic Encounters em 2023; Sergio Andrade que performou a cantora La Lupe; e minha orientadora, Laura Levin, que dançou Madonna comigo e disse que sua diva triste é Alanis Morissette.

infeliz. A voz levemente rouca de Billie Holiday. Waleska que foi considerada a “Rainha da Fossa”. Angela Ro Ro que sentia frio na costela e ânsia de sumir. Céline Dion e a proa do Titanic. Whitney Houston que mesmo em sua tristeza queria dançar com alguém. Os amores estranhos de Laura Pausini. Alcione doce, dengosa e polida. Sinéad O’Connor e sua palidez. Adele atentando o telefone com um “*hello, it’s me*”. Marília Mendonça que foi “Rainha da Sofrência”. Adriana Calcanhotto e todas as cartas rasgadas no inverno glacial do Leblon. Lana Del Rey fumando um cigarro no palco e dizendo que tudo que ouve é Billie Holiday. Amy Winehouse que morreu cem vezes. Os sussurros de Billie Eilish. Letrux aos prantos ou em noite de climão. Marina Sena que fez tudo pra amar. O que essas divas possuem em comum e quantas outras se parecem com elas?

São mulheres divas que fazem do lamento o rastro dessa passagem por um corpo-som que suporta o peso de si em performance, ainda que seja na leveza fatal da queda. “O que ocorrerá quando a cantora entrar no palco?” (SOARES, 2019, p. 26). De fato, não havia visto o show da Angela Ro Ro antes de iniciar as reflexões sobre o seu trabalho, quando trouxe essa estética do escândalo que culminou no meu encontro com as divas decadentes e a música de fossa. Naquele dia, vi pela primeira vez a voz rouca no palco e ela parecia estar tão próxima, como se cantasse só para mim ou até mesmo sobre mim. Quando ouço essa voz, encaro o rosto de Ângela na glória de uma diva decadente que reluz como uma estrela que cai em pétala bruta de melancolia. Quais seriam os roteiros performáticos dessas divas decadentes e de que forma as performances da música de fossa implicam na nossa leitura?

Evidentemente, neste artigo procurei mais contextualizar o filão de emergência das divas da decadência do que refletir com mais espessamento de sentido sobre os seus roteiros performáticos e sua relação com a deificação¹⁸ com a sociabilidade

¹⁸ Para perceber melhor essa relação em um contexto dos qualificadores “diva”, “divina” e “deusa” na analogia ser fã e ser devoto por um olhar antropológico, ver Noleto (2015).

homossexual, uma vez que o meu objetivo no momento foi mais contornar o que seria a decadência e como essa sensibilidade melancólica se relaciona com um período histórico da música brasileira, a exemplo do samba-canção e do imaginário carioca do glamour e da boemia de Copacabana em 1950. Falar dessas divas às vezes tão pouco discutidas e desse gênero ainda lido por um viés secundarizado me faz buscar relações entre o artifício, a melancolia e o feminino dentro da musicalidade brasileira. Embora ainda tenha me concentrado nas imagens de Dolores Duran e Maysa, não aprofundi ainda olhares para os seus trabalhos, mas arrisco dizer que o roteiro performático dessas divas estaria na encenação da boate e sua atmosfera que permite esse corpo passar entre nós e na sociabilidade da boemia por onde esse corpo se alastra por nós. Notívagos, encaro a passagem fugaz desses corpos fatais que se avolumam no lastro da queda.

Contudo, depois daquele show de Ângela Ro Ro chovia no Rio e no nosso trivial encontro nunca pensei que aquela voz que canta agora pudesse também falar comigo. Ela diz: “tá chovendo muito, né?”.

Apenas digo: “sim, Ângela”.

Agradecimentos

Agradeço a Denilson Lopes pelas poucas horas de caminhada pelas ruas de Copacabana quando me apresentou o conto *A Lenda das Jaciras* de Caio F. Abreu e disse que se fosse uma diva seria Siouxsie Sioux.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. **Onde andar** *Dulce Veiga?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- AMARAL, Adriana. Manifestações da performatização do gosto nos sites de redes sociais: uma proposta pelo olhar da cultura pop. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, dez. 2014.
- BROWN, Judith. **Glamour in six dimensions: modernism and the radiance of form**. Ithaca: Cornell University Press, 2009.

- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTRO, Ruy. Samba-canção, uísque e Copacabana. In. DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (Org.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- CHIARA, Ana Cristina. Afinidades eletivas. **Ipotesi - Revista de estudos literários**, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 9-17, jan./jun., 2001.
- DUARTE FILHO, Ricardo. Onde estará a bicha melancólica?. **Significação: revista de cultura audiovisual**, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 251-270, jan./jul. 2019.
- DYER, Richard. **Heavenly bodies: film star and society**. London and New York: Routledge, 2003.
- DYER, Richard. **The culture of queers**. London and New York: Routledge, 2002.
- FAOUR, Rodrigo. **Dolores Duran: a noite e as canções de uma mulher fascinante**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GOSSET, Philip. **Divas and scholars: performing Italian opera**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Feminista eu? Literatura, cinema novo e MPB**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- KOESTENBAUM, Wayne. **The queen's throat: opera, homosexuality and the mystery of desire**. New York: Poseidon Press: 1993.
- LISTER, Linda. Divafication: The deification of modern female pop stars. **Popular Music & Society**, v. 25, n. 3-4, p. 1-10, jul. 2001.
- LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2016.
- LOPES, Denilson. **Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco**. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.
- LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana: a trajetória do samba-canção (1929-1958)**. São Paulo: Ed.34/Sesc edições, 2018.
- MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- NETO, Lira. **Maysa: só numa multidão de amores**. São Paulo: Globo Livros, 2007.
- NOLETO, Rafael da Silva. Devotas e divinas: reflexões sobre as performances de sacralização das cantoras de MPB no contexto ritual do Círio de Nazaré em Belém, Pará, Amazônia. **Amazônica – Revista de Antropologia**, Belém, v. 7, n. 1, p. 210-242, jul. 2015.
- OMAR, Arthur. O que são faces gloriosas? In. OMAR, Arthur; BENTES, Ivana. **Antropologia da face gloriosa**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- OLIVEIRA JUNIOR, Ribamar José de. Tão beata, tão à toa: a decadência da estética do escândalo na voz de Ângela Ro Ro. In. **Anais do 1º Simpósio Popfília: “Que Pop é esse que nos habita?”**. Anais online. Campinas: Editora Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/popfília-2021/trabalhos/tao-beata-tao-a-toaa-decadencia-da-estetica-do-escandalo-na-voz-de-angela-ro-ro?lang=pt-br>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

- PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **Cidade dos artistas: cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura?**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PELÚCIO, Larissa. Dançando com Judith Butler – trinta anos de Problemas de Gênero. **Sociologias Plurais**, Curitiba, v. 7, n. 2, 2021.
- PORRIS, Hilary. “Divas and divos”. In: GREENWALD, Helen M. (Ed.). **The Oxford Handbook of Opera**. New York: Oxford University Press, 2014. p. 1-23.
- PRYTHON, Angela. **Utopias da frivolidade**. Recife: Cesárea, 2014.
- SOARES, Thiago. “Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática”. In: SOARES, Thiago. LINS, Mariana. MANGABEIRA, Alan. **Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 25-42.
- SOARES, Thiago. “Há uma luz que nunca se apaga”. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Org.). **New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 46-50.
- SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. **Logos – Comunicação e Universidade**, Rio de Janeiro v. 2, n. 24, p. 1-14, jul. 2014.
- SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. São Paulo: L&PM, 1986.
- SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

Decadent Divas: the glorious body-sound of falling stars

Abstract: Looking for melancholic sensibilities in pop culture, I reflect on the body-sound of decadent divas through "fossa music". Taking as my common ground the samba-song that had its peak in the imagery of Copacabana during the 1950s in Rio de Janeiro, I observe how a line of divas emerges that stage minor affections such as melancholy and awaken sensations of decadence, either through the atmosphere of the nightclub or bohemian sociability. Away from division between success and failure, these decadent ladies shine in the night and the passing of their bodies is enhanced by the weight of their fall. Beyond a "nameless evil", these women resonate performatively with the emotional reserve that was samba-canção in Brazilian music in its gestural and expressive potential.

Keywords: Divas; Melancholy; Samba-canção; MPB; Pop Culture.

Recebido: 15/05/2023

Aceito: 17/07/2023